

ISSN 01037595

V. 29, n. 2, Jul./ Dez. 2016



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

MEMÓRIA E HETERONOMIA





Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 233-404, Jul./Dez. 2016

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 233-404, Jul./ Dez. 2016

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

Memória e Heteronomia
Memory and Heteronomy

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: *Roberto Leher*

Vice-reitora: *Denise Fernandes Lopez Nascimento*

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: *Leila Rodrigues da Silva*

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana: *Flora de Paoli*

ESCOLA DE MÚSICA

Diretora: *Maria José Chevitarese*

Vice-diretora: *Andréa Albuquerque Adour da Camara*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *David Alves*

Coordenador do Curso de Licenciatura: *Fabio Adour*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *Marcelo Jardim*

Diretor Adjunto dos Cursos de Extensão: *Ronal Silveira*

Coordenador do Programa de Pós-graduação Profissional em Música: *Aloysio Fagerlande*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música (Acadêmico): *Pauxy Gentil Nunes*

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

Comissão executiva da RBM (diretora da EM-UFRJ, editora-chefe da RBM e membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil): *Maria José Chevitarese, Maria Alice Volpe, Pauxy Gentil Nunes, Aloysio Fagerlande, Ana Paula da Matta, Antonio Augusto, Carlos Almada, Frederico Barros, João Miguel Bellard Freire, José Alberto Salgado, Liduino Pitombeira, Marcia Taborda, Pedro Bittencourt e Sergio Alvares.*
Editor assistente: *Mário Alexandre Dantas Barbosa*

Produção: *Maria Alice Volpe*

Revisão e copidesque: *Maria Alice Volpe e Mário Alexandre Dantas Barbosa*

Projeto gráfico: *Márcia Carnaval*

Editoração e tratamento de imagens: *Maria Alice Volpe e Mário Alexandre Dantas Barbosa*

Webdesigner: *Francisco Conte*

Open Journal System Webmaster: *Maria Alice Volpe*

Imagem de capa: Darabukka do Marrocos. Doação de João Baptista da Motta e Rodolfo Bernadelli. (Museu Delgado de Carvalho, Escola de Música da UFRJ)

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 Open Journal System disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm>.

Endereço para correspondência:

Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ
Edifício Ventura Corporate Towers — Av. República do Chile, 330, Lapa,
Torre Leste, 21º andar Centro — Rio de Janeiro — RJ Brasil CEP: 20031-170
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 – 2016 (v.23 – v.29)

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



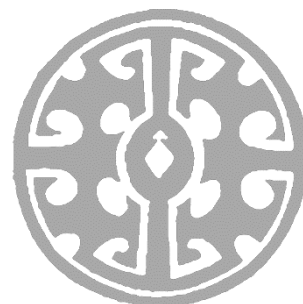
Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

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

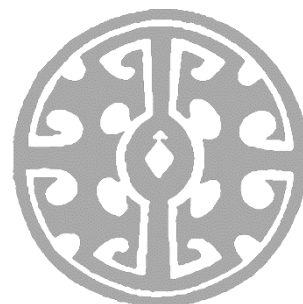
EDITORIAL

	Memória e heteronomia
243Maria Alice Volpe, editora-chefe

ARTIGOS

251	Música, heteronomia e metalinguagem: razão, imaginação, história e memória <i>Régis Duprat</i>
261	Patrimônio musical e políticas públicas no Brasil
 <i>Maria Alice Volpe</i>
277	As três fases da roda de choro, dos pioneiros à Era do Rádio <i>Henrique Cazes</i>
293	Joaquim Callado, trajetória historiográfica do pai do choro carioca <i>Marcelo Verzoni</i>

323	O Teatro de Revista no Paraná (1896-1922): música popular, cultura e regionalismo <i>Tiago Portella Otto</i>
349	Os concertos comemorativos ao aniversário de passamento de Carlos Gomes em Belém do Pará, fins do século XIX e início do século XX <i>Mário Alexandre Dantas Barbosa</i>
365	Elsie Houston e o canto nacional dos anos 1920 a 1940: trajetória profissional da “genuína voz brasileira” <i>Isabel Bertevelli</i>



CONTENTS

EDITORIAL

	Memory and heteronomy	
246 Maria Alice Volpe, editor-in-chief	

ARTICLES

251	Music, heteronomy and metalanguage: reason, imagination, history and memory	<i>Régis Duprat</i>
261	Musical heritage and public policies in Brazil	<i>Maria Alice Volpe</i>
277	The three phases of the <i>roda de choro</i> , from the pioneers to the radio age	<i>Henrique Cazes</i>
293	Joaquim Callado, historiographical trajectory of the father of the choro carioca	<i>Marcelo Verzoni</i>

323	The Musical Theater in Paraná (1896-1922): popular music, culture and regionalism <i>Tiago Portella Otto</i>
349	The concerts celebrating the death anniversary of Carlos Gomes in Belém do Pará, late nineteenth and early twentieth century <i>Mário Alexandre Dantas Barbosa</i>
365	Elsie Houston and the national singing of the years 1920 to 1940: professional trajectory of the “genuine Brazilian voice” <i>Isabel Bertevelli</i>



EDITORIAL

MEMÓRIA E HETERONOMIA

O presente volume da *Revista Brasileira de Música* oferece uma seleção de textos representativos dos processos de construção da memória musical e a projeção de sistemas heteronômicos para conferir sentido à música e erigir uma historiografia musical. A *RBM* tem a honra de publicar a mais recente palestra proferida pelo musicólogo Régis Duprat (USP e Academia Brasileira de Música), pesquisador referencial para a musicologia brasileira de todos os tempos. Nesse raro ensaio o autor propõe uma reflexão crítica sobre a eficácia dos métodos, técnicas e processos de pesquisa em música e adverte sobre os sentidos heterônomos expressos em metalinguagem para explicar o fenômeno musical. Discute a natureza conceitual da música em seus processos artístico, cultural e científico, com profundas implicações para a identidade disciplinar. Destaca a condição inevitável da heteronomia, ou seja, “do sentido que reside nos valores não musicais dentro da atividade musical propriamente dita”. E evocando subliminarmente o *Dasein* (o ser/estar aí no mundo...) heideggeriano conclui que “o fazer musical não seria senão uma imensa prática metalinguística sobre os problemas integrais do Ser Humano”.

O segundo artigo, de Maria Alice Volpe (UFRJ e ABM), apresenta um histórico dos marcos legais no Brasil, relativos às políticas públicas do patrimônio cultural e sua relação com a música, desde o anteprojeto preliminar redigido por Mário de Andrade (1936) para o SPHAN até a atualidade. Aborda o conceito de patrimônio material e imaterial e sua relação com a música, os Livros de Registros do IPHAN e o projeto Memória do Mundo da UNESCO e a complexidade do patrimônio cultural nas políticas de desenvolvimento sustentável.

Os três artigos seguintes abordam a música popular urbana sob perspectiva histórica. O terceiro artigo, de Henrique Cazes (UFRJ), focaliza as rodas de choro enquanto prática cultural e propõe uma divisão em três fases para a historiografia musical, levando em consideração a participação de profissionais e amadores, bem como os desenvolvimentos tecnológicos e ainda conjunturas políticas e econômicas. A pesquisa fundamenta-se em



vasta bibliografia, documentação musical, partituras musicais, discos de época, depoimentos e experiência de primeira mão como músico praticante do estilo. O quarto artigo, de Marcelo Verzoni (UFRJ), discute minuciosamente a trajetória de Joaquim Callado na historiografia musical brasileira, com foco em sua produção composicional, denominações de gênero musical e lista de obras, discutindo as questões em torno de algumas obras não localizadas. Uma preciosidade musicológica para os especialistas na obra do “pai do choro”. O quinto artigo, de Tiago Portella Otto (Instituto Cultural Cravo Albin; e UFRJ), apresenta um resgate histórico de parcela pouco conhecida da história da música no Brasil, que o autor situa nos estudos de regionalismo. Trata do teatro de revista no estado do Paraná e apresenta levantamento detalhado das produções e repertório da última década do século XIX e primeiras décadas do século XX. Esses três artigos se relacionam com o último deste volume, ao tratar do conceito de música e canto popular, conforme comentaremos brevemente adiante.

O sexto artigo, Mário Alexandre Dantas Barbosa (Colégio Pedro II; e UFRJ), apresentado originalmente no Colóquio Carlos Gomes, promovido pela Academia Brasileira de Música e Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 2016, dentre as atividades que celebraram 180 anos de nascimento e 120 anos de morte do célebre compositor brasileiro. O referido artigo trata justamente dos concertos em memória de Carlos Gomes celebrados na mesma cidade e data de sua morte, desde o final do século XIX até as primeiras décadas do século XX – assunto este até então inexplorado pelos estudos históricos e musicológicos.

O sétimo e último artigo, de Isabel Bertevelli (Instituto Padre Chico) oferece estudo minucioso sobre a cantora Elsie Houston – considerada por Mário de Andrade a “genuína voz brasileira” – no contexto do desenvolvimento da música vocal nas primeiras décadas do século XX no Brasil, ou mais especificamente Rio de Janeiro e São Paulo. Extraído de dissertação de mestrado defendida em 2000, vem após quase duas décadas à publicação com o intuito de preencher lacuna contundente no setor e fazer juz ao pioneirismo da pesquisadora sobre o tema. Vem ainda complementar artigo publicado anteriormente na *RBM* v. 28 n. 2 (jul-dez 2015), que havia abordado as pesquisas sobre folclore musical realizadas por Elsie Houston e a formação do repertório vocal naquelas décadas.

A *Revista Brasileira de Música* agradece reiteradamente à equipe editorial pela dedicação a este projeto, à diretora da Escola de Música da UFRJ, Maria José Chevitarese, ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Música, Pauxy Gentil Nunes, aos colegas da Comissão Deliberativa do PPGM e da Comissão Executiva da *RBM*. Presta mais



uma vez sua deferência aos membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc* pela competência e prontidão às nossas demandas. Na qualidade de editora-chefe, deixo aqui um agradecimento especial ao editor assistente Mário Alexandre Dantas Barbosa pelo infatigável trabalho e graciosa colaboração que tornou possível a confecção deste volume.

Que esta publicação traga reflexão sobre as relações entre a memória e os processos heteronômicos para a construção e reconstrução do conhecimento histórico e musical.

Maria Alice Volpe

Editora



EDITORIAL

MEMORY AND HETERONOMY

This issue of *Revista Brasileira de Música* (*Brazilian Journal of Music*) offers a selection of texts representative of the processes of musical memory construction and the projection of heteronomic systems to give meaning to music and to erect a musical historiography. The *RBM* has the honor of publishing the most recent lecture given by musicologist Régis Duprat (University of São Paulo and Brazilian Academy of Music), a reference researcher for Brazilian musicology of all time. In this rare essay the author proposes a critical reflection on the effectiveness of methods, techniques and processes of music research and warns about the heteronomous meanings expressed in metalanguage to explain the musical phenomenon. He discusses the conceptual nature of music in its artistic, cultural and scientific processes, with profound implications for the disciplinary identity. It highlights the inevitable condition of heteronomy, that is, “of the meanings that reside in non-musical values within the musical activity itself.” And subliminally evoking Heideggerian *Dasein* (the being there in the world ...) concludes that “musical making would be nothing but an immense metalinguistic practice on the integral problems of the Human Being.”

The second article, by Maria Alice Volpe (UFRJ and ABM), presents a history of legal landmarks in Brazil, related to the public policies of cultural heritage and its relationship with music, from the preliminary draft prepared by Mário de Andrade (1936) for SPHAN to the present. It addresses the concept of material and immaterial heritage and its relation to music, IPHAN's Books of Records, and UNESCO's Memory of the World project, and the complexity of cultural heritage in sustainable development policies.

The following three articles deal with urban popular music under historical perspective. The third article, by Henrique Cazes (UFRJ), focuses on the *rodas de choro* as a cultural practice and proposes a three-phase division for musical historiography, taking into account the participation of professionals and amateurs, technological developments,



and political and economic conjunctures. The research is based on extensive bibliography, musical documentation, musical scores, historical records, testimonials and first-hand experience as a practicing musician of the style. The fourth article, by Marcelo Verzoni (UFRJ), discusses Joaquim Callado's trajectory in Brazilian musical historiography, focusing on his compositional production, musical genre denominations and list of works, discussing the issues around some non-localized works. A musicological gem for specialists in the work of the "father of *choro*." The fifth article, by Tiago Portella Otto (Instituto Cultural Cravo Albin and UFRJ), presents a historical study of a little known part of the history of music in Brazil, which the author places in regionalism studies. It deals with the musical theater in the state of Paraná, and presents a detailed survey of the productions and repertoire of the last decade of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century. These three articles are related to the last of this issue, by dealing with the concept of popular music and song, as we will shortly discuss later.

The sixth article, Mário Alexandre Dantas Barbosa (Colégio Pedro II and UFRJ), originally presented at the Colloquium Carlos Gomes, promoted by the Brazilian Academy of Music and Municipal Theater of Rio de Janeiro in 2016, among the activities that celebrated 180 years of birth and 120 years of death of the famous Brazilian composer. This article deals precisely with the concerts in memory of Carlos Gomes celebrated in the same city and date of his death, from the end of the nineteenth century until the first decades of the twentieth century – a subject until then unexplored by historical and musicological studies.

The seventh and last article, by Isabel Bertevelli (Padre Chico Institute) offers a detailed study of the singer Elsie Houston – considered by Mário de Andrade to be the "genuine Brazilian voice" – in the context of the development of vocal music in the first decades of the twentieth century in Brazil, or more specifically Rio de Janeiro and São Paulo. Excerpted from a master's dissertation defended in 2000, it comes after almost two decades of publication with the purpose of filling the blunt gap in the sector and to do justice to the pioneerism of the researcher on the subject. It also includes a previously published article in *RBM* v. 28 n. 2 (Jul-Dec 2015), which had addressed the research on musical folklore performed by Elsie Houston and the formation of the vocal repertoire in those decades.

The *RBM* wishes to acknowledge its editorial team for their dedication to this project, the new Director of the School of Music of UFRJ, Maria José Chevitarese, the 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. 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. In the quality of Editor-in-Chief, I would like to express my sincere gratitude to Mário Alexandre Dantas Barbosa, the Assistant Editor, for his tireless work and gracious collaboration that made possible this publication.

May this issue bring some reflections on the relations between memory and heteronomic processes in the construction and reconstruction of historical and musical knowledge.

Maria Alice Volpe

Editor





Música, heteronomia e metalinguagem: razão, imaginação, história e memória*

*Régis Duprat***

Resumo

Este ensaio propõe uma reflexão conceitual sobre a música em seus processos artístico, cultural e científico. Compreende a prática musical como epifenômeno de uma manifestação global do homem artístico e do homem integral. Propõe evitar a polissemia da Música enquanto área de conhecimento, enquanto questiona a eficácia dos métodos, técnicas e processos de pesquisa. Atenta para os sentidos heterônomos expressos em metalinguagem da atividade musical, inter-relacionando razão, imaginação, história e memória.

Palavras-chave

Conhecimento musical – musicologia – racionalidade e subjetividade – sentido musical.

Abstract

This essay proposes a conceptual reflection on music in its artistic, cultural and scientific processes. It understands musical practice as an epiphenomenon of a global manifestation of the artistic man, and the integral man. It proposes to avoid the polysemy of Music as an area of knowledge as questioning the effectiveness of its research methods, techniques and processes. Attentive to the heteronomous senses expressed in metalanguage of musical activity, interrelating reason, imagination, history and memory.

Keywords

Musical knowledge – musicology – reason and subjectivity – musical meaning.

* Palestra redigida especialmente para as classes de Musicologia da Profa. Dra. Maria Alice Volpe na UFRJ, realizada em 11 de julho de 2016.

Nota do autor: Ao reler este texto julguei-o pretensioso e indigesto; razão por que abandono o plano de lê-lo, mas conservo-o como lembrança do que gostaria de utilizar ao me lembrar das classes magníficas que enfrentei com superlativa satisfação. Vacilei também por passar em revista alguns temas dignos de interessar e sensibilizar uma plateia que adivinhava seleta. A amostragem de sua composição revelou-se, para mim, de alto nível...

** Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: dupratre@gmail.com.

Artigo recebido em 11 de agosto de 2016 e aprovado em 13 de agosto de 2016.



Ao refletir sobre o tema, vacilei entre alguns esquemas: um carregado de conteúdo histórico-musical brasileiro, ou até historiográfico musical; outro, de reflexões sobre o sema musical, ou melhor, o anti-sema, como contra-semiologia; e ainda outro, de inquições sobre o tempo, talvez a suprema matéria-prima do fazer histórico e do fazer musical.

A ciência moderna, diríamos pós-moderna, vem, cada vez mais, circunscrevendo o campo da certeza ao estrito âmbito da eficácia dos seus instrumentos. A nossa atividade científica envolve a ciência de processos, técnicas e métodos, de músicos educadores e historiadores teóricos e práticos. Um professor de instrumento, um regente, um educador musical, um compositor, inclusive o eletroacústico, não deixam de ser eminentemente teóricos. Práticos seriam apenas, não os intérpretes ou executantes, mas, mais precisamente, as situações de interpretação e execução que, afinal, também supõem todo um arcabouço teórico subjacente.

Nessa nossa atividade, como alcançaremos a certeza da eficácia dos nossos instrumentos ou ferramentas metodológicas para evitar a polissemia da área? Onde quer que nos situemos dentro das chamadas cinco subáreas administrativamente definidas, pisaremos sempre um terreno pantanoso em termos de métodos, técnicas e processos. Eu diria que para agir é preciso refletir tanto que mal sobra tempo para a prática... E nossa atividade musical é tão ingrata que se não praticarmos muito, muito mesmo, abdicaremos do nosso código específico. Porque a prática é a nossa linguagem e a teoria é e será sempre a nossa metalinguagem.

Mas se refletirmos sobre os sentidos heterônomos, inevitavelmente expressos em metalinguagem da nossa atividade musical, vamos acabar verificando que a nossa prática não seria mais do que uma interface, um epifenômeno de uma manifestação global do homem artístico e do homem integral. Nesse esquema, a prática possuiria duas dimensões: uma, a prática propriamente dita, a de produzir e provocar sons, a prática instrumental; outra, a prática teórica, ou teoria da prática de produzir sons, teoria da prática instrumental...

Ora, a prática propriamente dita, é quase uma física-acústica da produção do som. Já a prática-teórica ou teoria da prática instrumental é assunto do sentido, do discurso, da retórica, do significado, da música como epifenômeno de uma manifestação global do Homem, dos valores heterônomos. Não é, portanto, exclusivamente musical. Diríamos: não é absolutamente musical. Mas há um entremeio aí: o código musical. Se a prática propriamente dita, a de desferir o som físico, prescinde inteiramente, num âmbito mais



elementar, dos favores de qualquer código de leitura, as práticas instrumentais de repertório introduzem esses códigos nas preocupações cotidianas de todo instrumentista. Nenhuma escola de música ostenta em seu currículo, talvez infelizmente, uma disciplina de Prática Instrumental Pura...

E o código musical está contaminado, inapelavelmente, por estágios anteriores de desenvolvimento da prática musical. O produto integral dessa contaminação, que seria a História, a História da Música, é um imenso epifenômeno da manifestação integral do Homem; em seu bojo está contida toda a evolução da própria notação musical como código de leitura e de toda a evolução da sua heteronomia. Como todo código, está formado de signos, ou seja, de coisas que estão no lugar de outra coisa que não está presente. Essa ausência não ocorre apenas quando executamos (interpretamos) uma partitura de séculos atrás. Ocorre também com as partituras compostas ontem! A contaminação do código não ocorre apenas sobre os de uso e abuso histórico, mas também sobre os mais recentes, mais atuais.

A contaminação do código é invocada aqui, com a intenção de destacar o papel da heteronomia, ou seja, do sentido que reside nos valores não musicais dentro da atividade musical propriamente dita. Nesse sentido o fazer musical não seria senão uma imensa prática metalinguística sobre os problemas integrais do Ser Humano.

Originariamente os gregos entendiam por História, informação e pesquisa, conceitos de onde emanou o conhecimento, que com o tempo estendeu-se à relação do que se sabe: HISTÓRIA. Sócrates (no *Fédon*, de Platão) entende por História o fato (e o ato) de conhecer. Em Aristóteles o termo adquire um sentido mais preciso, mais concreto, designando o acúmulo de documentos que se opõe a uma atividade de explicação e sistematização.

A História está, no século XVI, definitivamente ligada à construção do Estado Moderno ainda que no começo não se distinga a História da ficção épica. E nesse começo, bem que podemos incluir a História Romântica do século XIX.

No limiar do século XVII, na sua revisão das ciências, Francis Bacon (*Partitiones scientiarum*, c. 1620), o pai da filosofia experimental, ao proceder a uma classificação geral das ciências (uma taxonomia), reporta-se às três principais faculdades da alma: a razão, a imaginação e a memória. A História, para ele era um conhecimento do individual, teria por instrumento essencial, a memória. Opõe-na, por um lado, à Poesia, que teria por objeto também o individual, mas fictício, e por instrumento, a imaginação. Por outro lado, opõe História à Filosofia, que, tendo por objeto o geral, teria por instrumento a razão. É flagrante e evidente a característica depreciativa desta hierarquia para a História. Como afirma



Pierre Chaunu (*História, Ciência Social: a Duração, o Espaço e o Homem na Época Moderna*, 1974), ligada arbitrariamente à memória, a História encontra-se, com Bacon, desvalorizada por muito tempo. Aliás, essa é uma atitude sistemática do racionalismo matemático cartesiano do século XVII. Nem Hobbes, Spinoza, Pascal ou Malebranche, esconderam a sua hostilidade pela História, que não poderia, realmente, ocupar nenhum espaço significativo no quadro de uma descrição da natureza em linguagem racional, em uma visão eminentemente a-histórica.

Não constitui nenhuma novidade que o século XIX, o século do romantismo, tenha sido o século do historicismo, e que este tenha surgido como consequência de vários fatores dentre os quais a própria Revolução Industrial que liberou, com a Revolução Francesa, forças sociais e ideológicas que provocaram o avanço tecnológico, as relações internacionais e os bríos individuais das nações, gerando o nacionalismo e o interesse exacerbado pelo passado, pela natureza, pela identidade nacional.

A História se beneficiou especialmente dessa conjuntura com a implantação de vasta infraestrutura de museus e galerias, sociedades históricas e a publicação de coleções e Histórias Gerais, a realização de congressos e a criação de comissões nacionais para o incentivo do conhecimento do passado.

As repercussões da história cientificista – Langlois e Seignobos, na *Introdução aos Estudos Históricos* (1898), diziam simplesmente que a História é o documento – vigiriam até a década de 1930. Lembro-me bem de uma das blagues que praticávamos no tempo de Faculdade, na Universidade de São Paulo, a respeito do nosso respeitável historiador maior das bandeiras, Affonso de Taunay, do qual dizíamos que era “quase o documento”...

Foi a Escola dos Annales (*Economies, Sociétés, Civilizations*) que, a partir da década de 1920, ampliou o conceito dominante de documento e a gama de ciências auxiliares; e que, no dizer pertinente de Gilles Granger (*Filosofia do Estilo*, 1968), inovou “abandonando a construção ‘monódroma’ de modelos por uma técnica de hierarquização das estruturas”, enriquecendo definitivamente as possibilidades do trabalho histórico e transformando a História numa ciência social. É o mesmo Granger, entretanto, que em um capítulo dedicado à História (*Pensamento formal e Ciências do Homem*), insinua, gostosamente, recusar à História o status de ciência, pela situação ambígua do historiador, que alterna métodos propriamente científicos e a imaginação evocadora do concreto...

A História Serial, evolução da História Econômica e da História Quantitativa dos anos 1930, refletiu profundamente sobre os períodos que as sociedades singelas, antes chamadas de primitivas, as sociedades ágrafas, sem escrita, poderiam reter na memória



social. Esse tempo não excede a 40 anos. O aparecimento da escrita, sobretudo a alfabética, constituiu um desacelerador da memória, já que, registro que é, desestimula as ações sistemáticas de memorização, que são relegadas como desnecessárias. É claro que as sociedades ágrafas conferiam a alguns de seus membros a tarefa de decorar o conjunto de tradições textuais formando o ‘corpus’ histórico coletivo. Mas esse ‘corpus’ não alcançaria mais de 40 anos. É necessário que a comunidade proceda a uma reprogramação intergeracional, a História Oral, para que se estenda esse período a 400 anos, ou seja, quatro séculos. Os registros da primeira historiografia não são, entretanto, a transcrição desse ‘corpus’, mas sim, a crônica contemporânea. Foi assim com Heródoto e com Tucídides, na Grécia.

E quando falamos em História, enfrentamos uma polissemia: a História como ciência e a História como devir, como vida histórica do Homem, ao mesmo tempo bioecológica, econômica e sociocultural, que implica em funções incorporadoras das três grandes positivities, ou regiões epistemológicas propostas por Foucault, em *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas* (1966), e que são o viver, o trabalhar e o falar, a que corresponderiam, segundo o mestre francês, três ciências básicas: a biologia, a economia e a linguística. Básicas porque esses três modelos ensinam às ciências humanas o debate entre as análises genéticas e as estruturais, respectivamente explicativas e compreensivas – explicam uma gênese ou compreendem uma estrutura (e, ressalte-se), estrutura essa reconhecida no objeto e não no espírito do pesquisador...

E relativamente ao problema da história entre continuidade e descontinuidade temos que a primeira se apoia na vigência de norma, regra e sistema, enquanto a segunda, na de função, conflito e significação.

E mais, podemos constatar uma sequência nas ciências humanas em função desses modelos, desde o século XIX: a visão organicista do Romantismo sobreleva o conceito de função (modelo biológico); a visão econômica do positivismo-marxismo sobreleva o conceito de conflito (modelo econômico); e a visão linguística do freudismo-saussurismo [de Freud e de Saussure], o conceito de significado (modelo filológico). Neste último caso, especialmente quando se trata de descobrir e interpretar o sentido oculto, subjacente das coisas e dos fenômenos. É flagrante a marcha que parte de modelos vivos para os modelos semiológicos.

Mas o que entende Aurélio por Memória? Entende-a como a “faculdade de reter as ideias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente”. E nisso ele não difere de 15 bons dicionários consultados que nos apresentam definição semelhante. E, na era da



eletrônica, da robótica e das conquistas espaciais, não seria de bom tom omitirmos a memória dos computadores. Aurélio o faz por nós: “Num computador, Memória é o dispositivo que pode receber e guardar informações e fornecê-las de novo, quando executado por um sinal conveniente; é um armazenador”. Armazenador: nada mudou, de fundamental, com relação a Santo Agostinho, do IV século depois de Cristo: “[...] todas essas realidades... são apenas imagens colhidas com extraordinária rapidez, dispostas como em compartimentos, de onde admiravelmente são extraídas pela lembrança” (*Confissões*, X, 9)

Realmente, o computador foi ideado, concebido e executado à imagem e semelhança de seu criador, pois a capacidade de memória que possui é exatamente a do Homem. Lalande, em seu *Vocabulário técnico e crítico da filosofia* ([1927]1999), assim se expressa:

Memória: função psíquica que consiste na reprodução de um estado de consciência passado, com o caráter de que é reconhecido por tal pelo indivíduo. Por generalização: toda conservação do passado de um ser vivo no estado atual deste. A memória é uma função geral do sistema nervoso; tem por base a propriedade que os elementos têm de conservar uma modificação recebida e de formar associações.

Bergson (*Matéria e Memória*, 1896) considerava que o passado sobrevive sob duas formas distintas: Primeiro, nos mecanismos motores propriamente ditos; segundo, em lembranças independentes. Isto significaria reconhecer a existência de duas memórias teoricamente independentes. E, também, duas formas de identificação: uma, a experiência imediata do passado; outra, a possibilidade da repetição que a potencialidade virtualmente permite.

Memória é função psíquica e fisiológica que se reporta à identidade e à autoconsciência do indivíduo. No caso da sociedade humana ela consiste numa metáfora, porque as sociedades humanas não têm cérebro, usam o cérebro e a autoconsciência dos seus membros... A consciência institui-se, na verdade, na categoria mais significativa do contexto que forma e garante a existência e o funcionamento da Memória, que consiste justamente na reprodução de configurações do passado, já vividas, e que podem, a qualquer momento, ser invocadas pelos mecanismos da mente. É o indivíduo integrante da sociedade que realiza essa operação. As operações de memória são, numa primeira instância, totalmente individuais, para depois se propagarem entre os demais componentes da sociedade, que partilham do mesmo mecanismo. Essa propagação



pressupõe a comunicação pela qual os indivíduos intercambiam as condições de uma experiência psíquica, absolutamente individual. De fenômeno psíquico ela passa a constituir fenômeno social e a enriquecer-se incorporando condições contextuais gerais da sociedade como um todo, num determinado segmento de sua evolução crescentemente complexa.

Inicialmente funções exclusivamente individuais, porque psíquicas, as funções de Memória se tornam sociais por uma operação de contrato social. Ao socializar-se assumem a condição de categoria cultural, contextualização de experiências individuais, já culturais porque previamente socializadas, e cujos projetos, objetivos e condições são estabelecidos pela acumulação de trabalho ou empenho social no setor. É por isso que as sociedades mais ricas se situam em flagrante condição de vantagem relativamente às ações de preservação da Memória. Na escala das nações, as mais pobres evidenciam nítidas condições desprivilegiadas.

Pelas conjunturas favoráveis de disseminação disponíveis, as sociedades mais ricas ostentam maior eficácia na projeção de suas experiências mnemônicas, tanto no que tange ao aspecto de formulação conceitual quanto no programático e pragmático. Isso gera padrões heterogêneos de busca e disseminação que atendem aos interesses de certos grupos da sociedade em detrimento de outros.

Da mesma forma, no contexto das culturas nacionais evidenciam-se desdobramentos semelhantes do problema. Extratos sociais situados em condições de privilégio sobre os demais passam a usufruir de condições também privilegiadas de projeção de suas próprias especulações mnemônicas.

Assim, chegamos ao confronto Memória x História. A História é uma ciência que se organiza em função da recuperação do passado. A rigor o passado poderia ser conhecido factualmente, sem nenhuma interpretação, sem mediação hermenêutica. Esta, porém, está implícita na própria identificação e valorização da documentação, que inapelavelmente se apresenta com carga semântica e constitui, como memória, uma ponte intergeracional. E mais do que isso, a memória se constitui justamente na potencialidade ou função psíquica que permite ao Homem produzir sentido através da ação de reconhecimento e identificação semântica, conferir signos identificáveis às coisas e por isso ter uma história. Agostinho já discernira isso quando, nas suas páginas citadas, afirma que “os pássaros também têm memória. De outro modo não saberiam regressar a suas tocas e a seus ninhos, nem fariam aquilo a que estão habituados. Sem a memória não poderiam construir hábito nenhum”. Assim também o Homem.



À correlação História x Memória juntemos a correlação Consciência x Identidade que formarão um duplo desdobrável perfeitamente em seis combinatórias referentes; a uma única realidade multifária. História e Memória; História e Consciência; História e Identidade; Memória e Consciência; Memória e Identidade; Consciência e Identidade.

E já que falamos em identidade, fique registrada uma ressalva também válida para a Memória e as demais categorias aventadas. Ressalva atinente ao repúdio consciente dos nacionalismos ingênuos, que grassaram periodicamente, e do pretense monolitismo das culturas nacionais que não têm constituído, através da História, senão pretexto para a ereção de ideologias tendenciosas que pretendem identificar pseudo-identidades em contextos de dominação de classe sobre classe, de grupo sobre grupo, segmento sobre segmento.

É altamente meritório o concurso da consciência social, ecológica, conservantista do patrimônio etc., corrente na qual me insiro com o entusiasmo maior e o meu trabalho de mais de 50 anos. No caso da Música, a preservação de monumentos também é uma ação objetiva, concreta, prática. Usando outros textos para interpretar os sinais constantes do protótipo, ou seja, a partitura impressa. No caso da música se preserva o manuscrito, se reproduz em microfilme ou digital, transcreve-se o seu conteúdo integral, com técnicas de atualização, intertextual de linguagem. Cria-se, pela execução da obra, uma interpretação, uma versão atual, a execução, e registra-se fonograficamente, a fita magnética, o disco e as novas mídias eletrônicas. Cada uma dessas etapas está imediatamente ameaçada de ruídos de toda sorte, inclusive e especialmente a intertextual, porque depende do nível de conhecimento dos textos de suporte.

Mas o uso do sintagma cristalizado “memória histórica”, “memória musical”, arquitetônica, visual etc. representa uma sobrevivência da linguagem e da concepção romântica, da história e do historicismo romântico. Seria como uma faca de dois gumes pois consolidada a fase atual de lutas pela conservação dos produtos do passado, a característica cripto-gramaticalmente romântica envolvida no sintagma poderá agir nas mentes de forma perversa. E não é preciso esperar a mudança geral do enfoque de patrimônio para que essa vertente aflore. Basta que consideremos as vertentes atuais da historiografia que, vinculadas ao esquema de preservação, procuram desprezar ou alienar-se em relação às correntes de criatividade descomprometidas do passado. Em outras palavras, memória histórica não deve resumir-se em saudosismo ou nostalgia.



Como função psíquica que reproduz um estado de consciência passado, a Memória é um ato criador, criativo, participante. E mais: a Memória é sempre representativa e interpretativa; é um ato de criação, de opção do presente e não do passado. A História factual, assim, não existe; o que existe é um nível interpretativo factual. Vale lembrar uma frase antológica de Paolo Portoghesi (*Depois da arquitetura moderna*, 1982): “Fazemo-nos prisioneiros do passado pela perda da memória, não por seu culto”. Como diz Sartre (*O existencialismo é um humanismo*, 1946, p. 267): “O Homem não é senão o seu projeto, só existe na medida em que se realiza; (ele) é o conjunto de seus atos”. E seus atos, completados, são a sua História, e a sua História é a sua Memória.

RÉGIS DUPRAT é musicólogo e violista profissional, estudou harmonia, contraponto e composição com George Olivier Toni e Claudio Santoro. Formado em História pela Universidade de São Paulo, cursou o Instituto de Musicologia da Sorbonne e o Conservatório de Paris. Doutorou-se em Musicologia, em 1966, pela Universidade de Brasília, onde lecionou. É professor titular da Universidade de São Paulo, autor de 18 livros e de 18 CDs; autor de edições musicológicas do Brasil colonial e imperial e da música popular brasileira do século XIX. Editor responsável pelo setor de musicologia histórica da *Enciclopédia da Música Brasileira*. É membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, sócio benemérito da Sociedade Brasileira de Musicologia e membro eleito da Academia Brasileira de Música.



Patrimônio musical e políticas públicas no Brasil*

*Maria Alice Volpe***

Resumo

Este artigo traz um panorama histórico dos marcos legais que foram instituídos pelo Estado brasileiro para as políticas públicas do patrimônio cultural e sua relação com a música. Inaugurado por um conjunto de normas voltadas ao tombamento e às ações inerentes à conservação, promoção e proteção do patrimônio histórico e artístico nacional (SPHAN, 1937), o primeiro marco legal abrangeu as edificações arquitetônicas e os sítios naturais e históricos, porém retirou a música e as manifestações culturais folclóricas e indígenas do anteprojeto preliminar redigido por Mário de Andrade (1936) para o SPHAN. Somente depois de já consolidada a concepção de patrimônio material e imaterial na legislação brasileira (Constituição Federal de 1988; Decreto nº 3551/2000) é que o corpus de conhecimento e o aparato institucional construído pelos folcloristas ingressou na instituição federal de patrimônio histórico, artístico e cultural, o IPHAN. Essa fusão das instituições históricas e artísticas com as instituições de folclore e, em certa medida também as indígenas, permitiu que as políticas públicas desenvolvessem ações integradas sob os mesmos marcos legais. As especificidades da música como linguagem e sua centralidade nas práticas culturais das tradições brasileiras exigem ações, pela rede de museus brasileiros, que considerem história e memória, saberes e práticas musicais e a necessidade de constituir registros de patrimônio cultural que legitimem os direitos sociais e culturais, compreendidas as quatro dimensões dos bens culturais (preservação, educação, patrocínio e mercado) que sustentam o patrimônio cultural no desenvolvimento sustentável.

Palavras-chave

Patrimônio cultural – patrimônio material – patrimônio imaterial – políticas públicas culturais – museu – Mário de Andrade.

Abstract

This article presents a historical overview of the legal frameworks that were established by the Brazilian State for the public policies of cultural heritage, and its relation to music. Commenced with a set of norms directed to the tipping, and actions inherent to the conservation, promotion and protection of the national historical and artistic patrimony (SPHAN, 1937), the first legal framework encompassed architectural buildings, and natural and historical sites, but withdrew the music as well as folkloric and indigenous cultural manifestations from the preliminary draft prepared by Mário de Andrade (1936) for SPHAN. Only after the conception of material and immaterial heritage has been consolidated in Brazilian legislation (Federal Constitution of 1988, Decree 3551/2000), is it that the corpus of knowledge and the institutional apparatus constructed by the folklorists entered into the federal institution of historical, artistic and cultural heritage, IPHAN. This fusion of historical and artistic institutions with folklore institutions, and to some extent also indigenous cultures' institutions, allowed public policies to develop integrated actions under the same legal framework. The specificities of music as a language and its centrality in the cultural practices of Brazilian traditions require action by the system of Brazilian museums, which must consider history and memory, musical knowledge and practices, and the need to create cultural heritage registers that legitimize social and cultural rights, understood the four dimensions of cultural goods (preservation, education, sponsorship and market) that sustain cultural heritage in sustainable development.

Keywords

Cultural heritage – material heritage – intangible heritage – cultural public policies – museum – Mário de Andrade.

* Conferência apresentada originalmente no XIX Colloquio di musicología del Saggiatore musicale, Bologna, de 20 a 22 de novembro de 2015, org. Giuseppina La Face, Departamento de Artes da Universidade de Bolonha, Itália.

**Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: volpe@musica.ufrj.br

Artigo recebido em 30 de março de 2016 e aprovado em 16 de junho de 2016.



O Brasil está entre os países pioneiros nas políticas públicas para o patrimônio histórico, artístico e cultural, estando vinculado às concepções e marcos legais da UNESCO e mantendo ativa cooperação internacional. O Brasil iniciou suas ações institucionais e políticas públicas para o patrimônio histórico, artístico e cultural na década de 1930. A sistematização de uma política de estado abrangente foi instituída pela criação do Serviço Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 13 janeiro de 1937 – atualmente o Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), vinculado ao Ministério da Cultura – e pelo estabelecimento de um marco legal por meio do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que definiu o escopo do “patrimônio histórico e artístico nacional” como “o conjunto dos bens móveis e imóveis [...] de valor histórico, arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (art.1º) e equiparou a esse conjunto “os monumentos naturais, os sítios e paisagens [...] pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana” (art.1º §2º). O Decreto-Lei nº 25/1937 estabelecia as normas de “tombamento” e previa as ações de “conservação e proteção”.

A Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural, adotada pela UNESCO em 1972, foi ratificada pelo Brasil em 1978, no intuito de “ampliar modelos anteriores que focavam nos monumentos e construções, apropriando-se de definições antropológicas de cultura, baseado nas novas resoluções da UNESCO e suas aplicações no México, França, Israel e Itália”.¹

A Constituição Federal de 1988 reformulou o conceito de patrimônio e o escopo das ações públicas. Substituiu a expressão “patrimônio histórico e artístico” por “patrimônio cultural”, reconhecendo “os bens de natureza material e imaterial” e incluiu “as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico” (art. 216). E instituiu formas mais participativas entre o Poder Público e a sociedade na preservação, promoção e fomento (apoio financeiro) ao patrimônio cultural brasileiro. O Plano Nacional de Cultura, instituído pela Lei 12.343, de 2 de dezembro de 2010, visa ao “planejamento e implementação de políticas públicas de longo prazo (até 2020) voltadas à proteção e promoção da diversidade cultural brasileira [...] que assegurem o direito constitucional à cultura”, o que implica na “proteção e promoção do patrimônio e da diversidade étnica, artística e cultural; a

¹ Salaini & Arnt, 2010, p. 232-233.



ampliação do acesso à produção e fruição da cultura em todo o território”. Além do “estabelecimento de um sistema público e participativo de gestão, acompanhamento e avaliação das políticas culturais”, ponto crucial do Plano Nacional de Cultura é “a inserção da cultura em modelos sustentáveis de desenvolvimento socioeconômico”.² A Emenda Constitucional nº 71 de 29 de novembro de 2012 promoveu um grande avanço nas políticas públicas ao criar o Sistema Nacional de Cultura, “organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa”, que teve um grande diferencial ao “instituir um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade” e adotar um plano de metas com foco nos direitos culturais e no desenvolvimento sustentável ao definir o “objetivo [de] promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais” (art. 126A). Fundamentado no Plano Nacional de Cultura, o Sistema Nacional de Cultura rege-se pelos princípios de “diversidade das expressões culturais; universalização do acesso aos bens e serviços culturais; fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais; cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; integração e interação na execução das políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas; complementaridade nos papéis dos agentes culturais; transversalidade das políticas culturais; autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil; transparência e compartilhamento das informações; democratização dos processos decisórios com participação e controle social; descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações; e ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura” (art. 126A §1º). Além da esfera federal, há órgãos estaduais e municipais voltados ao patrimônio histórico, artístico e cultural, ratificados na Emenda Constitucional nº 71/2012 (art. 126A §4º). Atualmente o IPHAN tem uma estrutura complexa, composta por 27 superintendências (uma para cada estado brasileiro) de todas as regiões do país.³ E cada estado e município exerce sua autonomia por meio de seus sistemas próprios, estaduais e municipais, com leis próprias. O número de órgãos voltados ao patrimônio histórico, artístico e cultural nos sistemas federal, estadual e municipal ultrapassa algumas centenas.⁴

² Site do Ministério da Cultura <http://www.cultura.gov.br/plano-nacional-de-cultura-pnc->

³ Site do IPHAN <http://portal.iphan.gov.br>.

⁴ Não temos conhecimento dos números oficiais, mas considere-se que o Brasil tem 27 estados e 5.570 municípios: na hipótese de apenas 10% dos municípios terem uma Secretaria da Cultura que implemente alguma política pública voltada ao patrimônio histórico, artístico e cultural, já seriam mais de cinco centenas de órgãos municipais.



A história dos institutos patrimoniais históricos, artísticos e culturais brasileiros demonstra maior ênfase nos bens materiais de valor histórico e artístico, sobretudo os monumentos arquitetônicos e sítios históricos. Esse direcionamento expressa-se já nas primeiras ações do estado, com a criação do Museu Histórico Nacional (1922), a criação do Curso de Museus no MHN (1932), a criação do Museu Nacional de Belas Artes (1937) e a elevação da cidade de Ouro Preto à categoria de monumento histórico, sendo a primeira do Brasil em todas as categorias – patrimônio estadual em 1933; monumento nacional em 1938; e Patrimônio Mundial da UNESCO em 1980.

A música tardou bastante a compor o rol de ações e políticas públicas patrimoniais do Brasil. Embora o pioneiro dos estudos de folclore musical brasileiro – Mário de Andrade – tenha participado ativamente da concepção do SPHAN na década de 1930, tendo elaborado o documento preliminar, por encomenda em 1936, “seu projeto não foi implementado integralmente [...] e pontos importantes foram deixados de lado no Decreto de 1937”,⁵ entre os quais, a música, que nos interessa nesse balanço. As palavras “música” ou “musical”, “canto” e “folclore” simplesmente não aparecem no Decreto 25/1937. Num plano mais abrangente, as concepções atualmente denominadas patrimônio material e imaterial, bem como de diversidade cultural estavam formuladas no anteprojeto de Mário de Andrade (1936), não foram mantidas no Decreto nº 25/1937.

O anteprojeto de Mário de Andrade não expressava qualquer fronteira de preconceito entre o erudito e o popular, a arte pura e a arte aplicada, e propunha uma concepção abrangente⁶, cuja atualidade os especialistas no pensamento e legado de Mário de Andrade têm destacado que “chega até mesmo a antecipar as orientações da Carta de Veneza (1964)” e “é explícita a atenção dada aos [atualmente] denominados bens imateriais, [que] somente em 1989 a UNESCO, através da ‘Recomendação Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular’, atendeu às reivindicações das nações de tradições não-ocidentais para verem seu patrimônio reconhecido”.⁷

Estavam explicitados no anteprojeto de Patrimônio Artístico Nacional – note-se sem o histórico⁸ – de Mário de Andrade (1936) os “cantos ameríndios”, os “cantos folclóricos” e as “danças dramáticas folclóricas”.⁹ Essas manifestações musicais foram objeto de políticas públicas, porém não foram enquadradas no domínio do patrimônio e ficaram fora

⁵ Pires Jr, 2014.

⁶ Falcão, 1984; Fabris, 1996; Nogueira, 2008, p. 135; Pires Jr, 2014.

⁷ Nogueira, 2008, p. 135-6.

⁸ Nogueira, 2008, p. 134.

⁹ Apud Nogueira, 2008, p. 135.



dos marcos legais e ações do SPHAN. As manifestações musicais e dramático-musicais folclóricas e indígenas foram objeto das políticas públicas promovidas pelo Movimento do Folclore Nacional,¹⁰ que em 1947 foi organizado na Comissão Nacional de Folclore, vinculada à UNESCO, e que se ramificou em comissões estaduais, promoveu congressos nacionais e internacionais e conduziu à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, instituída em 1958 como o primeiro órgão permanente para esse campo de conhecimento, ligado ao então Ministério da Educação e Cultura. Tal como o movimento no campo histórico e artístico, o movimento folclórico teve também o intuito de promover o registro, inventário, preservação, resgate e salvaguarda – no caso, das manifestações autóctones e populares. Entre as grandes realizações desse movimento folclórico nacional foi o mapeamento cultural do Brasil. No campo da música, culminou com o mapa musical de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1954)¹¹ (Figura 1).

¹⁰ Ver Vilhena, 1997.

¹¹ Ver Volpe, 2011.



Figura 1. Diagramação gráfica do mapeamento de Azevedo (1954) in Béhague, verbete “Brazil: Folk music” in Grove, 1980.



Em 1976, a campanha elevou-se a Instituto Nacional do Folclore, que foi incorporada à Fundação Nacional de Artes, órgão do Ministério da Educação e Cultura. Após a reforma administrativa de 1985 que instituiu o Ministério da Cultura como órgão separado do Ministério da Educação, o INF, junto com o Museu de Folclore Edison Carneiro, tornou-se o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, em 2003, passando a integrar a estrutura do IPHAN, vinculado ao Ministério da Cultura.¹² Os diversos casos de museus de folclore de outros estados brasileiros confirmam que somente depois de já consolidada a concepção de patrimônio material e imaterial na legislação brasileira é que o *corpus* de conhecimento e o aparato institucional construído pelos folcloristas ingressou na instituição federal de patrimônio histórico, artístico e cultural, o IPHAN. Essa fusão das instituições históricas e artísticas com as instituições de folclore e culturas populares e indígenas permitiu que as políticas públicas desenvolvessem ações integradas sob os mesmos marcos legais.

As políticas indigenistas do Governo Federal iniciaram com a criação do Serviço de Proteção ao Índio, em 1910, e encontra-se atualmente sob a proteção e os auspícios da Fundação Nacional do Índio (Funai), órgão criado em 1967 e vinculado ao Ministério da Justiça, ao qual vincula-se o Museu do Índio. A Lei nº 6.001 de 1973, conhecida como o “Estatuto do Índio”, formalizou a proteção das populações indígenas. A pesquisa e o registro das músicas indígenas, no entanto, se desenvolveram menos no Museu do Índio e mais no Museu Nacional (o primeiro do país, fundado em 1818), pois a partir de 1946 o MN foi vinculado à Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, sobretudo com a gestão de Anthony Seeger na década de 1970; em certa medida alguns museus de folclore também contribuíram para a memória do patrimônio cultural indígena. O Museu do Índio nunca foi integrado ao Sistema Nacional de Museus e não consta da lista de museus cadastrados no Instituto Brasileiro de Museus. Sua localização no Ministério da Justiça ao invés do Ministério da Cultura possivelmente explique as dificuldades que o Museu do Índio tem sofrido no contexto das políticas públicas para a cultura. Os programas de pós-graduação em antropologia cultural têm sido os maiores responsáveis pela memória e compreensão das culturas e músicas (se é que se pode usar esse termo) das populações indígenas do Brasil.

A diversidade cultural e os direitos culturais foram garantidos pela Constituição Federal de 1988, que estabeleceu que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (art. 215) e também que “o Estado

¹² Site do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular http://www.cnfc.gov.br/interna.php?ID_Materia=2.



protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (art. 215 §1º). O Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Em 2006, o Brasil ratificou a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO de 2003; e em 2006 o Brasil ratificou a Convenção Sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005.

O Decreto nº 3.551/2000 distingue quatro domínios na composição da dimensão imaterial do patrimônio cultural: (1) formas de expressão, (2) saberes, (3) celebrações, e (4) lugares. Até o momento o IPHAN aprovou 37 registros de patrimônio cultural imaterial, dos quais 22 têm a música, na maior parte associada à dança ou à dança-dramática, como elemento principal (Figura 2, destaque em *itálico*).

BENS REGISTRADOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL BRASILEIRO

I. Livro de Registro das Formas de Expressão

1. Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi
2. *Carimbó*
3. *Cavalo-Marinho*
4. *Fandango Caiçara*
5. *Frevo*
6. *Jongo no Sudeste*
7. *Maracatu Nação*
8. *Maracatu de Baque Solto*
9. *Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo*
10. *O Toque dos Sinos em Minas Gerais*
11. *Roda de Capoeira*
12. *Rtxòkò: Expressão Artística e Cosmológica do Povo Karajá*
13. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*
14. *Tambor de Crioula do Maranhão*
15. Teatro de Bonecos Popular do Nordeste



II. Livro de Registro dos Saberes

16. Modo Artesanal de Fazer Queijo de Minas, nas Regiões do Serro e das Serras da Canastra e do Salitre
17. Modo de Fazer Cuias do Baixo Amazonas
18. *Modo de Fazer Viola de Cocho*
19. Modo de Fazer Renda Irlandesa - Sergipe
20. Ofício das Baianas de Acarajé
21. Ofício das Paneleiras de Goiabeiras
22. *Ofício dos Mestres de Capoeira*
23. *Ofício de Sineiro*
24. Produção Tradicional e Práticas Socioculturais Associadas à Cajuína no Piauí
25. Saberes e Práticas Associados aos Modos de Fazer Bonecas Karajá
26. Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro

III. Livro de Registro das Celebrações

27. *Círio de Nossa Senhora de Nazaré*
28. *Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão*
29. *Festa do Divino Espírito Santo de Paraty*
30. *Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis*
31. Festa de Sant'Ana de Caicó
32. Festa do Senhor Bom Jesus do Bonfim
33. *Festividades do Glorioso São Sebastião na Região do Marajó*
34. *Ritual Yaokwa do Povo Indígena Enawene Nawe*

IV. Livro de Registro de Lugares

35. Cachoeira de Iauaretê – Lugar Sagrado dos Povos Indígenas dos Rios Uaupés e Papuri
36. *Feira de Caruaru*
37. Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani

Figura 2. Patrimônio Imaterial: Livro de Registros do IPHAN (cf. Decreto nº 3.551/2000): distingue quatro domínios: (1) formas de expressão, (2) saberes, (3) celebrações, e (4) lugares. Fonte: IPHAN. Destaque em itálico (da autora): registros de patrimônio cultural imaterial que têm a música, na maior parte associada à dança ou à dança-dramática, como elemento principal.



Nessa trajetória desde o patrimônio histórico e artístico, a partir da década de 1930, com ênfase no patrimônio material, até o reconhecimento do patrimônio imaterial com a crescente valorização da diversidade cultural, a música brasileira erudita conquistou apenas um espaço reduzido na efetivação das políticas públicas patrimoniais e culturais. Nas primeiras décadas do SPHAN, a música brasileira erudita era praticamente inexistente enquanto objeto histórico: a geração modernista que criou o SPHAN foi a mesma que renegou o passado imediato de Carlos Gomes e todos os compositores brasileiros românticos do século XIX. Os modernistas estavam construindo um novo ideário para a arte, a literatura e a música “nacional” e o dito de Villa-Lobos “a música brasileira começa comigo” representava bem o que a geração modernista pensava sobre o papel do compositor do século XX na música brasileira. As descobertas dos manuscritos musicais do período colonial brasileiro só se deram a partir da década seguinte, com Curt Lange (1946) e tomaram maior vulto depois da década de 1960. O processo de construção do imaginário histórico-musical brasileiro vinculado à música erudita foi tão longo que apenas recentemente algumas coleções foram reconhecidas como patrimônio cultural: Carlos Gomes, Villa-Lobos, Ernesto Nazareth e alguns acervos de partituras do período colonial.

O Programa Memória do Mundo da UNESCO, criado em 1992, instalou o Comitê Nacional do Brasil em 2006 e registrou até o momento sete acervos ou conjuntos documentais(Figura3).¹³

¹³ Site do Arquivo Nacional, Memória do Mundo <http://www.arquivonacional.gov.br/>.



1. Missão de Pesquisas Folclóricas – Mário de Andrade, proposto pelo Centro Cultural São Paulo / Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (2009)
2. Manuscritos Musicais de Carlos Gomes, proposto pela Fundação Biblioteca Nacional (2009)
3. O Museu da Música de Mariana, Minas Gerais, proposto pela Arquidiocese de Mariana (2011)
4. Coleção Carlos Gomes do Museu Imperial (1855-1942), proposto pelo Museu Imperial (2012)
5. Manuscritos Musicais de Ernesto Nazareth, proposto pela Fundação Biblioteca Nacional / Ministério da Cultura (2013)
6. Coleção Francisco Curt Lange de Manuscritos Musicais, proposto pelo Museu da Inconfidência de Ouro Preto (2014)
7. Partituras – Obras de Heitor Villa-Lobos (1901-1959), apresentadas pelo Museu Villa-Lobos / IBRAM (2015)

Figura 3. Registro Nacional do Brasil – Programa Memória do Mundo da UNESCO. Fonte: Arquivo Nacional.

O presente balanço dos registros patrimoniais da música no IPHAN e Memória do Mundo-UNESCO demonstra que o patrimônio imaterial predomina numericamente nas atuais políticas públicas, enquanto o tombamento do patrimônio material dos acervos documentais musicais – que mantêm sobretudo a música erudita brasileira – aguarda ações mais efetivas e abrangentes.

Algumas tendências recentes nas políticas públicas patrimoniais devem ser levadas em consideração ao pensar o campo da música. “Na década de 1990, as cidades brasileiras passaram a considerar o patrimônio dentro da dimensão do turismo, havendo muitos projetos de revitalização de centros históricos e de museus e acervos nacionais, como no caso de Salvador, Olinda, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro”.¹⁴ A música, entretanto, não tem sido considerada um bem cultural central nessa abordagem do turismo cultural, exceto em algumas poucas manifestações sazonais, como o carnaval do Rio de Janeiro, o carnaval da Bahia, o carnaval de Recife e Olinda e o Festival de Parintins do Boi-bum-bá Caprichoso e Garantido. Isso levanta uma questão controversa entre cultura e *business*. Vinculada a esta questão está a vertente das economias criativas. A integração das tradições musicais

¹⁴ Corá, 2014, p. 1102.



às economias criativas possibilita a associação do etnoconhecimento ao desenvolvimento sustentável e, desse modo, a própria salvaguarda das singularidades e saberes locais.

Outra questão a ser estudada é em que medida as leis de incentivo à cultura (Lei nº 7.505 de 2 de julho de 1986 “sobre os benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico”; Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991 “Lei Rouanet”, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC) tem beneficiado as políticas públicas patrimoniais culturais vinculadas à música. Que tipo de música e com que propósitos: culturais *per se* ou comerciais?

Uma terceira questão: as políticas públicas têm dado atenção à educação patrimonial, especialmente em programas desenvolvidos por museus. No entanto, não há uma ação sistemática de educação patrimonial focada nas tradições musicais brasileiras, o que certamente surtiria efeito positivo. Isso ocorre a despeito do fato de que a música permeia a maioria das categorias de patrimônio cultural brasileiro e, portanto, deveria ser objeto primordial das ações educativas patrimoniais.

Por último, mas não menos importante: a questão da preservação permanece particularmente crítica quando se trata de povos cuja preservação de sua cultura depende da preservação de seu modo de vida e meio ambiente. O embate implacável entre o avanço e o retrocesso do “processo civilizatório”.

Os diversos fatores envolvidos na questão remetem-nos às sábias palavras da antropóloga e cientista política brasileira Eunice Durham:

Devemos partir da constatação da existência, em nossa sociedade, de uma heterogeneidade cultural produzida por uma diferenciação das condições de existência, que se prende à estrutura de classe e resulta da reprodução de um modo de produção. Mas deve-se considerar também que esta diversidade está permeada, por sua vez, por distinções regionais associadas às peculiaridades de recursos naturais e a condições demográficas e históricas particulares que lhe dão conteúdos e formas específicas. (Durham, 2004, p. 32).

Trazendo essa questão para a área da música e seguindo o caminho lançado pela geração dos folcloristas que culminou no mapa musical de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, mostrado anteriormente, qual seria a configuração de um mapeamento musical atualizado



das tradições culturais e musicais do Brasil? E que tipo de projetos esse novo mapeamento musical suscitaria nos campos da curadoria, expografia e educação patrimonial? Certamente urge aliar os novos recursos tecnológicos a abordagens cada vez mais interdisciplinares. Deixo aqui esta proposta para as ações patrimoniais da rede de museus brasileiros.

Para concluir, chamo a atenção para a necessidade de compreender as especificidades das linguagens musicais e a centralidade das práticas musicais no bojo das tradições brasileiras e, portanto, indispensáveis para a conceituação de patrimônio cultural. Os saberes musicais devem ser integrados cada vez mais às ações dos multiplicadores da cultura e das instituições de memória e documentação. História e memória musical, saberes e práticas musicais devem constituir os registros de patrimônio cultural em estado permanentemente vivo.

Para repensar o lugar do patrimônio musical no contexto mais amplo das políticas públicas para o patrimônio cultural no Brasil: O reconhecimento de um patrimônio cultural pelo Estado é, em certa medida, baseado nas instâncias sociais de memória, tradição e poder institucional. O imaginário histórico, sociológico e antropológico também toma parte na invenção e reinvenção da tradição e sustenta a negociação permanente entre os vários grupos e o Estado, que legitima os direitos sociais e culturais, bem como os respectivos níveis de prioridade nas políticas públicas. A questão da diversidade cultural e o direito constitucional à cultura têm negociado cada vez mais com essas quatro dimensões dos bens culturais (preservação, educação, patrocínio e mercado) que sustentam o patrimônio cultural no desenvolvimento sustentável.



REFERÊNCIAS

Andrade, Mário de. “Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. In: Cavalcanti, Lauro. *Modernistas na Repartição*. Rio de Janeiro: EdUFRJ/Min-IPHAN, 2000, p. 37-52.

Andrade, Mário de. Inauguração do Curso de Etnografia e Folclore do Departamento de Cultura (minuta da palestra). São Paulo: SEF/ Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga/CCSP, 1 p. datil., abril de 1936.

ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, Introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; SCCT, 1976.

Arquivo Nacional / Memória do Mundo site <http://www.arquivonacional.gov.br/>.

Béhague, Gerard. Brazil: “Folk music”. In: Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980, v. 3, p. 223.

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular site http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=2.

Corá, Maria Amelia Jundurian. “Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais”. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 48, n. 5, p. 1093-1112, out. 2014. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-76122014000500002&lng=en&nrm=iso.

Duprat, Régis. “Música e (é) monumento: uma revisão patrimonial”. In: Volpe, Maria Alice (org.). *Patrimônio Musical na Atualidade: Tradição, Memória, Discurso e Poder*. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, vol. 3). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2013, p. 47-58.

Durham, Eunice Ribeiro. *A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Fabris, Annateresa. “Mário de Andrade e o Patrimônio Artístico Nacional”. In: Szklo, Gilda S. (org.). *Anais do Seminário Mário de Andrade e o Rio de Janeiro: Um desejo quase enraivecido de Rio: Mário de Andrade e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996, p. 81-86.



Falcão, Joaquim A. “Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional”. In: Miceli, Sergio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. p. 24-55.

IPHAN site <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>

MORI, Victor Hugo et alli (orgs.). *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2006.

Nogueira, Antonio Gilberto Ramos. “Arte patrimonial como base para o patrimônio imaterial”. *Patrimônio e Memória* (UNESP), v. 4 n. 1, p. 123-139, 2008.

Pires Jr, Sidney Oliveira. “Mário de Andrade e o contexto da criação do SPHAN”. In: Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH, Santos, 2014.

Salaini, Cristian Jobi & Arnt, Mônica de Andrade. “Propriedade intelectual e conhecimentos tradicionais no contexto das políticas públicas patrimoniais”. In: Leal, O. F.; Souza, R. V. (orgs.). *Do regime de propriedade intelectual: estudos antropológicos*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2010. p. 223-241.

Seeger, Anthony. “Audio and audiovisual archives, intellectual property, and cultural heritage: some comparative considerations”. In: *Propriedade Intelectual e Patrimônio Cultural: proteção do conhecimento e das expressões culturais tradicionais*. Belém, 2004.

Vilhena, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas, 1997.

Castro, Maria Laura Viveiros de & Fonseca, Maria Cecília Londres. *Patrimônio Imaterial no Brasil: Legislação e Políticas Estaduais*. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

Volpe, Maria Alice. “Traços romerianos no mapa musical do Brasil”. In: Lopes, Antonio Herculano; Abreu, Martha; Ulhoa, Martha; Velloso, Monica (orgs.). *Música e História no Longo Século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 15-35.

Volpe, Maria Alice (org.). *Patrimônio Musical na Atualidade: Tradição, Memória, Discurso e Poder*. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, vol. 3). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2013.

Volpe, Maria Alice (org.). *Anais do III Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ "Patrimônio Musical na Atualidade: Tradição, Memória, Discurso e Poder"*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2013.



Volpe, Maria Alice. “Patrimônio musical e invenção”. In: Volpe, Maria Alice (org.). *Patrimônio Musical na Atualidade: Tradição, Memória, Discurso e Poder*. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, vol. 3). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2013, p. 19-22.

MARIA ALICE VOLPE é docente da cadeira de musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 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. Doutora (PhD) em Musicologia/Etnomusicologia pela University of Texas-Austin, EUA (orient.: Gerard Béhague). Mestre em Música pela UNESP (orient.: Régis Duprat). Bacharel em Música: Piano (orient.: Beatriz Balzi). Tem colaborado em publicações nacionais e internacionais, entre as quais EDUSP, UMI-Research Press, Turnhout, Ashgate, *Latin American Music Review*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Enciclopédia da Música Brasileira*, *Oxford Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography* e *Brasiliana*. Conferencista convidada de eventos nacionais e internacionais: Fundação Casa de Rui Barbosa; Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; Universidade de São Paulo; Universidade Nova de Lisboa; Universidade de Coimbra; King’s College de Londres; Ibermúsicas-México; Università di Bologna. Apresentação de trabalhos em congressos nacionais e internacionais: ANPPOM, Sociedade Portuguesa de Musicologia, International Musicological Society (Zurich, 2007; Roma 2012) e ARLAC-IMS (Havana, Cuba 2014; Chile, 2016). Prêmios: Steegman Foundation Grant for South-American Scholar (IMS 2007); Music & Letters Trust – Oxford University Press (2008). Líder do Grupo de Pesquisa UFRJ/CNPq “Novas Musicologias”. Coordenadora do Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Editora-chefe da *Revista Brasileira de Música*. Editora da seção Brasil da revista *Glosas* (Portugal). Sócia-fundadora da Associação Regional da América Latina e Caribe da International Musicology Society (ARLAC-IMS). Membro eleito da Academia Brasileira de Música (Cadeira Nº 2).



As três fases da roda de choro, dos pioneiros à Era do Rádio

*Henrique Cazes**

Resumo

Este estudo aborda a trajetória historiográfica da roda de choro, procurando detalhar as transformações ocorridas no evento ao longo de seis décadas, e propõe uma divisão em três fases. Meio pelo qual a música dos chorões se espalhou pelo Rio de Janeiro e depois por outras partes do país, a roda de choro, entre 1870 e 1930, foi impactada por diferentes momentos políticos e econômicos, bem como por novidades tecnológicas. Nesse recorte de tempo se configuraram duas categorias: os mediadores profissionais e os especialistas amadores, que ao interagirem no plenário da roda de choro, colocaram frente à frente, competição e cumplicidade, diversão e prática musical objetiva. Ao considerarmos a roda de choro como objeto de estudo em separado, se torna possível avançar sobre os motivos que fizeram dessa experiência algo fundamental para a circulação e a durabilidade do Choro até o século XXI.

Palavras-chave

Música brasileira – século XIX – século XX – música popular – choro.

Abstract

This study addresses the historiographical trajectory of the *choro*, seeking to detail the transformations that occurred in its dynamics over six decades, and proposes a division into three phases. Through which the music of the *chorões* spread across the Rio de Janeiro and later in other parts of the country, the *roda de choro*, between 1870 and 1930, was impacted by different political and economic moments, as well as technological innovations. In this time frame, two categories were configured: professional mediators and amateur specialists, who interacted in the plenary of the *roda de choro*, facing competition and complicity, entertainment and objective musical practice. Considering the *roda de choro* as a separate study object, it becomes possible to advance on the reasons that made this experience fundamental for the circulation and durability of *choro* until the 21st century.

Keywords

Brazilian music – 19th century - 20th century – popular music – choro music.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: henriquecazes@terra.com.br.

Artigo recebido em 1 de agosto de 2016 e aprovado em 5 de setembro de 2016.



Os primeiros tempos da roda de choro não foram tema de muitas narrativas, fora o sempre citado livro de Alexandre Gonçalves Pinto, *O Choro*, recentemente analisado em profundidade pela tese de doutorado intitulada *O baú do Animal* (2011), de autoria do bandolinista, chorão e etnomusicólogo Pedro Aragão. No que diz respeito ao clima dos encontros entre os praticantes do Choro, o livro dá muitas informações, que ajudam a compreender os aspectos de interação social, mas nas questões de prática musical e de avaliação técnica de músicos, sempre achei as descrições e o juízo de valor incutido nas palavras de Gonçalves Pinto, pouco confiável. Para justificar o que me leva a discordar da opinião hoje majoritária, que considera o livro de Gonçalves Pinto uma fonte musicalmente segura, vou exemplificar com alguns detalhes musicais relacionados a figuras das quais possuímos outras referências.

Falando de Alfredo da Rocha Vianna, o pai de Pixinguinha, Gonçalves Pinto o equipara a flautistas como Viriato Figueira (Macaé, RJ, 1851-1882) e Pedro Galdino (Pedro Manuel Galdino, Rio de Janeiro, 1862-1922), instrumentistas e compositores de boa reputação:

Melodioso flauta que podia se comparar com os acima descriptos [Viriato e Pedro Galdino]. Tocava de primeira vista, a principio, na sua flauta amarella, de cinco chaves e ultimamente em uma, de novo systema. (Gonçalves Pinto, 1936, p. 21)

Pixinguinha em seu depoimento ao MIS descreve o pai como um flautista que “levava três cadernos para tocar três ou quatro choros”. Mais adiante Hermínio Bello de Carvalho lhe pergunta se seu pai era compositor e Pixinguinha responde: “Não, mas uma vez ele fez uma valsinha”. Ora, há uma diferença enorme entre uma impressão e outra, tendendo eu a crer mais, até pela proximidade e convívio, fora o preparo musical, no filho de Alfredo Vianna.

Em questões de práticas musicais também aparecem descrições pouco verossímeis, como a que fala de um flautista afamado e exigente chamado Videira.

Era muito respeitado, pelos acompanhadores, e tinha um defeito, se qualquer dos instrumentos desse uma nota fóra da musica, em qualquer passagem, parava a flauta, o que era uma decepção para os convidados, e então logo perguntava ao que errou. O senhor sabe tocar? O que respondia o interpellado, toco pouco, e a minha pratica é quasi nenhuma, e depois o senhor toca com muita dificculldade, o



que muito nos atrapalha. Com esta franqueza Videira ficava radiante, e então ia logo dizendo: Agora eu vou tocar para o senhor não cair. E perguntando então: Qual os tons que o senhor confere no seu instrumento ? o que respondia: Dó Maior, Sol Maior, Mi menor, e só. Respondeu Videira: pois bem, então vamos tocar só nestes tons e assim fazia, sahindo-se os fracos tocadores bem, e Videira, contentíssimo demonstrando assim a sua Maestria... (Gonçalves Pinto, 1936, p. 24)

Sendo o Choro, desde a obra de seus pioneiros, uma música modulante, é muito pouco provável que com os acordes básicos de três tonalidades conseguissem executar algum repertório, talvez um lundu ou uma modinha.

Há erros grosseiros de informação, como o que é dito sobre Heitor Villa-Lobos:

Esta celebridade, conheci quando ele era um exímio chorão. Tocando em seu violino, tudo o que é muito nosso, com perfeição e gosto, de um exímio artista. (Gonçalves Pinto, 1936, p. 145)

Todas as descrições da presença de Villa-Lobos no ambiente do Choro falam dele tocando violão e sabe-se que, em teatros e confeitarias, ele tocava violoncelo.

Há passagens que são verdadeiros enigmas para aqueles que se debruçam sobre a obra de Gonçalves Pinto e podem despertar inúmeras especulações. É o caso do “verbete” de um saxofonista chamado Ricardo de Almeida. Sobre ele escreveu Gonçalves Pinto:

No seu instrumento sabe dizer o que sente, com alma. É bastante procurado, nas Sociedades Dansantes Musicas, onde o heroe é procurado como o brilhante sem jaça. Toca muitos choros americanos, e também nossos com grande facilidade. (Gonçalves Pinto, 1936, p. 193-194)

Do que poderia tratar a expressão “choros americanos”? Por esses e outros motivos similares, julgo que nos aproximaremos mais da verdade se não encamparmos como verdadeiras as observações de Gonçalves Pinto quanto à música em si, procurando utilizar sua preciosa narrativa pioneira para avaliar o campo da ambiência, tão determinante para a roda de choro.



O livro, que tem servido de base para estudos, tanto acadêmicos quanto não acadêmicos, nos passa a impressão que a fase narrada foi linear, homogênea, mas me parece fundamental compreender os diferentes momentos que se sucederam na vida social e musical do Rio de Janeiro entre 1870 e a primeira metade da década de 1930, o período de tempo abordado por Gonçalves Pinto.

Penso que ocorreram três momentos bem diferentes para o Choro e a roda de choro ao longo do período e é importante estabelecer a variedade de correlações entre o mundo profissional dos músicos de Choro e o ambiente da roda, de fase a fase.

PRIMEIRA FASE (1870-1903)

O primeiro momento, que se inicia no simbólico ano de 1870, pode ser balizado até 1903 e é o tempo do florescimento da música dos chorões. É uma fase de efervescência intelectual, artística e política e os chorões estiveram circulando com sua música nos mais diversos ambientes, aproveitando a mobilidade social que se abriu com as campanhas abolicionista e pela república. É um tempo de grêmios estudantis e literários, de clubes carnavalescos e ranchos, espaços onde valores de diferentes extratos sociais estiveram convivendo. No livro de Gonçalves Pinto, a roda de choro se mistura com os pagodes, casamentos, bailes, batizados, festas religiosas, Carnaval etc., onde a música dos chorões estará também misturada com modinhas, cançonetas e lundus. Ou seja, a roda de choro originalmente não era um encontro para a prática musical de um só tipo de repertório, mas algo diversificado e desenvolvido em uma ambiência que combinava camaradagem, respeito e humor.

Esse foi também o período em que a música dos chorões se propagou, além das rodas, pelas bandas de música e pelo teatro de revista. Historicamente, é o período em que se configuram duas categorias que, ao interagir, vão influenciar os destinos do Choro e da roda de choro, ao longo de um século e meio. A primeira dessas categorias proponho chamar de **mediadores profissionais**, ou seja, os músicos cultores do Choro que atuavam profissionalmente em segmentos variados e mantinham contato com a roda de choro. A segunda categoria, que chamarei de **especialistas amadores**, era composta por músicos de atuação exclusiva ou quase exclusiva na roda de choro.

O papel de mediação entre o mundo da música profissional e o ambiente informal da roda haveria de ser desempenhado por músicos tecnicamente aparelhados para tal empreitada. É aí que surge a geração dos pioneiros do Choro, lideranças profissionais que criaram um tipo de música que se multiplicou pelas mãos de amadores.



Muitas vezes descrito, a meu ver com certa ingenuidade, como música de amadores, diversão de gente simples, o Choro não seria o que é se não fossem suas lideranças pioneiras. Ao colocarmos lado a lado Joaquim Callado (Joaquim Antonio da Silva Callado, Rio de Janeiro, 1848-1880), Chiquinha Gonzaga (Francisca Edwiges Neves Gonzaga, Rio de Janeiro, 1847-1935), Ernesto Nazareth (Ernesto Júlio de Nazareth, Rio de Janeiro, 1863-1934) e Anacleto de Medeiros, podemos constatar vários pontos em comum que os afastam do amadorismo e da espontaneidade apontados como características dos primeiros chorões.

Chiquinha Gonzaga teve instrução musical formal, mas optou, até por necessidade de sobrevivência, pelos veículos mais capazes de promover sua música como o Carnaval (Abre alas) e o teatro de revista. Foi importante na divulgação do Choro, justamente por colocar seus elementos e ambientes em cena nos espetáculos populares que criava.

Ernesto Nazareth, além de ter tido contato ainda na infância com a cultura pianística européia e ter estudado com o professor francês Lucien Lambert, tinha plena consciência do trabalho que fazia, entre o popular e o erudito. No ensaio “Ernesto Nazareth na música brasileira” de Brasília Itiberê, há a narrativa de um diálogo entre Nazareth e o folclorista e estudioso de sua obra Oscar Rocha, que lhe pergunta como tinha chegado a compor seus tangos, com um caráter rítmico tão variado. Nazareth responde que “ouvira muito as polcas de Viriato, Callado e Paulino Sacramento e sentiu o desejo de transpor para o piano a rítmica dessas polcas-lundu” (Itiberê, 1946 *apud* Severiano, 2008, p. 30).

Anacleto de Medeiros também foi um profissional com um projeto, o de divulgar o Choro pelas bandas de música, organizando as melhores de seu tempo, a partir da arregimentação de músicos entre os chorões. Foi explicitamente admirado por compositores da chamada música séria como Carlos Gomes e Villa-Lobos.

Nazareth teve entre seus divulgadores Luciano Gallet e Mário de Andrade. Chiquinha Gonzaga teve sua relevância musical reconhecida mais tardiamente. Sobre ela escreveu Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, se referindo às partituras criadas para o teatro de revista.

Por todas essas partituras, Chiquinha Gonzaga espalhou números de música que muito contribuíram para fixar a fisionomia típica das danças e canções brasileiras, traduzindo fielmente o improviso pitoresco do choro ou o perdido e enfático lirismo das serestas. (Azevedo, 1956, p. 150)



Callado foi tocado e gravado pela geração de flautistas que veio em seguida, alguns deles de características bem acadêmicas como Pedro de Alcântara e Agenor Bens.

O pequeno resumo, aqui apresentado, do trabalho desses quatro pioneiros, aponta para uma atividade profissional, cada um desbravando um terreno e ajudando a espalhar o Choro – ainda não constituindo esse um gênero musical, mas um estilo, um jeito de compor e tocar, a circular por diferentes espaços. Callado transitava entre festas familiares e salões de concerto. Chiquinha abriu o campo do teatro. Nazareth atuou nas casas de música, onde se vendiam pianos e partituras e em salas de esperas de cinemas. Anacleto ensinou música a dezenas de aprendizes nas bandas que dirigiu, multiplicando o contingente de chorões.

Enquanto esses profissionais davam seguimento a seus projetos, tendo seguidores igualmente profissionais, que também exerciam lideranças relevantes (Irineu de Almeida, Paulino Sacramento, Pedro Galdino, Albertino Pimentel, para citar alguns de maior destaque), começou a surgir a roda de choro, aí sim, diversão de gente simples, música de amadores. O papel dos mediadores profissionais na implantação do Choro teve consequências diretas no aspecto estético, se estabelecendo desde o início um padrão de composição que incluía bom acabamento formal, modulações, melodias que exploravam os recursos de instrumentos solistas e fórmulas rítmicas criativas e surpreendentes. No capítulo em que aborda o advento do nacionalismo, Luiz Heitor aponta Callado, Chiquinha e Nazareth como “a tríade de autores que mais significado tiveram nesse processo de fixação de um tipo nacional de música para o qual os compositores ‘sérios’ começaram a olhar cobiçosamente” (Azevedo, 1956, p. 151). No campo da interpretação criou-se uma tradição de expressão e virtuosismo, que perdura igualmente até os dias de hoje.

Mas nessa primeira fase, que durou pouco mais de três décadas, os mediadores ainda não eram tão profissionais quanto viriam a ser a partir de 1930 e os amadores ainda não eram tão especialistas como iria ocorrer mais adiante. Talvez por isso, o relato pioneiro de Gonçalves Pinto seja encarado tantas vezes como uma descrição do Choro, quando na realidade o velho carteiro chorão fala das rodas de seu tempo, de encontros musicais que estabeleceram a primeira rede social por onde essa música fluiu.

O encantamento inicial do público com a música dos chorões e seus instrumentos típicos, como o cavaquinho, aparece magistralmente descrito em dois famosos contos de Machado de Assis dessa época: “O machete” (1878) e “Um homem célebre” (1888). Em ambos os textos, a força da novidade trazida pela música dos chorões, com sua alegre espontaneidade, é contraposta com a face grave e melancólica da chamada música séria.



O meio social – uma classe intermediária nova e composta de funcionários públicos e pequenos comerciantes – era bastante heterogêneo, comportando ainda imigrantes portugueses e italianos (citados por Lima Barreto) e ciganos (citados por Pixinguinha). Não havia ainda uma divisão da cidade que logo chegaria, trazendo uma menor mobilidade para a música dos chorões e afunilando a diversidade musical e social da roda de choro.

SEGUNDA FASE (1903-1919)

O segundo período pode ser demarcado como iniciado em 1903, pelo começo das reformas urbanísticas do prefeito Pereira Passos, a chegada do cinema mudo e das gravações em disco e vai até o surgimento do conjunto Oito Batutas em 1919.

As obras públicas empreendidas pelo prefeito Francisco Pereira Passos entre 1903 e 1909, popularmente chamadas de “bota abaixo”, foram inspiradas na reforma de Paris, feita poucas décadas antes pelo prefeito Haussman. A Avenida Central (atual Rio Branco), símbolo máximo dessas obras, realizadas com a justificativa de modernizar e higienizar o Centro da cidade, foi feita ao modelo dos *boulevards* da capital francesa, criando propositadamente a impressão de sermos uma Paris na América. O resultado dessa intervenção atingiu em cheio o tecido social de sustentação das rodas de choro e dividiu a cidade de forma brutal. Nas palavras de Magda Miranda Clímaco, em sua tese *Alegres Dias Chorões*:

Por outro lado, a cidade que a elite carioca desse período procurou imitar em termos do urbanismo, da moda, dos hábitos, contrastava profundamente com outra cidade, a cidade do morro, das favelas, do malandro, dos botequins. A afirmação de sua identidade, que negava a identificação com a realidade colonial brasileira, necessitava das reformas que levariam o povo, que passou a significar o antigo, o exótico, o primitivo, para os subúrbios, com seus hábitos, costumes, *performances*, todos renegados pela cidade imaginada. (Clímaco, 2008, p. 111)

Nota-se que o itálico utilizado na palavra “performances” pela autora, refere-se, entre outras coisas, à música dos chorões, que teve sua rede social original, as rodas de choro, enfraquecida, com a maior compartimentação dos extratos sociais e a diminuição de seu contato, em função até de dificuldades de deslocamento até bairros mais distantes. No



livro de Gonçalves Pinto há uma passagem que retrata a dificuldade para se chegar em uma roda de choro no subúrbio.

Fui convidado pelo grande Professor Cupertino, para assistir um conjunto de chorões lá para as bandas de Agua Santa. Tomando um trem de suburbios, saltei no Engenho de Dentro, onde esperei um omnibus para aquelas bandas. Depois de muito esperar, enfim chegou o tal omnibus, onde me foi impossível embarcar, tal o assalto da grande população que alli também esperava. Enfim, pacientemente esperei outro, porque no primeiro fui completamente barrado, pisado, e com a roupa toda amassada. (Gonçalves Pinto, 1936, p. 50)

A forma como a música dos chorões passou a ser vista é bem ilustrada pela passagem colhida do diário de Lucília Villa-Lobos, primeira mulher de Heitor Villa-Lobos e que escreveu em 1912 sobre o seu primeiro encontro com o então jovem compositor:

A noitada de música correu muito bem, extremamente agradável, e para nós foi um sucesso o violão nas mãos de Villa-Lobos. Terminando sua exibição, Villa-Lobos manifestou desejo de ouvir a pianista, e toquei a seguir, alguns números de Chopin, cuja execução me pareceu ter impressionado bem, na técnica e na interpretação. Villa-Lobos, porém, se sentiu constrangido; talvez mesmo inferiorizado, pois naquela época o violão não era instrumento de salão, de música de verdade, e sim instrumento vulgar, de chorões e seresteiros. (Horta, 1986, p. 19)

Não se tratava de uma moça da elite, que teria ido estudar piano fora do país e sim de uma jovem membro de uma numerosa família que residia em uma vila na Tijuca, formada no Instituto Nacional de Música, instituição por sinal onde vários chorões foram alunos e professores. O encantamento inicial com o popular e espontâneo da música dos chorões deu lugar a uma tendência de por cada coisa em seu lugar.

Há um texto de Olavo Bilac, publicado na revista *Kosmos* em 1906 e reproduzido no livro *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República* que



nos dá, de maneira contundente, a idéia da cidade que se estava querendo construir e o quanto o povo podia atrapalhar os planos da elite e do poder público.

Num dos últimos domingos vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha: e naquele boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, contra a fachada rica dos prédios altos, contra as carruagens e carros que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos bêbedos urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbárie – era uma idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a cidade civilizada... Ainda se a orgia se confinasse no arraial da Penha! Mas não! Acabada a festa, a multidão transborda como uma enxurrada vitoriosa para o centro da urbs... (Olavo Bilac *apud* Sevcenko, 1983, p. 69)

Nessa fase de certa desvalorização, a música dos chorões enfrentou a concorrência de ritmos importados dos Estados Unidos como o *cakewalk* (1908), o *two-step* (1913) e o *fox-trot* (1914). No campo da instrumentação ocorreram mudanças na tentativa de copiar as chamadas *jazz bands*, que usavam saxofones, banjo e bateria e chamaram a atenção inicialmente por serem conjuntos com volume sonoro sensivelmente maior do que os que se usavam até então. Cabe aqui ressaltar que o termo *jazz band*, até aquele momento, se referia exclusivamente a um tipo de instrumentação e não ao jazz como um estilo de música, um sotaque musical, que iria se popularizar a partir da década de 1930. No Brasil da época, as *jazz bands* tocavam todo tipo de repertório: polcas, maxixes, marchas, valsas e ritmos dançantes norte americanos.

Nos últimos anos do período começa a haver uma reação no sentido da valorização das coisas ditas “do sertão”, puras, livres da contaminação cosmopolita. Essa valorização vai abrir caminho para o aparecimento do grupo Oito Batutas em 1919, tendo à frente Pixinguinha e Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, Rio de Janeiro, 1890-1974). Vindos de Recife, chegam ao Rio os grupos Turunas Pernambucanos (1922) e Turunas da Mauricéia (1927), que, se apresentando com trajes típicos nordestinos vão contribuir para que instrumentação **violões + cavaquinho + percussão + solistas variados**, passe a ser chamada de **regional** ou **conjunto regional**, termos que serão empregados generalizadamente nas décadas seguintes.



É nesse período em que músicos de Choro vão trabalhar em confeitarias, cafés-cantantes e cinemas, mas tocando um outro repertório. Em seu depoimento de 1978, o Maestro Copinha explica o que se tocava na sala de projeção dos cinemas.

Naquela época tocavam muito poutpourri, overture, abertura de ópera, sinfonias de Beethoven, árias, suítes adaptadas para essas orquestras. Era um trabalho difícil. Mas choro mesmo não tocava no cinema. [...] Nós éramos chorões quando saíamos do cinema e íamos para a serenata ou um choro. (Copinha, 1978, depoimento a Lilian Zarembo)

Essa separação da música com a qual se trabalhava e uma outra, tocada por gosto, escolha e predileção, vai marcar toda a história dos músicos de Choro daí para frente, fazendo com que a roda de choro se torne, em alguns momentos, algo um tanto desconectado da realidade profissional. O afastamento entre os mediadores profissionais, ocupados com seus projetos artísticos e os trabalhos efetuados para a sobrevivência e os amadores especialistas, que passaram a ser quase a totalidade do contingente das rodas de choro, irá se consolidar ao longo das décadas seguintes, num processo que preservou repertório e estilo, mas isolou o chorão, passando a roda de choro a ser vista como um espaço iniciático, quase maçônico.

TERCEIRA FASE (1919-1932)

O terceiro período pode ser demarcado de 1919 até 1932 e é uma fase de transição para a chamada Era do Rádio. É o momento em que três novidades tecnológicas: o rádio, a gravação elétrica e o cinema falado vão alterar profundamente o mercado de trabalho em música, a relação desta com o público e conduzir a roda de choro à sua “fase defensiva”¹. Ao longo da década de 1920, músicos cultores do Choro chegam ao Rio de Janeiro, vindos de diferentes regiões do país, especialmente do Nordeste, para serem

¹ A “fase defensiva” (1932-1980), conforme denominação apresentada por Livingston-Isenhour e Garcia (2005), balizada entre o começo do rádio profissional em 1932 e a chegada de uma geração de chorões disposta a fazer do Choro seu objetivo profissional, na segunda metade da década de 1970, é um período de inúmeras mudanças, várias delas causando impacto significativo no ambiente da roda de choro. Os chorões da fase “defensiva” achavam necessária para a preservação do Choro. Durante a fase defensiva da roda, foram abundantes os títulos de caráter nostálgico como “Rio antigo” (Altamiro Carrilho), “No meu tempo era assim” (Eduardo Souto) e “Reminiscências” (Jacob do Bandolim). É a mesma fase em que foi muito usado o diminutivo de Choro, termo visto como afetivo pelos músicos mais antigos.



profissionais, aumentando a gama de sotaques musicais no ambiente do Choro. É o caso do saxofonista e clarinetista sergipano Luiz Americano em 1921, do saxofonista paraibano Ratinho (Severino Rangel) em 1922, e do bandolinista pernambucano Luperce Miranda em 1928, músicos que pouco tempo depois da chegada a capital da República, estarão gravando e se apresentando como solistas e compositores de sucesso.

É nessa fase que Pixinguinha assume a liderança do processo profissional do Choro, como compositor, sintetizando o gênero musical de mesmo nome e como intérprete, ao colocar seu virtuosismo de flautista a serviço da improvisação. Ele mesmo vai propor uma alteração no formato do Choro com os históricos lançamentos de “Carinhoso” e “Lamentos” no ano de 1928, compostos em apenas duas partes e não mais três, conforme esquema herdado da polca.

Como aconteceu em outros momentos desse quase um século e meio de Choro e de rodas de choro, enquanto a realidade profissional se fortaleceu, a roda perdeu prestígio e visibilidade. Um bom retrato disso é a crônica de Álvaro Sodrê citada por Tinhorão e publicada na revista *Fon-Fon* em 1925, que fala de um ambiente popular no bairro da Saúde, zona portuária do Rio de Janeiro.

É o café dos marinheiros, estivadores, serventes de pedreiro, dos profissionais da vadiagem. Todas as noites se reúnem ali a flor da Saúde. Meia dúzia de mesas, um choro, um balcão de mármore e uma lâmpada elétrica, eis tudo. Lá dentro um bafio de álcool. Não tem orquestras mas possuem o violão. (Sodrê *apud* Tinhorão, 1998, p. 236)

Uma novidade que foi incorporada em caráter definitivo na instrumentação do Choro e das rodas de choro nessa fase foi a percussão, especialmente o pandeiro, mas também outros instrumentos como caixeta, reco-reco e ganzá. Importante em grupos como Oito Batutas, para acentuar o caráter exótico e de autenticidade, a percussão logo se tornou indispensável e a base composta de dois violões, pandeiro e cavaquinho foi consagrada como a mais adequada para a execução do Samba e do Choro.

Nessa fase, em que ocorreu a Semana de Arte Moderna em 1922 e quando o pensamento modernista brasileiro começou a tomar vulto, figuras de destaque como Mário de Andrade e Luciano Gallet atuaram no sentido de valorizar o Choro, especialmente a obra de Ernesto Nazareth. Embora Tinhorão tenha falado dessa época como a do



desaparecimento da roda de choro – “às vésperas da revolução de 1930, a maioria dos chorões, já velhos, ensacou seus violões ou meteu suas flautas nos baús” (Tinhorão, 1998, p. 213), sabemos hoje que, mesmo tendo perdido adeptos, a roda sobreviveu, se tornando algo fechado, defensivo mesmo e praticamente invisível aos olhos da sociedade.

Esta síntese histórica, que tracei do período que vai de 1870 até 1932, procura evidenciar as nuances da relação entre os mediadores profissionais e os especialistas amadores, mostrando que, ao contrário da impressão deixada pelo livro de Gonçalves Pinto, o Choro e a roda de choro viveram momentos diversos, tanto no que diz respeito a sua relação mútua, quanto na maneira como foram vistos e avaliados pela sociedade.

O esforço que se faz há algum tempo para a legitimação do livro de Gonçalves Pinto como um discurso unívoco sobre o Choro, ignorando-se o quanto este é impreciso e incompleto, tem servido de base para discursos messiânicos que o apontam como uma espécie de bússola para os chorões do século XXI. Esse tipo de colocação acrítica, visa, ao que me parece, a proclamação de alguns como “legítimos herdeiros” da tradição chorística e a invalidação de outras visões e não encontra eco significativo no ambiente do Choro atual, soando mais como uma tentativa de reserva de mercado.



Figura 1. Roda de choro na década de 1910. (Acervo do autor)



Figura 2. Grupo de choro de Vila Isabel, década de 1910. (Acervo do autor)



Figura 3. Roda de choro em família: Pixinguinha (1ª criança em pé, da direita pra esquerda) com o cavaquinho acompanha o pai na flauta. (Acervo do autor)



Figura 4. Capa da edição original do livro de Alexandre Gonçalves Pinto, *O Choro*, publicado em 1936. (Acervo do autor)



REFERÊNCIAS

- Andrade, Mário de. *Música doce música*. Editora Martins, 1963.
- Azevedo, Luiz Heitor. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- Aragão, Pedro de Moura. *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.
- Clímaco, Magda Miranda. *Alegres chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília, anos 1960 – tempo presente*. Tese (Doutorado em História), Universidade de Brasília, 2008.
- Copinha (maestro Nicolino Copia), Depoimento a Lilian Zaremba. In: Monografia de final de curso de graduação (História), PUC-Rio de Janeiro, 1978.
- Gallet, Luciano. *12 exercícios brasileiros*. Rio de Janeiro: Ricordi, 1928.
- Gonçalves Pinto, Alexandre. *O Choro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, [1936]1978.
- Horta, Luís Paulo. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1986.
- Livingston-Isenhour, Tamara; Garcia, Thomas G. C. *Choro: a social history of a Brazilian popular music*. Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Severiano, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HENRIQUE CAZES é professor de cavaquinho da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em música pela mesma instituição, onde atualmente cursa o Doutorado. Músico profissional desde 1976, tendo atuado com os grupos: Coisas Nossas, Camerata Carioca & Radamés Gnattali, Orquestra Pixinguinha, Camerata Brasil e Camerata Dedilhada da UFRJ. É autor dos livros: *Escola Moderna do Cavaquinho* (Lumiar, 1988), *Choro do Quintal ao Municipal* (Editora 34, 1998), *Suíte Gargalhadas* (José Olympio, 2002), *Monarca, voz e memória do samba* (Relume Dumará, 2003) e das biografias de Chiquinha Gonzaga, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo da coleção Raízes da MPB, publicadas em 2010 pela *Folha de São Paulo*.



Joaquim Callado, trajetória historiográfica do pai do choro carioca

Marcelo Verzoni*

Resumo

Este estudo propõe-se relacionar alguns dados biográficos de Callado Jr. a algumas questões musicológicas referentes ao conjunto da sua obra, que permanecem à espera de esclarecimentos mais consistentes. Além disso, discute o papel exercido por Callado nos meios onde atuou.

Palavras-chave

Música brasileira – música popular – século XIX-XX – choro – Joaquim Antônio da Silva Callado.

Abstract

This study proposes to relate some biographical data of Callado Jr. to some musicological questions referring to the whole of his work, which remain waiting for more consistent clarifications. In addition, it discusses the role played by Callado in the milieu where he acted.

Keywords

Brazilian music – popular music – 19th-20th century – *choro* – Joaquim Antônio da Silva Callado.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Endereço eletrônico: verzonipiano@gmail.com



Ao estudar as primeiras manifestações ligadas ao fenômeno “choro”, deparamo-nos invariavelmente com o nome do flautista e compositor Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. Mencionam-se também Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e tantos outros. Callado, porém, parece ocupar posição privilegiada nesse universo. O estado atual de pesquisa sobre o festejado flautista, que postumamente ficaria famoso como autor da polca *A flor amorosa*, avançou sensivelmente nas últimas décadas, porém permanecem algumas lacunas. Este estudo propõe-se relacionar alguns dados biográficos de Callado Jr. a algumas questões musicológicas referentes ao conjunto da sua obra, que permanecem à espera de esclarecimentos mais consistentes. Além disso, discute o papel exercido por Callado nos meios onde atuou.

A bibliografia sobre Callado até a última década do século XX apresenta diversos problemas relativamente à coerência dos dados. A primeira monografia dedicada a Callado Jr. está contida numa publicação de Baptista Siqueira, antigo professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, vinda a público em 1969, intitulada *Três vultos históricos da música brasileira*, dedicada aos compositores Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Callado Jr. e Anacleto de Medeiros. Apesar do sincero interesse demonstrado por Baptista Siqueira em relação à nossa historiografia musical, o instrumental metodológico de que dispunha era precário e desorganizado. Os assuntos são tratados todos ao mesmo tempo, não havendo uma ordenação coesa dos dados apresentados e das reflexões desenvolvidas. Muitas vezes o autor não indica as fontes de onde extraiu as informações que apresenta, impossibilitando-nos de confirmá-las. Mesmo assim, diante da escassez de material sobre os assuntos ali abordados, a monografia permanece imprescindível. Os poucos textos publicados até o final do século XX e que se referem a Callado, quase nada acrescentam ao trabalho de Baptista Siqueira. A nossa tese de doutorado (Verzoni, 2000) e a pesquisa de André Diniz (2002) vieram a preencher lacuna biográfica e apresentam lista de obras atualizada.

As lacunas nos dados biográficos tornam necessária a exploração de outras fontes, pelo que buscamos extrair o máximo possível das partituras do compositor. No entanto, também nesse terreno deparamo-nos com muitos problemas.

O fato de Callado ter vivido apenas 31 anos explica, até certo ponto, a precariedade do material disponível. Embora tenha começado cedo a atuar como músico, não teve tempo suficiente para sedimentar o sucesso que conseguiu angariar.

Examinemos alguns dados biográficos. Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. nasce no Rio de Janeiro no dia 11 de julho de 1848, filho de Joaquim Antônio da Silva Callado e



Mathilde de Souza Callado. O pai, professor de música e mestre da banda *União dos Artistas*, toca cornetim e trompete (Siqueira, 1969, p. 97 e 99). Em 1856, o menino

esteve fazendo um curso específico com o professor Henrique Alves de Mesquita. Mas foi efêmera essa fase, pois o mestre viajou para a Europa, pouco depois. Nessa oportunidade, Callado Júnior exercia intensa atividade como músico profissional nas orquestras da cidade. Atuava principalmente nos pequenos conjuntos organizados para atender pedidos relacionados com os bailes familiares e festas de diversas categorias. (Siqueira, 1969, p. 97)

Henrique Alves de Mesquita era, de fato, uma das personalidades mais importantes da vida musical do Rio de Janeiro de então. Portanto, seria natural que o pai de Callado Jr. encaminhasse o filho para estudar com o mestre. Sabemos que mais tarde, após o retorno de Henrique Alves de Mesquita da Europa, em 1866, Callado Jr. voltaria a ter contato com ele. Segundo Mariza Lira,

Com o maestro Henrique Alves de Mesquita, seu amigo e admirador, [Callado Jr.] aprendeu composição e regência. Fez-se professor particular, organizador e regente de orquestras de bailes, teatros e concertos. (Lira, 1997, p. 213)

Imaginamos que essas informações se refiram aos anos após o regresso de Mesquita, pois normalmente uma criança de menos de dez anos não está preparada para estudar “composição e regência”. Os dados apresentados por Mariza Lira, aliás, de maneira geral não devem ser aceitos sem restrições. Baptista Siqueira é um dos que chama atenção para esse fato.

Mas voltemos ao ano de 1866, quando Callado Jr. estava completando 18 anos de idade.

Consultando os jornais cariocas vamos encontrar Callado [Jr.] tocando segunda flauta no festival que se realizou no Teatro Ginásio Dramático, em benefício do eminente flautista Reichert, concerto que, por sinal, contou com a presença da família Imperial. Isto aconteceu em julho de 1866 e foi uma verdadeira apresentação do



ilustre executor brasileiro às grandes platéias da cômte. Nessa época, Callado Júnior não era sequer conhecido no Rio, pois todos admiravam o grande músico que era seu pai, o professor Callado, da banda de música da *Sociedade Musical União dos Artistas*. (Siqueira, 1969, p. 147)

No ano seguinte, 1867, Callado Jr. alcança o seu primeiro sucesso como compositor com a quadrilha *Carnaval*. No dia 19 de junho, poucas semanas antes de completar 19 anos, perde o pai. O anúncio da missa de trigésimo dia informa-nos que, àquela época, Callado Jr. já estava casado com Feliciano Adelaide (Siqueira, 1969, p. 97).

Baptista Siqueira compreende a segunda metade da década de 1860 como fundamental para o fortalecimento de uma consciência nacionalista entre os nossos músicos. Segundo ele,

Em 1868, havia motivo para uma tomada de posição em favor da música nacional. De fato, tendo H. Alves de Mesquita regressado, dois anos antes, de Paris, depois de alguns estudos feitos na capital francesa, ajudou nesse salutar empreendimento ao chamar a atenção dos brasileiros sobre o interesse que nossas originalidades estavam despertando no Velho mundo. Com esse encorajamento, o violoncelista, formado pelo Conservatório, Manuel Joaquim Maria, compôs um cateretê que incluiu na peça teatral *Orfeu na Roça*, a qual foi representada no Teatro Phenix Dramática, onde Mesquita aparecia como auxiliar de T. Henrique Canongia. Essa obra é interessantíssima porque evoca tradições atribuídas a nossos indígenas. O cateretê, como sabemos, foi aproveitado pelos jesuítas para ajudar no trabalho da catequese. (Siqueira, 1969, p. 121)

E foi por essa época – a segunda metade da década de 1860 – que Callado Jr. teve seus primeiros contatos com Francisca Hedwiges Neves Gonzaga. Em 1868, a pianista Chiquinha Gonzaga decidiu abandonar definitivamente o marido, uma atitude de grande ousadia para a sociedade patriarcal de Pedro II. Esse gesto fez com que as portas da casa dos seus pais se-lhe fechassem definitivamente, o que significava uma limitação imensa, sendo seu pai militar de alta patente e, portanto, pessoa de muito bom trânsito na corte. Consta que, em



seus primeiros tempos como musicista autônoma, Chiquinha teria recebido muito apoio do colega Callado Jr.

Esse relacionamento pode ser confirmado através da dedicatória da primeira polca publicada por Callado, em janeiro de 1869, às suas próprias custas. A peça é intitulada *Querida por todos* e “dedicada à Exma. Sra. D. Francisca H. N. Gonzaga”. Saiu numa edição para piano, como era comum àquela época.

Poucos meses depois, o editor Narciso José Pinto Braga lança a segunda polca de Callado: *A sedutora*. Segundo Baptista Siqueira, “essas duas obras não tiveram sucesso, nas mãos dos pianistas e ‘pianeiros’, mas as bandas de música se encarregaram de sua divulgação, em todo o País” (Siqueira, 1969, p. 102). No entanto, o fato de a segunda ter sido lançada por um editor profissional leva-nos a crer que a primeira tenha agradado o suficiente. Do contrário, o compositor dificilmente teria encontrado um editor.

Em 1871, Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. é nomeado professor de flauta do Imperial Conservatório, a atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Siqueira, 1969, p. 147). É o terceiro professor de flauta daquele estabelecimento, que fora fundado em 1848. Mariza Lira, ao comentar a nomeação de Callado, apresenta uma versão um tanto peculiar:

Vivendo profissionalmente da música naquela época distante, casado, com filhos, conseguiu, por intermédio de seu padrinho, o Marechal de Campo José Basileu Alves Gonzaga, pai da nossa primeira maestrina Chiquinha Gonzaga, uma apresentação para o Dr. Béthencourt da Silva, fundador do Liceu de Artes e Ofícios. A influência do padrinho e a fama do afilhado valeram-lhe a nomeação de professor de música do Liceu. (Lira, 1997, p. 213)

O professor Baptista Siqueira, tendo localizado a certidão de batismo de Callado Jr., derruba essa versão, que imaginamos haver sido elaborada por Mariza Lira para tentar enfraquecer rumores sobre um possível romance entre Francisca Gonzaga e Callado Jr. Se Callado Jr. tivesse sido, de fato, afilhado do pai de Chiquinha, isso significaria que eles, eventualmente, já se conheceriam de longa data, e não só a partir da segunda metade da década de 1860, quando Chiquinha decidiu abandonar o marido. A “invenção” parece-nos um exemplo de ingerência de cunho moralizante em nossa historiografia musical. Contudo, não chega a causar-nos prejuízos substantivos. O que nos interessa, de fato, é tentar definir



até que ponto podemos confiar nas informações fornecidas por Mariza Lira, sobretudo naquelas de caráter musical. Um exemplo de situação problemática sob uma ótica musicológica é o fato de a autora ser a única fonte a afirmar que Callado tocava também piano. Como não nos informa de onde obteve tal informação, coloca-nos diante de um impasse até agora sem solução.

Em 1872, portanto um ano depois de iniciar suas atividades como professor do Imperial Conservatório, Callado Jr. teve publicada a polca *Linguagem do coração*, numa versão para piano solo (Siqueira, 1969, p. 102).

Do ano de 1873, dispomos de duas notícias de apresentações em benefício de músicos que puderam contar com a participação de Callado. A primeira deu-se no dia 19 de março.

Ahi, no Cassino, a 19, assistimos ao beneficio de Celestino Junior. O jovem pianista merecia-nos e merece-nos muita sympathia. Não podíamos faltar ao seu convite, mormente quando o beneficiado era dono do auxilio valiosíssimo de um artista modesto e insigne que se chama Callado, o flautista sempre festejado pelo publico. Foi pena ser limitado o número dos frequentadores. O programa exigia geral concurrencia. Compensarão em parte esse senão o escolhido auditorio visto no Cassino a 19 e os applausos sinceros e quasi unanimes com que foram victoriados Celestino e Callado, aquelle no Hymno nacional e na Tarantella, producções do jamais esquecido Gottschalck, – este na fantasia sobre motivo allemão e no Lundú, de sua composição, com especialidade no Lundú. (*O Futuro*, Rio de Janeiro, anno II, número 18, 4 abr. 1873, p. 4)¹

A segunda é-nos transmitida através de Baptista Siqueira:

A Vida Fluminense registra, em 1873, um outro concêrto que foi organizado para salvar a situação desesperadora em que se encontrava Reichert. Nesse festival, em que Callado novamente tomou parte, colaborando com Reichert, êste apresentou uma *Fantasia* para flauta e um *Rondó Caprichoso*, de sua autoria, e os dois

¹ A revista *O Futuro: órgão democrático* fora criada no Rio de Janeiro pelo poeta português Faustino Xavier de Novais, irmão de Carolina Augusta Xavier de Novais, casada desde 1869 com Machado de Assis, que colaborava nessa publicação.



expoentes da flauta executaram um *duo* na Variação sobre o *Carnaval de Veneza*, escrito expressamente para o admirável instrumento. (Siqueira, 1969, p. 148)

Pouco sabemos sobre as relações entre Callado e o flautista belga André-Mathieu Reichert. Apesar da diferença de idade, sendo eles os flautistas de maior destaque no Rio de Janeiro daqueles tempos, é normal imaginarmos que tenham tido algum contato. É preciso considerar, no entanto, que os tempos de glória de Reichert coincidiram com os anos de juventude de Callado, época em que ainda vivia à sombra do pai.

Reichert chegara ao Rio de Janeiro a bordo do navio francês *Ville Riche* no dia oito de junho de 1859, quando Callado contava apenas dez anos de idade. Vinha contratado por Dom Pedro II. Juntamente com ele, chegavam “os célebres clarinetistas Cavallini e o trompista Cavalli, ambos italianos, e mais os notáveis violinistas holandeses André e Luís Gravenstein, acompanhados de seu progenitor, também violinista *virtuose*” (Pedro de Assis, *Manual do Flautista*, apud Dias, 1990, p. 23).

Num texto de 1883, Pedro de Assis, professor de flauta do Imperial Conservatório de Música, afirma que

Os jornais de há vinte, quinze, e ainda doze anos mencionam o nome de Reichert, e contam seus repetidos triunfos, nos concertos públicos ou particulares, em que ele fazia ouvir sua flauta mágica. Talento, execução, ciência, tudo possuía esse ‘flautista do rei dos Belgas’. Era verdadeiramente popular. Era a figura obrigada, o realce de todas as festas. Também é certo que nunca recusou seu concurso a nenhuma obra. Tinha a natureza complacente e dócil; era um homem bom. Se a alguém fez mal, e mal irreparável, foi a si somente. Tocamos aqui em um ponto delicado. Os últimos dias de Reichert foram amargos. A desordem veio turvar essa bela e serena vida, e o gênio maléfico e sombrio que perverteu os dias de Edgar Poe fez sua obra contra o pobre Reichert. Não queremos dizer mais; para os que viram passar, nos últimos tempos, cabisbaixo e maltrapilho aquele artista genial e perfeito; tão amado e tão digno de o ser, este apontamento basta. Reichert recolheu-se finalmente à Misericórdia... Triste capitólio para um vencedor! (Pedro de Assis, *Manual do Flautista*, apud Dias, 1990, p. 22)



Depreendemos das palavras do flautista Pedro de Assis que os jornais tenham publicado notícias sobre Reichert até mais ou menos 1871. Segundo Baptista Siqueira, em 1873 a situação do músico belga já era desesperadora. Concluímos, portanto, que a década de 1870, que assistiu à ascensão de Joaquim Callado Jr., tenha sido o período da decadência de Reichert. “Excêntrico até no vício, Reichert... bebia, e bebia demais.” (Pereira, Américo. *O maestro Francisco Valle*, p. 62-74, apud Dias, 1990, p. 31).

O ano de 1873 é marcado também pelo lançamento da polca *Ímã*. “Essa composição, de caráter popular, foi feita para piano e depois transcrita para as bandas de música do Brasil” (Siqueira, 1969, p. 102). Talvez a informação não esteja completa, pois, no exemplar sob a guarda da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), oriundo do acervo de J.C. Andrade Muricy², da firma “GRANDE ESTABELECIMENTO DE PIANOS E MUSICAS de Arthur Napoleão & C.”, o editor oferece a polca em diversas versões: para piano só, para piano a quatro mãos e para flauta só. Não sabemos, porém, se o referido exemplar é, de fato, da primeira edição.

Em 1875 sai a polca *Cruzes, minha prima!* Segundo o professor Siqueira, “Esta obra foi divulgada pela parte de flauta, sem acompanhamento. Destinava-se, pois, ao numeroso contingente de executores desse importante instrumento na Côrte Imperial.” (Siqueira, 1969, p. 134). Contudo, possuímos um exemplar desta polca em versão para piano solo; e uma determinada anotação — “Propriedade exclusiva do Author” — garante-nos que a edição, tendo sido financiada pelo próprio Callado, foi lançada, portanto, durante a sua vida. Assim sendo, imaginamos que a divulgação da peça tenha ocorrido também através desta versão pianística.

Baptista Siqueira refere-se a esse período como uma época de importância no desenvolvimento de ideais nacionalistas junto aos músicos brasileiros:

O ano de 1875 foi um dos mais propícios às atividades da música de caráter nacional. Os nomes mais em evidência eram os de Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Antônio da Silva Callado, Viriato Figueira e José Soares Barbosa. A orquestra organizada para o carnaval desse ano, dirigida pelo contrabaixista D. Juan Caneppa, contava com Callado na flauta e José Soares Barbosa no trompete. Ambos

² BNRJ: N-VIII-42 – Música. Partitura digitalizada disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas659732/mas659732.pdf



estavam em grandes atividades como compositores de músicas ligeiras que empolgavam a cidade. Foi quando saiu a maior novidade do gênero: a polca *O Sr. Padre Vigário* da autoria do trompetista anteriormente indicado. (Siqueira, 1969, p. 122)

Infelizmente não dispomos de dados sobre a vida de Callado nos anos de 1876 a 1878. Sabemos que em 1879 é nomeado, por Dom Pedro II, “Cavaleiro da Ordem da Rosa”. E de fato, a primeira edição da polca *A flor amorosa*³, lançada poucos dias após sua morte, indica o autor como “Comendador Joaquim Callado”. Alguns interpretaram essa condecoração como um acontecimento especial na vida do músico. Mariza Lira comenta o fato com as seguintes palavras:

Pouco antes de falecer, em dezembro de 1879, o Imperador D. Pedro II, ‘reconhecendo os relevantes serviços prestados na qualidade de professor do Conservatório de Música’, condecorou-o com o grau de Cavaleiro da Ordem da Rosa. (Lira, 1997, p. 217-218)

E, realmente, examinando tal honraria como evento isolado, chama atenção o fato de um jovem professor, mestiço, ser condecorado pelo imperador em plena era escravagista. Mais uma vez, é Baptista Siqueira quem nos esclarece acerca da comenda.

Não sabiam, por certo, os mal informados, que a comenda de Cavaleiro da Rosa fôra conferida a Callado juntamente com as de todos os professores efetivos do Conservatório naquele ano fecundo em honrarias. Elas se destinavam a prestigiar o trabalho honesto de tantos educadores do ensino oficial da música, conforme atesta longo artigo da *Revista Musical* de 1879. (Siqueira, 1969, p. 148)

No início de 1880, Callado tem mais uma polca publicada: *A desejada*. No dia 20 de março, após haver abrilhantado as festas carnavalescas, o músico morre no Rio de Janeiro. No dia 21, um jornal local noticia o falecimento com as seguintes palavras:

³ BNRJ: N-VII-39 – Música. Partitura digitalizada disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas195992/mas195992.pdf. Ver capa no Anexo 1 deste artigo.



Faleceu ontem, às 8 horas da noite, vítima de uma meningoencefalite perniciosa, o distinto artista nacional Joaquim Antônio da Silva Callado. O finado era professor-adjunto do Conservatório de Música Imperial – Liceu de Artes e Ofícios, cargo em que, por sua incontestável proficiência e qualidades pessoais soube angariar a amizade de seus colegas e o respeito dos discípulos, tendo sido recentemente condecorado com o hábito da Rosa. (apud Siqueira, 1969, p. 227. O autor não indica o nome do jornal)

O sepultamento é comentado nos seguintes termos:

Sepultou-se ontem, no Cemitério de São João Batista, às expensas do professorado do Imperial Liceu de Artes e Ofícios, o distinto artista brasileiro Joaquim Antônio da Silva Calado, professor-adjunto da aula de música daquela Escola. Sobre o caixão viam-se duas coroas de saudade, tendo uma delas na fita as seguintes palavras: ‘Gratidão dos professôres do Imperial Liceu de Artes e Ofícios’. (apud Siqueira, 1969, p. 227. O autor não menciona o nome do jornal nem a data da referida publicação)

Também em relação à morte de Callado, Mariza Lira apresenta uma versão bastante romanesca: “Em princípios de março de 1880, adoeceu, vítima de um veneno secreto, ministrado em um café que lhe teria sido servido em casa de uma mulher.” (Lira, 1997, p. 218)

Consta que Viriato Figueira da Silva (1851—1883) teria sido uma espécie de “sucessor” de Callado. No entanto, também Viriato teve vida breve, falecendo três anos depois. Essas duas perdas sucessivas foram profundamente sentidas pelos admiradores daqueles artistas.

Foi impressionante para o carioca o desaparecimento dos dois flautistas *chorões*, ambos [Callado e Viriato] falecidos com a idade de 32 anos entre 1880 e 1883, um em março, outro em abril... O povo ficou traumatizado de tal modo, que, no ano seguinte, uma frase pessimista começou a invadir a cidade: ‘quero chorar, não posso!’ Depois, como dissemos antes e não podia deixar de ser,



apareceu a polca com êsse nome (27 de abril de 1884). (Siqueira, 1969, p. 142)

Na história da música do Rio de Janeiro, o nome de Callado Jr. é sempre lembrado por sua atuação num determinado grupo, *Choro carioca* ou, simplesmente, *Choro do Callado*. Em relação a esse conjunto, são muitas as nossas dúvidas: não sabemos precisar em que época surgiu; se Callado participou dele já na década de 1860 ou só na de 1870; e se esteve participando desde o princípio ou se passou a fazer parte do grupo mais tarde. O que se pode afirmar é que, entre os estudiosos, existe um consenso quanto à importância desse grupo para um determinado tipo de música que, com o passar dos anos, viria a ser identificado como o “fenômeno choro”. Baptista Siqueira, mais uma vez, não é muito claro em seu texto. Inicialmente faz-nos pensar que o conjunto já existisse e que, em algum momento determinado, Callado Jr. tenha passado a integrá-lo.

O conjunto regional [...] vivia precariamente das atividades amadoras, principalmente dos executores de instrumentos de cordas dedilhadas, como os violões e os cavaquinhos. O grupo aludido teve sua formação assegurada por influência dos tocadores de cavaquinhos. Esses artistas aprendiam uma polca, de ouvido, e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulantes, transformando exercícios em agradáveis passatempos. (Siqueira, 1969, p. 97-98)

Prosseguindo, leva-nos a pensar que Callado fez parte do conjunto desde a sua criação:

O resultado sonoro agradou ao genial Callado que não teve dúvidas em se incorporar, com sua flauta famosa, ao conjunto instrumental nascente. Era um quarteto ideal!... Ficou então constituído o mais original agrupamento reduzido de nosso país – o *Choro do Callado*. Constava ele, desde sua origem [sic], de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde somente um dos componentes sabia ler a música escrita: todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico. (Siqueira, 1969, p. 98, grifo nosso)



Segundo Gerard Béhague (1999, p. 75), “Callado funda o primeiro grupo de chorões, o *Choro carioca*, em 1870”. Dentre os autores que consultamos, é o único a afirmar que o referido conjunto teria sido o primeiro desse tipo e a fornecer uma data exata para a sua criação. Como não cita as fontes onde teria colhido tais informações, não nos foi possível confirmá-las, ficando o assunto à espera de esclarecimentos futuros.

Debrucemo-nos agora sobre a produção composicional de Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. Começemos pela polca *A flor amorosa*, sua peça mais popular, que foi publicada onze dias após a sua morte. O professor Siqueira refere-se a esta composição inicialmente como “polca-canção” (Siqueira, 1969, p. 102). Imaginamos, porém, que a idéia de “canção” se deva ao fato de, anos mais tarde, o poeta Catullo da Paixão Cearense ter acrescentado letra a esta polca. Callado, pelo que entendemos, imaginou-a simplesmente como polca instrumental. Sobre ela Siqueira levanta algumas questões de grande interesse para nossos estudos musicológicos:

O observador quer saber, por exemplo, em que condições foi publicada essa peça deixada inédita, talvez até com outro título, bem como se houve ou não algum abuso no momento da publicação por interferência de elementos saudosistas ou interessados na repercussão popular do acontecimento. Essas cogitações baseiam-se em dois fatos importantes: primeiro, ter sido a obra impressa logo depois da morte do artista; segundo, o encontro de uma polca, no caderno de flauta do ex-professor do Instituto Nacional de Música, Pedro de Assis, com a mesma música e nome diferente, copiada em 1893. Esse conhecido mestre foi também professor de um neto de Callado, de nome João Damasceno. [...] A polca *A Flor amorosa*, publicada simultaneamente por duas editoras, trazia uma ‘terceira parte’ com um *trecho completo retirado da Marcha Fúnebre, de Chopin*. A incerteza gera nova exigência crítica: teria o grande flautista sido inspirado por uma força superior em forma de premonição? Não teria, ao contrário, a inclusão abstrusa, sido alvitrada por algum espírito apressado para homenagear, a seu modo, o amigo desaparecido? Como quer que seja, não se justifica essa ocorrência lamentável por todos os motivos. O melhor, o certo seria a supressão da parte defeituosa, no ato da publicação. Mas isto não aconteceu e o *Trio* de *A Flor Amorosa* traz, com clareza



meridiana, uma frase inteira da célebre Marcha Fúnebre de Chopin. A crítica desconhece a responsabilidade no autor da música pois, estava sepultado quando a edição foi lançada no mercado. É preciso reconhecer ainda que, naquele tempo, era muito comum uma polca somente com duas partes: a terceira era improvisada no momento, quando não, deixada para uma exibição da harmonia expressiva dos tocadores de violões. [...] Já na segunda metade do século passado os autores nacionais começaram a escrever polcas com duas seções melódicas e uma de interesse modulatório, não apenas no tom vizinho senão também com aglutinação de passagens cromáticas, evanescentes das resoluções excepcionais. [...] A polca *Traquna*, que foi impressa em 1856, como de autor anônimo, [...] possui apenas as duas partes cantantes a que acima nos referimos. (Siqueira, 1969, p. 124-125)

A problematização acerca da terceira parte de *A flor amorosa* parece-nos relevante. O fato de haver uma cópia apenas com as duas primeiras partes gera especulações; especialmente se considerarmos que, na versão publicada, a terceira parte é construída a partir de melodia extraída da *Marcha fúnebre*, de Chopin. A desconfiança quanto à autenticidade dessa terceira parte é reforçada pelo fato de a peça ter sido publicada poucos dias após a morte do compositor. Quanto à idéia de Callado Jr. haver composto uma polca em duas partes, tendemos a não apoiar a tese de Baptista Siqueira. Afinal, todas as polcas de Callado que conhecemos possuem a referida terceira parte. Entendemos que esta não haveria de constituir uma exceção. Se a terceira parte tiver sido, de fato, acrescentada por outrem, tendemos a depreender disso a possibilidade de o compositor, ao falecer, ter deixado a peça incompleta. Além disso, temos a lamentar profundamente o fato de Siqueira não nos ter revelado o tal “nome diferente” registrado no caderno de flauta de Pedro de Assis.

Sobre a polca *A flor amorosa*, vale registrar ainda que a versão para piano solo difundida hoje, que nós mesmos gravamos na Alemanha em 1991, não corresponde à primeira edição, que só nos foi possível localizar numa época posterior à nossa gravação comercial.⁴ A primeira edição da versão para piano solo de *A flor amorosa* está em dó

⁴ CD *Brasilianische Klaviermusik* (Brazilian Piano Works). Marcello Verzoni, piano solo. Vol. II, selo “Koch-Schwann” (Munique), em coprodução com a Rádio Alemã Ocidental (Colônia), 1991.



maior, e não em si bemol maior, como a versão pianística difundida atualmente. Além disso, há diferenças substanciais no acompanhamento. Na versão original, o ritmo da mão esquerda é a tradicional marcação de polca. Já na versão “arranjada”, o acompanhamento é mais complexo, enriquecido com síncopas, típicas de tangos brasileiros.

Arrolemos agora as polcas de Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. sobre as quais temos certeza quanto a terem sido publicadas durante sua vida: *Querida por todos*⁵ (1869), *A sedutora* (1869), *Linguagem do coração*⁶ (1872), *Ímã*⁷ (1873), *Cruzes, minha prima!* (1875) e *A desejada* (1880).

Sabemos que as composições acima mencionadas foram publicadas em versões para piano solo. Em alguns casos, havia também outras versões: para piano a quatro mãos e para flauta solo. Resta-nos uma dúvida: seriam essas versões para piano elaboradas pelo próprio Callado? ou esses “arranjos” ficariam a cargo de algum colega ou músico que trabalhasse para a editora? Teria Callado conhecimento prévio dessas versões pianísticas? Mariza Lira é a única autora a afirmar que Callado tocava também piano. Segundo ela, “Tocando flauta e piano, fez daquela o seu instrumento preferido” (Lira, 1997, p. 212). Se dermos crédito à sua informação, poderemos supor que era ele próprio quem preparava as versões pianísticas. No entanto, como já demonstramos anteriormente, o cultivo de rigor metodológico não é uma constante nos textos de Mariza Lira. Baptista Siqueira faz alusão a outras hipóteses:

é sabido que escrevia canções de beleza profunda, como no caso da *Salomé*, de *Cruzes, minha prima!*... e tantas outras, mas não se preocupava jamais com a urdidura harmônica que as haveria de abrilhantar. (Siqueira, 1969, p. 99)

Sua música, por mais singela que possa parecer, não se preocupa muito com os detalhes eruditos do embelezamento harmônico; já existe a fascinação e o encantamento no próprio canto escorreito.

⁵ BNRJ: N-I-9 – Música. Partitura digitalizada disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas195994/mas195994.pdf. Rio de Janeiro, RJ : Narcizo, [ca. 1867].

BNRJ: N-I-9a – Música. Partitura digitalizada disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas659730/mas659730.pdf. Rio de Janeiro: Grande Estabelecimento de Pianos e Musicas de Arthur Napoleao & C., 18--.

⁶ BNRJ: C-VI-2 - Música. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, s.d..

⁷ BNRJ: N-VIII-42 - Música. Partitura digitalizada disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas659732/mas659732.pdf. Rio de Janeiro Grande Estabelecimento de Pianos e Musicas de Arthur Napoleao & C., s.d.



As melodias, nas atividades artísticas de Callado, representam o principal objetivo, pois, com a flauta na mão, dispensava os arranjos pianísticos, que, segundo ele, conduziam a deturpações das tendências nativistas; se referia ao uso que inconscientemente faziam alguns de processos mecânicos automatizados, e oriundos de técnica importada. Callado preferia, com muita razão, aliás, a atmosfera violonística onde, outros gênios da execução, como ele próprio o era, se encarregassem do acompanhamento instrumental no estilo de sua preferência. (Siqueira, 1969, p. 100-101)

Em outra passagem do seu texto, refere-se a um Callado bastante preocupado com a harmonização, o que nos parece uma incoerência: “nos poucos exemplares impressos, antes de 1880, vemos como o inspirado autor tratava os problemas do acompanhamento, fugindo do lugar comum em voga nas obras contemporâneas” (Siqueira, 1969, p. 101). Se pudéssemos dar crédito irrestrito a Baptista Siqueira, tenderíamos a concluir que Callado, de fato, não se interessava muito pela harmonização de suas melodias. Siqueira defende essa posição em diversas passagens de sua monografia, constituindo-se a afirmação acima numa exceção. No entanto, como não nos fornece qualquer indício quanto às fontes de tais informações, somos obrigados a considerar suas teses como “à espera de confirmação através de pesquisas musicológicas futuras”. Quanto ao fato de tantas composições de Callado não terem sido publicadas – muitas permanecem inéditas até hoje – fornece-nos a seguinte explicação:

Muitas de suas polcas, verdadeiramente originais, como melodia, não chegaram a ser publicadas, apesar da enorme fama do autor, simplesmente porque os editores da época, as julgavam muito complicadas melódicamente. Eram as modulações passageiras, que apareciam vertiginosamente no canto, e tinham enderêço certo: os flautistas bem dotados. (Siqueira, 1969, p. 101)

Examinemos agora algumas listas de composições de Callado Jr. Apresentaremos inicialmente a de Mariza Lira – considerando o fato de a sua pesquisa ter sido publicada em 1941 –, seguida pela de Baptista Siqueira, que integra a referida publicação de 1969.



Tabela 1. Lista de Mariza Lira (1997, p. 217)

Composições registradas: 34
Polcas: 15 (44,11%)
A flor amorosa
Como é bom!
Cruzes, minha prima!
Desejada
Honorata
Improviso
Lembrança do cais da Glória
Não digo
Olhos de Ana
Polca
Polucena
Puladora
Querida por todos
Salomé
Último suspiro
Quadrilhas: 14 (41,17%)
As cinco deusas
Carnaval de 1867
Como é bom o que é bom!...
Ermelinda
Família Meyer
Flores do coração
Manuelita
Maria Carlota
Mimosa
O que é bom, é bom!
Pagodeira
Salomé



Souzinha	
Suspiro	
Peças de outros gêneros: 5 (14,70%)	
Título	Gênero
Chôro	—
Perigoso	Choro
Valsa	Valsa
Lundu característico	Lundu
Tarantela de concerto	Tarantela

Tabela 2. Lista de Baptista Siqueira (1969, p. 246-247)⁸

Composições registradas: 47	
Título	Outras indicações
Polcas: 27 (57,44%)	
A flor amorosa	Publicação póstuma (1880)
Celeste	Arquivo Almirante
Como é bom	Anunciada no Jornal do Comércio
Conceição	Arquivo Almirante
Consoladora	Editor: Viúva Canongia
Cruzes, minha prima!	Anunciada no Jornal do Comércio
Dengosa	Editor: Viúva Canongia
Desejada	Editor: Narciso
Ermelinda	—
Florinda	Arquivo Almirante
Ímã	Anunciada no Jornal do Comércio
Lembrança do cais da Glória	—
Linguagem do coração	Anunciada no Jornal do Comércio
Maria	Arquivo Almirante
Não digo	—
Perigosa	—
Polca em dó maior	Caderno de Pedro de Assis, Campinas (1893)
Polucena	—

⁸ Ao apresentar as listas de obras, mantivemos os títulos de acordo com a maneira como são apresentados por cada autor, respeitando as divergências existentes.



Puladora	—
Querida por todos	Anunciada no Jornal do Comércio
Rosinha	Arquivo Almirante
Salomé	—
Saturnina	Arquivo Almirante
Saudade do cais da Glória	Arquivo Almirante
Saudosa	—
Sedutora	—
Vinte e um de junho	Arquivo Almirante

Quadrilhas: 14 (29,78%)		
As cinco deusas	Inédita	— Arquivo Almirante
As flores do coração	Inédita	— Arquivo Almirante
Carnaval de 1867	Inédita	
Família Meyer	—	
Laudelina	Arquivo Almirante	
Manuela	—	
Maria Carlota	—	
Mimosa	—	
O que é bom...	—	
Pagodeira	—	
Saudades de Inhaúma	—	
Souzinha	Editor Narciso: janeiro de 1869	
Suspiros de uma donzela	Arquivo Almirante	
Uma noite de folia	Arquivo Almirante	
Peças de outros gêneros: 6 (12,76%)		
Título	Gênero	Referência
Chôro	—	—
Ernestina	—	—
Fantasia para flauta	—	—
Lundu característico	Lundu	—
Lírio fanado	Recitativo	1882 ⁹
Último suspiro	—	—

⁹ Não sabemos o significado dessa data, registrada por Baptista Siqueira. Seria uma data de publicação póstuma?



A confrontação dessas duas listas merece algumas observações. O fato de a de Baptista Siqueira conter títulos ausentes na relação feita por Mariza Lira não surpreende, pois o professor, que certamente conhecia o artigo dela de 1941, publicou a sua monografia em 1969, portanto 28 anos depois. Ressalte-se ainda que no ano de 1959, entre os dois trabalhos focalizados, havia surgido um livro que, embora não trate primordialmente da música dos chorões, faz menção a Callado Jr. e cita algumas das suas composições. Trata-se da monografia *A canção brasileira*, do diplomata Vasco Mariz. No trecho em que menciona o flautista-compositor, Mariz (1959, p. 159-160) faz alusão a “um sem-número de vultos femininos que o teriam preocupado”, explicando assim o fato de tantas composições de Callado Jr. terem nomes de mulheres. Cita, entre outras, seis peças que não faziam parte da lista de Mariza Lira: as polcas *Celeste*, *Conceição*, *Ernestina*, *Florinda* e *Rosinha*, e mais a quadrilha *Laudelina*.

Imaginamos que, ao elaborar a sua lista, Baptista Siqueira conhecesse também esse trabalho de Vasco Mariz. Mesmo levando em consideração esse fato, o rol de composições que apresenta contém 17 títulos que não constam das duas outras listas anteriormente elaboradas. Referem-se às polcas *Consoladora*, *Dengosa*, *Ímã*, *Linguagem do coração*, *Maria*, *Perigosa*, *Saturnina*, *Saudade do cais da Glória*, *Saudosa*, *Sedutora*, *Último suspiro* e *Vinte e um de junho*; às quadrilhas *Saudades de Inhaúma*, *Suspiros de uma donzela* e *Uma noite de folia*; ao recitativo *Lírio fanado* e à *Fantasia para flauta*.

O que surpreende-nos, e muito, é o fato de haver peças citadas por Mariza Lira em 1941 que não aparecem na lista publicada em 1969 por Baptista Siqueira. Teria ele descoberto não serem essas peças de autoria de Callado Jr.? Ou que outra razão poderia ter tido para não as incluir em sua lista e nem sequer haver comentado o fato de elas, outrora, terem sido citadas por Mariza Lira? As nove composições listadas apenas por ela são as polcas *Honorata*, *Improviso* e *Olhos de Ana*; as quadrilhas *Como é bom o que é bom!...*, *Manuelita* e *Suspiro*; o choro *Perigoso*, uma valsa (sem título) e uma *Tarantela de concerto*. É bem verdade que alguns dos títulos incluídos na lista de Mariza Lira ali se encontram devido a eventuais enganos, que aliás podem ser detectados com relativa facilidade. Nem é difícil imaginar de que forma esses pequenos erros teriam sido cometidos. É bastante provável que Mariza Lira tenha-se informado com outras pessoas e recolhido dados esparsos para elaborar a sua lista, sem ter examinado as partituras uma a uma. O título da polca *Salomé*, por exemplo, aparece também na relação de quadrilhas. A composição *Ermelinda* está classificada como quadrilha, embora se trate de uma polca. Quanto à quadrilha *Como é bom o que é bom!...*, supomos que nem sequer exista;



imaginamos tratar-se de uma mera confusão entre a polca *Como é bom!*¹⁰ e a quadrilha *O que é bom, é bom!* Ao referir-se a uma quadrilha chamada *Suspiro*, a autora provavelmente tinha em mente a peça *Suspiros de uma donzela*, sobretudo se atentarmos também para a coincidência de gênero, uma vez que *Último suspiro* é uma polca.

O caso do professor Baptista Siqueira é diferente, tendo ele sido músico profissional e professor da atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ainda assim, também não pôde evitar a publicação de alguns pequenos erros. Ao incluir em sua lista uma quadrilha intitulada *Manuela*, provavelmente estava-se referindo a *Manuelita*. Faz referência a uma polca chamada *Lembrança do cais da Glória* e, mais adiante, a uma outra, intitulada *Saudade do cais da Glória*. Supomos que se trate de uma única peça.

Quanto ao emprego da denominação “choro” nessas duas listas, temos alguns comentários a tecer. Mariza Lira faz referência a dois “choros”: um intitulado *Perigoso* e outro sem título. Baptista Siqueira deixa que uma única peça conste simplesmente com o nome *Chôro*. O primeiro caso parece-nos de fácil solução. Provavelmente a autora estava se referindo à polca *Perigosa*, que aparece na lista de Baptista Siqueira e que recentemente foi-nos possível localizar. No que diz respeito a um segundo *Chôro*, Baptista Siqueira, pessoa de sólida formação musical, tem o cuidado de situá-lo na primeira coluna de sua tabela, dedicada aos títulos das peças. O espaço da segunda coluna, reservado à especificação do gênero de cada peça, o autor sabiamente deixou em branco. Ao agir dessa maneira, mostra-se disposto a listar uma peça intitulada (sic!) *Chôro*, mas deixa-a constar como obra de gênero desconhecido. Ora, Baptista Siqueira tinha plena consciência dessa problemática. É possível que possuísse algum exemplar de peça de Callado Jr., eventualmente copiado por outrem, que trouxesse no espaço destinado ao título simplesmente a inscrição *Chôro*. Como vimos assinalando, o hábito de se chamarem as polcas de “choros” foi-se disseminando cada vez mais. Em uma passagem de sua monografia, Siqueira faz referência explícita a essa confusão, que teria gerado até reclamações da parte de Chiquinha Gonzaga e de Ernesto Nazareth. Imaginamos, portanto, que esse tal *Chôro* seja alguma polca cujo título ainda fosse desconhecido à época das suas pesquisas. Afinal, a lista de composições de Callado Jr. cresceu bastante de 1969 para cá. E provavelmente ainda aumentará, à medida em que avançarem as pesquisas musicológicas.

No ano de 1977 veio a público um trabalho do jornalista Ary Vasconcelos que contém algumas páginas dedicadas a Callado Jr. É um bom resumo dos conhecimentos biográficos

¹⁰ BNRJ: DG-I-26 – Música. Partitura digitalizada disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas197792/mas197792.pdf. Impressa em Paris, França: [Moucellot], s.d.



conhecidos até então, fazendo referências aos autores que já se haviam ocupado do tema anteriormente. A lista de obras apresentada é exatamente aquela elaborada por Baptista Siqueira, o que é confirmado no trabalho pelo próprio autor (Vasconcelos, 1997, p. 316-322).

Outrossim, no mesmo ano de 1977, outra publicação viria a acrescentar novos dados às pesquisas sobre a música dos chorões: a *Enciclopédia da Música Brasileira*, cujo verbete “Calado” foi redigido pelo musicólogo Mozart de Araújo que, segundo a ficha técnica, foi o responsável pelos temas “modinha, lundu, choro e chorões, planeiros, maxixe” (Marcondes, 1977).

Tendo sido publicada em 1977, a *Enciclopédia* é, portanto, posterior à monografia de Siqueira. Ao examinar os títulos das obras de Callado Jr. arrolados no verbete, é fácil concluir que as três listas anteriores foram levadas em consideração. Uma evidência disso é o fato de a *Enciclopédia* referir-se à quadrilha *Manuelita* duas vezes: com o seu título correto (conforme Mariza Lira) e também com o nome de *Manuela* (conforme Baptista Siqueira). Todos os títulos das listas de Mariza Lira (de 1941), de Vasco Mariz (de 1959) e de Baptista Siqueira (de 1969) estão incluídos. A *Tarantela de concerto* é a única exceção: embora esteja no rol de Mariza Lira, não aparece no verbete da *Enciclopédia*, o que imaginamos dever-se a um esquecimento ocorrido no momento de copiar ou de digitar, uma vez que todos os outros foram listados. Os enganos que pudemos localizar nas listas de Mariza Lira e de Baptista Siqueira foram repetidos na *Enciclopédia*. Entretanto, o verbete refere-se a algumas peças ausentes nas outras listas, o que leva-nos a crer que o redator tenha tido à sua disposição fontes que desconhecemos até o presente momento. Essas peças, que aparecem citadas pela primeira vez na *Enciclopédia*, são as polcas *Ai, que gozos!!!*, *Capricho característico*, *Caprichosa*, *Izabel*, *Mariquinhas*, *O regresso do Chico Trigueira*, *Quem tocar toca sempre*, *Querosene*, *Sete de novembro*, *União Comercial* e *Vinte e um de agosto*; as quadrilhas *Adelaide*, *Aurora* e *Pagodeira*; e a valsa *Hermenêutica*. Algumas podem ser facilmente descartadas. As quadrilhas *Pagodeira* e *Hermenêutica*, por exemplo, estão classificadas erradamente. *Pagodeira* aparece duas vezes, na segunda como polca, o que está errado. *Hermenêutica*, por sua vez, está registrada como valsa. Quanto à quadrilha *Saturnina*, o seu nome verdadeiro é *Saturnino*.

Até recentemente, a coleção mais completa de composições de Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. pertencia a Leonardo Miranda, médico e flautista-chorão residente no Rio de Janeiro. Seguindo a velha tradição dos chorões do século XIX, Leonardo Miranda cultivava “música de choro” não como meio de ganhar a vida, mas sim como atividade



complementar ao seu dia-a-dia de médico radiologista. Muitas das nossas dúvidas puderam ser esclarecidas graças às buscas feitas nos últimos anos por esse médico-músico, que percorreu incansavelmente arquivos de museus e coleções particulares, com o objetivo de reunir o maior número possível de composições do festejado flautista do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. O resultado desse trabalho foi a gravação do primeiro CD brasileiro inteiramente dedicado a Callado.¹¹ Examinemos a lista de partituras de Callado Jr., reunidas por Leonardo Miranda.

Tabela 3. Lista de Leonardo Miranda¹²

Composições registradas: 66
Polcas: 41 (62,12%)
Ai, que gozos!!! — Obra póstuma
Caprichosa
Celeste
Como é bom!!!
Conceição
Cruzes, minha prima! (1875) — A seu amigo Francisco Martins Barreira
Dengosa — A seu amigo e colega João Rodrigues Côrtes
A desejada (1880) — A seu amigo Dr. Manoel Luiz de Moura
Ernestina
A flor amorosa (1880) — Obra póstuma
Florinda
Ímã (1873) — A seu amigo Dr. José Bartholomeu Pereira
Improviso
Izabel
Lembranças do cais da Glória
Linguagem do coração (1872) — A seu amigo Francisco Ferreira de Albuquerque
Maria
Mariquinhas

¹¹ CD *Leonardo Miranda toca Joaquim Callado*. Rio de Janeiro: Acari Records, nº 2, 2000.

¹² Fonte: material inédito, fornecido diretamente pelo autor.



Marocas
Não digo!
Perigosa
Polucena
Puladora
Quem sabe
Quem tocar toca sempre
Querida por todos (1869) — Á Exma. Senhora D. Francisca H. N. G.
O regresso do Chico Trigueira
Rosinha
Salomé
Saudosa
A sedutora (1869)
Último suspiro
Vinte e um de agosto
Vinte e um de junho
Polca I (sol-fá-fá#) — Título desconhecido até o presente
Polca II (si-sol) — Título desconhecido até o presente
Polca III (ré-si-lá) — Título desconhecido até o presente
Polca IV (em sol maior) — Título desconhecido até o presente
Polca V (lá-sol#-sol) — Título desconhecido até o presente
Polca VI (lá-sol-mi) — Título desconhecido até o presente
Polca VII (em dó maior) — Título desconhecido até o presente
Quadrilhas: 22 (33,33%)
Adelaide
Aurora
Carnaval de 1867 (1867)
Cinco deusas
Ermelinda
Família Meyer
Flores do coração
Hermenêutica



Laudelina	
Manuelita	
Maria Carlota	
Mimosa	
Pagodeira	
O que é bom	
Saturnino	
Saudades de Valença	
Souzinha	
Suspiros de uma donzela	
Uma noite de folia	
Quadrilha I (em ré maior) — Título desconhecido até o presente	
Quadrilha II (em ré maior) — Título desconhecido até o presente	
Quadrilha III (em lá menor) — Título desconhecido até o presente	
Outros gêneros: 3 (4,5%)	
Título	Gênero
Às clarinhas e às moreninhas	Lundu
Lundu característico	Lundu
Valsa	Valsa

A coleção de partituras de Leonardo Miranda, à qual tivemos acesso irrestrito graças à sua generosidade, esclarece algumas dúvidas suscitadas pelas listas elaboradas anteriormente por Mariza Lira, Baptista Siqueira e Mozart de Araújo. Das nove peças citadas pela autora em 1941 e ignoradas pelo professor Siqueira em sua monografia publicada em 1969, Leonardo Miranda localizou pelo menos três: a polca *Improviso*, a quadrilha *Manuelita* e uma valsa (sem título). Se somarmos a essas três aquelas que descartamos por razões diversas (*Como é bom o que é bom*, *Suspiro* e *Perigoso*), ficam apenas três à espera de esclarecimentos maiores: as polcas *Honorata* e *Olhos de Ana*, e a *Tarantela*.

Se compararmos a coleção de Leonardo Miranda com a lista de Baptista Siqueira, constataremos um avanço substancial ocorrido de 1969 para cá. Miranda



localizou 66 peças; o professor Siqueira havia listado 47. Mesmo assim, há quatro peças citadas por Siqueira que, infelizmente, permanecem até hoje sob a rubrica “não localizadas”. São elas a polca *Consoladora*, a quadrilha *Saudades de Inhaúma*, a *Fantasia* para flauta e o recitativo *Lírio fanado*. Em seu texto, Siqueira faz referência ao fato de possuir uma coleção particular de partituras, o que faz-nos pensar que possuísse exemplares das peças que estava citando. Infelizmente ainda não nos foi possível localizar o paradeiro desse acervo, valiosíssimo para nossos estudos.

Em relação a títulos que aparecem citados pela primeira vez no verbete de Mozart de Araújo, Leonardo Miranda localizou as polcas *Ai, que gozos!!!*, *Caprichosa*, *Izabel*, *Mariquinhas*, *O regresso do Chico Trigueiras*, *Quem tocar toca sempre* e *Vinte e um de agosto*; e as quadrilhas *Adelaide* e *Aurora*. Dessa lista da *Enciclopédia* ficam, portanto, à espera de localização ou esclarecimentos maiores as polcas *Capricho característico*, *Querosene*, *Sete de novembro* e *União Comercial*. O verbete afirma que *Querosene* (1863) seria a primeira composição de Callado Jr. Não nos informa sequer o gênero da peça que, curiosamente, não é comentada por nenhum outro estudioso do assunto.

Em sua lista, Leonardo Miranda apresenta exclusivamente peças cujas partituras conseguiu localizar. Esse fato faz com que consideremos a sua relação a mais fidedigna das que dispomos. A quadrilha *Saudades de Valença* e o lundu *Às clarinhas e às moreninhas* foram localizadas por Leonardo Miranda. Essas composições de Callado Jr. não haviam sido citadas em nenhuma lista anterior a que tenhamos tido acesso. Destaque-se ainda o fato de o colecionador possuir sete polcas e três quadrilhas não identificadas. As cópias que encontrou faziam referência à autoria de Callado Jr., mas não traziam títulos, o que faz com que o processo de identificação possa se arrastar por mais algum tempo. É possível que o tempo revele-nos serem elas algumas daquelas sobre as quais conhecemos apenas os títulos.

Ao finalizar este estudo, gostaríamos de mencionar ainda duas polcas: *Alice* e *Peça só que você verá*. Ambas aparecem como composições de Callado, com os



números 23 e 543 respectivamente, na lista “FLORES DO BAILE — COLLEÇÃO DAS POLKAS MAIS EM VOGA”, do editor Arthur Napoleão & C.. permaneceram por muito tempo não localizadas. A composição *Alice* parece nunca ter chamado a atenção dos pesquisadores até a década de 1990, pois não é mencionada por nenhum deles e permanece não localizada. Alice era o nome de uma de suas filhas que teve com Feliciano Adelaide Callado. Sobre a composição *Peça só que você verá*, anunciada como polca-lundu, podemos tecer alguns comentários, pois foi-nos possível localizá-la, durante nossa pesquisa de doutorado, na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) . Na partitura impressa lê-se no cabeçalho que se trata de uma peça “em resposta á Polka chula *Se eu pedir voce me dá?*” Abaixo desse comentário, lê-se: “Por M. J. CALLADO.” É possível que essa polca não seja de Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. É claro que existe a possibilidade de o editor estar se referindo ao seu pai, o “maestro Joaquim Callado”. No entanto, não vimos em nenhuma outra partitura impressa o nome de Callado Jr. anotado dessa maneira. Pesquisas futuras precisarão estudar mais profundamente este caso para que a autoria dessa composição possa ser definida com maior clareza.



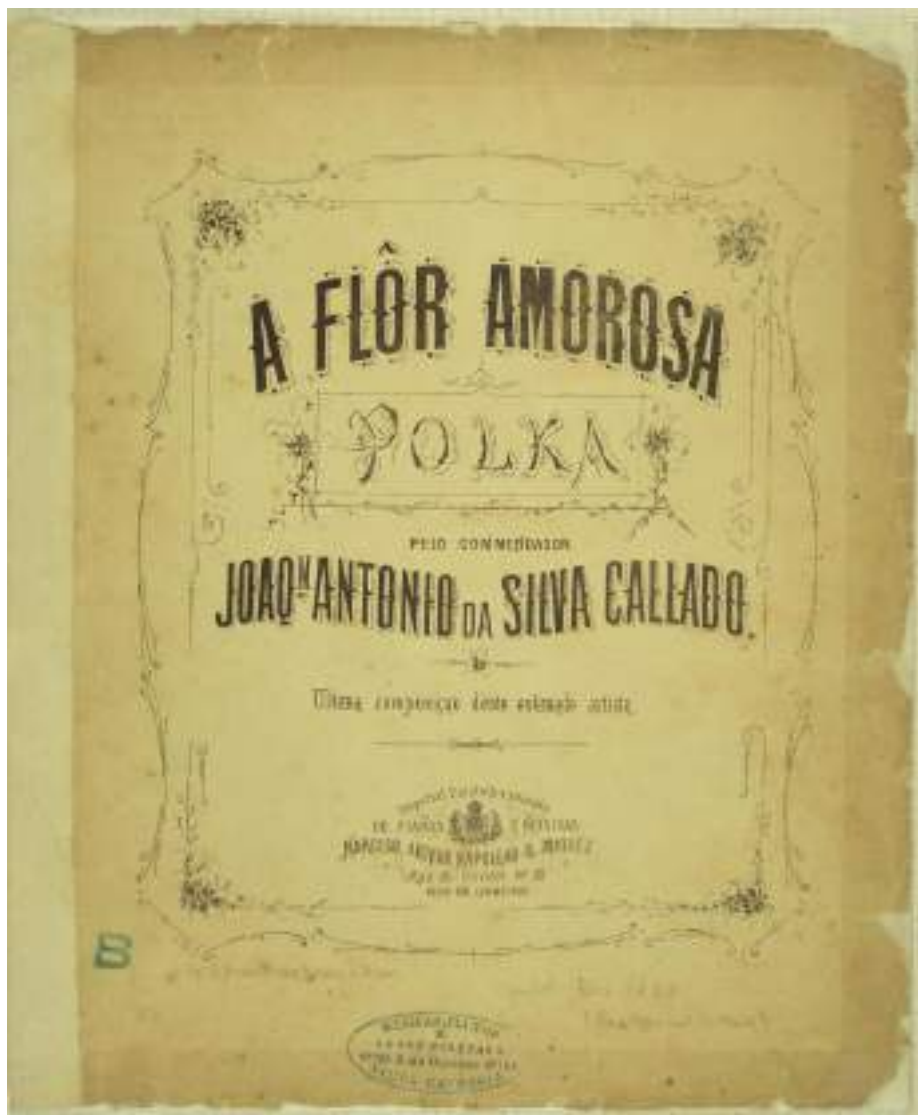
REFERÊNCIAS

- Béhague, Gerard. *Musiques du Brésil*. Arles: Cité de la musique — Actes sud, 1999.
- Dias, Odette Ernest. *Mathieu-André Reichert: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*. Brasília: Fundação Universidade de Brasília, 1990.
- Diniz, André. *Joaquim Callado, o pai do choro*. Rio de Janeiro Zahar, 2002.
- Lira, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- Marcondes, Marco Antônio (ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.
- Mariz, Vasco. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.
- Siqueira, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Callado, Anacleto (ensaio biográfico)*. Rio de Janeiro: Sociedade Cultural e Artística Uirapuru / MEC, 1969.
- Vasconcelos, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1977.
- Verzoni, Marcelo. *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música, da Unirio, 1996.
- Verzoni, Marcelo. *Os primórdios do choro no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música, da Unirio, 2000.

MARCELO 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 1



Capa da primeira edição da polca *A flor amorosa*, de Joaquim Antonio da Silva Callado Jr. (BNRJ: N-VII-39 – Música)



ANEXO 2



Capa da edição da polca-lundu *Peça só que você verá*, “Por M. J. Callado”. (BNRJ: A-I-3 – Música)



Teatro de revista no Paraná (1896-1922): música popular, cultura e regionalismo

Tiago Portella Otto *

Resumo

O estudo realizado pretende contribuir na área do conhecimento musicológico orientando seu enfoque pelas produções do teatro de revista na cidade de Curitiba e outras localizadas à leste no Paraná. As pesquisas avançam à medida que compositores, arranjadores, regentes e composições tornam-se disponíveis para investigação, análise e interpretação, dentro de uma abordagem musicológica que prioriza as relações entre música popular, cultura urbana e regionalismo. Neste artigo apresentamos revistas produzidas entre 1896 e 1922, dando maior ênfase as três primeiras identificadas em Curitiba: *Lord Bung* (1896), *Curytiba* (1906) e *Curytiba em Cinematographo* (1908). As informações constituem parte de uma complexa configuração social, caracterizada pela diversidade de personagens, locais, interesses, articulações civis e empresariais em movimentações ocorridas nas cenas e bastidores das produções em revista. O discurso historiográfico-etnográfico musical está pautado nas sociedades do Paraná durante a transição do século XIX para o decorrer do XX.

Palavras-chave

Música brasileira – teatro de revista – música popular – século XIX-XX – regionalismo – Paraná.

Abstract

The present study intends to contribute in the area of musicological knowledge orienting its focus by the productions of the music theater in the city of Curitiba and others located to the east in Paraná. Research advances as composers, arrangers, conductors and compositions become available for research, analysis and interpretation, within a musicological approach that prioritizes the relationships between popular music, urban culture and regionalism. In this article we present musical theatre pieces produced between 1896 and 1922, with emphasis on the first three identified in Curitiba: *Lord Bung* (1896), *Curytiba* (1906), and *Curytiba em Cinematographo* (1908). The information is part of a complex social configuration, characterized by the diversity of characters, places, interests, civil and business articulations in movements occurred in the scenes and behind the scenes of the magazine productions. The historiographic-ethnographic musical discourse is based on the societies of Paraná during the transition from the nineteenth century to the twentieth century.

Keywords

Brazilian music – music theater – popular music – 19th-20th century – regionalism – Paraná.

* Instituto Cultural Cravo Albin; Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: contatotiagoportella@gmail.com.



Nos últimos quarenta anos a investigação sobre o teatro de revista brasileiro e sua variedade de significados ocupou pesquisadores que apresentaram resultados substanciais; considere-se Tinhorão (1972), Ruiz (1988), Veneziano (1996), Collaço (2007) e Souza (2011). Entretanto, no tocante as pesquisas que dimencionam as relações entre teatro de revista, música popular e cultura do Paraná, durante o período de transição dos séculos XIX e XX, observamos expressiva irregularidade de produção musicológica.

O impulso inicial para a realização deste trabalho surgiu quando foi localizada no primeiro fascículo do periódico *O Olho da Rua* (1907-1911) a partitura para piano da valsa *Curityba* (1907), composta por Luiz da Silva Bastos (1879-1933)¹. Em seu cabeçalho a descrição *Valsa da Revista de Costumes Curytibanos Colcha de Retalhos*. Partindo desse documento vislumbrou-se a possibilidade de iniciar um estudo concentrado nas revistas paranaenses. A busca de informações inicialmente esteve direcionada para a identificação de compositores, arranjadores, regentes, intérpretes, partituras e gravações produzidas no Paraná. Em seguida passamos a considerar necessário compreender a chegada do gênero revista ao Brasil, suas primeiras audiências e mudanças paradigmáticas ocorridas durante a industrialização brasileira.

Para além das descrições oferecidas neste artigo, que enfocou inicialmente obras musicais, com grande parte de suas partituras ainda desconhecidas, visamos catalogar literatos, atores, personagens, cenografistas, companhias, produtores e conteúdos narrativos. A intenção quantitativa foi nortear a busca por particularidades, estilos e regionalismos, que surgem em meio a configuração destas sociedades, mutáveis à todo instante em uma variedade de elementos que a constituem. O multiforme discurso social imediatamente interligado aos documentos históricos, refletidos no conteúdo das revistas observadas, despertaram anseios em melhor perceber as interrelações entre produção musical – melodias, letras, partituras, arranjos, gêneros e estilos – as temáticas do cotidiano em Curitiba e outras cidades à leste no Paraná, nesta prática discursiva sócio-simbólica-musical ofertada pelos criadores das revistas. Para além do foco nas produções e organizações musicais demandadas pelos autores, buscou-se também compreender as narrativas literárias ocorridas à partir dos agentes sociais e interesses em jogo.

Avançamos na pesquisa à medida que informações sobre as músicas programadas, disponíveis em fontes primárias e periódicos impressos, foram associadas a maior

¹ A pesquisa realizada no periódico *O Olho da Rua*, impresso em Curitiba entre 1907 e 1911, teve início em 2010 motivada pelo procedimento editorial do *Songbook do Choro Curitibano – volume 1* (Portella, 2012). Foram recolhidas 33 partituras impressas, sendo que destas 28 são peças ligeiras em partitura para piano e produzidas por 15 autores no Paraná.



compreensão de sua recepção, registrada na imprensa e na bibliografia histórica consultada. Entretanto, apresentaremos maiores informações de três revistas produzidas em Curitiba: *Lord Bung* (1896), *Colcha de Retalhos* (1906) e *Curytiba em Cinematographo* (1908). Este recorte metodológico possibilitou uma atenção maior nestas encenações. A verificação de suas características pretende representar o início de um contínuo processo descritivo e analítico das informações musicais e sociais atreladas ao teatro de revista no Paraná. Os resultados devem progredir à medida que outros dados e documentação sobre o tema forem identificados e incorporados as informações já organizadas.

A compilação de dados ocorreu a partir de anúncios, críticas, notícias, crônicas, ilustrações, poesias, sonetos, contos, entre outros, consultados em periódicos digitalizados e disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, somados à fontes primárias, catálogos e bibliografias particulares e depositadas nas seguintes instituições: Biblioteca Pública do Paraná, Casa da Memória de Curitiba, Biblioteca do Museu Paranaense, Biblioteca da Universidade Federal do Paraná / FAP, Museu da Imagem e do Som de Curitiba, Biblioteca Parque Centro RJ e Biblioteca do Instituto Cultural Cravo Albin.

O TEATRO DE REVISTA

Roberto Ruiz (1988) informa em sua pesquisa que a primeira revista brasileira surge após a aparição do gênero em Lisboa no ano de 1856. A revista portuguesa *Fossilismo e Progresso* de Manuel Roussado abordou em caricatura a família real portuguesa, incluindo Pedro I, D. Maria II e o Marechal Saldanha. De fato, uma importante característica nas revistas foi a incorporação da caricatura viva nos personagens, geralmente barões, políticos ou personalidades, transpostos para a cena e satirizados por autores e atores durante exibições, motivo de grandes gargalhadas do público. (Veneziano, 1996, p. 37). A notificação abaixo reforça que para entendermos a primeira fase do teatro de revista brasileiro é fundamental observarmos o fluxo ocorrido no eixo Brasil e Portugal.

Para melhor poder situar a gênese dessa forma teatral no Brasil [revista], parece-nos desde logo indispensável estabelecer um paralelo com as realizações do gênero desenvolvidas em Portugal, já que a “revista de ano” – como de resto praticamente todas as outras formas teatrais aqui conhecidas até este século [XX] – nos veio via



Lisboa, seguindo os mesmos rumos anteriormente tomados pelos “milagres” e as ingênuas pecinhas de Anchieta. (Ruiz, 1988, p. 15)

Tinhorão (1972), Ruiz (1988), Veneziano (1996) e Costa (2009) atribuem para *As surpresas do Sr. José da Piedade*, de 1859 o mérito de primeira revista produzida e estreada no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. De autoria de Justino de Figueiredo Novais, funcionário do Tesouro Nacional, a revista ficou apenas 3 dias em cartaz e foi censurada pela força policial pois “não agradou ao público e muito menos às elites dominantes” (Ruiz, 1988, p. 17).

Embora o fracasso da primeira revista propriamente dita, a de Justino Figueiredo, viesse mostrar que ainda era cedo para equiparar o público carioca às camadas da pequena burguesia de Paris, para as quais se criara o gênero, algumas informações do tempo indicam que já existia a curiosidade em torno do novo espetáculo (Tinhorão, 1972, p. 14)

Uma característica das primeiras revistas brasileiras foi representar os “principais acontecimentos” de uma determinada localidade, recortada em fatos ocorridos no passar de um ano, agrupados pela ótica de um ou mais autores que reuniam informações da vida social, política, mundana e regional das cidades. Esse formato ficou conhecido por revista de ano.² Neyde Veneziano propõe que a revista de ano possui a atualidade como alma do gênero (Veneziano, 1996, p. 37).

A revista de ano no Brasil existiu enquanto houve autores que dominaram sua técnica sem se deixarem escorregar nas armadilhas de simples diversão burlesca. Enquanto houve quem se preocupasse com a beleza do verso, com o ritmo, com a alusão inteligente e com o aprendizado indispensável do seu complicado sistema de conjunto. E, também, enquanto não havia sociedades industrializadas, enquanto o teatro, divertindo, atraía público para essas ingênuas mas críticas revisões musicadas e dramatizadas. (Veneziano, 1996, p. 39)

² Na historiografia do teatro de revista brasileiro, a revista de ano é pertencente à primeira fase do gênero, que posteriormente, no século XX, sofreu modificações em sua concepção assemelhando-se ao teatro de variedades.



José Ramos Tinhorão (1972) compilou informações sobre 55 revistas encenadas no Rio de Janeiro entre 1859 e 1899. Em seu catálogo há diferença de 16 anos entre as duas primeiras produções brasileiras originadas no Rio de Janeiro. Portanto, a segunda revista produzida no Brasil foi *A Revista do Ano de 1874* de Joaquim Serra, representada no dia 1º de janeiro de 1875, e que recebeu pouca adesão de público devido ao “excesso de sátiras políticas”. *Rei morto, rei posto*, também de Joaquim Serra e representada em 1875 foi a primeira a obter “os primeiros indícios de aceitação popular”, segundo crítica de Machado de Assis (Veneziano, 1996, p. 35).

Em 1878 Arthur Azevedo inicia sua produção e a partir da década de 1880 uma série de revistas foram produzidas em sequência por uma diversidade de autores. *O Mandarim* (1884) de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio foi a primeira a obter maior êxito pois adicionou no roteiro situações dramáticas, típico das revistas francesas, levando a cena vivências do cotidiano carioca. (Veneziano, 1996, p. 37). O português Souza Bastos, autor de *Tintim por tintim* (1889), incorporou a estética das mágicas e toda sua influência cênica nas revistas, aumentando “a cumplicidade entre autor e espectador”, utilizando metáforas que sustentaram esta condição, trazendo a sexualidade e a “brejeirice das coristas”, as alusões mitológicas e a ênfase no erotismo ao invés da antiga sátira política (Veneziano, 1996, p. 41-42).³ Mudanças paradigmáticas ocorriam na estrutura narrativa das revistas. A evolução nas coreografias das coristas representava uma significativa alteração as primeiras representações do gênero.

Quando em 1887, porém, uma companhia espanhola apresenta na revista *La Gran Via* a novidade coreográfica da evolução das coristas no palco, ao som da música, o espírito do espetáculo muda radicalmente, e os monólogos e canções dos solistas começam a alternar com números musicais em que as coristas se movimentam cantando, o que desde logo leva à descoberta do carnaval como tema de revista. (Tinhorão, 1972, p. 15)

O estudo de José Ramos Tinhorão sobre o teatro de revista aprofunda a abordagem musical das revistas. Em 1972 ele redigiu um capítulo inteiro dedicado ao tema intitulado “músicos de revistas”. Além de organizar catálogos substanciais contendo títulos e

³ Pepa Ruiz, esposa de Souza Bastos, foi a primeira vedete das revistas portuguesas, chegou ao Brasil e especializou-se em tipos brasileiros e a partir de 1902 estabeleceu residência definitivamente no Brasil (Veneziano, 1996, p. 42).



informações sobre as revistas verificadas e seus autores, Tinhorão direciona atenção à demanda de produção de músicas populares, sobretudo seus contextos literários e de gênero, ampliando a investigação ao repertório praticado em salas de espera dos cinemas, filmes, discos, festejos, documentários, categorizando-as em fases, como por exemplo, a “Era das valsas” (Tinhorão, 1972, p. 231).

O teatro de revista, aparecido no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, foi o primeiro grande lançador de composições de música popular. O próprio gênero *revista* figurava como o resultado de uma exigência de novas camadas da cidade, e vinha representar no fundo, o casamento do *vaudeville* com a opereta, da mesma forma que essa opereta – segundo Artur Azevedo – já representava um gênero “entalado entre o *vaudeville* e a ópera-cômica”. (Tinhorão, 1972, p. 13)

As revistas, assim como ocorreu com *vaudevilles* e operetas, demandavam expressiva quantidade de composições populares originais ou, como em alguns casos, frutos de recolhimento e/ou reaproveitamento de repertório em compilações destinadas a contextualizar cenas e personagens. As revistas demandavam uma média entre 15 e 40 composições populares por espetáculo. Augusto (2010) observou similar utilização de “cultura popular urbana” nas mágicas, surgidas no Brasil na década de 1870.

Havia um novo elemento que se incorporava ao teatro e a música e com o qual os que sonhavam com uma prática artística de cunho civilizador não sabiam lidar: a cultura popular urbana. Essa cultura popular, impregnada das contradições sociais do espaço urbano, desorganizava e questionava a visão centralizada, homogênea e paternalista da cultura nacional, idealizada pela elite letrada do Império [...] A mágica caracterizava-se por sua forma híbrida, contendo elementos da ópera italiana, da zarzuela e da opereta francesa, além das peculiaridades de elementos como a utilização de temas fantásticos em seus enredos e a engenhosa maquinaria empregada em seus recursos visuais. Mas no centro de suas inovações estava o uso de formas musicais urbanas, como o tango de negros, a polca e o maxixe. Assume desta maneira a característica



de verdadeira síntese das diversas práticas musicais e dramáticas realizadas no Brasil Império. (Augusto, 2010, p. 210)

A cultura popular urbana, suas particularidades e contextos, serviu de matéria-prima nas atividades criativas de compositores e arranjadores que operavam, também, em maior ou menor frequência, em bailes, antessalas e salas de projeção em cinemas, gravações, transmissões radiofônicas, saraus, concertos e festejos.

A música foi uma presença constante em encenações de revistas, cenas cômicas e outros gêneros dramáticos encenados no século XIX, tanto no Brasil quanto na Europa. Tais canções podiam ser compostas especialmente para as encenações ou, em outros casos, aproveitavam-se canções já conhecidas do público através de outros meios de divulgação, tais como os cancioneiros e as partituras executadas em saraus, nos salões ou em outras ocasiões informais de encontro, denotando a contaminação do palco pelas ruas. (Souza, 2011, p. 215)

O TEATRO NO PARANÁ

Os registros de Antônio Vieira dos Santos, em *Memória histórica da cidade de Paranaguá e seu município* (1950), que apresentam informações teatrais da colonial Paranaguá de 1808⁴, foram estudados por Benedito Nicolau dos Santos Filho, em *Aspectos da história do teatro na cultura paranaense* (1979). São relatos que informam a respeito das encenações no litoral do atual estado do Paraná, realizadas ao ar livre durante os festejos pela chegada da corte portuguesa ao Brasil. A documentação informa que foi solicitada à cidade o amplo adorno e iluminação, além de incentivo as manifestações musicais e de dança, por motivação da chegada real.

1808 – 550 – Vereança de 28 de abril: A Câmara publicou novo Edital, fazendo saber que, o General determinava, houvesse nove dias de luminárias, Missa cantada, Senhor exposto, Sermão e “Te Deum”

⁴ A ouvidoria de Paranaguá funcionou entre 1723 e 1812. Em 1725 foi realizada a divisão das ouvidorias de São Paulo e de Paranaguá (Martins, 1995, p. 207-208). A baía de Paranaguá, com suas rotas marítimas via Atlântico, garantiu o amplo fluxo de pessoas, culturas e comércio durante o século XVIII e XIX. Neste âmbito, o contexto teatral e cultural em Paranaguá emergia.



com assistimento de toda a nobreza, cujam luminárias começariam no dia 5 de junho até o dia 14; e, igualmente, todos os festejos de óperas, toques e danças para o engrandecimento das mesmas festas reais. (Filho, 1979, p. 13 apud Santos, 28 abr. 1808)

O amplo estudo teatral realizado por Filho (1979) apresenta dados sobre o funcionamento de Paranaguá neste período, verificando particularidades, hábitos e repertórios no início do século XIX. Nos registros de encenações realizadas ao ar livre em Paranaguá figuram peças de Molière e Antonio José, o “Judeu” (Filho, 1979, p. 18). À partir de 1839 o Teatro Paranaense, o primeiro teatro contruído no litoral do Paraná, passa a ser edificado sendo inaugurado em 1940.⁵ Benedito Nicolau dos Santos Filho afirma que em seu interior o *vaudeville* *O Perdão do Ato* foi encenado em 1864, representada por elenco de atores discidentes da Companhia de Sales Guimarães. Neste mesmo ano a Companhia de Leal Ferreira arrendou o Teatro Paranaense e representou o *vaudeville* chamado *Cósimo ou o Príncipe Caiado* (Filho, 1979, p. 22).

A inauguração do “Teatro Paranaense” o qual possuía duas séries de camarotes e plateia ampla, em terreno escavado, de forma a ficar em posição inferior ao nível da rua, ocorreu nas festas da Páscoa de 1840 [...] Em 17 de julho de 1841, realizou-se no teatro, um espetáculo de gala em honra à coroação de D. Pedro II, seguido de recitativos e finalizando com um grandioso baile”. (Filho, 1979, p. 19)

O estudo de Nicolau dos Santos Filho apresenta as datas de fundação dos diversos teatros construídos no Paraná, muitos inicialmente provisórios, erguidos de madeira ou instalados em grandes residências, aonde também ocorriam bailes. Neste quadro, a partir de meados do século XIX, Curitiba aparece como o centro das atividades culturais e sociais do Paraná.⁶

⁵ Nos anos de 1840 as damas da elite parnanguara encomendavam trajes de gala do Rio de Janeiro, Buenos Aires e Paris e “[...] cobertas de jóias, assistiam, no velho *Teatro Paranaense*, existente deste 1839, as memoráveis récitas e peças teatrais encenadas por companhias dramáticas, cômicas e burlescas, vindas dos mais famosos palcos da Europa e do Rio...” (Filho, 1979, p. 17 apud Ribeiro Filho, 1972, p. 5).

⁶ Curitiba passou a capital da Província do Paraná em 1854, e grande parte dos professores, comerciantes, políticos e cidadãos vindos de outras regiões do país para Curitiba, primeiro desembarcavam em Paranaguá e o principal caminho de ligação entre o litoral e a capital era feito pela Estrada da Graciosa. Com a abertura da linha férrea em 1885 a comunicação entre as cidades se intensificou e Curitiba passou a desenvolver-se amplamente através dos fluxos culturais e comerciais.



ano	nome	local	fonte
1829	Beco do Teatro (via pública)	Paranaguá	Filho, 1979, p. 18
1940	Teatro Paranaguense	Paranaguá	Filho, 1979, p. 14
1841	teatro provisório de madeira (festejos coroação D. Pedro II)	Morretes	Filho, 1979, p. 63 apud Santos, 1851, p. 366
1845	teatro provisório de madeira (festa de São Sebastião)	Porto de Cima / Morretes	Filho, 1979, p. 68 apud Santos, 1851, p. 36
1848	Teatro Filarmônico Morretense	Morretes	Filho, 1979, p. 68 apud Santos, 1851, p. 427
1855	Teatro de Curitiba	Curitiba	Filho, 1979, p. 81
1858	Teatro provisório da Sociedade Dramática Sete de Setembro (residência do Coronel Manoel Antônio Ferreira)	Curitiba	Filho, 1979, p. 77
1869	Sociedade Germânia	Curitiba	Filho, 1979, p. 79
1873	Sociedade Concórdia	Curitiba	Filho, 1979, p. 79
1874	Sociedade Teatral União Curitiba	Curitiba	Filho, 1979, p. 80
1884	Teatro São Theodoro	Curitiba	Filho, 1979, p. 84
1876	Sociedade Aurora Curitibaana	Curitiba	Filho, 1979, p. 82
1882	Sociedade Thalia	Curitiba	Filho, 1979, p. 80
1884	Deutcher Saengerbund (fusão da Concórdia c/ Germânia)	Curitiba	Filho, 1979, p. 79
1884	Teatro Santa Celina	Paranaguá	Filho, 1979, p. 24 apud Leite, 1972, p. 119
1884	Sociedade Rio Branco (Handwerker Unterstutzungs Verein)	Curitiba	Filho, 1979, p. 79
1884	Circo-teatro Peri	Curitiba	Filho, 1979, p. 105
1891	Teatro Hauer	Curitiba	Filho, 1979, p. 80

Quadro 1. Teatros, palcos e sociedades até 1891. In: Santos Filho (1979).

A primeira Companhia de Operetas que teria vindo a Curitiba, teria sido a “Companhia Souza Bastos” a qual estreou no Teatro São Theodoro, a 24 de novembro de 1886, com “Os Sinos de Corneville”. Em 1886, a Companhia de operetas de “Teixeira Cardoso”, também mantém uma temporada que constou de 30 espetáculos. A 27 de janeiro ela se despede, com um grande concerto beneficente que teve a participação do Batalhão do Segundo Corpo de Cavalaria do Exército e dos maestros Bento Menezes, Brito Jegê, Euclides de Moura, Alberto Monteiro e Itiberê da Cunha. Foi a excelente



orquestra dessa última Companhia, dirigida pelo comendador Gomes Cardim que executou, pela primeira vez, em Curitiba, a “overture” do “O Guarani”, de Carlos Gomes. Numa homenagem póstuma a Carlos Gomes (1886), a orquestra do Grêmio Musical Carlos Gomes interpretou a sinfonia do “O Guarani” e é interessante observar que foi Brasília Itiberê, presente em Curitiba, nessa ocasião, em visita aos familiares, quem fez o elogio do eminente compositor falecido. (Filho, 1979, p. 82 apud Roderjan, 1967, p. 14)

O TEATRO DE REVISTA NO PARANÁ

Passados 37 anos a aparição no Rio de Janeiro, surge em Curitiba a revista *Lord Bung* (1896). Difundia-se nos palcos curitibanos aqueles conteúdos até então publicizados apenas de forma impressa em jornais e revistas, em que a matéria-prima, os assuntos da rotina e cotidiano próprios do público, eram vistoriados em retrospectiva. Personagens, produtos de consumo, tecnologias de época, estabelecimentos comerciais, fofocas, acontecimentos locais, polêmicas, ideologias, fatos mundanos, políticos, apresentados em diversos níveis de referência em forma de textos, personagens, figurinos e cenários. Isto ampliou ao público em sua época, e hoje às pesquisas, a percepção das características regionais simbolizadas na concepção dos autores em cidades paranaenses, entre elas Curitiba, Palmeira, Ponta Grossa e Paranaguá.⁷

Na transição dos séculos XIX e XX os principais teatros destinados a prática teatral na capital paranaense foram o Teatro Hauer (1891) e o Teatro Guaíra (1900). Ambos possuíam estrutura suficiente para acomodar exibições intercaladas entre palco e telão.⁸ Virgínia Bessa afirma em seu livro *A escuta singular de Pixinguinha* que “a popularização do teatro de revista esteve diretamente atrelada à proliferação das salas de cinema, com a exibição de peças teatrais antes dos filmes” (Bessa, 2010, p. 32). Inclusive, como veremos adiante na peça *Curytiba em Cinematógrafo*, as exibições de teatro e filme ocorriam simultaneamente.⁹ As encenações em revista em Curitiba envolviam uma média de 100

⁷ Curitiba “sofreu o impacto do teatro de gênero alegre” no ano de 1886. Nesta ocasião apresentou-se a Companhia de Operetas Souza Bastos, cuja principal “vedete” era a aclamada Pepa Ruiz. (Costa, 2009, p. 104)

⁸ O surgimento do gênero “teatro de revista” em Curitiba ocorre em relativa sincronia ao aparecimento do aparelho que revolucionaria o entretenimento local, o cinematógrafo. Os processos de industrialização, incluindo a cultural ocorriam nos diversos ramos do entretenimento, e a mecanização das formas de registro, cujo fonógrafo também despontava, contribuiu neste processo.

⁹ O cinematógrafo, assim como ocorreu nas principais capitais do ocidente, obteve imediato sucesso em Curitiba, nas exibições ocorridas desde outubro de 1897, quando o cinematógrafo Lumière foi utilizado nas exibições da Companhia de



personagem, podendo chegar ao número de 200, em prólogos, quadros, atos e apoteoses com numerosa demanda musical.

LORD BUNG

Lord Bung, “[...] a primeira que, em seu gênero, aparece com feição local em nossos teatros” (*A Republica*, 8 mar. 1896, p. 1), dá título à pioneira produção de revista curitibana que retratou os acontecimentos do ano de 1895 e que ressurgiu após três anos com os acontecimentos de 1899. Foi produzida pelo grupo dramático filiado ao Grêmio Musical Carlos Gomes. A “revista de costumes curitybanos” (*A Republica*, 8 mar. 1896, p. 1) *Lord Bung* estreou nos dias 6 e 7 de março de 1896 no Teatro Hauer com textos de autoria de Claudino dos Santos e direção musical de Alberto Monteiro. A primeira reunião para sua montagem ocorreu em janeiro de 1896 (*A Republica*, 8 jan. 1896, p. 2) e sua estreia apresentada em março daquele ano.

Lord Bung vai seguramente fazer um verdadeiro sucesso. O seu desempenho foi confiado ao grupo dramático anexo ao Grêmio Carlos Gomes, e é o que basta para garantir o bom êxito da representação. Sem ferir suscetibilidades e sem tocar em política, foram todavia apanhados com rara habilidade os melhores acontecimentos que o ano de 85 encarregou-se de desdobrar às vistas da sociedade curitibana. Esperemos o *Lord Bung*... (*A Tribuna*, 5 dez. 1895 p. 1)

Como visto na parte inicial do artigo, a censura e a crítica assolaram as primeiras produções do gênero revista no Rio de Janeiro sede do Império. Em Curitiba, ao contrário, as primeiras produções, já em tempos republicanos, obtiveram êxito desde sua aparição.

A primeira revista de costumes curitibanos, levada à cena em época ainda cheia de estremecimentos, não podia ser outra coisa senão aquilo:- exposição dos nossos primores e dos nossos espantalhos. O autor da revista, sr. Dr. Claudino dos Santos, que tanta vocação revelou neste difícil gênero teatral, felicitamos pelo seu trabalho, o

Variedades do Teatro Lucinda do Rio de Janeiro, em temporada realizada no interior do Teatro Hauer. (*A Republica*, 8 out. 1897, p. 3)



que quer dizer – pelo triunfo, traduzido pelos aplausos que recebeu. Depois da revista teve lugar um animado e ruidoso baile. Ao distinto Grêmio Musical Carlos Gomes, – os nossos cordiais parabéns. (*A Republica*, 8 mar. 1896, p. 1)

Na documentação do Grêmio Carlos Gomes disponível na Casa da Memória de Curitiba, encontra-se o programa de *Lord Bung* (Carlini, 2012, p. 18). Este documento apresenta uma relação dos personagens representados em cena. São eles: Lord Bung – representado por A. Azevedo. Satã, João Criado, Um popular entusiasmado, O namorado antigo, o Jockey Clube, O pinheiro, O Café-concerto e o Cassino Curitybano - por A. Lopes. D. Miloca (de Guarapuava), Princesa Pouca Vergonha, A Cidade de Curitiba, A Rua XV de Novembro, A República (jornal), Clube das Violetas, A Herva-Mate e A Patinha – por D. Isaura Corina. Martinho Fechadura e O Vigário – por Leite Júnior. A Nigromante, Namorada Antiga, A Nhô Tinga [sic] – por D. Balbina Mafa. D. Constância (de Guarapuava) - por D. Julia. A Maxixeira, A Mulata Jacobina, O Pharol - do Sul, A Lama, Clube Bouquet, Gazeta do Povo, A República (apoteose) – por D. Antonietta Olga. Quinta-feira (secretário do inferno), A Sanitária, A Livraria Econômica, O Sapo, O Combustível, O Teatro São Teodoro, O Pai Adão, Os Puritanos, O Pato, O Grêmio Carlos Gomes – por A. Serra. Clube Esperança, Confeitaria Queiroz, A Marinha, A Música – por D. Dolores. O Clube Curitibano, A Casa Nabo, 1º Entusiasta da Pilar, O Município – por Raniel. Seu Cazuza, O Poeta, Atelier Novo Mundo, 1º Pelotari, Gerente do Hotel, Clube Republicano, Diário da Tarde – por Jorge Alberto. A casa da Louça, 2º Entusiasta da Pilar, Um popular – por Corrêa. 2º Pelotari, As Duas Nações, 1º Entusiasta da Santa Fé, Um manifestante – por Severino. Um espectador, Um polícia, 3º Pelotari, Der Beobachter – por Gil Camara. O Fósforo, Os Campos Gerais, 2º Entusiasta da Santa Fé – por Banbino. A notificação abaixo apresenta a primeira parte de uma crítica direcionada a revista *Lord Bung*.

já que há uma tentativa, um ensaio no Paraná nesse gênero, essa tentativa, esse ensaio merece ser encarado com deferência e ser estimulado pela crítica séria, franca e leal que diga *o que é, e o que deve ser*, e estude o fundo e a forma, com o fito de contribuir para que o novo gênero iniciado no Paraná não fique somente nesse início, para que as tentativas se reproduzam aperfeiçoando-se sempre. Começamos por declarar que não nos agradou absolutamente o nome *Lord Bung* dado à revista: 1º porque, embora



haja nela um personagem inglês, este não deve merecer as honras de *ideia mãe* e muito menos ser escolhido o nome desse personagem para nome da revista; 2º porque esse nome nada exprime, sendo incontestável que, por ele, ninguém ficará conhecendo que se trata de uma *revista paranaense, de assunto paranaense*. Dir-se-á: “Isso é questão de *rótulo*. Mas o *rótulo* sempre vale alguma coisa. Felizmente não se verifica entre nós com as letras e artes o que se dá com a indústria manufatureira: tal é a má educação do mercantilismo brasileiro, que as bebidas e outros produtos da indústria nacional precisam ter um rótulo estrangeiro para serem bem aceitos no mercado! Para não deixarmos de citar exemplos, apontamos os seguintes: charutos da Bahia com o rótulo – *Havana*; café do Brasil com o nome – *Café Moka*; em algumas praças do sul o nosso precioso mate paranaense é vendido com a marca – *Mate do Paraguay*; somente porque o consumidor julga que o mate do Paraguay é melhor; as fábricas de bebidas desta capital nos apresentam – *Cognac fine Champagne* – *Vinho do Porto*, etc! Muito judiciosas foram as ponderações do importante órgão do republicanismo na Capital Federal *O Paiz* relativamente a esse nosso defeito na última exposição indústria (sic) havida naquela cidade e na qual o Estado do Paraná se fez representar com raro brilhantismo. Felizmente não precisamos de *rótulo inglês* para que uma peça teatral nossa seja bem acolhida do público. Se todos os autores pensassem como o Dr. Claudino criaria por terra de uma vez a autonomia da mentalidade *nacional*. Já não será bastante sermos copistas e imitadores dos franceses, já não é bastante *sermos um galicismo*? Uma peça teatral da ordem da que se trata deve ter essencialmente o cunho da popularidade, porque ela tem um caráter todo local: Dar-lhe um nome popular, local e cheio de expressão, seria já, pela fácil propagação e notícia, atrair para ela a atenção do público, seria criar simpatias pelo simples anúncio, seria abrir caminho para o bom sucesso.... Não se diga que deixamo-nos arrastar pelas ideias correntes do exagerado *nativismo*: nossas ideias estão dentro do círculo da *ação natural* e quem nos leia boa fé há de concordar conosco em que a revista de fatos e tipos paranaenses



escrita pelo Dr. Claudino, acha-se gravemente desvirtuada pelo nome inglês que, contra todos os princípios da razão e do bom gosto, hei para ela escolhido por seu autor. (*A Republica*, 19 mar. 1896, p. 1, coluna de Azevedo Macedo)

CIA. SILVERIO CUNHA

A Companhia do ator Silverio Cunha foi responsável pela representação de algumas revistas de costumes locais.¹⁰ Foi possível identificar três produções assinadas pela companhia: *Salve, salve!! Ponta Grossa*, revista de costumes de Ponta Grossa, *Troços e Troças*, revista de costumes de Palmeira – ambas estrearam no ano de 1905 – e *D. Marinha*, revista de costumes de Paranaguá, que estreou em 1906¹¹. A revista de costume pontagrossenses subiu ao palco do Teatro Guaíra em Curitiba pela primeira vez em 2 de dezembro de 1905. *Salve, salve!! Ponta Grossa* é dividida em 3 atos e uma apoteose com “música compilada pelos maestrinos irmãos Jacob e Jorge Halsemann” (*A Republica*, 2 dez. 1905, p. 3).¹² Em sua época alcançou sucesso de público quando foi representada em diversas cidades do Paraná

COLCHA DE RETALHOS

A revista *Colcha de Retalhos* com textos de Serafim França (1888-1967) e autoria musical de Luiz da Silva Bastos (1879-1933) estreou na noite de 22 de julho de 1906 no antigo Teatro Guaíra¹³. Os personagens e seus textos tem vinculação direta aos assuntos “polêmicos” abordados com frequência n’*A Notícia*, sobretudo aqueles que figuravam no “Ninhos de Vespas”, uma secção jornalística de textos seriados impressos diariamente à partir da edição número 1 publicada em 4 de novembro de 1905. Tratam-se de textos provocativos dos mais variados formatos assinados por FERRÃO & COMP^a.¹⁴

10 Silverio Cunha estabeleceu residência no Paraná em 1904, vindo do Rio de Janeiro com a Companhia de Operetas Cruz Gomes (*A Republica*, 30 jun. 1904, p. 2).

11 Relação completa de personagens e títulos dos atos de *Salve, Salve Ponta* (cf. *A Republica*, 1 dez. 1905, p. 3).

12 A descrição completa dos personagens da revista *Salve, Salve Ponta Grossa* está disponível em *A Notícia*, 2 dez. 1906, p. 3.

13 O Teatro Guaíra foi inaugurado com o nome de Teatro Guayrá no ano de 1900 nas mesmas dependências do Teatro São Teodoro. Em 1939 o Guayrá foi demolido pelo governo intervencionista do Estado Novo e reinaugurado em novo endereço à partir de 1954. (disponível em <http://www.teatroguaيرا.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=849>, acesso em 15-ago. 2016).

14 Na primeira etapa de publicações o “Ninho de Vespas” encerrava costumeiramente com sonetos dedicados à mulheres da *sociedade curitibana*, cuja destinatária está explicitamente indicada. Passou a figurar como secção, ocupando 1/5 da primeira página do jornal, apresentando variados níveis de provocação e “ferroadas”, geralmente nos formatos de soneto, quadra, verso, epigrama, romance, notícia telegrafada, mensagens e recados via caixa postal. Os colaboradores da secção “Ninho de

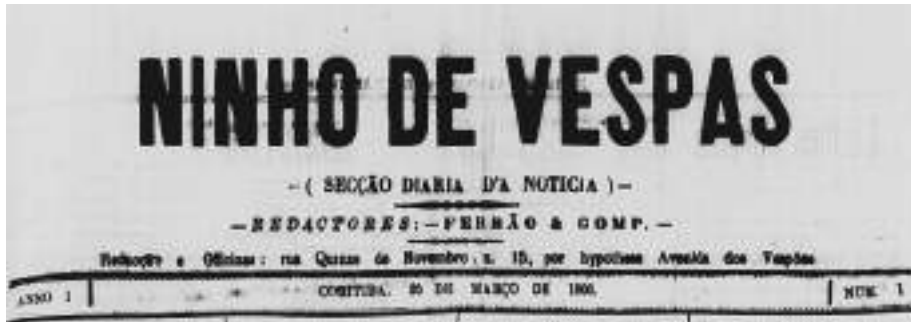


Figura 1. Cabeçalho de “Ninho de Vespas”, caderno suplementar. *A Notícia*, 25 mar. 1906, p. 1.
Fonte: FBN Hemeroteca Digital Brasileira

A secção dava publicidade à textos de característica provocativa, realizando intensas críticas, sobretudo ao clero, que frequentemente era ridicularizado. Os redatores da companhia com alguma frequência intitulavam-se “Vesparada”, “Vespões” ou “Vespeiro”. Na data de estreia revista *Colcha de Retalhos* é reforçada nesta secção a divulgação em forma de soneto. (*A Notícia*, 22 jul. 1906)

Hoje no Guayra, que troça!
Os joãos-caetanos, uns alhos,
Darão uma sorte grossa
Com a Colcha de Retalhos

Quem tenha uns cobres e possa
Ter a presilha em frangalhos,
Do riso espevite a bossa

Vespas” surgiam anônimos, raramente assinando pelos verdadeiros nomes, e com maior frequência utilizando codinomes: Dona Vespa, Ferrãosinho, Vesporio, Zangão, Vespa, Vespoide, Ferrão e Vespinha. Os autores assinavam com nomes verdadeiros sonetos e poesias publicadas fora da secção, em outras secções, colunas e editoriais. Em 25 de março de 1906 “Ninho de Vespas” surgiu como caderno complementar d’*A Notícia*, contendo cabeçalho e quatro páginas. Também ocorriam votações como da mulher mais bonita e do homem mais feio da cidade, fatos noticiosos e mensagens contendo “ataques” pessoais diretos e indiretos. O desenho de abertura da secção é autoria de Herônio, pseudônimo do artista Mario de Barros.



Inda a Colcha de Retalhos.

Da dita os trapos pregados
- Remendos de muitas jardas,
- Retalhos de sedas caras,-

Parece que são cortados
Das celebres calças pardas
E camisas de onze varas!

Durante a mesma edição da secção, publica-se outra referência a revista.

- Vamos ao espetáculo...
Bater palmas!
Sim, porque senão bate-se na cadela.

Certo a Colcha de Retalhos
Hoje dará um sortão.
Pois os versos são da lavra
De um vespão.

Ora ahi está. Depois dizem que nós não fazemos o que as freiras fazem; pois elas, se são capazes, que façam uma colcha de retalhos; poderão fazer de crivo. É incrível!

No dia 14 de junho de 1906 *A Notícia* anunciou o primeiro ensaio de *Colcha de Retalhos*. No dia 22 de junho, *A Republica* (p. 2) relata o prosseguimento dos ensaios e sua estreia fica divulgada para o dia 14 de julho, estreia que de fato ocorreu em 22 de julho. Dias antes da *première* foi publicado que estavam por esgotar os ingressos e anunciaram 16 números musicais, porém 15 títulos foram divulgados: *Curityba*, *A Lama*, *O Telefone*, *Deputados*, *Repórter*, *As Freiras*, *As Professoras*, *A Sanitária*, *O Fotógrafo*, *A Guarnição da Capital*, *A Criada*, *A Imprensa*, *O Café Art-Nouveau*, *A Cerveja Pomba* e *Os Policiais*, reforçando o nome do compositor e “digno maestro Luiz Bastos” (*A Republica*, 17 jul. 1906, p. 2). *A Notícia* em 20 de julho de 1906 (p. 2) publica: “Apanhando os nossos hábitos, tipos



populares, sucessos locais, os autores da revista foram de para felicidade [sic], conseguindo organizar uma peça atraente e brejeira.

Apesar de algumas divergências na imprensa, um dia antes da estreia divulga-se o total de personagens e a estrutura da encenação: 1 prólogo, 2 atos e 3 apoteoses, além de reafirmar os 16 números de música. Os nomes dos atores amadores foram redigidos da seguinte maneira: Rosinha Bastos, Lucília Bastos, F. Ordonhez, Raul Plaisant, Cansella, Queiroz, A. Guimarães, B. Navarro, Costa Pinto, C. Silva, I. Cysneiro, N. Guimarães (A *Republica*, 21 jul. 1906, p. 2). A síntese detalhada sobre *Colcha de Retalhos* publicada no dia da estreia funcionou como divulgação e o texto nos informa peculiaridades da montagem, incluindo alguns personagens e suas características. Nesta pesquisa em desenvolvimento, a revista *Colcha de Retalhos* surge como a segunda produção originada em Curitiba.

A cena do prólogo passa-se mais ou menos assim: os amadores Portella e Calazans procuram um meio de vida, pois que acham desempregados. Tem mil ideias para tal fim, mas nenhuma produz efeito. Afinal resolvem escrever: Portella um drama sentimental e Calazans uma comédia. Quando estão o Anavi, um personagem que também, como eles, procura os meios de subsistência no teatro. Após os cumprimentos, os amadores expõem os seus desejos. Anavi concorda e sentam-se. Começa a discussão sobre o que hão de escrever; afinal Anavi opina por uma revista, no que é aplaudido. Resolvem que a dita revista seja da seguinte forma: o primeiro ato se passe na rua 15 a noite e o fim de dia. Resolvem mais pedir a colaboração de diversos escritores de nossa terra. Enfim cogitam do entrecho da revista e do nome que lhe devem dar quando aparece o Gênio do Desaperto oferecendo-lhes o auxílio. Os amadores interrogam-no e ele abre uma colcha de retalhos dizendo que dela eles devem tirar o nome para a revista. E quem nos ajudará em tal empresa perguntam-lhe os amadores, olha para ali (diz o Gênio apontando para o fundo da cena onde se abre uma apoteose a imprensa) a imprensa vos iluminará. O primeiro ato começa na estação da estrada de ferro: dois viajantes chegam a esta cidade sem conhecê-la, projetam um meio de arranjar um hotel quando aparecem os representantes do Grande Hotel e Pensão Dolsky; após



uma pequena exposição dos criados sobre a diária das casa que representam, os viajantes mostram o desejo intenso de conhecer Coritiba. Entra a personagem Coritiba cantando ao som de belíssima valsa, original de Luiz Bastos, os seguintes versos:

Eis-me aqui; sou Coritiba,
Lirial rainha do sul,
As flores são o meu trono,
Meu manto este céu azul,

Etc...

E a revista se desenrola apresentando fatos e tipos populares desta terra, tais como bondes descarriladores, comendador Facada, engenheiro elétrico, telefone, P.D.D., café Cebolas, cerveja Pomba, aves do norte, repórteres, mania fotográfica, bemóis, guarda-fiscal, o Caturra, João dos Porcos, as criadas polacas, brigas de galo, freiras da Divina Providência, professoras, a lama, guarnição militar, jornais diários, o Saúde [sic], vendedores de peixes, de hortaliças, Arcabuz da miséria, sanitária, meetings, pasteleiro, etc, etc. O cenário, feito pelo hábil cenógrafo Costa Queiroz é de efeito, as apoteoses dos 3 atos foram todas montadas a capricho. A orquestra será regida pelo sr. Luiz Bastos. Cremos não errar, augurando pleno sucesso a Colcha de Retalhos. (*A Notícia*, 22 jul. 1906, p. 2)

No dia seguinte da estreia os dados técnicos da “revista de costumes curitibanos” são expostos, “a revista, em seu conjunto, agradou, em virtude da graça inofensiva de suas críticas”; contudo, sugerem que deveria “sofrer modificação a cena do telefone, que é de *gênero livre*, e que, caso continue a ser representada, afastará do teatro as famílias que costumam frequentá-los”, e sugerem melhorias para a iluminação do teatro (*A Republica*, 23 jul. 1906, p. 2). No dia 6 de agosto de 1906 a revista teve sua 3ª representação com um quadro novo sobre o vice-presidente Afonso Pena. O periódico *A Notícia* foi o que mais informou sobre esta revista, pois publicou letras completas, como a música cantada pelos



policiais¹⁵ e a letra completa da valsa *Curytiba*.¹⁶ A imprensa local e sua produção textual diária, nos parecem bastante equiparados quanto aos assuntos da trama teatral de *Colcha de Retalhos*, possivelmente a revista é um desdobramento dos próprios ideais da imprensa, que contribuiu na projeção do sucesso alcançado, estabelecido antecipadamente pelos redatores que frequentavam os ensaios.

A única partitura localizada foi publicada no primeiro fascículo do periódico quinzenal impresso *O Olho da Rua*, com tiragem de 2.000 exemplares no dia 13 de abril de 1907. A valsa *Curytiba* traz em seu cabeçalho a seguinte descrição: “Valsa da Revista de Costumes Curytibanos Colcha de Retalhos por Luiz S. Bastos”.¹⁷



Figura 2. Cabeçalho da valsa *Curytiba* de Luiz da Silva Bastos, partitura para piano. (*O Olho da Rua*, Curitiba, 13 abr. 1907, p. 12). Fonte: FBN Hemeroteca Digital Brasileira.

¹⁵ Cf. *A Notícia*, 28 jul. 1906, p. 1.

¹⁶ Cf. *A Notícia*, 27 jul. 1906, p. 1.

¹⁷ A valsa foi um dos gêneros mais recorrentes no repertório dos músicos brasileiros que produziram música popular urbana na transição do século XIX para o XX. Em Curitiba, na década de 10, ocorreram alguns concursos para compositores de valsas. A notícia de um concurso em 1919 diz o seguinte: “No intuito de estimular e desenvolver entre nós a produção musical, o Conservatório de Musica do Paraná resolveu organizar, e abrir desde já, um grande concurso de valsas para piano, em todo o Estado, até o dia 30 de agosto, criando três prêmios, respectivamente de 200\$, 150\$ e 50\$000 e mais três prêmios e menção honrosa, destinados, a juízo da comissão julgadora, a recompensar valsas inéditas que reúnam as melhores e mais apreciáveis qualidades de estilo e ideia, sentimento e beleza.” (*A Republica*, 2 jul. 1919, p. 1).



Incipit 1. Transcrição da valsa *Curytiba* de Luiz da Silva Bastos.

CURYTIBA EM CINEMATOGRAPHO

Em 1908 a cultura dos cinematógrafos já estava completamente disseminada em Curitiba. “A revista de costumes e fatos paranaenses *Curytiba em Cinematographo*” estreou no Teatro Guaíra em 22 de novembro de 1908, com elenco dirigido pelo ator Joaquim de Oliveira, com 30 composições musicais de Luiz da Silva Bastos e Paulo de Castro. A encenação apresentou 3 atos, 6 quadros, 120 personagens e 3 apoteoses. “[...]”

CORITYBA EM CINEMATOGRAPHO [...] Peça teatral de fina crítica aos costumes e tipos paranaenses, contendo belos números de música, onde sobressai o saltitante maxixe brasileiro, profetizamos aceitação plena a essa revista, que é no seu gênero a melhor acabada peça de sátira teatral paranaense (*A Republica*, 21 ago, 1908, p. 2)

A revista *Curytiba em Cinematographo*, em benefício da artista Antonietta de Oliveira, foi novamente levada a cena no dia 6 de dezembro de 1908. A representação foi anunciada como sendo “a última vez que essa chistosa peça subirá a cena”.



LUIZ DA SILVA BASTOS

Dentre as produções de revista em Curitiba na primeira década do século XX o nome do compositor, flautista e professor Luiz da Silva Bastos é recorrente¹⁸. Desde os primeiros anos dos anos noventa a valsa *Marina*, de sua autoria, aparece frequentemente sendo executada em retretas pela Banda do 6º Regimento de Artilharia no ano de 1902, ano em que também passa a ser comercializada em partitura para piano, fazendo com que seu nome alcançasse provável reconhecimento artístico na capital, aos 23 anos de idade. Entre os mais recorrentes na produção de músicas figurando nas primeiras exposições dos teatros de revista produzidos na capital do Paraná, Bastos surge como autor de 16 temas musicais para a revista *Colcha de Retalhos*, produzida em 1906 e outros 30 temas musicais para a revista *Curitiba em Cinematographo* produzida em 1908. Em 1907 Bastos surge frequentemente na imprensa na regência de um quinteto que integrou como organizador e regente, que atuava nas exposições cinematográficas em Curitiba. “Um quinteto de orquestra sob a direção do sr. Luiz Bastos, fará as delícias dos espectadores”¹⁹ publicou (*A Republica*, 25 jan. 1908, p. 2).

¹⁸ Luiz da Silva Bastos parece ser figura central da personificação da produção de música popular em Curitiba na primeira década de 1900. Foi compositor do *Hino de Morretes* (1903), sua cidade Natal, localizada no litoral paranaense. Também autor do *Hino da Primavera* (três diferentes versões), do *Hino do Centro Pedagógico* e do *Hino Maçônico*.

¹⁹ Seu conjunto apresentava-se com regularidade na primeira década de 1900. No dia 21 de maio de 1908 o conjunto de Bastos tocou durante a exibição de filmes no Éden Paranaense.



	Título	data	local	autores (música)	obra	nº de músicas	replicadas	autores (letra)
1	<i>Land Along</i>	1896	Curitiba	Alberto Montezini e outros não identificados	Grupo Dramático do Colégio Musical Carlos Gomes	40	=	Alberto Montezini
2	<i>Doçura e Doçura</i>	1908	Palmeiras	=	Cia. Silveira Curitiba	=	=	Silveiro Curitiba
3	<i>Sabre, sabre! Ponte Grossa</i>	1905	Ponte Grossa	Jacobi e Jorge Hilsenrath	Cia. Silveiro Curitiba	40	=	Silveiro Curitiba?
4	<i>B. Amorão</i>	1906	Pantufre	=	Cia. Silveiro Curitiba	=	=	Silveiro Curitiba
5	<i>Colômbio de Brincos</i>	1906	Curitiba	Luiz da Silva Bastos	Grupo Teatral Curitiba	16		Luiz da Silva Bastos
6	<i>Colômbio em Churrasco</i>	1908	Curitiba	Luiz da Silva Bastos e Paulo do Castro	Cia. Leopoldo de Oliveira	30		Luiz da Silva Bastos
7	<i>Do Rio Grande a Curitiba (o mar)</i>	1911	Curitiba	=	=	25	=	João Gelbach e Paulo do Castro
8	<i>Am, Am, Curitiba</i>	1912	Curitiba	Leonard Rascher	Imprensa Hergel e Cia	=	=	José Blanes e Rodrigo Heger / Lisa Harby
9	<i>A cidade</i>	1915	Curitiba	=	=	=	=	Sophistic Frango e Francisco Leite
10	<i>Depois do crime</i>	1917	Curitiba	Raul Pinta	=	30	=	Raul Pinta
11	<i>André não, André não!</i>	1918	Curitiba	Sophistic d'Orethia	=	=	=	João Cadilh (Nô Lindoso)
12	<i>A invenção</i>	1918	Curitiba	Morais-Salvador e posteriormente inclusão de músicas de Sophistic d'Orethia	Cia. Paranaense de Variedades / Cia. Rodrigues	30	=	João Cadilh e Belfonso de Sousa Azei (João Babaloto)
13	<i>Colômbio em Curitiba (Boa COSTA, p. 129)</i>	1918	Curitiba	Luiz da Silva Bastos	=	=	=	Francisco Leite
14	<i>Alto amor...</i>	1918	Curitiba	B. Bonacci	=	=	=	Belfonso de Sousa Azei
15	<i>Na outra margem</i>	1916	Ponte Grossa	=	=	=	=	=
16	<i>Iluzões em A. greve</i>	1917	Curitiba	Sophistic d'Orethia	=	=	=	J. Cadilh
17	<i>Epilo</i>	1917	Curitiba	Leonard Rascher	=	=	=	Belfonso de Sousa Azei
18	<i>Sempre não cabem</i>	1918	Curitiba	"diversos autores anônimos"	=	=	=	=
19	<i>No terre do promissido</i>	1922	Curitiba	Leonard Rascher	Cia. Nacional de Revistas	=	=	Belfonso de Sousa Azei (João Babaloto e Silva do Sul)

Quadro 2. Relação de teatros de revista produzidos no Paraná [pesquisa em andamento].²⁰

²⁰ Respectivamente as seguintes fontes: *A Republica*, 8 mar. 1896, p. 1; *A Republica*, 11 jan. 1905, p. 1; *A Republica*, 2 dez. 1905, p. 3; *A Republica*, 15 jan. 1906, p. 3; *A Republica*, 23 jul. 1906, p. 2; *A Republica*, 23 nov. 1908, p. 2; *A Republica*, 13 dez. 1911, p. 1; *A Republica*, 16 nov. 1912, p. 1; *A Republica*, 4 jun. 1915, p. 1; *A Republica*, 1 set. 1915, p. 1; *A Republica*, 19 ago. 1915, p. 2; *A Republica*, 24 ago. 1915, p. 1; Costa, 2009, p. 129, *A Republica*, 5 nov. 1915, p. 1; *A Republica*, 14 ago. 1916, p. 2; *A Republica*, 28 set. 1917, p. 3; Erlund, Denise, *Diário da tarde*, 2 out. 1917, coluna Theatro Central [mensagem pessoal], mensagem recebida por <contatotiagoortella@gmail.com> em 18 ago. 2015; *A Republica*, 14 jan. 1919, p. 3; *A Republica*, 2 jun. 1922, p. 4.



SOCIEDADE E MÚSICA POPULAR NO PARANÁ

Observar as temáticas abordadas em revistas, seus títulos musicais, textos, partituras e personagens, podem revelar hábitos e aspectos particulares das sociedades, referenciando simbolicamente os aspectos e o cotidiano urbano. O formato irônico, humorístico e debochado atraiu público diverso e demandou produção musical popular e urbana, sendo que o teatro de revista foi um poderoso meio de comunicação e entretenimento, relacionando fatos, atributos e mazelas de sociedades nos séculos XIX e XX. Portanto, analisar e interpretar os conteúdos poderão revelar pensamentos, talvez ideologias, mas certamente mostrarão um conjunto de particularidades e características culturais próprias das sociedades paranaenses, na perspectiva e olhar de autores, críticos e plateias.

Analisar as práticas nas povoações de cidades paranaenses em desenvolvimento na passagem dos séculos XIX e XX é tarefa complexa. As revistas de costumes locais podem colaborar na visão de uma estrutura social urbana. À partir da dinâmica de suas encenações, desempenhada através dos quadros temáticos representados por locais e personagens, as revistas se relacionam diretamente ao corpo social do seu tempo o que ajuda-nos a entender parte da pluralidade histórica e das músicas populares.

Com a identificação e descrição dos conteúdos encontrados é possível evidenciar a intensa demanda musical em expansão. O recorte temático facilitou a descoberta de uma rede de relações intermediada por uma diversidade artística em Curitiba e cidades vizinhas. Possivelmente, ampliaremos a pesquisa em posteriores averiguações, interpretando as características simbólicas aqui apontadas e dando continuidade ao levantamento dos dados, revisando e cruzando as informações apontadas em pesquisas congêneres. A cautelosa observação e interpretação de contextos – artísticos, sociais, econômicos, religiosos, políticos, comerciais – presentes nas temáticas oferecidas pelo teatro de revista, devem colaborar na compreensão das singularidades e regionalismos pautados nos roteiros.

Resta-nos saber o porquê das produções musicais concebidas no Paraná não terem obtido reconhecimento histórico. Seria a falta de uma indústria fonográfica de maior porte no estado? Teria sofrido com a centralização cultural imposta pelo Estado Novo? Quais as motivações que não permitiram a ampla divulgação dos compositores da música popular paranaense e suas obras? A lacuna insiste na historiografia da música popular em Curitiba e no Paraná, mas medidas de reparo histórico, que incluem as pesquisas musicológicas, poderão colaborar na recuperação e interpretação dos dados disponíveis.



Cabe informar que no processo de pesquisa observou-se a existência de operetas, vaudevilles, burletas, mágicas, entre outras manifestações musicais do teatro, não mencionadas neste artigo por motivação óbvia de recorte temático. Optou-se por arquivar as informações das dezenas de produções originadas em Curitiba durante a longa transição dos séculos XIX e XX, que poderão ser investigadas em pesquisas complementares posteriores.



REFERÊNCIAS

- Augusto, Antônio José. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: Funarte, 2010.
- Bessa, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha*. São Paulo: Alameda, 2010.
- Carlini, Alvaro. *Aspectos sócio-artísticos de Curitiba, PR, na última década do século XIX: Grêmio Musical Carlos Gomes (1893-1902)*. Curitiba: DeArtes UFPR, 2012. 23 slides: color. Slides gerados a partir do software PowerPoint. Disponível em https://www.academia.edu/14923206/Aspectos_s%C3%B3cioart%C3%ADsticos_de_Curitiba_PR_na_%C3%BAltima_d%C3%A9cada_do_s%C3%A9culo_XIX_Gr%C3%AAmio_Musical_Carlos_Gomes_1893-1902_
- Costa, Marta Moraes da. *Palcos e jornais: representações do teatro em Curitiba entre 1900 e 1930*. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2009.
- Ernlund, Denise. *Diário da tarde*, 2 out. 1917, coluna Theatro Central [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <contatotiagoportella@gmail.com> em 18 ago. 2015.
- Leite, Zenon Pereira. “*O velho teatro Paranaense*”. *Coisas Nossas*. Paranaguá: Publicação da Prefeitura Municipal, 1972, 6º volume.
- Martins, Romário. *História do Paraná*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1995.
- Portella, Tiago. *Songbook do Choro Curitiba, volume 1*. Curitiba: Otto Produções Artísticas, 2012.
- Ribeiro Filho, Anibal. *História do Club Litterario*. Paranaguá: Publicação do Clube Literário de Paranaguá, 1972.
- Roderjan, Roselys Velloso. *Meio Século de Música em Curitiba*. Curitiba, Editora Litero-Técnica, XVI edição do Centro Paranaense de Cultura, 1967.
- Ruiz, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: das origens à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: ENACEM, 1988.
- Santos, Antônio Vieira dos. *Memória histórica da cidade de Paranaguá e seu município*. Curitiba: Publicação da Secção de História do Museu Paranaense, 1950.
- Santos, Antônio Vieira dos. *Memória Histórica Chronológica, topographica e descriptiva da Villa de Morretes e Porto Real – vulgarmente Porto de Cima*. Curitiba: Publicação da Secção de História do Museu Paranaense, 1851.



Santos Filho, Benedito Nicolau dos. Aspectos da história do teatro na cultura paranaense. Curitiba: Imprensa Universitária, 1979.

Souza, Silvia Cristina Martins de. *Dos jornais ao palco: romances folhetins e textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX*. UFF, 2011. Disponível em <http://www.historia.uff.br/tempo/site/wp-content/uploads/2012/06/v16n32a09.pdf>

Tinhorão, José Ramos. *Música Popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

Veneziano, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

Periódicos

A Republica. Março de 1896 a Junho de 1922.

A Noticia. Março a Julho de 1906.

A Tribuna. Dezembro de 1895.

O Olho da Rua. 1907 a 1911.

TIAGO PORTELLA OTTO é doutorando pela UFRJ em Musicologia Histórica na área de concentração “História e Documentação da Música Brasileira e Ibero-Americana”. Mestre em Musicologia Histórica pela UFRJ. Especialista em Música Popular Brasileira e licenciado em Educação Artística/Música pela UNESPAR/FAP. Integrante do grupo de pesquisa Novas Musicologias da UFRJ e membro da ANPPOM. Coordenador de acervo no Instituto Cultural Cravo Albin. Recebeu três vezes o Prêmio FUNARTE de Concertos Didáticos pela idealização de “Origens – uma viagem musical ao redor do mundo”. Principais publicações: *José João da Cruz: compositor do Paraná (1897-1952) - arquivo digital, esboço biográfico e catálogo geral* [dissertação de mestrado] e *Songbook do Choro Curitibano – volume 1* [editor-chefe]. Em 2016 foi aprovado em 2º lugar no concurso de Cordas Dedilhadas para professor do magistério superior da UFPB.



Os concertos comemorativos ao aniversário de passamento de Carlos Gomes em Belém do Pará, fins do século XIX e início do século XX*

*Mário Alexandre Dantas Barbosa***

Resumo

Este trabalho propõe considerar a realização dos concertos promovidos em comemoração aos aniversários de morte do compositor Antonio Carlos Gomes (1836 – 1896) em Belém do Pará, situando este conjunto na perspectiva da apropriação do mito por parte da sociedade belemense de finais do século XIX e inícios do século XX, momento em que repercutia de forma muito impactante a presença de Carlos Gomes naquela capital, desde a sua chegada para dirigir o Conservatório local, bem como a sua morte em curto momento posterior à sua posse e o fulgor das exéquias promovidas pelas autoridades.

Palavras-chave

Música brasileira – século XIX – Carlos Gomes – Belém do Pará – história da recepção – ópera.

Abstract

This work aims to consider the concerts promoted in commemoration of the death anniversary of the Brazilian composer Antonio Carlos Gomes (1836 – 1896) in Belem do Para, locating this set in the perspective of the appropriation of the myth by the Belem society in the last nineteenth century and early twentieth century, moment in which reverberated in a very vivid way Carlos Gomes' presence in that capital, since his arriving in order to lead the local conservatoire, until his death in a short moment after his inauguration, and the glow of the exequies promoted by the local authorities.

Keywords

Brazilian music – 19th century – Carlos Gomes – Belem do Para – reception history – opera.

* Trabalho apresentado no Colóquio Carlos Gomes, em 21 de outubro de 2016, promovido pela Academia Brasileira de Música e Theatro Municipal do Rio de Janeiro em alusão aos 180 anos de nascimento e 120 anos de morte do compositor Antônio Carlos Gomes. O autor do trabalho proferiu no evento a seguinte dedicatória: “Gostaria de dedicar este trabalho ao ilustre acadêmico e estimado professor Manoel Aranha Correa do Lago, agradecendo pelo incentivo e inspiração para o desenvolvimento das minhas atividades junto ao Projeto Carlos Gomes, que homenageia o patrono da cadeira nº 15 da Academia Brasileira de Música, da qual ele é o atual ocupante”.

** Colégio Pedro II; Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: malexndantas@gmail.com.

Artigo recebido em 22 de outubro de 2016 e aprovado em 6 de novembro de 2016.



Este trabalho propõe considerar a realização dos concertos promovidos em comemoração aos aniversários de morte do compositor Antonio Carlos Gomes (1836 – 1896) em Belém do Pará, situando este conjunto na perspectiva da apropriação do mito por parte da sociedade belemense de finais do século XIX e inícios do século XX, momento em que repercutia de forma muito impactante a presença de Carlos Gomes naquela capital, desde a sua chegada para dirigir o Conservatório local, bem como a sua morte em curto momento posterior à sua posse e o fulgor das exéquias promovidas pelas autoridades.

O referido impacto justifica-se pelo *status* que gozava o compositor, ainda hoje lembrado e comemorado. No tocante a isso, sirvo-me do estudo proposto pela musicóloga Maria Alice Volpe, em seu artigo intitulado *Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo*, onde, ao recapitular as últimas décadas da trajetória do músico campineiro que se afirmara na Europa a partir de sua produção operística, argumenta que, a despeito de todas as adversidades de ordem político-institucional ou de posicionamento estético-estilístico, o lugar de prestígio que lhe conferia a crítica musical da época apontava para a sua definitiva consagração no panorama da música brasileira. Afirma a autora: “Carlos Gomes era ainda muito mais do que velha e eminente figura da cena musical brasileira e sua popularidade não diminui entre o público mais amplo” (Volpe, 2004, p. 4). Se por um lado a recorrente associação de Gomes ao antigo regime se configurava em chance de novos compositores neutralizarem o seu prestígio, por outro, a indisposição do próprio Gomes com as autoridades governamentais na capital federal lhe causariam a falta de respaldo institucional no Rio de Janeiro. Contudo, mesmo diante dos empreendimentos feitos no intuito da afirmação do wagnerismo no Brasil e a associação da chamada Música do Futuro com a modernidade ambicionada pelo novo regime político, os paradigmas musicais nacionalistas instaurados por Gomes persistiram no período crepuscular, correspondente às décadas finais de sua vida e às subseqüentes ao seu falecimento, como afirma Volpe (2004).

Marca esse período crepuscular a transferência do compositor d’*O Guarany* para o Norte do Brasil. Após longa espera, chega a confirmação do convite por parte do Governo do Estado do Pará para dirigir o Conservatório de Música, recém organizado. Abre-se uma perspectiva diante das intempéries provocadas também pelo agravamento da doença que lhe causaria a morte, momento de grandes dificuldades financeiras. Vicente Salles, especialista da música no Pará, em sua *Memória Histórica do Instituto Carlos Gomes*, refere-se aos detalhes da chegada de Gomes em Belém, aos 14 de maio de 1896 (Salles, 1995, p. 26-27). A posse no cargo de diretor se deu apenas no dia 6 do mês seguinte. Ainda segundo Salles (1995, p. 32), nesse período “a imprensa de Belém se transformou,



espontaneamente, no diário do compositor. Registrou minuciosamente todos os seus movimentos”. Ao passo de poucos dias, com algumas tentativas de atuação na instituição que dirigia, o frágil estado de saúde dava margens para a publicação, por parte da imprensa paraense, do que Salles configurou como “verdadeiras antecipações de necrológios”, causando comoção por todo o Brasil. Para exemplificar, o autor transcreve o texto de Coelho Neto, publicado em *A Província do Pará*, aos 8 de julho de 1896, em meio ao qual se lê: “Quem ousará levantar a batuta que vai ficar por terra? Ninguém tão cedo.” (Coelho Neto apud Salles, 1995, p. 34). Embora os últimos expedientes publicados referentes aos atos administrativos de Carlos Gomes à frente da instituição em que fora recentemente empossado revelem alguém com vontade de trabalhar, marca a história do primeiro conservatório do Norte a perda fatal do diretor de quem leva o nome, aos 18 de setembro de 1896.

Imprescindível a essa altura voltar ao magnífico trabalho do historiador Geraldo Mártires Coelho, que sintetiza o arco ideológico abaixo do qual se reúnem as atitudes diante da morte de Carlos Gomes em Belém. No livro *O Brilho da Supernova: a morte bela de Carlos Gomes*, Coelho analisa pormenorizadamente o processo de sacralização e mitificação desenvolvida em torno do passamento ora aludido a partir de uma junção da ótica positivista ao espírito romântico. Afirma o autor: “a entrada de um grande homem no panteão dar-se-ia, principalmente, por força dos ritos sacralizadores organizados em sua memória (Coelho, 1995, p. 140). Lembra-nos também o pesquisador que os círculos letrados no Pará, responsáveis pela realimentação do imaginário intelectual eram, por assim dizer, afrancesados, e nesse sentido cultivavam a leitura de autores como Chateaubriand, Lamartine e Musset, cuja obra tinha profunda incursão sobre a temática da morte (Coelho, 1995, p. 26). O governador do Pará, à época, o Dr. Lauro Sodré, acreditava na instauração de uma religião cívica, baseada na relação entre o mundo dos vivos e a legião dos grandes mortos da Humanidade. José Veríssimo, bastante atuante na imprensa diária e na educação, também figurava entre os doutrinadores positivistas no Pará.

Uma sequência de eventos, emprenhada de simbolismo, foi abrigada entre o anúncio da morte de Carlos Gomes até o dia em que seu corpo partiu do porto de Belém para o porto de Santos, de onde seguiu para a sua terra natal onde foi sepultado. Compreendendo as primeiras pompas fúnebres (entre 18 e 20 de setembro), iniciadas no Conservatório Carlos Gomes e terminadas, após monumental cortejo, no Cemitério da Soledade, além das exéquias religiosas realizadas na Catedral da Sé, aos 8 de outubro. Citando mais uma vez as próprias palavras de Coelho (1995, p. 165-166): “o imaginário glorificado de Carlos Gomes enraizara-se na memória coletiva da Belém oitocentista”.



Essa memória foi cultivada e perpetuada por gestos que se prolongaram em celebrar anualmente à data de falecimento do ilustre maestro que fora acolhido por Belém em seus últimos dias, ultrapassando “o sentido e a significação social do nostálgico e indicando mais propriamente certa mitologia da memória” (Coelho, 1995, p. 169). Interessante perceber como representantes proeminentes da vida musical de Belém, sejam pessoas ou instituições, tomaram para si a responsabilidade de reiterar a pertença do mito Carlos Gomes àquela terra. Os concertos comemorativos ao aniversário do passamento do maestro, conforme eram frequentemente anunciados na imprensa da época, exemplificam essa atitude.

O primeiro deles encontra seus preparativos publicados com vários meses de antecedência à data de sua efetiva realização. Ao receber um ofício dirigido pelo Club Euterpe o jornal diário Folha do Norte se pronuncia quanto às intenções do Club no que concerne à comemoração da efeméride alusiva ao seu sócio honorário:

Comemoração a Carlos Gomes/ [...] Todo o povo paraense sabe qual a somma d'esforços empregados pelo Club Euterpe para effectuar em seu salão uma **segunda apothese ao grande morto do anno passado.**/ Pois bem, sendo essa sociedade digna da estima e sympathia de todos, por nossa vez lhe affirmamos incondicional solidariedade, solicitando em seu nome á imprensa e a todas as corporações artisticas, literarias, commerciaes e de caridade do paiz que honram a memoria de Carlos Gomes, o auxilio reclamado pelo Club Euterpe, para condignamente solemnizar o 1º anniversario da morte do grande homem. (*Folha do Norte*, 26 mai. 1897, p. 2)

Mais próximo à data do evento, novas informações foram veiculadas oferecendo a possibilidade de se conhecer qual era o tom pretendido para a ocasião:

Carlos Gomes/ O Festival do Club Euterpe/ Será indscutivelmente brilhantissima a **polyanthéa** que o Club Euterpe está organizando em homenagem á memoria de Carlos Gomes./ Até hontem á tarde, a Livraria Moderna havia recebido grande numero de autographos./ A solennidade que o bennemerito Club Euterpe organisa para noite de 19 do corrente, em honra ao immortal maestro brasileiro, **não é uma sessão funebre e sim uma sessão civica, uma nova glorificação.**/



Assim é que as senhoras que tencionarem assistir á cerimonia podem, ou antes, devem, comparecer com seus trajos mais claros, para maior brilhantismo da solennidade. Para os cavalheiros, o traje obrigado é a casada preta, com gravata branca./ A digna comissão organizadora da sessão solenne honrou A Provincia do Pará com um officio autographo convidando esta redacção para esse justo preito de saudade e marcando-lhe saliente logar entre os oradores que se apresentarem n'aquella occasião./ Será orador d'A Provincia do Pará o nosso collega **dr. Paulino de Brito**. (*A Provincia do Pará*, 9 set. 1897, p. 1, seção Vida Social, grifo nosso)

Não parece ser um acaso que Paulino de Brito tenha sido escolhido como orador para representar a redacção de *A Provincia do Pará*, periódico situacionista dirigido pelo intendente municipal Antonio Lemos. O literato foi o mesmo que saudara Carlos Gomes na temporada lírica de 1882, tendo também proferido um discurso fúnebre por ocasião do cerimonial realizado no Cemitério da Soledade, imediatamente antes da execução da “Sinfonia” d’*O Guarany*.

Infelizmente as fontes compulsadas possuem grandes falhas de períodos nas coleções disponíveis para consulta e não permitiram contato com o programa e a crítica desse concerto em comemoração ao primeiro aniversário de morte de Carlos Gomes, assim como também estão ausentes fontes relativas à comemoração da efeméride no ano seguinte.

A história do conservatório musical que teve a honra de ter como primeiro diretor o músico brasileiro de maior *status* à sua época está ligada às iniciativas do governo de Lauro Sodré, que homologou a emancipação do setor de música da Associação de Belas Artes do Pará. Após a morte de Carlos Gomes, assumiu a direção o italiano Enrico Bernardi, que se manteve neste posto pelos anos seguintes até ser licenciado por motivos de saúde, após o que, em julho de 1900, faleceria em sua terra natal.

O terceiro conservatório musical do Brasil experimentou próximo ao fim do século XIX um período de transição, no qual, sob a direção interina de Gama Malcher, aguardava a já anunciada chegada de Otávio Meneleu Campos (1872-1927). Nos últimos meses de 1899, coincidentes com os últimos de Jose Cândido da Gama Malcher (1853-1921) à frente do Instituto, são promovidos dois grandes concertos - um no começo do segundo semestre e outro no fim. Com relação ao primeiro concerto, alusivo ao aniversário de morte de Carlos



Gomes, o noticiário da imprensa dá a saber os detalhes do seu preparativo, como é visto na seguinte nota:

Instituto Carlos Gomes/ Reuniram ante-hontem, no Instituto Carlos Gomes, os professores do mesmo estabelecimento, para organizar o programma do concerto a realizar-se a 16 de setembro em commemoração ao passamento do auctor do Guarany./ Attrahente e grandioso é o **programma** organizado, sendo **composto simplesmente de peças do maestro extincto, algumas da quaes ainda desconhecidas do publico paraense.**/ Entre as diversas peças que constituem o bello programma nota-se O murmurio, escripta pelo grande genio musical quando estudante em Milão; a Marcha nupcial e muitas outras, não conhecidas em nosso meio./ Publicaremos mais tarde o programma. (*A Provincia do Pará*, 19 ago. 1899, p. 2, grifo nosso)

Interessante notar que a atenção do público é chamada para as primeiras audições de obras gomesianas que seriam proporcionadas no concerto.

Uma possível debilidade na questão de infraestrutura é percebida no tocante aos preparativos para o evento, o que, de pronto, é também noticiado:

Não fôram terminadas as obras do instituto Carlos Gomes, que se estavam preparando sob a direcção do engenheiro-chefe da 2ª secção da directoria dos trabalhos publicos, para as festas que ali se vão realizar em commemoração do seu fundador, o immortal maestro brasileiro Carlos Gomes. (*A Provincia do Pará*, 10 set. 1899, p. 1, seção Echos)

Como de praxe, as autoridades e visitantes ilustres fazem-se dignos de convite especial, uma vez que suas presenças no concerto conferem prestígio ao mesmo e à instituição que o promove:

Carlos Gomes/ A congregação do instituto Carlos Gomes pretende ir amanhã, incorporada, convidar pessoalmente os srs. dr. Paes de Carvalho, governador do Estado, senador Antonio Lemos,



intendente municipal, e os prelados, nosso dignos hospedes, para assistirem á sessão commemorativa do 3º anniversario de passamento do grande maestro Carlos Gomes, a effectuar-se no dia 16 do corrente, ás 8 horas da noite, n'aquelle estabelecimento. (*A Provincia do Pará*, 10 set. 1899, p. 3, seção Noticias)

Finalmente chegado o dia do concerto, o programa exclusivamente dedicado a obras de Carlos Gomes foi anunciado na íntegra para o público leitor:

Á noite, logo após a entrada do sr. governador do Estado, terá começo o grande concerto-apotheóse que a congregação e alumnos do conservatorio de musica promovem em homenagem á memoria inolvidavel do querido Mestre e cujo programma reproduzimos:/
PRIMEIRA PARTE: I - **Marcha Nupcial**, quatro pianos, executada pelos alumnos do 5º e 6º annos M. Pinto Marques, V. Pinto, A. Barreto, S. Sarmiento e Santos e C. Baena; cadeira regida pelo professor Clemente Ferreira./ II - Carlos Gomes, discurso esthetico, pela alumna Maria Flora Pinto Marques, cadeira regida pelo professor dr. Paulino de Brito./ III - **Guarany**, flauta, pelo alumno de 4º anno, A. F. Mesquita; cadeira regida pelo professor Roberto de Barros./ IV - **Canção Napolitana**, a quatro harpas, pelas alumnas Gloria Pinho, M. Cunha, M. Lucas e Ignez Godinho; cadeira regida pela professora Esmeralda Cervantes./ V - **Schiavo**, solo para piano, pela alumna do 6º anno Amalia Silva; cadeira regida pelo professor Clemente Ferreira./ VII - **Odaléa**, canto, pela alumna do 2º anno, Cecilia Baena e acompanhamento de orchestra, organizada e dirigida pelo maestro Gama Malcher, professor e vice-director do instituto./
SEGUNDA PARTE:/ I - **Bailado do Guarany**, a quatro pianos, pelas alumnas do 7º e 8º annos, donas V. Coronel, M. Pinto Marques, Josephina Aranha, Felisbella Bentes, Alia Israel, Maria Muller, Antonia e Maria Rocha./ II - Poesia Carlos Gomes, pelo professor dr. Paulino de Brito, cathedratico da cadeira de estetica musical./ III - **Murmurio**, pela alumna do 5º anno Balbina Pimenta Bueno, solo para piano; cadeira regida pelo professor Clemente Ferreira./ IV - **Schiavo**, solo para violino, pela alumna do 3º anno,



Zulima Redig; cadeira regida pelo professor Luigi Sarti./ V - **Bacchanal**, da opera Maria Tudor, pelas alumnas Olympia Maramaldo e os srs. Mattos Guerra e Graciliano Menezes, para dois pianos; cadeira regida pelo professor Clemente Ferreira./ VI - **Salvator Rosa**, canto, pela alumna do 2º anno, dona Josephina Aranha, com acompanhamento de orchestra regida pelo professor do instituto, maestro Gama Malcher./ VII - **Symphonia do Guarany**, intercalada com o canto dos piratas da opera Fosca, pelas fanfarras militares e grande orchestra sob a direcção do maestro Gama Malcher. (*A Provincia do Pará*, 16 set. 1899, p. 1, grifo nosso)

Em nota apreciativa publicada dois dias após o concerto ficaram registrados os detalhes sobre o cerimonial e as impressões sobre as performances:

Carlos Gomes/ Foi extraordinaria a concorrência de senhoras e cavalheiros á esplendida festa com que ante-hontem a arte paraense commemorou o terceiro anniversario do passamento do **immortal auctor da Fosca e do Schiavo**./ Ás 8 horas da noite, no instituto Carlos Gomes, a affluencia de convidados era transbordante, muitos se conservavam de pé, aglomerados juntos ás portas da entrada./ O programma foi iniciado pelo hymno nacional, saudando s. exc. o sr. governador do Estado, cuja presença longos applausos assignalaram./ A execução foi perfeita, esmerando-se todos os artistas e alumnos no desempenho das respectivas partes, o que contribuiu para fazer do concerto de sabbado um acontecimento no Pará./ A Marcha Nupcial, a Canção Napolitana, Odaléa, o Bailado e a Symphonia do Guarany, impressionaram-nos especialmente, sem que achassemos na exhibição dos que se encarregaram do mais programma, algum ponto de inferioridade./ [...] A festa terminou depois das 10 horas, deixando as mais gratas reminiscencias de uma noite rara nos annaes da bôa arte no Pará./ Os nossos fervorosos parabens ao maestro Gama Malcher e aos seus auxiliares e discipulos. (*A Provincia do Pará*, 18 set. 1899, p. 1, seção Editorial)



Perceba-se que, tanto o anúncio do programa, quanto a nota apreciativa do concerto, não vêm na seção *Espectáculos e Concertos*, dedicada especificamente à cobertura da vida artística. O evento detinha uma grande expressividade dado a efeméride a que se referia. Também vale destacar que este foi um ano em que vários eventos marcaram a vida musical da cidade (Barbosa, 2012, p. 25-97): No conservatório seria conferido o primeiro diploma desde a sua fundação, no âmbito da educação musical a implementação da obrigatoriedade do ensino de música nas escolas municipais, a fundação do Centro Artístico, a anúncio da temporada lírica comemorativa do Quadricentenário Brasileiro após a estiação de três anos no Teatro da Paz, o êxito nos exames de conclusão de Meneleu Campos no Conservatório de Milão com o conseqüente comissão de sentar-se na cadeira que “Carlos Gomes iluminara com sua imarcessível glória”. Também neste ano, às vésperas do concerto logo anteriormente comentado foi inaugurada a famosa tela *Últimos Dias de Carlos Gomes*, do pintor italiano radicado no Norte do Brasil Domenico De Angelis.

O apoio do governo ao evento se expressava concretamente também no campo financeiro, como deixa clara a seguinte ordem de pagamento:

O thesouiro do Estado vae effectuar os seguintes pagamentos: A. Faciola, 60\$; Raymundo C. de Albuquerque, 40\$; A. J. P. de Oliveira, 45\$; Ettore Bosio, 280\$, de fornecimentos feitos para o concerto commemorativo do passamento do maestro Carlos Gomes. (*A Provincia do Pará*, 27 set. 1899, p. 1, seção Noticias)

No quarto ano após a morte de Carlos Gomes, estando a direção do conservatório já nas mãos de Meneleu Campos, os concertos comemorativos que aludiam ao aniversário de passamento de Carlos Gomes constituíam uma importante oportunidade para o jovem diretor, recém diplomado na Itália, apresentar obras suas à sociedade de Belém num evento de grande vulto. O *Intermezzo Elegiaco*, composto aos sete de setembro de 1900 tem seu contexto de composição ligado diretamente a esta oportunidade, conforme expresso no frontispício de sua partitura: “Composto expressamente para ser executado no concerto, que terá lugar no/ salão do Conservatorio Carlos Gomes/ na manhã de 16 de Setembro, 4º anniversario de passamento do Gran/ de Maestro Carlos Gomes, a cuja/ memoria o autor dedica.”. A nota apreciativa publicada dois dias após o evento, confirmam sua inclusão no programa:



Abriram a 2ª parte do programma, depois de um curto intervallo, os seguintes trabalhos para orchestra, do maestro Meneleu Campos, que fôram por elle mesmo regidos: Intermezzo Elegíaco, dedicado à memoria de Carlos Gomes; Intermezzo descritivo e Scherzo./ Cada qual mais bello e mais inspirado, principalmente, o Scherzo e o Intermezzo descritivo, no qual se ouve distinctamente o canto do sabiá executado pela flauta que tem bastante trabalho, assim como o violoncello./ **O Intermezzo Elegíaco é magistral e inspirado, lembrando de vez em quando trechos classicos do Guarany, que o auctor soube aplicar com elegancia e com arte.** (*A Provincia do Pará*, 18 set. 1900, p. 2, grifo nosso)

Como se pode ver na nota acima, Meneleu Campos fez também figurar neste mesmo concerto duas das composições orquestrais que havia produzido ainda durante o período de estudo em Milão, o *Scherzo em Sol*, de 1898 e o *Intermezzo Descritivo*, de 1899. Importante ressaltar que no programa do concerto ora em apreço, dos dezesseis números constantes dez se tratavam de composições de Meneleu Campos, oportunamente dando a conhecer também trabalhos de canto coral e canto solista. Figura de destaque no evento, Meneleu Campos também foi o regente que esteve à frente da orquestra naquela noite, onde “seiscentas cadeiras foram todas ocupadas e muita gente esteve assistindo ao concerto de pé”, contando a plateia com a presença de diversas autoridades, dentre elas o governador do Estado, o vice-governador e o intendente municipal (*A Provincia do Pará*, 18 set. 1900, p. 2).

Embora o *Prelúdio Alvorada*, de Meneleu Campos pareça também fazer alusão a Carlos Gomes que possui obra orquestral homônima como parte de uma de suas óperas, sua estréia se deu na quinzena seguinte, quando Meneleu Campos teve a oportunidade de reger peças suas no concerto promovido por Luigi Sarti (1861-1912) no Theatro da Paz, a 1º de outubro de 1900.

O concerto comemorativo em alusão ao 6º aniversário de passamento de Carlos Gomes, no ano de 1902, constitui-se mais uma vez em uma oportunidade em que obras de Meneleu Campos são ouvidas num evento de grande repercussão no seio da sociedade belemense. A solenidade, desta feita realizou-se, não no Conservatório, mas na Cathedral:

Carlos Gomes/ O maestro Carlos Gomes, fallecido n'esta capital a 16 de setembro de 1896, recebe hoje mais uma consagração do povo



paraense, com a solennidade celebrada na cathedral por iniciativa do director e professores do conservatorio que tem o nome do immortal artista./ **Adherindo ao espirito de consagração d'esta cerimonia, mais uma vez glorificamos a memoria do illustre compositor, a cuja fama está para sempre ligado o nome paraense.**/ Damos abaixo o programma das escolhidas musicas que serão executadas durante a cerimonia./ Será regente da execução musical o maestro Ettore Bosio, nosso collaborador, que se tem esforçado bastante para dar o maior realce a essa **solennidade funebre.**/ Os numeros de musica constarão do seguinte:/ Programma/ 1ª **Carlos Gomes - Preludio da opera Schiavo**, para orchestra/ 2ª **Meneleu Campos - Padre nosso** - cõro e orchestra./ 3ª **Giuseppe Verdi - Ave Maria** - cõro e orchestra./ 4ª **Pietro Mascagni - Padre nosso** - solistas, cõro e orchestra./ 4ª **Dom Lorenzo Perosi - Crux Fidelis** - cõro e orchestra./ 5ª **Meneleu Campos - Tramontando (Anoitecendo)** - orchestra./ 6ª **Meneleu Campos - Intermedio Elegiaco sobre motivos da opera Guarany** - orchestra. (*A Província do Pará*, 16 set. 1902, p. 1, grifo nosso)

Segundo a imprensa da época “uma esplendida orchestra, composta dos melhores professores de musica d'esta capital e de um selecto numero de alumnas do conservatorio Carlos Gomes [...], sob direcção do maestro Ettore Bosio esteve devéras arrebatadora e tocante” (*A Província do Pará*, 17 set 1902, p. 1). A parte coral esteve consignada às alunas do conservatório.

Ainda um último concerto encontra lugar neste levantamento. O 8º aniversário de morte de Carlos Gomes é aludido com mais um concerto no Conservatório. O anúncio do respectivo concerto é trazido pela imprensa da época:

Acha-se já organizado o programma do concerto a effeuar-se a 16 do corrente, no salão do conservatório Carlos Gomes, em homenagem á data do fallecimento do egregio componista brasileiro./ O sr. maestro Meneleu Campos não tem medido esforços no sentido de proporcionar ao publico uma festa digna das tradições já consagradas do futuroso estabelecimento de ensino confiado á



sua direcção./ Este anno farão parte da orchestra, que será de 35 professores, as alumnas donas Thereza Cruz, Ignez Godinho, Rita de Cassia Vasconcelos e Judith Telles./ No auspicioso festival commemorativo executar-se-á pela primeira vez o concerto para piano em Lá maior, do maestro Meneleu Campos, regendo a orchestra o auctor e sendo executor o applaudido pianista sr. Paulino Chaves./ No seu infatigável interesse pelo maximo brilho do proximo sarau artistico do Conservatorio, o director d'este instituto instrumentou para figurarem no concerto: a Meditation da opera Thais, de Massenet [...]./ Em primeira audição também teremos um preludio orchestral do maestro Meneleu Campos. (*A Provincia do Pará*, 03 set. 1905, p. 1, seção Carlos Gomes)

Oportuno ressaltar a inclusão do Concerto para piano e orchestra, composto em Milão, durante o período em que o compositor esteve licenciado, que aguardou mais de um ano para ter sua estreia no Brasil. O intérprete desta primeira audição, Paulino Chaves (1880 – 1948) era um pianista de grande mérito o que não passava despercebido pela imprensa na ocasião do anúncio do concerto:

Faz parte do programma o concerto para piano em la maior do maestro Meneleu Campos, que é sem duvida uma das paginas de maior responsabilidade artistica. A partitura consta de 193 paginas, para piano com acompanhamento de orchestra. O festejado pianista Paulino Chaves está encarregado de a executar, o que é, sem duvida, uma verdadeira garantia ao exito vigoroso do trabalho de Meneleu Campos. (*Folha do Norte*, 16 set. 1905, p. 1)

Dois dias após o concerto havia já algum comentário crítico alusivo ao concerto disponível nos periódicos diários de Belém. Destaque à performance do Concerto para piano e orchestra:

Vigoroso trabalho de Meneleu Campos, que dirigiu a execução, com a mestria nervosa e sóbria da sua batuta experimentada./ N'esta parte do programma, sem duvida a de mais accentuada responsabilidade artistica, o festejado professor Paulino Chaves foi



incumbido da execução ao piano, fazendo-o com aquele relevo forte de nervos e technica, que é, em verdade, uma das características da sua personalidade de artista. A interpretação do inspirado e magnifico concerto em la maior não podia obter, pois, mais legitimo successo. (*Folha do Norte*, 18 set. 1905, p. 1)

Outro aspecto do labor composicional de Meneleu Campos é reforçado pelo programa deste concerto conforme informado na imprensa da época, que é o dos arranjos vocais e/ou instrumentais que fazia de obras de outros compositores. Perceba-se o espaço que tal situação ocupa na íntegra do programa:

1ª parte – N. 1 - A. Ponchielle-**Preludio da opera Gioconda** (1º acto)-instrumentação do maestro Meneleu Campos-pela orchestra; n. 2 - G. Verdi-**Ave Maria da opera Othello**-arranjada para 3 vozes e instrumentada pelo maestro Meneleu Campos pelas alumnas do canto coral, com acompanhamento de orchestra; n. 3 - U. Giordano-**Coro delle Pastorelle (da opera André Chenier)** instrumentação do maestro Meneleu Campos, pelas alumnas do canto coral, com acompanhamento de orchestra; n. 4 - Beethoven-Sonata op. 26 A. Scherzo B. Finale - pela alumna do 6º anno, senhorita Anna Ferreira de Andrade (eschola do professor Paulino Chaves); n. 5 - G. Malcher - Preludio da opera Idylio-pela orchestra, sob a regencia do auctor; n. 6 - G. Rinaldi - **Lungo il viale! - Adagio**-instrumentado pelo maestro Meneleu Campos-pela orchestra; n. 7 - Meneleu Campos-preludio em la maior-pela orchestra. / 2ª Parte – Discurso do dr. Paulino de Brito, professor da cadeira de historia e esthetica da musica, allusivo á inauguração do retrato do finado maestro Enrico Bernardi, como homenagem à memoria do 2º director do instituto, a ser prestada pelo maestro Meneleu Campos./ n. 1 - Meneleu Campos - Concerto em la maior para piano com acompanhamento de orchestra-pelo professor Paulino Chaves; n. 2 - Meneleu Campos - Hora mystica - pelas alumnas do canto coral, com acompanhamento de orchestra; n. 3 - Meneleu Campos - Canto da Tempestade - pelas alumnas do canto coral, com acompanhamento de orchestra; n. 4 - G. Bizet-**Intermezzo da opera Carmen** -



instrumentação do maestro Meneleu Campos - pela orchestra; n. 5 - G. Massenet - **Meditation (da opera Thais)**, instrumentação do maestro Meneleu Campos - para violinos com acompanhamento de orchestra - pelos alumnos violinistas: senhorita Ignez Godinho, Rita de Cassia A. Vasconcellos, Cecilia Campos, srs. Alberto Falcão e Izaias Oliveira da Paz (da eschola do professor L. Sarti); senhoritas Thereza Cruz, Maria A. Serra Freire, Judith Telles e Georgina Telles (da eschola do professor Mamede da Costa); n. 6 - Carlos Gomes - Symphonia da opera Il Guarany-pela orchestra. (*Folha do Norte*, 16 set. 1905, p. 1, grifo nosso)

Dos treze números previstos para o concerto, quatro eram composições originais de Meneleu Campos, as demais, à exceção da Sonata de Beethoven, da Sinfonia do Guarany, de Carlos Gomes e do Prelúdio composto por Gama Malcher, as demais eram obras que passaram por alguma espécie de reelaboração nas mãos de Meneleu Campos. Entre os comentários críticos também alguns exemplos dessa parcela encontram espaço:

O programma teve primorosa execução, cumprindo-nos destacar, mesmo n'este desalinho de notas rapidas, entre outros trechos cuidadosamente conduzidos, o Côro Delle Pastorelle, da opera André Chenier, inteligentemente instrumentada pelo maestro Meneleu Campos, no qual as alumnas de canto coral do instituto patentearam a sua disciplinada uniformidade vocal, segura e firme. [...] Mas antes de encerrarmos estas informações desalinhas, ocorre-nos o n.5 da 3ª parte do programma: Massenet, Meditation, da opera Thais. E seria verdadeira injustiça esquecer esse numero, sem contestação um dos mais bellos do concerto. Tomaram parte n'elle as alumnas Cecilia Campos, Ignez Godinho, Rita Vasconcellos, Theresa Cruz, Maria Serra Freire, Judith e Georgina Telles e srs. Isaias Oliveira da Paz e Alberto Falcão - que o executaram com garbo e geraes applausos da assembleia. (*Folha do Norte*, 18 set. 1905, p. 1)

Os exemplos de anúncios dos preparativos, os programas de concerto e as apreciações críticas e crônicas sociais referentes aos mesmos sugerem algumas ilações.



De programas onde predominavam peças gomesianas gradativamente percebe-se uma mudança no repertório que figuravam nestes concertos, passando por uma fase que incluía obras de outros compositores com citação, referência por emulação estilística ou dedicatória da obra ao homenageado e, por fim, uma configuração alheia até mesmo à escola italiana. Uma espécie de troca simbólica entre o prestígio de Carlos Gomes e os músicos e instituições que viam nessas comemorações de efeméride ocasião para estreitar sua produção com perspectiva de repercussão diante da importância de que se revestia o evento.

A territorialização dessa reificação abrangeu, segundo os exemplos aqui apresentados, aqueles que representam diferentes esferas da vida pública de Belém. Começando por um clube social, que teve a iniciativa primeira de empreender a homenagem, passando pelo Conservatório onde foi velado o corpo de Gomes na primeira noite do funeral, e incluindo também a Catedral, onde as exéquias religiosas foram celebradas. Ficam assim representadas, a sociedade civil, a comunidade dos pares do artista e a reunião dos fiéis que legitimavam através do culto religioso a dimensão hierárquica e sacralizante da memória. Tudo isso além da presença das autoridades governamentais que apóiam e conferem oficialidade àquela intenção e efetivação.

Oportunas homenagens resgatadas do passado musical de uma região que figura em nossa historiografia musical como periférica, mas que abraçou o Homem, amou a música, guardou a memória daquele a quem a Academia Brasileira de Música faz justiça por mais uma vez celebrar, o patrono de sua cadeira nº 15, o “Testa de Leone”, Antonio Carlos Gomes.



REFERÊNCIAS

Barbosa, Mário Alexandre Dantas. *Meneleu Campos, um compositor paraense: trajetória profissional e catálogo geral*. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

Coelho, Geraldo Mártires. *O Brilho da Supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

Salles, Vicente. *Memória histórica do Instituto Carlos Gomes*. Brasília: Micro-edição do autor, 1995.

Salles, Vicente. *A Carlos Gomes: os compositores do Pará*. Belém: Funbel, 1996.

Volpe, Maria Alice. “Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo”. *Brasiliiana* (Revista da Academia Brasileira de Música), Rio de Janeiro, n. 17, p. 2-11, mai 2004.

Periódicos

Fundação Biblioteca Nacional (RJ) – Hemeroteca Digital Brasileira

Folha do Norte

A Província do Pará

MÁRIO ALEXANDRE DANTAS BARBOSA é docente do Colégio Pedro II desde 2015. Doutorando em Musicologia na UFRJ. Mestre em Musicologia pela UFRJ (2012). Licenciado em Música pela UFRJ (2009). Atuou como professor substituto de História da Música e Música Brasileira na UFRJ (2015). 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 dos séculos XIX e XX, do periodismo musical brasileiro e da literatura musical com fins didáticos. Catalogou a obra completa do compositor paraense Otávio Meneleu Campos (1872-1927). Colaborou com o Projeto Ópera na Amazônia. Integrou a equipe de pesquisadores do Projeto Carlos Gomes (ABM), como assistente para o catálogo de obras. Colabora com o Projeto Bibliografia Musical Brasileira (ABM). Integra como pesquisador-assistente o Projeto RIPM-Brasil. Participa do Grupo de Pesquisa Novas Musicologias (PPGM-UFRJ).



Elsie Houston e o canto nacional dos anos 1920 a 1940: trajetória profissional da “genuína voz brasileira”*

*Isabel Bertevelli ***

Resumo

Este artigo apresenta a trajetória profissional da cantora Elsie Houston, desde seu período de formação, carreira no exterior e retorno ao Brasil, considerada por Mário de Andrade a “genuína voz brasileira” e referencial importante para as discussões do I Congresso da Língua Nacional Cantada.

Palavras-chave

Música brasileira – nacionalismo musical – língua nacional cantada – canto – Elsie Houston.

Abstract

This article presents the professional trajectory of the singer Elsie Houston, from her period of formation, career abroad and return to Brazil, considered by Mário de Andrade the “genuine Brazilian voice” and important reference for the discussions of the First Congress of the National Singing Language.

Keywords

Brazilian music – musical nationalism – national sung language – singing – Elsie Houston.

* Artigo extraído da dissertação de mestrado da autora, intitulada *Elsie Houston (1902-1943): cantora e pesquisadora brasileira*, defendida Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp (2000).

Agradecimentos: À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa de pesquisa, nos dois primeiros anos deste trabalho; ao jornalista Humberto Werneck, pelas informações e alguns artigos de jornais sobre Jaime Ovalle e Elsie Houston; à Jaqueline Péret, neta de Elsie Houston; ao meu orientador Régis Duprat, pela contribuição, estímulo e concepção deste trabalho; à Myriam Xavier Fragoso, pela oportunidade de consulta ao arquivo da família e de Lívio Xavier, pela tradução de algumas cartas em francês, pelas horas desprendidas e pela companhia no delicioso trajeto de ler as cartas de Elsie Houston (desde a época em que estavam acondicionadas no Instituto de História da USP).

** Instituto Padre Chico, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: isabertevelli@uol.com.br.

Artigo recebido em 4 de novembro de 2011 e aprovado em 11 de junho de 2012



A SITUAÇÃO DA MÚSICA VOCAL DE CÂMARA NO RIO DE JANEIRO E EM SÃO PAULO EM TORNO DOS ANOS 1920 E 1930

A preocupação com a língua nacional cantada e com a própria identidade nacional não era novidade nos primeiros decênios do século XX. Desde o segundo Império compositores estiveram preocupados com o canto em português e com a caracterização de uma música verdadeiramente brasileira. Dentre as ideias românticas, a busca da autoafirmação nacional manifestou-se no movimento da ópera nacional através dos seguintes aspectos: valorização da língua nacional nos textos de música cantada, escolha de assuntos históricos brasileiros para óperas e cantatas e tendências indianistas e anti-escravistas. A intenção de utilizar elementos que fossem nacionais no campo da música culta encontrou vários adeptos, dentre eles Carlos Gomes (1836-1896), Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), e posteriormente, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Luciano Gallet (1893-1931). Entretanto, as aspirações nacionalistas no campo musical não haviam traçado ainda um perfil exato de seus desejos na área composicional. A convivência entre a formação musical de tradição acadêmica europeia e os elementos nacionais que se encontravam então na periferia da música erudita representavam uma combinação delicada. O dilema vivido pelos compositores e pelos músicos em geral foi o de manterem-se eruditos incorporando o popular, fonte desses elementos nacionais que, então, se buscava. Tal dilema foi apontado apropriadamente por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo:

Ao dar-se o divórcio entre a música de escola e a música do povo os compositores que cultivavam a primeira passam a desdenhar ostensivamente os motivos nacionais [...] e é provavelmente esse isolamento dos antagonistas que revigora as respectivas características, tornando indiscutivelmente antinacional a música de escola, e desassombradamente nossa, ostensivamente popularesco, a que provinha de compositores menos sisudos, autores de música para dança, para teatros ligeiros ou para serenatas boêmias.¹

Com o trabalho composicional de Villa-Lobos e com a atividade e produção intelectual de Mário de Andrade (1893-1945), particularmente em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), fortaleceu-se a preocupação por se criar uma música brasileira com

¹ Azevedo, 1952, p. 139-40.



elementos que a caracterizassem como tal, consolidando o perfil daquela que seria considerada uma linguagem musical verdadeiramente brasileira. A obra de Villa-Lobos e de Luciano Gallet, com seus estudos sobre o folclore musical, criou para o Brasil uma era de consciência musical nacionalista que somada à produção de Mário de Andrade fez surgir, a partir da década de 1920, uma fase fecunda de estudos sobre a música brasileira.

Vasco Mariz distinguiu duas correntes no repertório vocal de câmara no Brasil: a universalista e a nacionalista.² A primeira foi onipotente até a divulgação das *Canções Típicas Brasileiras* (1919), de Villa-Lobos. Nessa série de treze canções que focalizam quase todos os gêneros folclóricos nacionais, Villa-Lobos fez uso direto de temas e textos folclóricos, ou seja, o trabalho é caracterizado por harmonizações de motivos populares. Tal prática revelou a compreensão do repertório tradicional popular como sinônimo de música de caráter nacional e deu ensejo às primeiras reflexões sobre o cantar em língua portuguesa.

A INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA NA VOZ DE ELSIE HOUSTON E O PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA

O problema da dicção se impôs desde logo. Mas Elsie Houston soube resolver problema tão imprescindível quanto complexo, com perfeição inesperada. [...] Hoje aí estão as normas fixadas pelo Congresso da Língua Nacional Cantada... Elsie Houston não tinha no seu tempo umas normas que a guiassem. Guiou-se pela inteligência e pela observação. (Mário de Andrade)³

A questão do nacional na música vocal até então não tinha sido objeto de detalhada pesquisa. Tal preocupação foi concretizada dentre outros projetos e atividades de intelectuais e artistas, na realização em julho de 1937, em São Paulo, do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada promovido por Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura, cargo ocupado por ele desde 1935. O evento, de ampla extensão, visou a apresentar um padrão de pronúncia nacional para a língua cantada no Brasil, reunindo

² Mariz, 1977, p. 23.

³ Andrade, Mário de. “Elsie Houston”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 10 jun. 1943. Mundo Musical. IEB/USP, Arquivo Mário de Andrade. [Artigo escrito por ocasião da morte da cantora]. Em maio de 1943 Mário de Andrade começou a escrever crônicas musicais na *Folha da Manhã* sob o título “Mundo Musical”. São textos escritos até a morte do autor, em 1945, que veiculam as principais reflexões sobre música e outras artes. Sobre essa parcela crítica de Mário de Andrade, ver Coli, 1998.



foneticistas, atores, musicólogos, cantores, compositores e professores de canto de todo o país. Além de apresentar dois trabalhos, Mário de Andrade redigiu o documento que sintetizou a meta principal do evento, seu grande objetivo: o estabelecimento de “normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito”.⁴

Um dos trabalhos de Mário de Andrade publicado nos Anais do Congresso, e que não chegou a ser apresentado em plenário, foi publicado, também, em *Aspectos da Música Brasileira* (1938) no capítulo “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”. Nesse trabalho foram analisadas várias gravações realizadas por cantores brasileiros em sua maioria populares. Essas gravações foram utilizadas para detectar traços da “genuína voz brasileira” e apontar inúmeros “desvios” desse modelo ideal, modelo identificável pelos fatores de dicção, entoação e timbre característicos do Brasil. A principal recomendação de Mário de Andrade era de que fosse estabelecido um verdadeiro modelo de canto erudito no Brasil. Cantores, professores e compositores deveriam “beber na fonte do povo o mesmo alimento fecundo em que os nossos compositores se reforçam”, assim realizando “um canto mais de acordo com a pronúncia da língua que é nossa, e com os acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso cantar popular”.⁵

Dentre as inúmeras gravações analisadas, como as de Francisco Alves (1898-1952) e Mário Reis (1907-1981), exemplificando respectivamente a emissão de palco (dos cantores eruditos) e a emissão de microfone (dos cantores populares)⁶, e ainda de outros cantores como Stefana de Macedo (1903-1975), Carmem Miranda (1909-1955), Carmen Gomes (1900-1955), Cândido Botelho (1907-1955), Abigail Parecis e Léa Azeredo Silveira, estava a voz da soprano brasileira Elsie Houston (1902-1943). Segundo Mário de Andrade, Elsie era uma cantora admirável. Sua dicção clara permitia conseguir das canções toda a expressão do canto, atingindo assim a perfeição em suas gravações, sendo na época, o que havia de mais brasileiro como voz erudita. O autor comentou sobre a cantora, referindo-se às músicas *Eh, Jurupanan*, gravada pela Gramophone, e *Puxa o melão, sabiá* e *O Barão da Bahia* pela Columbia, todas em 1929:

Sua voz não é muito fonogênica e perde um pouco do seu timbre próprio na gravação, mas por esta se percebe a extrema perfeição

⁴ *Anais do I Congresso da Língua Nacional Cantada*, 1938.

⁵ Andrade, 1991, p. 95-111.

⁶ Duarte, 1994, p. 88.



dos fonemas de fala culta, como em certos casos de caracterização inculta, exigidos pelas peças populares que estão gravadas.⁷

Nesse trabalho foram abordadas por Mário de Andrade as características vocais de Elsie Houston: o timbre, a limpeza de emissão, a entoação e a nasalização, características estas que fizeram da cantora "um modelo na arte de cantar", tanto na perfeição dos fonemas, de fala culta ou não, quanto na sua expressão nacional.

Elsie Houston conseguia através do seu refinamento uma solução prática para cada música interpretada, uma sutileza descoberta a cada canção:

A sua dedicação mais fecunda foi ela ter se posto ao serviço do canto nacional. Elsie Houston possuía um conhecimento da nossa música popular pelo menos bem mais largo e menos regional que o dos nossos compositores. [...] O problema da dicção se impôs desde logo. Mas Elsie Houston soube resolver problema tão imprescindível quanto complexo, com perfeição inesperada. É ouvir os discos que ela deixou. Hoje é uma vergonha a maneira com que os nossos cantores cantam em nossa língua. Hoje aí estão as normas fixadas pelo Congresso da Língua Nacional Cantada, que foram postas à prova pelo Coral Paulistano. [...] Elsie Houston não tinha no seu tempo umas normas que a guiassem. Guiou-se pela inteligência e pela observação. E os discos que felizmente ela deixou provam bem a felicidade das suas soluções, tendendo sempre para a dignificação erudita, percebendo com fineza os entretons das vogais, e sempre com muito gosto nas suas concessões caracterizadoras à pronúncia popular.⁸

Em outro trecho do mesmo artigo Mário de Andrade descreveu um retrato vocal de Elsie Houston:

Que diferença a exaltou sempre entre as cantoras do nosso folclore!
Esse timbre impregnado da seiva perigosa da mestiça, a
incomparável caracterização rítmica, a eterna presença

⁷ Andrade, 1991, p. 99.

⁸ Andrade, Mário de. Elsie Houston. *Folha da Manhã*, São Paulo, 10 jun. 1943. Mundo Musical.



controladora da artista cultivada, incapaz de concessões ao cômico falso, ao ingênuo, falsíssimo, ao cafagestismo repulsivo de certas cantoras “folcloristas” da terra, davam o mesmo nível de arte à “Pomba rola” e a Ravel, ao “Barão da Bahia” e a Mussorgski. O estilo é que mudava, o nível não. Era a virtuosidade em seu melhor sentido, em seu único sentido legítimo, a serviço das revelações.⁹ [grifo do autor])

As qualidades de Elsie Houston também foram percebidas pelo poeta Manuel Bandeira:

Vi Elsie Houston pela primeira vez na casa de Senador Vergueiro, aonde fui levado por Jayme Ovalle. Estava lá Luciano Gallet. Fez-se música. Elsie cantou. Ainda não pensava em fazer vida artística, mas Gallet e Ovalle pressentiam nela a intérprete que haveria de ser - incomparável - da nossa música popular tradicional. Trazia-a no sangue. Porque o nome de Houston era de empréstimo e serviria, ah, isso sim, a um agente de publicidade norte-americano ‘to create a sensation’, dando a brasileira como descendente do desbravador do Texas...¹⁰

O autor comentou sobre a interpretação de Elsie Houston dada ao Berimbau, de sua autoria, e música de Jayme Ovalle:

Naquela noite fizeram-me dizer o meu ‘Berimbau’, que eu acabara de escrever, e para o qual Ovalle comporia pouco tempo depois uma interpretação musical que deu às minhas pobres palavras o seu verdadeiro acento de assombrassão amazônica. ‘Berimbau’ foi muito cantado, mas só Elsie Houston é que, com a sua inteligência e o seu temperamento, soube traduzir na voz toda a potencialidade que havia na música de Ovalle. Oh, o quebranto cansado da

⁹ Andrade, Mário de. Elsie Houston. *Folha da Manhã*, São Paulo, 10 jun. 1943. Mundo Musical.

¹⁰ Bandeira, 1957, p. 161.



melopéia inicial: “nos iguapés dos aguaçais dos igapós dos japurás...”
a inflexão meio irônica, meio de alma penada na solidão da hiléia...¹¹

E não somente pela interpretação que Elsie Houston ofereceu com seu cantar, mas pela escolha acertada que fazia de seu repertório:

A Sra. Elsie Houston se distingue entre todos os cantores brasileiros pelo interesse enorme dos seus programas. Haja vista ainda o próximo, cuja só organização é o suficiente para ajuizarmos em que mundo estamos, de elevada compreensão artística. É impossível não se interessar alguém por um programa de ecletismo tão inteligente. E realizado pela cantora Elsie Houston será certamente um concerto de canto, como raro dos que ouvimos aqui.)

O artigo se referiu ao concerto realizado dia 15 de fevereiro de 1930 no Salão Vermelho do Hotel Esplanada, onde Elsie Houston interpretou Debussy, Satie, Ravel, Stravinsky, canções populares norte-americanas, além de L. Fernandez, J. Ovalle e Villa-Lobos. [Do repertório estrangeiro, Elsie Houston também interpretou, entre outros, Schubert, Schumann, Granados, Nin e Vives - ver tabela 1, p. 133].

Além da ampla cultura musical, Elsie Houston teve uma formação musical sólida, estudando com representantes das principais escolas de canto da época: a italiana, a francesa e a germânica. Iniciou seus estudos no Rio de Janeiro com Stella Parodi em 1917 e em 1921 foi aluna de Fernand Francel, também nessa cidade. Em 1922 e 23 esteve em Berlim para estudar com Lilli Lehmann. Elsie também estudou com Ninon Vallin entre 1924 e 25, em Buenos Aires e, em Paris em 1926.

Com seu aprendizado e sua inteligência prática para resolver os problemas do canto, Elsie soube fazer bom proveito da dicção e pronúncia específicas da nossa língua, interpretando a música brasileira de maneira exemplar, ou como já citado anteriormente, segundo Mário de Andrade, “um modelo na arte de cantar”. Devido a essa bagagem musical diversa, Elsie Houston sempre incluía em seu repertório canções populares francesas, russas, espanholas, americanas e de outros povos, demonstrando seu ecletismo e refinamento na interpretação de um repertório variado e complexo.

¹¹ Bandeira, 1957, p. 161-2. [O poema “Berimbau” faz parte do livro *O ritmo dissoluto*, “Poesias completas”, de Manuel Bandeira, 1924].



Outro problema na questão da música erudita ou semi-erudita, além da interpretação, era a escolha do repertório dos cantores da época. Esse repertório era bem variado, mas a música brasileira não era muito executada. Os intérpretes incluíam em suas apresentações algumas canções de compositores eruditos brasileiros ou da música popular. Mário de Andrade atribuía ao intérprete responsabilidade fundamental na divulgação da música brasileira.

O mais comum nos programas brasileiros é consagrar a parte final do concerto ao repertório nacional, ou ainda juntá-lo às peças modernas da audição. [...]

A inclusão de canções nacionais nos programas de concerto é dever patriótico e deve obedecer a rigoroso critério de seleção. Ceder ao comodismo natural e preferir obras de puro efeito ou de fácil aprendizagem é falsear os valores brasileiros.¹²

Nos anos 1920, ainda sem uma formulação necessária para uma boa pronúncia e dicção nas canções nacionais, esses cantores justificavam seus programas com o repertório internacional. Alguns deles interpretavam música brasileira, fazendo com que ela ocupasse uma pequena parte em seus recitais, embora tal procedimento não fosse muito comum. A consulta aos programas de concertos realizados em fins da década de 1920, demonstra que algumas cantoras da época como Amanda Costa Pinto, Edith Ferraz, Elisa Zarone, Abigail Parecis d'Alessio e Helena de Magalhães ofereciam um repertório variado, mas enfatizando sempre a música estrangeira. Essas intérpretes obtinham sucesso entre o público e mesmo na imprensa, que publicava longos artigos sobre esses concertos. É evidente, também, que os cantores não se preocupavam com a música brasileira, pois eles próprios não tinham indicações de como interpretá-la, já que todos vinham de uma formação acadêmica europeia baseada no bel-canto italiano e tinham como parâmetros para a realização desse repertório aqueles adotados nessas escolas internacionais.

Além de Elsie Houston, Mário de Andrade comentou sobre outras cantoras e suas interpretações, referindo-se ao timbre e à dicção, como no caso de Stefana de Macedo, Carmen Miranda e Léa Azeredo Silveira. Segundo o autor, esta última se aproximava bem mais da realidade nacional. Mário de Andrade ainda indagava, em "A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos"¹³, o que seria o timbre nacional; através dessas gravações pode-se demonstrar o caráter vocal do povo, e "a sonoridade da voz

¹² Mariz, 1977, p. 240.

¹³ Andrade, 1991, p. 95-111.



(pronúncia, entoação e timbre) é, evidentemente, um dos primeiros elementos de identificação cultural."¹⁴

Segundo Mário de Andrade as gravações analisadas contêm, sobretudo, vozes cariocas, 'carioquizadas' ou nordestinas, "em que se poderá surpreender o caráter vocal brasileiro".¹⁵ O autor termina o artigo concluindo que os cantores eruditos estavam em desvantagem em relação aos cantores populares, ou 'naturais', como ele os denominava. O bel-canto europeu poderia servir como base para o desenvolvimento técnico da voz, levando em consideração a fonética nacional.

Trata-se de preferir um canto nacional, simplesmente. Um canto mais de acordo com a pronúncia da língua que é a nossa e com os acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso canto popular. Trata-se, enfim, efetivamente, de preferir a uma importação desnacionalizadora, uma propriedade tradicional.¹⁶

FORMAÇÃO MUSICAL DE ELSIE HOUSTON E O INÍCIO DE SUA TRAJETÓRIA COMO CANTORA DE CÂMARA

... Elsie era Elza, brasileira da gema, nos olhos, na boca, em todo o corpo, na voz, no riso, na alma... Aliava ao temperamento, alegre e boêmio, uma grande força de vontade, o que lhe permitiu estudar o canto e a teoria da música com bastante apuro para tirar do seu fio de voz efeitos que ninguém no Brasil jamais conseguiu no gênero a que se dedicou. (MANUEL BANDEIRA)¹⁷

Elsie Houston nasceu em 22 de abril de 1902 na cidade do Rio de Janeiro. Filha do Dr. Frank Houston, dentista norte-americano radicado há muito tempo no Brasil, e Arinda Houston, de ascendência portuguesa. Elsie era a terceira filha de quatro irmãos: Celina, a mais velha, se casou com Nelson Veloso Borges; este tinha o pseudônimo de “Pirajá” e foi colaborador da *Vanguarda Socialista*, revista dirigida pelo jornalista e crítico de arte Mário Pedrosa. Célio, o segundo filho do casal Houston, faleceu ainda criança, e a mais nova,

¹⁴ Duarte, 1994, p. 89.

¹⁵ Andrade, 1991, p. 100.

¹⁶ Andrade, 1991, p. 111.

¹⁷ Bandeira, 1957, p. 161.



Mary, que se casou com Mário Pedrosa; ambos foram, junto com Nelson Veloso Borges, militantes da Oposição de Esquerda no Brasil.

Segundo correspondência depositada no CEMAP¹⁸ e dados revelados por William G. King do *New York Sun*, Elsie Houston iniciou os estudos de piano em 1908. Aos quinze anos deixou o instrumento e começou a se dedicar ao canto. Nessa época, consta ter estudado, no Rio de Janeiro, com Stella Parodi, intérprete de Luciano Gallet (1893-1931) e Glauco Velásquez (1884-1914) e ali estudou com Fernand Francel em 1921. Elsie sempre teve uma vida cultural ativa; freqüentava teatros, assistia a óperas, concertos e bailados. Tinha aulas de canto duas vezes por semana, às onze horas, na avenida Arthuma (?) 654, Niterói, com o “insuperável Fernand Francel, o meu excelso mestre”.¹⁹ Elsie ainda prosseguiu na carta: “Lívio, meu caro amigo, sabes? Vou ser uma grande cantora...”

Em 1922 Elsie Houston conheceu Luciano Gallet no Rio de Janeiro, surgindo seu interesse pelas canções folclóricas harmonizadas.

Ela se torna certamente a mais brilhante intérprete desse compositor e, com ele, se interessa pelas fontes folclóricas. É o momento em que cria *Ai que coração*, *A perdiz piou no campo*, *Bambalelê*, *Taieiras*, entre outras melodias harmonizadas por Gallet. Desse modo, mesmo antes do seu primeiro contato pessoal com Mário de Andrade - que se dá nos fins dos anos 20 - Elsie Houston já se interessara seriamente pela canção brasileira, que comporia o essencial de muitos de seus recitais dados na Europa e nos Estados Unidos.²⁰

Nesse mesmo ano a cantora conheceu Mário de Andrade, amizade duradora e que despertou em Mário um encantamento especial, tornando Elsie objeto de estudo do autor paulistano e tema de seus escritos sobre música. Ainda em 1922 Elsie Houston foi para a Alemanha estudar canto com a eminente soprano alemã Lilli Lehmann (1848-1929), considerada uma das glórias da ópera de Berlim. Elsie permaneceu nessa cidade por aproximadamente um ano, apesar do frio e da saudade do Rio de Janeiro, dos amigos e da

¹⁸ CEMAP (Centro do Movimento Operário Mário Pedrosa), Fundo Lívio Xavier - CEDEM (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

¹⁹ Carta enviada a Lívio Xavier, 05 ago. 1921. CEMAP, Fundo Lívio Xavier. [Anexo B - Carta 01, p. 194]
Lívio Xavier foi jornalista, crítico literário e musical; amigo de Elsie Houston e de sua família.

²⁰ Coli, 1998, p. 224.



família, principalmente de sua mãe, dona Arinda. Em carta enviada ao amigo Lívio Xavier, Elsie Houston relatou sua vida em Berlim:

Desta terra, que desejo muito ver pelas costas, nada de bom tenho a contar-te, senão que ouço sempre muita boa música, e que os teatros são muito bons. [...] Tenho estudado muito e feito progressos sempre. Só tenho licença da professora para ir aí em maio para voltar em agosto. Não sei se poderei suportar as saudades de minha mãezinha até lá.²¹

De volta ao Brasil, Elsie Houston se apresentou em 21 de maio de 1924 no Rio de Janeiro, no Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro) interpretando, em primeira audição, três composições de Luciano Gallet: *Ai que coração*, *A perdiz piou no campo* e *Fotorototó*.

Nesse ano a cantora viajou para Buenos Aires para estudar canto com a soprano francesa Ninon Vallin (1886-1961), onde permaneceu até 1925. Através da correspondência da cantora com seu amigo Lívio Xavier, jornalista e crítico de arte obtêm-se informações sobre sua trajetória artística. A seguir a transcrição de trechos de duas cartas enviadas em 1925:

Buenos Aires 24 maio 1925.

Lívio, meu caro: Estou sempre ocupadíssima com as lições [de Ninon Vallin], os convites para cantar aqui e acolá e cada dia estou ficando mais importante! Os jornais e revistas portenhas têm-se ocupado largamente da minha ilustre personalidade e se não mando os recortes de jornais, é que receio que os mesmos se extraviem. [...] ...espero poder ficar aqui até fim de outubro para aproveitar as lições com a Vallin que são excelentes para mim.²²

Buenos Aires 12 junho 1925.

Lívio: Preciso contar-te os meus sucessos nesta grande metrópole. Provavelmente já deves ter sabido pelas meninas [EH se refere a

²¹ Carta enviada a Lívio Xavier, 20 fev. 1923. CEMAP, Fundo Lívio Xavier. [Anexo B - Carta 03, p. 195]

²² Carta enviada a Lívio Xavier, 24 mai. 1925. CEMAP, Fundo Lívio Xavier. [Anexo B - Carta 04, p. 196]



Celina e Mary, suas irmãs] que tenho cantado em diversos salões da aristocracia portenha [grifo de EH]. Tenho sido muito aplaudida e parece-me que caí no goto desta gente! Tenho sido tão procurada, tão mimada pelas senhoras e moças que não posso deixar de supor que na verdade conquistei a simpatia geral. [...] Não pensei nunca merecer esta chance de interessar uma pessoa como a Ninon que me tem ajudado em tudo e que tem feito às alunas e aos conhecidos elogios enormes por virem de quem vem. [...] Tenho feito enormes progressos e estou satisfeitíssima com a minha vinda. Fui convidada também para cantar amanhã na Embaixada do México ...²³

Elsie Houston ainda escreveu que na apresentação da Embaixada iria conhecer um músico “ensaiador” dos coros para uma festa regional beneficente em que ela tomaria parte, dia 06 de julho, com danças e cantos da música popular mexicana, chilena, boliviana, argentina, peruana e brasileira.

De volta ao Brasil em 1926 Elsie Houston se apresentou no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 25 de março, interpretando, também em primeira audição, *Bambalelê*, de Luciano Gallet, e no Teatro Casino, no Rio de Janeiro, em 02 de julho, as músicas *Taieiras* e *Arzaoar*, do mesmo autor. Elsie foi acompanhada ao piano por Luciano Gallet e Julieta Gomes de Menezes. Mas não permaneceu por muito tempo nessa cidade.

Depois Elsie foi para a Europa, caiu no meio 'surréaliste', casou-se com um poeta do grupo, Benjamin Péret, com quem voltou para o Brasil, já cantora profissional.²⁴

O próximo passo significativo na trajetória artística de Elsie Houston e na divulgação da música brasileira no exterior através de sua voz, deu-se em 1926 quando a cantora foi a Paris estudar canto com Ninon Vallin. Nessa época surgiu uma oportunidade para cantar na casa de Madame d’Harcourt canções populares sul-americanas e principalmente do Brasil; a partir dessa data Elsie Houston decidiu apresentar-se em público, dando início a uma carreira consagrada como grande cantora de câmara.²⁵

²³ Carta enviada a Lívio Xavier, 12 jun. 1925. CEMAP, Fundo Lívio Xavier. [Anexo B - Carta 05, p. 197]

²⁴ *Bandeira*, 1957, p. 162.

²⁵ *Diário de São Paulo*, 1 mar. 1929.



Em 1927 casou-se em Paris com Benjamin Péret (1899-1959), um dos expoentes da poesia surrealista. Por intermédio de sua irmã Mary Houston Pedrosa e de Mário Pedrosa, já amigos de Péret, Elsie o conheceu nessa mesma cidade, onde o poeta surrealista trabalhou intensamente. Péret, responsável com Pierre Naville, pelos primeiros números da revista *La Révolution Surréaliste* (1924), foi um dos fundadores e animador permanente do movimento surrealista, ao lado do líder do movimento, André Breton. O poeta francês veio para o Brasil, junto com a cantora, em 1929. Aqui esteve com os modernistas; percorreu várias regiões do país recolhendo material sobre a situação do índio brasileiro. Interessou-se pelo folclore publicando sobre o assunto.

Ainda em 1927 Elsie Houston participou de um dos mais importantes concertos realizados em Paris, na Sala Gaveau, consagrados à música de Villa-Lobos. Elsie Houston se apresentou no primeiro concerto, em 24 de outubro, contando ainda com a participação de Arthur Rubinstein, Aline Van Barentzen, Tomás Terán e orquestra composta de artistas dos *Concerts Colonne*, acompanhando Elsie Houston que interpretou cinco serestas: *Abril*, *Desejo*, *Realejo*, *Cantiga do viúvo* e *Canção do carreiro*.

O segundo concerto realizado em 05 de dezembro de 1927 contou com a participação de Vera Janacopulos, Aline Van Barentzen, Tomás Terán, a orquestra referida acima e “L’Art Choral”, dirigido por M. Robert Siohan; os dois concertos tiveram a regência do próprio Villa-Lobos.

Florent Schmitt, crítico do evento, comentou sobre a interpretação de Elsie Houston:

Para fechar este sarau memorável, a Srta. Elsie Houston, dona de um timbre magnífico, dialogou com a orquestra numa seqüência de cinco serestas, das quais a primeira, *Abril*, a quarta, *Cantiga do viúvo*, de uma estranha e profunda melancolia, figuram entre as coisas mais sedutoras que eu conheço.²⁶

A última apresentação de Elsie Houston em Paris de que se tem notícia realizou-se em 03 de maio de 1928, na Sala Gaveau, numa audição das classes preparatórias da escola de piano de Paris. No “intermezzo” das duas partes Elsie Houston interpretou sete serestas: *Abril*, *Desejo*, *Redondilha*, *Realejo*, *Na paz do outono*, *Cantiga do viúvo* e *Canção do carreiro*,

²⁶ Recorte de jornal sem nome e sem data [*La Revue de France*, 1927] intitulado “Les grands concerts par Florent Schmitt” e sub-título “Concerts Albet Wolff et Gaston Poulet. Oeuvres de H. Villa-Lobos”. CEMAP, Fundo Lívio Xavier. Este trecho encontra-se transcrito em Kiefer, 1981, p. 137.



acompanhada ao piano por Lucília Villa-Lobos. Elsie Houston permaneceu nessa cidade até novembro, quando resolveu voltar para o Brasil.

RETORNO AO BRASIL

Retornando ao Brasil em meados de 1929, com seu marido Benjamin Péret, que pela primeira vez vinha ao país, Elsie Houston foi bem recebida pela imprensa, já obtendo a consagração de uma 'grande cantora de câmara'. Depois de uma curta estada no Rio de Janeiro, o casal seguiu para São Paulo. Mário de Andrade comenta, nessa oportunidade, que “[...] foram os melhores concertos que ela deu em São Paulo, os dessa temporada. A técnica estava em dia, o ideal também. Teve momentos miraculosos em que ela se mostrou verdadeiramente uma grande cantora. (Andrade)²⁷ Segundo declaração de Elsie Houston ao jornal *Diário de São Paulo*, em entrevista concedida na Agência Brasileira, o repertório brasileiro havia conquistado o público parisiense. Nessa entrevista a cantora falou ao jornalista Hernor Salgado sobre o início de sua trajetória como cantora. De acordo com o jornalista a voz de Elsie teria parecido “imperceptível” aqui e a cantora seguiu para Paris para educar sua voz com Ninon Vallin. Salgado referiu-se às apresentações de Elsie Houston em São Paulo, em 1926, no Conservatório Dramático e Musical nas quais “ninguém deu por ela, como é de costume entre nós.” Seu êxito em Paris foi grande, resultando numa sucessão de contratos, “seguidos de triunfos em curto espaço de tempo”²⁸. Elsie Houston concedeu a entrevista de maneira viva, loquaz, sem cerimônia, surpreendendo o jornalista, acostumado ao temperamento difícil dos artistas em geral:

Em Paris, cantando em casa de Madame d’Harcourt, uma dama muito viajada pelos países sul-americanos, e que tem uma grande coleção de cantos populares dessa parte da América, saí dali com a intenção de apresentar-me perante o público. Era aluna de canto de Ninon Vallin. Arrisquei-me; esse golpe audacioso valeu-me o primeiro contrato. Depois outro e outro.²⁹

A partir de seu êxito inicial, Elsie passou a ser requisitada para concertos públicos, apresentando-se, através de contratos, nas salas Gaveau e Pleyel, Salão dos Agricultores,

²⁷ Andrade, Mário de. Elsie Houston. *Folha da Manhã*, São Paulo, 10 jun. 1943. Mundo Musical.

²⁸ Entrevista concedida por Elsie Houston ao *Diário de São Paulo*, 1 mar. 1929 (data da publicação do artigo).

²⁹ *Diário de São Paulo*, 1 mar. 1929.



Sociedade S.M.T. e Salão da Revista Musical. Conforme suas próprias palavras “... afora os vários concertos particulares onde tomei parte, pois esses são numerosos na Cidade-Luz. Fiz depois a Côte-d’Azur, Bélgica, Suíça e Holanda...”³⁰. Além de cantar músicas chilenas, peruanas e bolivianas, fornecidas pela coleção de Madame d’Harcourt, Elsie Houston encantou o público com a música brasileira. Nessa época já incluía Villa-Lobos em seus recitais. Elsie Houston prosseguiu ainda em sua declaração: “A revelação das nossas canções, sentimentais umas, alegres outras, sensuais algumas, tinha que conquistar fácil e rapidamente o público parisiense...”³¹

De acordo com a cantora, os compositores preferidos desse público eram, dentre outros, Villa-Lobos, Marcelo Tupinambá, Catulo da Paixão Cearense e Francisco Braga, cujo *Gavião de penacho* obtinha sempre muito êxito. Continuando a entrevista Elsie Houston declarou que Villa-Lobos era diferente dos demais compositores, pois universalizava suas músicas sem descaracterizar a linguagem nacional; em suas obras "haveria muito dos nossos ritmos característicos".

O jornal *Diário de São Paulo* ainda anunciou em 1º de março que Elsie Houston reapareceria ao público paulistano na segunda quinzena desse mês. “Elsie Houston terá assim a oportunidade de avaliar como São Paulo quer bem a esta artista tão diferente e que é também uma mulher encantadora.”³²

Ainda em 1929, Elsie Houston recebeu uma carta de Lucília Villa-Lobos, esposa do compositor, com quem a cantora se correspondia, sobre sua recepção no Brasil.

Querida e saudosa Elsie

Até que afinal recebemos carta tua e notícias mais minuciosas da recepção e sucesso teu e do Teu Bem [grifo de EH; se refere a Benjamin Péret] no Brasil. Não podes avaliar o prazer que tivemos com tudo isto que nos enviaste, tínhamos certeza que não passaríamos despercebidos neste país de indiferentes...Creio que começam a perceber o valor daqueles que o tem, não achas?³³

³⁰ *Diário de São Paulo*, 1 mar. 1929.

³¹ *Diário de São Paulo*, 1 mar. 1929.

³² *Diário de São Paulo*, 1 mar. 1929.

³³ Carta enviada por Lucília Villa-Lobos. Paris, 9 mai. 1929. CEMAP, Fundo Lívio Xavier. [Anexo B - Carta 16, p. 206]



Lucília Villa-Lobos continuou a carta dando notícias sobre os domingos animados em Paris quando sempre compareciam artistas e intelectuais. Ela se refere às feijoadas dominicais no apartamento do casal Villa-Lobos em que ouvem a música de Elsie Houston.

Você é sempre bem lembrada e falada aqui, por nós e por outras pessoas que te conhecem. Já se sabe que choram elogios, da beleza, elegância, inteligência sem se contar a parte artística, esta então... é elevada ao mais alto grau!! Não estás aqui mas os teus discos...(os nossos) funcionam todos os domingos e... pedem bissssssss. [grifo de Lucília Villa-Lobos].³⁴

Por essa carta pode-se notar a amizade que unia Elsie Houston ao casal Villa-Lobos. Nessa correspondência há, inclusive, informações a respeito de alguns detalhes de apresentações de Villa-Lobos com a participação da cantora; apresentações estas que viriam a acontecer quando do retorno do compositor em 1929.

No Brasil o casal Péret freqüentava círculos de intelectuais e artistas, e da correspondência consultada se conclui que eram sempre bem recebidos e admirados por todos. O casal esteve presente na primeira exposição individual de Tarsila do Amaral no Brasil, em julho de 1929, no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, onde também compareceram vários artistas plásticos, escritores e intelectuais, como Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Ismael Nery, Álvaro Moreyra e Eugênia Moreyra, Anita Malfatti, Cícero Dias, Graça Aranha, Pagu, Oswald de Andrade, entre outros.³⁵

É dessa época a célebre fotografia da chegada da “caravana antropofágica” ao Rio de Janeiro para participar da citada mostra. Na foto, tirada na Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil, aparecem Patrícia Galvão, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Eugênia e Álvaro Moreyra e Oswald de Andrade, além de Elsie Houston e Benjamin Péret.³⁶

Paulo Duarte em “Última carta a Mário de Andrade”, datada de setembro de 1970 comentou sobre o casal Péret e seu relacionamento no meio social:

Um dia juntou-se a nós Elsie Houston, recém-chegada de Paris, com o marido, Benjamin Péret, este do grupo surrealista de André

³⁴ Carta enviada por Lucília Villa-Lobos. Paris, 9 mai. 1929. CEMAP, Fundo Lívio Xavier. [Anexo B - Carta 16, p. 206]

³⁵ Ponge, p. 188, 195 e 197. [Indicações sobre Elsie Houston e Benjamin Péret]. Referências ao casal sobre o mesmo episódio em Gotlib, 1998. p. 156.

³⁶ Ferraz, 1983, p. 51. [Foto publicada em Péret, 1985].



Breton, que, depois, iriam ser meus excelentes companheiros em Paris e Nova York, exilados de 1940. Elsie, dona de notável cultura musical, trouxe consigo a música mais elevada de motivos folclóricos do Brasil, e por ela cantada. Ninguém se lembra do que a nossa cultura lhe deve! Durante três ou quatro meses, Elsie Houston freqüentou o nosso grupo, vindo quase todas as noites ao apartamento. Elsie era brasileira, filha de um dentista norte-americano, e possuía um talento raríssimo, tornando-se querida de todos. Ficava, muitas vezes, sentada ao lado de você, discutindo música, a um canto da nossa grande sala de jantar...³⁷

O autor se referiu a seu apartamento na avenida São João 180, mais tarde Hotel Cinelândia, onde havia reuniões “quase todas as noites” entre 1926 e 1931. Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Antonio de Alcântara Machado estavam entre os frequentadores.

Ainda por ocasião do retorno de Elsie Houston acompanhada de Benjamin Péret, Geraldo Ferraz narrou um encontro que tivera com o casal em almoço na casa de Tarsila do Amaral. Também estavam presentes Patrícia Galvão (Pagu) e Waldemar Belisário:

A linguagem de Benjamin Péret, que aí ficávamos conhecendo, sem demonstrar uma irritação em sua face bem escanhoadada e branca, não poupava nomes diante das senhoras, nem se dava ao trabalho de antepor, como costumávamos, um hipócrita “com perdão da palavra”. Lá soltava ele o palavrão, o que chegava a me provocar o riso, tanto pelo inesperado quanto pelo achincalho que provinha das qualificações com que o poeta pintalgava sua frase. Elsie, requintadíssima, tinha também liberdade de linguagem, que todos admitiam naquela figura muito brasileira, embora o pai fosse norte-americano, donde o sobrenome Houston, agora aumentado de Péret. Elsie tinha muito charme e uma voz privilegiadíssima, valorizada por uma informação cultural ampla. Alta, morena e bonita, fazia figura onde quer que aparecesse, com sua elegância natural mas cultivada. Conduzia-se com uma gesticulação estudada, sempre participante. Péret, de seu lado, sempre desabusado,

³⁷ Duarte, 1971, p. 350-1.



procedia com a liberdade de um gavroche adulto. Como se se achasse na França. Por mais que se lhe explicasse que aqui era muito diferente, Benjamin Péret levava tudo na troça agressiva, não podendo ver um padre na rua sem nos manifestar sua vontade de agredir o sacerdote. O que era o fim da picada. [...] Elsie Houston, entretanto, logo dominara as senhoras e senhores da sociedade paulista, particularmente pelos conhecimentos de música e canto que podia ostentar, e ainda pela impecável elegância com que se apresentava. Contaria depois que escrevera um estudo sobre canções e música popular do Brasil, para o Institut de Cooperation Intellectuelle da SDN [Société des Nations]. Esse estudo, tempos depois, chegou a ser traduzido e publicado, mas como folhas volantes, perdeu-se no tempo.³⁸

Elsie Houston e Benjamin Péret fixaram residência em São Paulo, entre 1929 e 1931, cidade que a cantora considerou, no momento de sua chegada, musicalmente superior ao Rio de Janeiro. Em 1929 o casal se instalou num apartamento na Alameda Barão de Limeira, centro de São Paulo. A partir de então Elsie Houston deu início a uma série de apresentações que começaram a ser anunciadas pela imprensa paulistana no mês de março.

O primeiro desses concertos foi realizado pelo Quarteto Brasil em homenagem a Villa-Lobos no dia 22 desse mês, na sede do Círculo Italiano, à rua São Luiz. Além da apresentação do referido grupo, o público pode admirar alguns dentre os maiores nomes do ambiente musical brasileiro da época, como o violoncelista Iberê Gomes Grosso e as pianistas Antonieta Rudge e Ilara Gomes Grosso. Elsie Houston interpretou *Xangô* (tema de macumba harmonizado por Villa-Lobos e dedicado a Elsie Houston) e seis serestas do compositor: *Abril*, *Realejo*, *Desejo*, *Cantiga do viúvo*, *Na paz do outono* e *Canção do carreiro*, sendo acompanhada ao piano por Ilara Gomes Grosso.

Mário de Andrade, no artigo “Elsie Houston”, publicado na coluna *Mundo Musical* discorreu sobre a atuação da cantora em 1929:

³⁸ Ferraz, 1983, p. 42-3. O estudo de Elsie Houston referido acima foi escrito pela cantora e enviado ao I Congresso de Arte Popular de Praga em 1928, e publicado, em 1933, na revista *O Homem Livre*, publicação da Oposição de Esquerda (trotskista), criado para combater a ação integralista, o nazismo e o fascismo. CEMAP, Fundo Lívio Xavier - CEDEM/UNESP. [Geraldo Ferraz (1905-1979), jornalista, fundou e dirigiu com Mário Pedrosa o semanário *O Homem Livre*. Foi secretário da *Revista de Antropofagia* e fundador do Sindicato de Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo].



... a técnica estava em dia, o ideal também. Teve momentos miraculosos em que ela se mostrou verdadeiramente uma grande cantora.³⁹

De acordo com críticas dos jornais *Correio Paulistano* e *Diário de São Paulo*, Elsie Houston “com sua voz educada cantou muito bem conhecidas canções de Villa-Lobos”. Eis um trecho publicado pelo *Diário de São Paulo*:

A curiosidade em ouvi-la era grande. Sem contestação a cantora patricia é a intérprete ideal para as peças de canto de Villa-Lobos. Quem será capaz, entre nós, de, com a simplicidade emotiva que a caracteriza, nos dar interpretação mais perfeita de Xangô? Toda a nostalgia severa que há nesse canto bárbaro, Elsie Houston comunica-o com facilidade, à platéia.⁴⁰

Segundo os jornais, as apresentações dos demais artistas também foram “notadamente brilhantes e fizeram encher o salão do Círculo Italiano por três agradáveis horas de concerto”.⁴¹

O primeiro concerto de Villa-Lobos quando retornou ao Brasil realizou-se em 21 de agosto de 1929, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O concerto contou com a participação do violoncelista Newton de Pádua, do cantor Federico Nascimento Filho, da pianista Lucília Villa-Lobos e do violinista Maurice Raskin. O segundo concerto, em 23 de agosto no Teatro Lírico contou com a participação dos intérpretes acima mencionados além de Elsie Houston acompanhada pelo pianista espanhol Tomás Téran.⁴²

Em São Paulo Elsie Houston participou do primeiro concerto de Villa-Lobos, realizado no Teatro Municipal no dia 11 de setembro de 1929, às 21 horas, e dedicado ao Presidente Júlio Prestes. Elsie Houston interpretou as Serestas: *Abril, Desejo, Realejo, Cantiga do viúvo, Na paz do outono, Canção do carreiro* e *Suite sugestiva* (Cinemas - poema em francês de Oswald de Andrade, René Chalupt e Manuel Bandeira); ao piano Lucília Villa-Lobos.

³⁹ Andrade, Mário de. Elsie Houston. *Folha da Manhã*, São Paulo, 10 jun. 1943. Mundo Musical.

⁴⁰ *Diário de São Paulo*, 24 mar. 1929.

⁴¹ *Diário de São Paulo*, 24 mar. 1929.

⁴² Pantano, 1990-1991, p. 23.



Em entrevista concedida por Villa-Lobos durante o ensaio no Teatro Municipal, onde também se encontravam Lucília Villa-Lobos, Mário de Andrade e Elsie Houston, o compositor falou sobre os intérpretes de sua obra, destacando Elsie:

D. Elsie é a melhor das minhas intérpretes, como cantora. Tem voz agradável. Temperamento invulgar. E, sobretudo, é profunda conhecedora de música e canto.⁴³

O segundo e último concerto público de Villa-Lobos deu-se no Teatro Municipal de São Paulo no dia 14 de setembro de 1929, às 21 horas. O concerto foi oferecido à Olívia Guedes Penteadó, figura relevante da sociedade paulistana e grande entusiasta dos empreendimentos de arte, principalmente os da arte brasileira. No recital tomaram parte Guiomar Novaes, Maurice Raskin, Luiz Figueras e Lucília Villa-Lobos que acompanhou Elsie Houston. Elsie interpretou *Estrela do céu* (feiticismo), *Ona Mokocê* (índio), *Nozani-ná* (índio), *Adeus, Ema* (desafio), *Na paz do outono* (poema de Ronald de Carvalho), *Desejo* (poema de Guilherme de Almeida), *Iara* (poema indígena); *Viola quebrada*, *Xangô* (feiticismo), *Tu passaste por este jardim* (poesia de Mário de Andrade), *Realejo*, *Pobre cega* (poesia de Álvaro Moreyra), *Redondilha* (poesia de Dante Milano) e *Canção do Carreiro* (poesia de Ribeiro Couto).

O *Diário de São Paulo* publicou, mais uma vez, uma declaração sobre a interpretação de Elsie Houston:

A Sr^a. Elsie Houston - é quase indispensável comentar - esteve magnífica. Ela é uma intérprete sem igual dessas Serestas, e para isso tem inteligência, percepção aguda, educação musical perfeita e um temperamento esplêndido.⁴⁴

Além das apresentações em que Elsie Houston participou em 1929, a cantora deu início a um curso de canto, lecionando em seu apartamento para quatro alunos, a princípio, e recebendo oitocentos réis por mês. O jornal *Correio Paulistano* anunciou a inauguração do curso que seria ministrado pela cantora: “Elsie Houston inaugura um curso de canto em São Paulo”

⁴³ *Correio Paulistano*, 11 set. 1929.

⁴⁴ *Diário de São Paulo*, 14 set. 1929.



O nosso público já tem tido, por diversas vezes, ocasião de aplaudir Elsie Houston, a cantora brasileira que tanto sucesso fez na Europa, como intérprete magnífica que é, sobretudo da nossa música. Ainda recentemente, Elsie Houston obteve, aqui, um êxito extraordinário, cantando as composições de Villa-Lobos. [...] Elsie Houston dá-nos, agora, uma notícia agradável: fixou-se em São Paulo e abriu um curso de canto. As informações a respeito podem ser obtidas pelo telefone 7-4423.⁴⁵

As apresentações de Elsie Houston em São Paulo prosseguiram em 1930, segundo o que indica a imprensa. Em 15 de fevereiro desse ano Elsie Houston cantou no Salão Vermelho do Hotel Esplanada, apresentando um programa de compositores célebres de várias nações, “alguns ainda inéditos para os nossos ouvidos”⁴⁶.

O recital dividido em duas partes, incluiu, na primeira, composições de Ravel, Debussy, Stravinsky, Satie, Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez. Na segunda parte, canções populares negras norte-americanas, dos estados sulinos, como Louisiana e Geórgia, e canções do folclore nordestino, harmonizadas por Hekel Tavares. O acompanhamento ao piano foi feito pelos maestros José Ferreira Torres e pelo próprio Hekel Tavares. “Reina grande entusiasmo por essa festa de arte, a que só o nome da ilustre virtuose assegura grande interesse estético”.⁴⁷ As críticas prosseguiram na imprensa paulistana:

Elsie Houston, a maior intérprete que Villa-Lobos encontrou para as suas composições vocais é uma das cantora mais identificadas com o repertório musical moderno das cinco partes do mundo...Bastava o simples enunciado desse programa para provocar o interesse geral.⁴⁸

O comentário sobre o concerto anunciado pelo *Diário de São Paulo* salientou a interpretação sutil de Elsie Houston tanto nas canções folclóricas como nas composições “feitas mais para as elites”, elogiando muito suas qualidades vocais.⁴⁹ Nesse repertório destaca-se o ecletismo internacionalista de Elsie Houston, interpretando tanto

⁴⁵ *Correio Paulistano*, 9 out. 1929.

⁴⁶ *Diário de São Paulo*, 1 fev. 1930.

⁴⁷ *Diário Nacional*, 8 fev. 1930.

⁴⁸ *Diário de São Paulo*, 1 fev. 1930.

⁴⁹ *Diário de São Paulo*, 16 fev. 1930.



compositores modernos como músicas populares de vários povos, e principalmente, música brasileira.

É uma cantora merecedora dos calorosos aplausos que ontem recebeu. Canta bem em diferentes idiomas. [...]

Gêneros diversos, mas todos interpretados com a galhardia que já nos habituou a inteligente cantora.⁵⁰

No dia 02 de junho de 1930 Elsie Houston ofereceu à crítica paulistana uma audição de seus alunos. Participaram dessa apresentação, realizada no próprio apartamento da cantora, Branca Furtado, Norbertina Arantes, Isabel Cerquinho de Moraes Pinto e Antônio Marino Gouvêa⁵¹. Nessa apresentação Elsie Houston fez uma demonstração dos seus métodos de ensinar o canto, tendo como modelo os ensinamentos de sua professora Ninon Vallin. A imprensa noticiou o evento da seguinte maneira:

O cantar devendo ser espontâneo, para o aproveitamento de todos os valores que o aluno ou o artista dispõe, o método da Sr.^a Elsie Péret dirige-se, naturalmente, ao princípio da verdadeira e integral formação. Quem se inicia na arte de cantar deve, de início, conhecer todos os segredos da fisiologia humana, nos quais residem os elementos que devem ser, todos, aproveitados. Em suas aulas começa a dar ao aluno as noções de todos esses conhecimentos, com demonstrações práticas e claras, para que nos solfejos iniciais, obtenham uma noção do que é necessário ser obedecido para, de início, não desperdiçar a voz.⁵²

Elsie Houston prosseguiu ainda suas explicações falando sobre um dos pontos mais importantes do canto - a respiração:

A respiração sendo o elemento essencial na ritmação da voz, tem de ser toda controlada, habituando-se a não dar ao pulmão um

⁵⁰ *Correio Paulistano*, 16 fev. 1930. [Elsie Houston dominava muito bem o francês, o alemão e o inglês].

⁵¹ De acordo com notícias encontradas nos jornais pesquisados, Antonio Marino Gouvêa, aluno de Elsie Houston, teve uma vida artística regular, apresentando-se em São Paulo e ainda gravando o repertório musical brasileiro.

⁵² *Correio Paulistano*, 3 jun. 1930.



sobrecarregamento de ar, dividindo-o pelos diversos órgãos que o comportam e o despendem, a caminho das cordas vocais, que devem ser tocadas sem explosões, ou melhor, sem violência, para não estabelecer os desafinamentos, tão comuns nos que se iniciam na grande arte.⁵³A imprensa continuou anunciando as apresentações de Elsie Houston e enfatizando a importância do concerto do dia 29 de setembro de 1930, no Teatro Municipal, que seria, segundo o jornalista, um dos mais interessantes da temporada.⁵⁴

A cantora Sra. Elsie Houston, que é, justamente, admirada em nossos círculos artísticos e sociais, acaba de organizar o programa de sua festa, marcada para o próximo dia 29 do corrente.⁵⁵

Elsie Houston apresentou no recital canções francesas, espanholas, indígenas, argentinas, americanas e brasileiras. Interpretou, ainda, os temas do *Bumba meu boi* (ver *Correio Paulistano*, 23 set. 1930), dança dramática do nordeste; esses temas foram especialmente cedidos por Mário de Andrade e apresentados nesse concerto em primeira audição. Nesse programa identificamos, mais uma vez, o internacionalismo de Elsie; este, por outro lado, acentua o "nacional", sem que seja nacionalismo no sentido excludente ou patriótico.

O *Correio Paulistano* publicou um artigo longo sobre o concerto e a respeito das canções populares de vários países, o jornal afirmou que Elsie Houston revelou, nessas canções, suas qualidades de uma apreciada “cantora de salão”:

Sua voz tem uma melodia muito própria e espontânea para tal gênero de música, pelo que conseguiu, em algumas páginas, alvoroçar a platéia do Municipal, que lhe pediu repetir a canção.⁵⁶

Ainda sobre as características vocais de Elsie Houston o *Diário de São Paulo*, com autor não identificado (assinando H.), revelou o seguinte:

⁵³ *Correio Paulistano*, 3 jun. 1930.

⁵⁴ *Diário Nacional*, 26 set. 1930.

⁵⁵ *Correio Paulistano*, 14 set. 1930.

⁵⁶ *Correio Paulistano*, 30 set. 1930.



Entre as muitas qualidades (todas excelentes, está claro), que Elsie arregimentou para a sua carreira, está a saborosa natureza do timbre de sua voz. Não se parece com nenhuma das outras lindas vozes que já tenho ouvido. É molenga, voluptuosa, preguiçosa, carinhosa, brasileira. A voz mais brasileira das nossas cantoras.⁵⁷

Elsie Houston cantou muito bem Stravinsky, Satie, Debussy, além de um negro spiritual e destacando-se, evidentemente, na música brasileira.

Mas que colaboradora prodigiosa, a voz de Elsie Houston é para a inteligência dela, quando se trata do folclore nosso! Foram momentos saborosos toda a penúltima e última parte do programa, com Gallet, Villa-Lobos, Cadê minha pomba rola, Barão da Bahia, Jurupaná, e os temas da coreografia dramática do nordeste: Bumba meu Boi.

Nisso, Elsie Houston me parece dificilmente capaz de ser vencida, e tanto mais valioso o papel dela agora, animando esses temas de incalculável valor, para o patrimônio musical nosso, recolhidos por Mário de Andrade nas suas fontes vivas.⁵⁸

Mário de Andrade escreveu sobre a interpretação de Elsie Houston se referindo aos cantos populares de outros países, harmonizados por compositores eruditos:

Nessa parte é que Elsie Houston demonstrou melhor toda a sua arte. Uma voz deliciosa, admiravelmente trabalhada e de que a cantora tira todo partido possível. E pelos seus dotes naturais de graça, ritmo, sensualidade, e a inteligência cultivada com que interpreta, Elsie Houston consegue mesmo às vezes apresentar criações em que se torna inexecedível.⁵⁹

O autor continuou o artigo descrevendo as qualidades vocais de Elsie Houston:

⁵⁷ *Diário de São Paulo*, 1 out. 1930.

⁵⁸ *Diário de São Paulo*, 1 out. 1930.

⁵⁹ *Diário Nacional*, 30 set. 1930. [Mário de Andrade].



Nos cantos brasileiros então Elsie Houston é um modelo. Riqueza e espontaneidade rítmica; variedade de cor... Quanto à dicção, nesta parte, pode-se afirmar que de todas as nossas cantoras de concerto (falo: de concerto de verdade e não das cantorinhas mais ou menos amadoras e mais ou menos amáveis), Elsie Houston é a única que de fato canta em brasileiro já. A naturalidade da sua dicção é só por si uma qualidade excepcional de arte.⁶⁰

Das composições brasileiras apresentadas nesse concerto, Elsie Houston interpretou *Mokocê-cê-Maká* (Canções típicas brasileiras), de Villa-Lobos, *Arzaoar*, *Fotorototó*, *Tutu Marambá* e *Taieiras* de Luciano Gallet, *O barão da Bahia*, de Maria Amélia Barros, *Cadê minha pomba rola* e *Jurupanã*, com arranjos da própria Elsie que cantou “para um pequeno público, muito seletivo, que a aplaudiu com muito entusiasmo”.⁶¹

Antes de mais uma viagem para a Europa Elsie Houston participou da “Tarde Musical” organizada pelo compositor Luiz Gonzaga Assumpção no dia 08 de janeiro de 1931 no salão do Portugal Clube. Encarregaram-se das interpretações, além de Elsie Houston, Jayme Redondo, Edgard Arantes, Antônio Marino Gouvêa, Maria Graccho e José Galante. Elsie Houston interpretou *Porque sou triste*, de Decio Abramo, e *Papae*, de Assumpção Fleury. Os acompanhamentos foram feitos, ao piano, pelo próprio L. Gonzaga Assumpção.

A apresentação reuniu, também, músicos populares como Gaó (Odmir Amaral Gurgel - piano); Jonas; Zezinho (banjo, cavaquinho); Petit (violão); Calazans; Sampaio (violão); Masseran Theotônio Corrêa (violão); Pinheirinho (cavaquinho) e João Avelino Cardia. Os músicos Gaó, Jonas, Zezinho e Petit participaram de gravações junto com Elsie Houston.

Em 31 de agosto de 1931, nasceu o filho do casal, Geyser Péret (1931-1991), que iria dividir as atenções de Elsie Houston e muitas vezes ficar sob os cuidados de D. Arinda, sua mãe, enquanto a cantora cumpria seus compromissos profissionais. Nesse mesmo ano, por um decreto de Getúlio Vargas, Péret foi expulso do país sob a acusação de ser trotskista exercendo atividades subversivas.⁶²

⁶⁰ *Diário Nacional*, 30 set. 1930. [Mário de Andrade].

⁶¹ *Correio Paulistano*, 30 set. 1930.

⁶² Péret, 1985. Benjamin Péret voltou ao Brasil por um curto período entre 1955 e 1956 para rever seu filho Geyser Péret, piloto da companhia aérea Real, e colher material para um livro o qual não terminou. O autor publicou nesse período dois importantes artigos: “Que foi o Quilombo de Palmares”, na revista *Anhembi* e no Rio de Janeiro a segunda parte da introdução à sua “Anthologie des Mythes, Legendes et Contes Populaires d’Amérique”, na qual introduz numerosas lendas indígenas brasileiras.



Depois de uma estada de dois anos em Paris, a cantora retornou ao Brasil em meados de 1933 permanecendo no país somente por alguns meses. Em São Paulo, Elsie Houston concedeu uma rápida entrevista ao jornal *Folha da Noite*, dando sua impressão sobre a capital paulista:

São Paulo muda todos os dias. Isto cresce formidavelmente. Progresso admirável o deste povo. São Paulo dínamo, São Paulo oficina, São Paulo empreendimento. Empolga a gente que vem de fora.⁶³

Elsie Houston declarou ser essa a capital artística do Brasil; e o CAM (Clube dos Artistas Modernos), onde a cantora se apresentou, declarou “uma bela conquista; iniciativa admirável”.⁶⁴

Várias apresentações foram realizadas nesse clube contando com a participação de intelectuais e artistas. Além de Elsie Houston, que se sobressaiu em um de seus recitais, Frank Smit, Guarnieri, Lavínia Viotti e Ofélia Nascimento também se apresentaram.

Elsie Houston realizou dois concertos no CAM. O primeiro no dia 11 de fevereiro de 1933, interpretou Satie, Debussy, Falla, Granados, Fernandez e Gallet, acompanhada ao piano por Camargo Guarnieri. O segundo concerto realizou-se no dia 08 de março. O *Diário de São Paulo*, sem especificar o programa executado, anunciou que este era composto de obras de compositores que, para a época, na opinião do jornal, constituíam o esteio da música contemporânea sendo universalmente conhecidos.

A ATIVIDADE DE ELSIE HOUSTON EM PARIS NA DÉCADA DE 1930 E O ÚLTIMOS ANOS EM NOVA IORQUE

Em maio de 1933 Elsie Houston viajou para a Europa. Em carta enviada a Lívio Xavier, ela estava na Suíça cantando há quinze dias num cabaret.⁶⁵ No ano seguinte foi morar em Paris, na rue Lépíc, onde hospedou Pagu (Patrícia Galvão) por alguns meses.

⁶³ *Folha da Noite*, 7 fev. 1933.

⁶⁴ *Folha da Noite*, 7 fev. 1933. O CAM, instalado na rua Pedro Lessa, foi fundado por um grupo de artistas, dentre eles Flávio de Carvalho, Carlos Prado, Gomide e Di Cavalcanti. Era um local de reuniões, “modelo coletivo, assinaturas de revistas de arte, manutenção de um bar, conferência, exposições, formação de uma biblioteca sobre arte, defesa dos interesses dos artistas”. (Ferraz, 1983, p. 102).

⁶⁵ Carta datada em 27 dez 1933. CEMAP, Fundo Lívio Xavier. [Anexo B - Carta 22, p. 210]



Em Paris Elsie Houston se apresentou na sala de concerto L’Orée des Bois em 17 de fevereiro de 1934. O programa realizado consta de músicas harmonizadas por Gallet, Villa-Lobos, Guarnieri e Elsie Houston, além de temas de macumba. As canções populares do Brasil foram acompanhadas por Rafeël Macia (piano) e Sebastião Cyrino (violão e chocalho). Em outubro de 1935 a cantora voltou ao Brasil, chegando ao Rio de Janeiro separada de Benjamin Péret.

Depois foi a viagem aos Estados Unidos, o sucesso fulminante nos night-clubs de Nova York, e por fim a notícia brutal do suicídio inesperado. (MANUEL BANDEIRA)⁶⁶

Em carta enviada a Lívio Xavier em janeiro de 1936, Elsie Houston manifestou seu desejo em ir para a Europa novamente e, provavelmente o fez em setembro. Até a realização dessa viagem a cantora mencionou na carta que pretendia “conseguir uns trabalhos” em São Paulo; para isso escreveria ao Paulo (Paulo Duarte), ao Guarnieri (Camargo Guarnieri) e ao Mário (Mário de Andrade) e assim poder realizar concertos que já haviam sido propostos anteriormente.⁶⁷ Não se tem notícias de apresentações em 1936 e Elsie Houston viajou para Paris permanecendo nessa cidade por aproximadamente um ano.

Em outubro de 1937 Elsie Houston embarcou para os Estados Unidos, morando em definitivo em Nova Iorque até sua morte, ocorrida em 20 de fevereiro de 1943. Segundo indicação de Geraldo Ferraz, a cantora esteve pela última vez no Brasil em 1939, por ocasião de um cruzeiro pelas Américas, a bordo do “New Amsterdam”. De passagem Elsie visitou Pagu (Patrícia Galvão) na prisão.⁶⁸

A divulgação da música brasileira na voz de Elsie Houston nos Estados Unidos teve início em fevereiro de 1938. Elsie Houston passou a divulgar a música brasileira através de concertos e do rádio. Durante pelo menos dois anos antes de sua morte, a cantora manteve, na rádio NBC de Nova Iorque, um programa semanal apresentando obras de compositores brasileiros eruditos e da música popular brasileira.⁶⁹

⁶⁶ Bandeira, 1957, p. 162.

⁶⁷ Carta enviada a Lívio Xavier, 20 jan. 1936. CEMAP, Fundo Lívio Xavier. [Anexo B - Carta 25, p. 212]

⁶⁸ Ferraz, Geraldo. “Fidelidade dum poeta viajante” - entrevista expressa com Benjamin Péret. *A Tribuna de Santos*, 5 fev. 1956.

⁶⁹ Artigo sobre Elsie Houston escrito por William G. King do New York Sun. Esse artigo faz parte de uma série de escritos sobre a cantora que foram reunidos em um catálogo da RCA Victor. (cópia encontrada no CEMAP, Fundo Lívio Xavier).



De acordo com a sua praxe de sempre oferecer aos rádio-ouvintes brasileiros o que de melhor há no mundo artístico deste hemisfério, a National Broadcasting Company tem a satisfação de anunciar uma série de programas semanais (às sextas-feiras, das 19:45 às 20:00 H, hora do Rio de Janeiro) com a voz tropical de Elsie Houston, conhecida cantora brasileira que tanto tem feito para a divulgação da nossa música nos Estados Unidos.⁷⁰

Elsie Houston participou do Festival de Música Brasileira, uma série de três concertos com obras de Villa-Lobos realizados no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque entre os dias 16 e 20 de outubro de 1940. O evento contou com a presença do “Brazilian Festival Orchestra”, dirigido por Burle Marx, do “Schola Cantorum”, dirigido por Hugh Ross e do “Brazilian Festival Quartet”. Elsie Houston interpretou canções populares do Brasil e temas de macumba (não especificadas no programa geral do concerto). Outros músicos se apresentaram no festival como Romeo Silva e banda, o tenor Cândido Botelho, a harpista Lucile Lawrence, Arthur Rubinstein e a soprano Virginia Johnson. Segundo a pianista Yara Bernette, em carta escrita em 1942 e enviada a Lívio Xavier, Elsie Houston teve sua “première” no Rainbow Room e foi um sucesso.⁷¹

Em 14 de abril de 1942 Elsie Houston se apresentou na União Panamericana, interpretando sete canções folclóricas latino-americanas acompanhada ao piano por Vincent de Sola: *Paso Ñaño* (Cuba), *Tu passaste por este jardim* (Brasil, com arranjo de Villa-Lobos), *Kurikinga* (Equador), *De blanca tierra* (Bolívia), *Muchacha bonita* (Peru), *Las Margaritas* (Argentina), *Dança de caboclo* (Brasil, com arranjo de Hekel Tavares) e *Canção do carreiro*, de Villa-Lobos. Elsie Houston interpretou, também, quatro canções de Francisco Mignone com o próprio compositor ao piano: *Assombração*, *Quadrilha*, *Desafio* e *Quadras*. O concerto ainda contou com a apresentação do pianista Bernardo Segall e do “United States Marine Band Orchestra”, dirigida por William F. Santelmann.

Em fevereiro de 1943, a notícia da morte de Elsie Houston chegou inesperadamente através da imprensa. Os jornais se ocuparam da tragédia sem terem explicações sobre o acontecido. A cantora daria um concerto no dia seguinte ao de sua morte na União Panamericana.

⁷⁰ Artigo de jornal e data não identificados, sob o título “Elsie Houston na hora brasileira da NBC todas as sextas-feiras a partir do dia 15 de maio”. (recorte pertencente ao CEMAP, Fundo Lívio Xavier).

⁷¹ Carta datada em 13 jan. 1942. CEMAP, Fundo Lívio Xavier.



Segundo os jornais nova-iorquinos, o Departamento Central de Polícia dessa cidade confirmou que ela faleceu em seu apartamento na Park Avenue, havendo suspeitas de que teria sido suicídio, após ingerir uma dose excessiva de narcóticos. Benjamin Péret, que viajou para Nova Iorque após a notícia, atribuiu o falecimento a um ataque cardíaco. A polícia revelou na época, que Elsie Houston havia deixado duas cartas escritas em francês de conteúdo desconhecido. Nesse artigo, após descrever a trajetória de Elsie Houston, o jornal comentou sobre a cantora:

Mas Elsie Houston não era somente um nome consagrado entre as “virtuosas” internacionais. Dotada de rara penetração e cultura intelectuais, tinha ela, além do encanto pessoal que cativava todas as suas relações, o prestígio de uma personalidade dominante também no campo da inteligência.⁷²

Outro jornal que publicou sobre sua morte, *O Musical Courier*, de 05 de março de 1943, revelou haver no conteúdo das cartas uma preocupação da cantora com problemas financeiros, o que não foi confirmado pela família, e esta afirmou não saber do conteúdo das cartas.⁷³ De qualquer maneira não se tem notícias até hoje a respeito das últimas cartas e do verdadeiro motivo do suicídio. Segundo Geraldo Ferraz, que conheceu o casal em 1928, “foi o fim lógico e que devemos respeitar....”⁷⁴

É certo que os primeiros anos de Elsie Houston em Nova Iorque foram de grande sucesso. Sérgio Milliet lamentou por Elsie Houston não ter tido o sucesso que merecia. O autor escreveu num texto datado de 28 de março de 1943 sobre a opinião de William Berrien:

Berrien acha que ela não teve o êxito que merecia; a tais decepções só os temperamentos muito rijos resistem.

Para mim Elsie tinha contra si dois “handcaps” graves: ser séria demais dentro de um gênero que só agrada quando crivado de concessões ao “music-hall”; e ser mestiça. A vida lhe foi dura em

⁷² [*Diário da Noite*, 1943]. CEMAP, Fundo Lívio Xavier. Recorte de jornal sem identificação de nome, data e autor, sob o título “Com a morte de Elsie Houston perdeu a música popular brasileira uma de suas mais consagradas intérpretes”; subtítulo “Encontrada morta, em seu apartamento em Nova Iorque, em circunstâncias ainda não esclarecidas - A personalidade da conhecida artista, que foi colaboradora do *Diário da Noite*.”

⁷³ *Musical Courier*, NY, 5 mar. 1943. p. 21.

⁷⁴ Ferraz, G. Fidelidade dum poeta viajante. *A Tribuna de Santos*, 5 fev. 1956.



Nova York. Enquanto outras, mais superficiais, conquistavam as platéias e os ouvintes da “broadcasting”, Houston não encontrava suficiente popularidade.

Sem dinheiro, sem amigos, e sobretudo sem glória, mergulhou nesse terrível “spleen” que paira como uma neblina pesada sobre as cidades monstruosas da América, esse “spleen” envolvente, deprimente, sufocante, que destrói os mais fortes, que corrói as determinações mais firmes. [...]

Dentro da padronização de espírito e de costumes das grandes cidades norte-americanas, de sapatos, roupas, comida e piadas sob medida, os corpos estranhos são logo isolados e expelidos. Ou se adapta o indivíduo ao sentir da grande massa, ou se esmaga de encontro a uma indiferença pior do que qualquer hostilidade. Porque a hostilidade é ainda uma forma de contato.

Vive-se da luta na luta. Mas a indiferença é a solidão, é a morte pelo desfibramento ou o suicídio pela revolta. Essa grande artista que certo funcionário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional dizia ser preciso “desapropriar”, desapareceu no momento em que mais necessitávamos dela, no momento em que a música popular brasileira se contamina da malária cinematográfica e radiofônica.⁷⁵

De fato, nessa época a música das rádios cada vez mais atuante, ganha espaço e entra nos lares, fazendo com que a música ao vivo perca seu encanto e sua funcionalidade. Tornou-se mais fácil e mais acessível fazer música. Elsie Houston também não poderia e nem ao menos tinha intenção de concorrer com esse tipo de repertório e cantores do rádio, uma vez que seu estilo foi predominantemente e exclusivamente de uma cantora de câmara.

Nesse ambiente histórico e cultural Elsie Houston deixou de existir, talvez por vontade própria. A música brasileira, a música de Elsie, existiria somente em gravações, hoje raras, sendo difícil até de explicar o porquê de tanto esquecimento, já que na época tínhamos também Carmen Miranda na música popular e Bidú Saião, no canto lírico, por exemplo. Elsie Houston estaria entre essas duas personalidades, pois interpretava a música erudita de uma maneira só dela, com soluções "naturais" do músico popular no que diz respeito a

⁷⁵ Milliet, 1981, p. 107-8.



prosódia e interpretação. Ao mesmo tempo interpretava os cantos do Brasil de maneira refinada e cuidadosa. Talvez refinada demais, interpretando um repertório muito sofisticado para os ouvidos não muito exigentes ou com gostos diversos.

De qualquer maneira, apesar do depoimento de Berrien, indicando que Elsie Houston já não possuía tanta popularidade, com certeza a cantora brasileira fez sucesso na grande cidade nova-iorquina que, mesmo abafando seu talento, deixando-a de lado ou por ser estrangeira ou por ser mestiça, conseguiu, talvez até com grande custo, se impor e atingir seus objetivos.

Elsie Houston teria se cansado de insistir. Sozinha, longe da família, do filho Geysler; a situação se transformara não sendo mais possível ocupar lugar de destaque na música, lugar que ela sempre mereceu e lutou para conseguir, deixando de lado a oportunidade de cuidar de seu filho. Foi sua opção de vida desde o início que a marcou e a fez não desistir de cantar e divulgar a música brasileira. Era o próprio talento aliado ao compromisso com a música brasileira que a fazia sobreviver até aquele momento.

Ainda por vários anos a música de Elsie Houston foi cultuada nos Estados Unidos, sendo esquecida anos mais tarde, e no Brasil, ela nunca foi conhecida o suficiente, ou melhor, foi conhecida somente por alguns músicos e estudiosos.

A górgona Nova Iorque asfixiou-lhe a feminilidade, o canto. Sem canto a vida se lhe tornaria um apêndice, os braços morenos não se constelariam mais. Elsie então fez explodir a morte, canto fabuloso até agora adiado: o canto liberta-se de Elsie. A voz que se autoextinguiu adere ainda rarefeita ao disco RCA Victor LCT 1143. (MURILOMENDES)⁷⁶

⁷⁶ Mendes, 1965-66, p. 97.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anais do I Congresso da Língua Nacional Cantada. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938.

Andrade, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. (Obras de Mário de Andrade, v. 11). São Paulo: Martins, 1991.

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. (Obras de Mário de Andrade, v. 6). São Paulo: Martins, 1962.

Andrade, Mário de. “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”. In: Andrade, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. (Obras de Mário de Andrade, v. 11). São Paulo: Martins, 1991, p. 95-111.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *Bibliografia musical brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952.

Bandeira, Manuel. *Flauta de papel*. Rio de Janeiro: Alvorada, 1957.

Bertevelli, Isabel Cristina Dias. *Elsie Houston (1902-1943): cantora e pesquisadora brasileira*. Dissertação Mestre em Artes (Área de Concentração: Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São Paulo, 2000.

Coli, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. (Viagens da voz). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

Duarte, Fernando José Carvalhaes. A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal. *Arteunesp*. v. 10, São Paulo: 1994. (p. 87-97)

Duarte, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971

Ferraz, Geraldo. *Depois de tudo*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1983.

Gotlib, Nadia Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: SENAC, 1998.

Kiefer, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

Mariz, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (Retratos do Brasil, v. 111), 1977.

Mendes, Murilo. “Elsie Houston”. In: *Retratos relâmpago: poesia completa e prosa*. (Textos e documentos, v. 24). São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965-66.

Milliet, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1981.



Pantano, Marina. *Heitor Villa-Lobos a Parigi*. Tesi di Laurea in Lettere Moderne. Storia della Musica Moderna e Contemporanea. Università degli Studio di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1990-1991. Dissertação de graduação, não publicada.

Péret, Benjamin. *Amor sublime*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Ponge, Robert (org). *Organum /Aspectos do surrealismo*, v. 8, nº 24. Porto Alegre: UFRGS, 1994.

ISABEL CRISTINA DIAS BERTEVELLI é Mestre em Arte, na área de concentração Música, pelo Instituto de Artes da UNESP/SP (2000). Graduada em Educação Artística com habilitação em Música, pelo mesmo Instituto (1990). Desde 1991 trabalha com educação musical da pessoa com deficiência visual e Musicografia Braille no Instituto de Cegos Padre Chico, onde exerce desde 2014 a função de Coordenadora de Arte e Cultura. Em 2015 criou, implantou e coordenou o Centro de Produção de Recursos Adaptados do IPC, produzindo materiais e partituras musicais em braille e tipos ampliados. Desde 2010 é Educadora Musical do Programa Descubra a Orquestra na Sala São Paulo, da Fundação OSESP e desde 2012 ministra aulas no curso de Licenciatura em Música da FAC FITO / Faculdade de Ciências do Instituto Tecnológico de Osasco. Membro voluntária do Grupo Técnico do Conselho Ibero-Americano do Braille na área de Musicografia Braille. Ministra oficinas e cursos em simpósios e encontros, dedicando-se tanto ao ensino da música para deficientes visuais e à formação de educadores, quanto à produção de material específico e transcrição de partituras musicais em braille.



**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 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 5,0 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 do mesmo, 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 3.000 e 8.000 palavras (incluindo resumo, *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 e/ou título for repetido.

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** (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 3.000 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*.



BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC

**A Publication of the Graduate Studies Program in Music
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 peer-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 must be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. *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 5.0 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]. 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): _____

Full Address: _____

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.



The Editorial Board reserves the right to make any editing and formatting in order to fit the text to *RBM* press style and graphic design. The approval of the manuscripts is the sole responsibility of the Editorial Board, counting on *ad-hoc* reviewers. The contents of the papers, as well as the veracity of the information provided therein, are the sole responsibility of the contributor and do not express the opinion of the Editor or the Editorial Board of *RBM*.



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Roberto Leher

Reitor

Denise Fernandes Lopez Nascimento

Vice-reitora

Leila Rodrigues da Silva

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

Centro de Letras e Artes

Flora de Paoli

Decana

Escola de Música

Maria José Chevitarese

Diretora

Andrea Adour

Vice-diretora

David Alves

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Fabio Adour

Coordenador do Curso de Licenciatura

Marcelo Jardim

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural

Ronal Silveira

Diretor Adjunto dos Cursos de Extensão

Aloysio Fagerlande

Coordenador do Programa de Pós-graduação Profissional em Música

Pauxy Gentil Nunes

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música (Acadêmico)

Maria Alice Volpe

Editora da Revista Brasileira de Música