

ISSN 01037595



REVISTA

BRASILEIRA
de Música

ESCOLA DE MÚSICA

Universidade Federal do Rio de Janeiro

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

ABRIL 2010 - V. 23/1



Revista do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro - Abril de 2010

ISSN 01037595



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

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Aloisio Teixeira

Reitor

Sylvia da Silveira Mello Vargas

Vice-reitora

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Leo Soares

Decano

ESCOLA DE MÚSICA

André Cardoso

Diretor

Marcos Vinício Nogueira

Vice-diretor

Roberto Macedo

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Ermelinda A. Paz Zanini

Coordenadora do Curso de Licenciatura

Eduardo Biato

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural

Miriam Grosman

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão

Marcos Nogueira

Coordenador do Programa de Pós-graduação

Editor chefe: Marcelo Verzoni

Comissão executiva: (membros da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação) Marcos Nogueira, Rodrigo Cicchelli (UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil), Marcelo Fagerlande (UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil), Sérgio Pires (UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil) e Fábio de Sá (UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil)

Produção e entrevista: Maria Celina Machado

Revisão musicológica: André Cardoso

Editoração musical: Sérgio di Sabbato e Marcos Nogueira

Revisão: Mônica Machado

Tradução/revisão de língua inglesa: Tatiana Santos Peixoto de Macedo (Apresentação e Editorial)

Projeto gráfico, editoração e tratamento de imagens: Márcia Carnaval

Capa: *Homenagem a Max Bill*, 2010, pastel crayon finalizado em Photoshop (CS4), Márcia Carnaval

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional, dirigido a músicos e profissionais de áreas afins, professores, pesquisadores e estudantes.

A Revista pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produções atuais e relevantes do ensino, da pesquisa e extensão, no âmbito da música e de áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas de livro, comunicações, relatórios de pesquisas científicas e informes.

Endereço para correspondência: Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rua do Passeio, 98, Lapa, Rio de Janeiro – RJ
CEP: 20221-090

Tel.: (21) 2240-1391

E-mail: revista@musica.ufrj.br

Tiragem: 500 exemplares
Catalogação: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454 Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de 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 (v.23)

ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música.

CDD - 780.5

ISSN 01037595



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

CONSELHO EDITORIAL

Fausto Borém (UFMG)
Martha Tupinambá Ulhôa (Uni-Rio)
Omar Corrado (Universidade Católica Argentina)
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa)
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside)
Sérgio Figueiredo (UDESC)
Silvio Ferraz (UNICAMP)

COMISSÃO EDITORIAL

Marcos Nogueira
Marcelo Verzoni
Rodrigo Cicchelli
Marcelo Fagerlande
Sérgio Pires
Fábio de Sá



SUMÁRIO

11	APRESENTAÇÃO
15	EDITORIAL
		ARTIGOS
21	O conceito de autoria no Ocidente e seus reflexos na música <i>Carlos Alberto Figueiredo</i>
39	O <i>Te Deum</i> (em lá menor) de Lobo de Mesquita (1746?-1805): edição crítica e notas para uma <i>performance</i> historicamente informada <i>Sérgio Pires</i>
55	A música dramática de Marcos Portugal no Rio de Janeiro: contextualização e novos dados <i>David Cranmer</i>
67	A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil <i>Antonio Augusto</i>
93	“Glauco Velasquez”: uma conferência de Darius Milhaud <i>Manoel Corrêa do Lago</i>
107	Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico <i>Nadje Breide</i>

147 O universo musical cotidiano e o processo de socialização musical primária na perspectiva sócio-histórica de Berger & Luckmann *Kátia Benedetti & Dorotéa Kerr*

MEMÓRIA

167 O legado de Gerard Béhague (1937-2005)
..... *Maria Alice Volpe*

175 O legado de Cleofe Person de Mattos (1918-2002).....
..... *Régis Duprat*

ENTREVISTA

181 Mercedes Reis Pequeno, pioneira na biblioteconomia musical do Brasil *Maria Celina Machado*

ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA

191 Romanza *Henrique Oswald*

199 SOBRE OS AUTORES

202 NORMAS EDITORIAIS



CONTENTS

11	FOREWORD
15	EDITORIAL
		ARTICLES
21	The Western concept of authorship and its reflections in music	<i>Carlos Alberto Figueiredo</i>
39	The <i>Te Deum</i> in A minor by Lobo de Mesquita (1746? -1805): critical edition and notes for a historically informed performance	<i>Sérgio Pires</i>
55	The dramatic music by Marcos Portugal in Rio de Janeiro: context and new data	<i>David Cranmer</i>
67	The civilizing mission: the Conservatory of Music in Imperial Brazil	<i>Antonio Augusto</i>
93	“Glauco Velasquez”: a conference by Darius Milhaud	<i>Manoel Corrêa do Lago</i>
107	Radamés Gnattali’s Waltzes: a historical-analytical study	<i>Nadje Breide</i>

147 Music in everyday life and the process of first musical socialize from the social-historical perspective of Berger & Luckmann *Kátia Benedetti & Dorotéa Kerr*

MEMORY

167 The legacy of Gerard Béhague (1937-2005) *Maria Alice Volpe*

175 The legacy of Cleofe Person de Mattos (1918-2002)..... *Régis Duprat*

INTERVIEW

181 Mercedes Reis Pequeno, a pioneer in musical librarianship in Brazilian Music Archive *Maria Celina Machado*

BRAZILIAN MUSIC ARCHIVE

191 Romanza *Henrique Oswald*

199 CONTRIBUTORS

202 EDITORIAL GUIDELINES



APRESENTAÇÃO

A *Revista Brasileira de Música* marcou uma época. Criada em 1934, foi o primeiro periódico de musicologia em nosso país. A ideia de uma revista científica dedicada à música foi consequência natural da inserção do então Instituto Nacional de Música na estrutura da primeira universidade pública brasileira, a Universidade do Rio de Janeiro, criada em 7 de setembro de 1920. Sem perder suas características históricas de centro de formação de músicos, o Instituto Nacional de Música, a partir de então, abriu espaço para novas áreas do conhecimento musical, especialmente após o fim da República Velha e as transformações modernizantes decorrentes da nova ordem política estabelecida no Brasil com a chamada Revolução de 1930.

O Decreto nº 19.852, de 11 de abril de 1931, do ministro Francisco Campos, estabeleceu a reforma do ensino universitário. No INM, a reforma curricular foi elaborada por uma comissão formada por Luciano Gallet, Sá Pereira e Mário de Andrade. Entre as inúmeras propostas, a implementação de novas disciplinas como História da Música e Folclore Nacional. Estavam lançadas, portanto, as bases para a criação da *Revista Brasileira de Música*.

Em março de 1934, foi lançado o primeiro número, tendo como editor o musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo. Em seu texto de apresentação o então diretor, o pianista Guilherme Fontainha, dizia que “faltava ao INM um órgão de publicação onde o aluno pudesse acompanhar todos os passos do progresso musical”. Para articulistas havia nomes como Ayres de Andrade, Francisco Mignone, Sá Pereira e Mário de Andrade.



Até 1945, a RBM foi publicada ininterruptamente, lançou vinte e cinco números em dez volumes. Em 1946, curiosamente após a redemocratização do país, ao fim da ditadura de Getúlio Vargas, a RBM deixou de ser publicada. Foram 37 anos de silêncio.

Em 1980, a Escola de Música da UFRJ criou seu primeiro programa de pós-graduação e a publicação da RBM foi retomada em periodicidade anual. A regularidade de sua publicação, entretanto, sempre dependeu do interesse de seu principal responsável, aquele que regimentalmente é o editor da RBM: o diretor da Escola de Música. O último número foi publicado em 2002, durante a gestão do prof. João Guilherme Ripper.

É com grande satisfação que lançamos agora mais um número da RBM. Por proposta da Direção e decisão da Congregação da Escola de Música, a revista passou para a responsabilidade do Programa de Pós-graduação. Diante da necessidade do programa ter um periódico, por que criar um novo e abrir mão da marca e da história da *Revista Brasileira de Música*? A RBM faz parte da história da Escola de Música e certamente será fundamental para a construção de seu futuro. Que tenha vida longa.

André Cardoso
Diretor da Escola de Música da UFRJ



FOREWORD

Revista Brasileira de Música (Brazilian Journal of Music) was groundbreaking in its day. Founded in 1934, it was the first journal of musicology in our country. The idea of a scientific periodical dedicated to music was a natural consequence of the *Instituto Nacional de Música* (National Institute of Music), which was instituted, at that time, in the building as the first public university in Brazil, named *Universidade do Rio de Janeiro* (University of Rio de Janeiro), which was founded on September 7, 1920. Preserving all its historical characteristics as a school of music, the *Instituto Nacional de Música* (INM) made the culture of newer fields of knowledge of music possible, especially after the end of the *República Velha* (1889-1930) and the modernizing transformations caused by the new political order and the Revolution of 1930 in Brazil.

The decree nº 19.852, dated April 11, 1931, by Francisco Campos, a minister then, brought in university reform. In INM, the curricular reform was elaborated by a commission composed of Luciano Gallet, Sá Pereira and Mário de Andrade. Among the innumerable proposals made, there was the implementation of new disciplines like History of Music and National Folklore. With this, the seeds for the *Revista Brasileira de Música* (RBM) were also planted.

In March 1934, the first issue of the journal was published, edited by the musicologist Luiz Heitor Correa de Azevedo. In his presentation, as a director then, the pianist Guilherme Fontainha said: “INM lacks a publishing organization where students can follow all the steps of the musical progress”. As for contributing writers, there were the names like Ayres de Andrade, Francisco Mignone, Sá Pereira and Mário de Andrade.



Until 1945, the RBM had been published uninterruptedly, with twenty five numbers in ten volumes. Curiously enough, the journal stopped being active in 1946, after the re-democratization of Brazil and the end of the Getúlio Vargas dictatorship. This silence continued for thirty seven years.

In 1980, the School of Music at UFRJ launched its first Graduate Program and resumed the publication of the journal, but as an annual number. Its regularity, however, always depended on the interests of its chief editor, who was responsible for it: the director of the School of Music. The last issue came out in 2002, under the management of prof. João Guilherme Ripper.

We are happy to bring to your attention yet another RBM publication. As a proposal from the board of directors and a decision of the congregation of the School of Music, the Graduate Program is in charge of this journal. Given the need for a periodical, we ask: why should we start a new one and give up the historical *Revista Brasileira de Música*? The RBM is part of the history of the School of Music and will certainly be essential for the edification of its future. May it live long and prosper.

André Cardoso
Director of the UFRJ School of Music



EDITORIAL

Temos a alegria e a honra de anunciar o retorno da *Revista Brasileira de Música* que, a partir deste momento, volta a circular com periodicidade semestral, agora como periódico do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ao assumir a *Revista*, estamos nos incluindo numa prática que vem se consolidando nos últimos anos juntos aos Programas de Pós-graduação, no sentido de manter publicações científicas regulares.

Nosso Programa foi criado em 1980 e, desde então, vem oferecendo ininterruptamente um curso *stricto sensu* no formato de “Mestrado Acadêmico”. Durante 20 anos mantivemos em funcionamento duas Áreas de Concentração – Práticas Interpretativas e Composição – e, a partir de 2000, expandimos o espectro com a abertura da Área de Concentração em Musicologia. Em 2009, nosso Programa foi consolidado com a criação da Área de Concentração em Educação Musical. Assim sendo, no momento oferecemos formação musical acadêmica nas quatro principais áreas em funcionamento no âmbito dos Programas de Pós-graduação em Música. Até aqui, o PPGM da UFRJ formou mais de 320 Mestres, cujas dissertações encontram-se disponíveis na Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Neste momento, ao assumir a *Revista Brasileira de Música*, nossa proposta principal é alimentar um canal de reflexão sobre o estado atual de pesquisa em música no Brasil, atendendo assim às demandas da comunidade acadêmica, sem no entanto perder de vista a longa tradição da RBM como periódico dirigido também a um público mais amplo, formado por todos aqueles que eventualmente se interessem por assuntos musicais. A partir de agora, fará parte de nossos objetivos a ideia de intensificar o diálogo com pesquisadores da comunidade internacional.



A retomada da *Revista Brasileira de Música* é fruto do excelente entendimento que o Programa vem tendo com a Direção da Escola de Música e representa para nós um novo desafio. A partir do próximo número, o periódico terá como editora a docente-pesquisadora Maria Alice Volpe que, com sua competência amplamente conhecida, saberá fazer com que a RBM volte a fazer parte do dia a dia daqueles que se interessem por música.

Marcelo Verzoni
Editor



EDITORIAL

We have the pleasure and honor in announcing that *Revista Brasileira de Música* (Brazilian Journal of Music) has made a comeback and, as a communication channel of the UFRJ Graduate Program in Music, it is to be published biannually from this moment onwards. Since we are currently in charge of the journal, we have initiated an activity which has lately been consolidated in connection with Graduate Programs, that is to maintain regular scientific publications.

Our Program was launched in 1980 and, since that time, we have offered a *stricto sensu* course without interruption, which is an Academic Master's. Throughout the past twenty years, we have concentrated on two fields – Composition and Performance Studies – and, since 2000, we have expanded our horizon with a new one, Musicology. In 2009, our Program was strengthened by the creation of another field, which is Music Education. With this, we currently offer courses in the four main available fields within the scope of Music Graduate Programs. Until now, the PPGM (Graduation Programs in Music) of the UFRJ has granted Master's degree to more than 320 students, whose dissertations are available at the Alberto Nepomuceno library.

At the present moment in which we are responsible for the RBM, our proposal is to foster a communication channel for reflection on the status of current music research in Brazil so as to meet the demands of the academic community. It will, however, preserve the RBM tradition as a journal directed toward a wider target audience, consisting of all those



who are interested in music. From this point on, one of our aims is to intensify the dialogue with researchers from the international community.

The re-launching of *Revista Brasileira de Música* is the fruit of the excellent interaction that the Program has been having with the Board of Directors, and it also represents a new challenge. Beginning with the next issue, Maria Alice Volpe – who is a renowned professor and researcher – will be the editor-in-chief, and she knows how to bring the RBM back to the daily routine of those who are interested in literature on music.

Marcelo Verzoni
Editor





O conceito de autoria no Ocidente e seus reflexos na música

Carlos Alberto Figueiredo

Resumo

O presente artigo aborda o surgimento e o desenvolvimento do conceito de autoria no Ocidente, da Idade Média aos nossos dias, e de suas ramificações na música. Aponta a importância desse conceito e seus reflexos em aspectos tão diversos quanto o *status* social do compositor, as transformações dos processos composicionais, a questão do direito autoral, o impacto da internet, as edições de música, a história da música, a crítica genética e a ideia do compositor como gênio e poeta.

Palavras-chave

Autoria – música ocidental – composição.

Abstract

The present article deals with the raise and the development of the concept of authorship in the West and its ramifications in the music, from the Middle Ages to our days. It points to the importance of this concept and its reflexes in so different aspects like the social status of the composer, the changes in compositional processes, the question of copyright laws, the impact of internet, music editions, the history of music, genetic criticism and the idea of the composer as a genius and a poet.

Keywords

Authorship – western music – composition.

O termo “autor” vem do verbo latino *augere*, produzir a si mesmo, crescer, levando à significação genérica de aquele que faz crescer, que faz surgir, que produz (HANSEN, 1992, p. 16). Castro (1982, p. 107) coloca, ainda o significado de celebrar, entendendo essa palavra como acontecer. É também na Antiguidade clássica que a noção de autoria vai sendo associada com a de *auctoritas* (autoridade), a partir da reatualização dos efeitos verossímeis dos discursos, empreendida, principalmente,



por Aristóteles (CASTRO, p. 23). Segundo os princípios da Retórica, os autores possuem autoridade devido a sua virtude, fornecendo exemplos que devem ser seguidos pela emulação (CASTRO, p. 24).

Para a experiência cotidiana atual, a noção de autor se manifesta através da formulação de algumas perguntas recorrentes, conforme sumariadas por Michel Foucault (1992, p. 70):

- 1) Quem é que falou realmente?
- 2) Foi ele mesmo e não outro?
- 3) E o que ele exprimiu do mais profundo de si mesmo no seu discurso?
- 4) Com que autenticidade ou com que originalidade?

A preocupação colocada pela primeira pergunta implica um contexto cultural no qual a obra não pode ser recebida se não tiver explicitado o seu autor, sendo o anonimato artístico algo apenas suportável a título de enigma (FOUCAULT, 1992, p. 49), principalmente a partir do século XVIII.

Quando paira a dúvida sobre a autoria, conforme o problema trazido pela segunda pergunta, torna-se necessária uma pesquisa, já que a autoria dá certo *status* ao discurso (FOUCAULT, 1992, p. 45) e o valor material atribuído à autoria afeta, inclusive, a importância cultural da obra de arte (TARUSKIN, 1984, p. 3). São Jerônimo, na alta Idade Média, apresentava quatro critérios para a investigação sobre a autoria, conforme sintetizados por Foucault (1992, p. 52) e que, segundo ele, são os mesmos adotados até hoje pela crítica moderna (1992, p. 53):

- 1) o autor definido por um certo nível constante de valor;
- 2) o autor como um certo campo de coerência conceitual ou teórica;
- 3) a unidade estilística do autor;
- 4) o autor como elemento caracterizador de um momento histórico definido e ponto de encontro de certo número de acontecimentos.

A terceira questão enfatiza a importância da presença dos indivíduos em suas obras, processo acentuado com o movimento Romântico alemão do *Sturm und Drang*, cuja estética de expressão “tratava o compositor como sujeito dando voz a seus próprios pensamentos, tornando-se objeto primário do processo de entendimento da música” (DAHLHAUS, 1995, p. 21).

A quarta questão, finalmente, remete à novidade posta em circulação no século XVIII: “o artista como originalidade de *autor*; levada pela concorrência a ultrapassar a si mesma em cada momento, a originalidade fundamenta a noção do autor como ilimitação da experiência” (HANSEN, 1992, p. 18).



Segundo Elliot, “é nossa tendência insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. [...] Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial dos mais próximos” (1989, p. 38).

No dispositivo do autor e autoria, como presença e originalidade, apaga-se a produtividade da *techné* ou *ars*, que caracteriza, genericamente, a concepção antiga do artefato como artifício (HANSEN, 1992, p. 19). Tal situação é o oposto daquela da Idade Média, quando a obra era definida pelo contrário da originalidade, já que nessa época, como veremos adiante, o autor apenas transmite a palavra divina ou se limita a desenvolver aquilo que já está presente na tradição (CHARTIER, 1998, p. 31).

Para Foucault, “a noção de autor constitui um momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências” (1992, p. 33). Mas tal função autoral não é, apenas, “a atribuição de um discurso a um indivíduo, mas uma operação complexa que constroi certo ser racional a que chamamos o autor” (1992, p. 50) e

o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projeção mais ou menos psicologizante do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos (1992, p. 51).

Pretendemos, assim, discutir alguns aspectos dessa “operação complexa” que faz do indivíduo um autor, no Ocidente, com ênfase na música de tradição escrita e no compositor como o autor.

CRIAÇÃO E AUTORIA

Na Idade Média, é considerada a Música uma arte liberal, fazendo parte do chamado *Quadrivium*, que engloba ainda a Aritmética, a Geometria e a Astronomia. Dentro desse contexto, os teóricos têm, assim, mais destaque que os compositores ou executantes (LOWINSKY, 1964, p. 476). Boécio, no século VI, constata que o compositor é levado à composição pelo instinto natural e não pela razão ou especulação (LOWINSKY, 1964, p. 478), afirmação, no entanto, desdenhosa, já que o instinto natural é visto como suspeito na Idade Média quando a *contemplatio* está acima da *operatio* (DAHLHAUS, 1966, p. 112).

As concepções teológicas a respeito do ato da criação são decisivas para entendermos a posição de um autor na Idade Média. Já Regino vom Prüm, em cerca de 900, afirma que “aquilo que é feito pelo homem, o *artificium*, não se apresenta



como finalidade, mas como simples meio para representar de maneira compreensível aquilo que foi dado ou previsto por Deus para a Natureza” (DAHLHAUS, 1966, p. 112). São Tomás de Aquino afirma que “criar significa produzir algo do nada e que apenas Deus cria”, ou seja, nenhum ser mortal pode criar (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 477). A noção de Deus como o *Auctor* por excelência faz com que, no domínio literário, por exemplo, os poetas contemporâneos da Escolástica, no século XIII, tivessem que se conformar a tal princípio autoral de discursividade, produzindo textos como contribuição à glória do *Auctor*, sem pretensões à verdade, autoria ou originalidade (HANSEN, 1992, p. 24). Ainda, em 1481, já em plena Renascença, coloca Cristoforo Landino que “os gregos derivam poeta da palavra *piin*, que está a meio caminho entre criar, que é próprio de Deus quando produz algo do nada, e fazer, que é próprio dos homens, em qualquer arte, quando compõe a partir da matéria e da forma” (*apud* BLACKBURN, 1984, p. 264).

A noção de *materia prejacens* vai se manifestar na composição medieval com o emprego do chamado *cantus firmus*, a partir do qual são geradas as obras polifônicas.

Ainda o forte ambiente teológico faz com que um autor só o seja como intermediário da divindade. É o caso de São Gregório, cuja conhecida iconografia medieval o retrata recebendo o *corpus* do chamado Canto Gregoriano através de uma pomba, ou seja, por uma comunicação privilegiada com a divindade, levando à constante exegese cristã que alegava a santidade do autor, quando pretendia provar o valor de um texto (HANSEN, 1992, p. 14). Podemos encontrar um paralelo dessa situação em outra esfera religiosa, no Xangô de Recife, no qual uma nova cantiga não é considerada como composta pelo fiel, “mas pelo santo que ele recebe em possessão” (SEGATO, 1993, p. 15).

A Renascença, com um ambiente filosófico humanista, que ressalta o homem e sua ação no mundo, adota a postura de que “criar é fazer algo novo, algo que o mundo não tenha visto antes, algo fresco, original e pessoal” (LOWINSKY, 1964, p. 494). A emoção e a imaginação livre se sucedem à Matemática e à Teologia (p. 479).

O COMPOSITOR E A GENIALIDADE

O teórico Johannes Grocheo afirma, em cerca de 1300, que “o compositor é tão artesão quanto o sapateiro” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 478).

O conceito latino de *ars*, tradução do termo grego *techné*, implica numa atividade humana qualificada por uma habilidade específica adquirida por exercício ou por emulação (HANSEN, 1992, p. 16). Na Roma clássica, *auctor* é aquele que tendo a posse de uma técnica (*ars*) exercita sua arte como *artifex* (artesão). Assim sendo, as noções de artesão e autor, na Antiguidade, estão ligadas a qualquer fazer, e não se distinguem entre si.



Contrariamente à ideia de Hansen de que é com a concepção de autor-presença do século XVIII que são separados o artesão e o autor-artista (HANSEN, 1992, p. 19), já encontramos tal diferenciação na Renascença. A postura de Glareanus, teórico do século XVI, ao estabelecer uma clara divisão entre o talento, que imita, e o gênio, que cria (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 493), pode servir como exemplo dessa nova situação. No final desse mesmo século, Giovanni Battista Doni (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 339), contrapõe os exemplos, segundo ele, de um artesão, Francesco Soriano (1549-1621) e de um gênio, Gesualdo, príncipe de Venosa (1560-1613). A partir desses dois depoimentos anteriores vemos surgir, assim, a noção que opõe o artesão ao gênio-artista, noção essa que vai percorrer a história da música e das artes em geral, a partir daí, associando criação com genialidade.

Quais são as ideias que caracterizam o autor-gênio?

Inicialmente, o instinto ou impulso natural para o ato de compor, tão desprezado por Boécio, passa a ser valorizado como atributo do criador. Adrian Petit Coclico, ao se recordar de seu mestre Josquin Desprez, em 1552, diz que “ele não considerava todos seus alunos dotados para o estudo de composição, e decidia que só deveriam ser ensinados aqueles que fossem levados por um ímpeto natural singular para a mais bela das artes...” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 491).

Ainda para Coclico, é importante que um compositor “seja impelido a compor por um grande desejo, por certo ímpeto natural que comida nem bebida possam dar-lhe prazer antes que tenha terminado sua obra musical” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 492).

A habilidade na licença poética, ou seja, na transgressão das regras estabelecidas em nome da expressividade, é outro atributo do gênio-autor. Para Foucault, é sintomático que “os textos, os livros, os discursos, começaram a ter autores [...] na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores” (FOUCAULT, 1992, p. 47). A respeito da transgressão em música e sua associação com a genialidade, o mesmo Doni já mencionado, ao comparar outros dois compositores italianos da época, constata que “essa é a razão pela qual Monteverdi procura mais as dissonâncias, enquanto Peri dificilmente se afasta das regras convencionais” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 340). Giovanni Spataro afirma, numa carta de 1529, que “as regras escritas podem ensinar perfeitamente os primeiros rudimentos do contraponto, mas elas não fazem o bom compositor, na medida em que bons compositores assim o nascem, da mesma forma que os poetas” (*apud* LOWINSKY, p. 481). Ainda Doni, na sua exaltação da genialidade de Monteverdi, afirma que “deve-se recomendar o julgamento de Monteverdi que, deixando para trás essas regras supersticiosas, soube muito bem como variar a diversidade de cadências no início de *Arianna*” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 340).



A oposição entre criação, ato instantâneo, primeiro, e o ato de elaboração a partir de uma ideia inicial está também ligada à ideia do gênio, do poeta. O teórico Lampadius, em 1537, diz que

da mesma maneira como os poetas são levados por um impulso natural a escrever seus versos, tendo em mente as coisas que devem ser descritas, assim o compositor deve primeiramente criar em sua mente as melhores melodias devendo avaliá-las judiciosamente para que uma nota não venha a prejudicar a melodia inteira e enfadar seus ouvintes. Deve ele, então, proceder à elaboração, isto é, deve distribuir as melodias criadas numa certa ordem, usando aquelas que forem mais adequadas (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 489).

Glareanus, em 1547, polemiza sobre o mesmo ponto ao levantar a questão se “não deveríamos considerar aquele que inventou a melodia do *Te Deum* ou do *Pange lingua* mais genial que aquele que, mais tarde, compôs uma Missa sobre eles?” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 479).

Por outro lado, também as questões pessoais e psicológicas de um compositor começam a emergir como fonte de caracterização de sua genialidade. Aspectos da personalidade de Josquin, Lassus e Gesualdo, são fartamente comentados por teóricos e músicos da época. Para Antonfrancesco Doni, em 1544, “músicos, poetas, pintores, escultores, e outros tais, são gente de verdade, atraentes, geralmente alegres, embora às vezes excêntricos quando cismam” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 486).

O conceito de gênio vai se desenvolvendo nos séculos seguintes. Immanuel Kant, na sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, afirma que “gênio é o Talento (dom natural) que dá regras para a arte” e que “todos concordam que gênio deve ser oposto completamente ao espírito de imitação” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 328). Observe-mos aqui a mudança de entendimento do termo imitação, quando comparado com seu uso na Renascença. A associação da genialidade com a criação musical pode ser observada, por exemplo, no verbete “Gênio”, que passa a figurar em dicionários de Música, tais como o de Rousseau (1768), o de Lichtenthal (1826) e o de August Gathy (1840), entre outros. Autores do Romantismo alemão, tais como Johann Gottfried Herder e Friedrich Schubart (*Do Gênio Musical*, de 1784), discutem intensamente a genialidade do compositor (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 325). Ludwig Tieck afirma, no início do século XIX, ao comentar sobre Mozart, que “nessa sagrada loucura criaram e fizeram poemas todos os gênios. Sim, criaram, como Deus, do nada (*apud* FEDER, 1987, p. 80). Aliás, segundo DE NORA (1995, pp. 16-8), o mito da genialidade, criado em torno do “imortal Mozart”, depois de seu precoce desaparecimento, em 1791,



tornou toda associação com seu nome uma maneira de articular reivindicação de *status* de grande talento, conforme demonstra a autora a partir de vários depoimentos de época.

No Brasil do século XIX, encontramos o conceito de gênio firmemente estabelecido, conforme podemos ver no necrológio escrito para José Maurício em 1830 por Januário da Cunha Barbosa (1983, p. 31). Nesse pequeno texto, a palavra gênio é empregada três vezes com relação ao compositor carioca, como, por exemplo: “Já não existe o Padre José Maurício Nunes Garcia [...]; a Musica perdeu n’elle hum daquelles Genios, que lhe conservão os seus encantos, e hum dominio indisputavel sobre os coraçoes ainda os mais duros”.

O COMPOSITOR E O POETA

O conceito de autor, em geral, e em música, especificamente, vai sendo, desde a Idade Média, como já pudemos constatar nos depoimentos anteriores, associado ao de poeta. O gramático Papias, no século XI, diz que “o poeta é um inventor, do grego ποιῶ, que significa fazer, inventar, como o inventor de uma canção, e sua obra poética é chamada poema” (*apud* BLACKBURN, 1984, p. 264).

No século XVI, passa o termo “poética musical” a ser empregado como sinônimo do ato de compor (DAHLHAUS, 1966, p. 110) e o teórico Pietro Aron, em 1545, diz que o compositor é um poeta (*apud* DAHLHAUS, 1966, p. 112). Da mesma maneira, Herbst, ainda no século XVI afirma que “*Musicus poeticus* ou compositor é aquele que sabe fazer uma nova obra” (*apud* DAHLHAUS, 1966, p. 113).

A associação do termo poeta ao de compositor vai-se estendendo pelo século XVII. Em 1745, afirma Scheibe que “um compositor merece o nome de poeta se consegue compor de maneira tocante e expressiva” (*apud* DAHLHAUS, 1966, p. 117). No século XIX, o termo “poética musical” é definido como aquilo que não pode ser aprendido (*apud* DAHLHAUS, 1966, p. 111).

O STATUS SOCIAL DO AUTOR-COMPOSITOR

Apesar dos conceitos de genialidade e originalidade que vão sendo associados aos autores, não podemos esquecer a real posição ocupada pelos compositores até o século XIX. São músicos empregados por cortes e igrejas, assalariados e sem autonomia, cuja “criação de um produto artístico exige que a fantasia pessoal se subordine a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido pelo poder de quem consome arte” (ELIAS, 1994, p. 49).

Um exemplo desse tipo de relação é a subserviência dos autores, simbolizada pela prática da dedicatória e pela constante atribuição da origem de uma deter-



minada obra a seu patrão ou patrocinador, fazendo com que “o príncipe receba aquilo de que, no fundo, é virtualmente o autor” (CHARTIER, 1998, p. 41). Exemplos dessa prática encontramos na *Oferenda Musical*, escrita por J. S. Bach sobre tema oferecido por Frederico o Grande, da Prússia, em 1747 (*apud* SCHWEITZER, 1955, p. 418), ou num *Stabat Mater* de José Maurício, de 1809, feito a partir do motivo cantado por Sua Alteza Real, D. João (MATTOS, 1970, p. 232). ELIAS (1994, p. 45) estabelece uma diferença entre tais autores, a que chama de artesãos, e os artistas que, no decorrer do século XIX, vão se tornando autônomos, escrevendo música para um mercado anônimo, “com muito mais espaço para a experimentação e a improvisação autor-regulada, individual” (ELIAS, 1994, p. 50). Para Hansen (1992, p. 19), o artista designa uma atividade profissional diferenciada do artífice pelo seu desinteresse.

Tal aspecto profissional vai sofrer uma grande modificação no início do século XIX, com a mudança das relações entre audiência e compositores permitindo o surgimento de um artista independente como Beethoven, que encontrou as condições maduras para tal, na Viena da passagem dos séculos XVIII para XIX, conforme estudado por Tia de Nora (1995), o que não ocorreu com Mozart ao tentar dar o mesmo passo no momento ainda inadequado, conforme amplamente discutido pelo mesmo Elias (1994).

ASPECTOS COMPOSICIONAIS E SUA RELAÇÃO COM A AUTORIA

As modificações ocorridas nos processos e métodos composicionais estão diretamente ligadas à emergência do conceito de autoria em música. Na Idade Média, e até o final do século XV, predominou a criação de música com a utilização do *cantus firmus*, a partir do qual eram contrapontadas outras melodias, segundo as regras de consonância e dissonância vigentes em cada momento. O método de composição era sucessivo, ou seja, cada voz era construída integralmente em contraponto ao *cantus firmus*, passando-se então para a próxima, e assim por diante. Uma das consequências desse método de compor é gerar a possibilidade de inclusão ou exclusão de vozes pelo próprio compositor ou qualquer outro, o que leva à discussão sobre a integridade da obra, na verdade uma “obra aberta” e na qual, conseqüentemente, o papel do compositor se revela secundário.

Outra característica da música dessa época é o princípio da *varietas*, que consiste em que cada linha melódica apresente um contorno totalmente não motivico (MOTTE, 1981, pp. 31-3), somando-se a isso a tendência estilística de não haver qualquer tipo de imitação entre as vozes.

No final do século XV, vários fatos se articulam, no que diz respeito a mudanças nos processos e métodos composicionais: o *cantus firmus* vai caindo em desuso, o princípio da *varietas* vai se tornando anacrônico, dando lugar à predominância



motívica; e a polifonia imitativa passa a ser o meio de expressão por excelência. A necessidade de um bom planejamento, ocasionado por uma polifonia imitativa, faz com que a composição se torne simultânea, gerando um tipo de produto que é nomeado diferentemente por teóricos da época tais como Tinctoris, no século XV, com os termos *res facta* e *compositio* (BLACKBURN, 1987, *passim*) e Listenius, no século XVI, com seu *opus perfectum et absolutum* (DAHLHAUS, 1966, p. 113). Assim, “o velho costume de adicionar vozes *ad libitum* a composições a duas, três, quatro e cinco vozes vai lenta, mas seguramente morrendo” (LOWINSKY, 1948, p. 21). Não é por acaso que é nesse momento, na passagem para o século XVI, que o conceito de autor, em música, vai se solidificando, associado com o próprio conceito de uma obra musical estabilizada e identificável.

A PRESENÇA DA AUTORIA NOS DOCUMENTOS MUSICAIS

A música ocidental estabeleceu como método preferencial de conservação e transmissão das obras o meio escrito, manuscrito e impresso. Os documentos manuscritos costumam ser divididos em autógrafos e cópias. O manuscrito autógrafo revela a presença da autoria de forma decisiva, por ser gerado pelo próprio compositor, seja no ato da criação, da cópia ou da refacção. O termo autógrafo, hoje de larga difusão, só passou a ser utilizado a partir do século XVIII, tendo sido empregadas para esse tipo de documento, nos séculos XV e XVI, expressões tais como *de manu sua* ou *manu sua scribeat* e, no século XVII, *manu propria*, expressão encontrada ainda em manuscritos de Schubert, em pleno século XIX (LUTHER, 1951, *passim*).

É sintomático constatar que não há praticamente registro de manuscritos autógrafos até o final do século XV. Esse fato está, sem dúvida, estreitamente relacionado com o método de composição sucessiva apresentado antes aqui, mas também com o recurso tecnológico utilizado, provavelmente, pelos compositores dessa época para grafar suas obras: a discutida *tabula compositoria*. Esse aparato consistia em tabletes separados, feitos de material que permitia apagar a escrita, podendo, assim, serem usados mais vezes (LOWINSKY, 1948, p. 19). Esses tabletes eram apresentados em duas versões: com um sistema de 10 linhas ou de 5 linhas (HERMELINK, 1961, p. 223). A partir de 1500, passam os compositores a utilizar partituras escritas em papel, material bem mais caro, por só poder ser usado uma vez (LOWINSKY, 1948, p. 19).

A nova perspectiva aberta no século XVI, no que diz respeito a métodos composicionais e tecnológicos, torna possível que a quantidade de manuscritos autógrafos disponíveis, a partir dessa época, vá aumentando consideravelmente. É somente no século XVIII que um maior destaque será dado aos autógrafos, sendo exemplar, nesse aspecto, uma carta de Leopold Mozart, de 1755, em que diz: “não é melhor



ter essa peça a partir da escrita do próprio autor e sem erros?” (*apud* LUTHER, 1951, p. 881).

Com o surgimento da imprensa, no final do século XV, e com as primeiras coleções impressas de música, lançadas por Petrucci, em 1501, passa esse novo meio a transmitir obras polifônicas sem que, no entanto, a produção de manuscritos deixasse de existir. É bastante comum a presença do autor ao controlar a edição impressa de suas obras, inserindo, inclusive, modificações importantes nas chapas a serem utilizadas na impressão.

As chamadas Obras Completas de um compositor, tendência que se desenvolveu enormemente, durante o século XX, representam mais um passo significativo no destaque dado à autoria. Já no distante século XIV, encontramos Machault cuidando da compilação de grandes volumes contendo os manuscritos de suas poesias e composições (EARP, 1989). O Codex de Squarcialupi apresenta também uma organização por autores do século XIV, e outras compilações do gênero ocorrem por iniciativa de compositores, como L' Escurel, Adam de la Halle, Constanzo Festa e Heinrich Isaac (BOORMANN, 1980, p. 992). Em 1502, publica Petrucci o primeiro volume impresso de obras de um único compositor: Missas de Josquin Després, seguindo-se, seis meses depois, outro contendo, apenas, Missas de Obrecht (NOBLITT, 1995, p. 130). Durante o século XVI, tal tendência editorial permanece, haja vista os volumes dedicados a Monteverdi, Gesualdo e outros compositores do período.

Por trás do conceito de *opera omnia*, podemos entrever a ideia de FOUCAULT (1992, p. 44) de que o nome do autor “assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos, fazendo com que os textos se relacionem entre si”. A ideia da relação entre os textos está presente no costume de se considerar o conjunto das criações de um compositor como um todo indivisível, constituindo o contexto primário sobre o qual se pode compreender as criações isoladamente (DAHLHAUS, 1995b, p. 73). Para ele, a teoria de Dilthey sobre a vitalidade espiritual serve de embasamento para a conclusão de que “as *opera omnia* de um compositor aparecem como a obra de uma vida inteira, da qual não se subtrai coisa alguma, na medida em que mesmo os trabalhos artisticamente menos significativos pretendem o seu lugar enquanto documentos da biografia interna”.

O “não se subtrair qualquer coisa” é questionado por Foucault, ao perguntar “como definir uma obra entre milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte”? (1992, p. 38). A questão é premente, principalmente no domínio literário, onde se poderia indagar, por exemplo, se um rol de roupa escrito por Nietzsche não deveria constar de suas obras completas (1992, p. 38). Porém, mesmo em música, o problema existe, bastando levarem-se em consideração os esboços, anotações, ou mesmo versões diferentes de uma mesma obra de um compositor. Deveriam



entrar nas suas obras completas? O problema aqui é, segundo ainda Foucault (1992, p. 38), a inexistência de uma teoria da obra para dar um embasamento a tais decisões.

O destaque dado a determinados compositores em obras completas apresenta ainda a suspeita relação com a ideologia política de um país, já subjacente nos *Denkmäler* (DAHLHAUS, 1995b, p. 72). O processo de publicação das obras completas de Bach, no século XIX, conforme discutido por Schweitzer (1955, pp. 250-4), o primeiro grande empreendimento editorial do gênero, nos oferece um bom exemplo dessa relação, se considerarmos a exortação de Schumann, em 1837, sobre “se não seria oportuno e útil se a nação alemã decidisse publicar as obras completas de Bach” (*apud* SCHWEITZER, 1955, p. 251).

O DIREITO AUTORAL

O surgimento da imprensa é um fator importante na multiplicação dos exemplares das obras dos compositores. Vai surgindo, com isso, o problema da caracterização do direito autoral.

Segundo Seeger, “os aspectos legais da atividade artística em geral constituem um foco de elaboração cultural das sociedades modernas, tão importante quanto mitologias e cosmologias das sociedades tradicionais” (*apud* TRAVASSOS, 1999, p. 6). Por outro lado, o pressuposto da criação como feito individual que subjaz à legislação da propriedade intelectual é também uma particularidade cultural (*apud* TRAVASSOS, 1999, p. 13). O nome do autor passa, assim, a classificar uma identidade civil-profissional: identificando um proprietário, regulando direitos autorais sobre a originalidade de seu eu exposta às apropriações diferenciadas e diferenciadoras de seu valor (HANSEN, 1992, p. 11).

Segundo Foucault (1992, p. 47), a instauração dos direitos do autor fez com que esse passasse a praticar sistematicamente a transgressão, assumindo riscos, desde que lhe fossem garantidos os direitos de propriedade e, antes mesmo que fosse reconhecido esse seu direito sobre sua obra, manifesta a primeira afirmação de sua identidade na ligação com a censura e a interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas (CHARTIER, 1998, p. 23). Tal fato pode ser observado no fato de que as primeiras sistematizações de nomes de autores, ordenados alfabeticamente, encontram-se nos Índices de livros e autores proibidos pela Igreja, no século XVI (CHARTIER, 1998, p. 34).

Levemos em consideração que essa prática transgressiva está muito mais ligada a textos literários, potencialmente mais subversivos, do que a textos musicais, embora não possamos deixar de levar em conta que toda música até o século XVI é sempre feita a partir de textos. Algumas situações específicas – tais como uma Bula papal do século XIII proibindo o uso de *musica ficta*, sob pena de excomunhão, ou



as decisões do Concílio de Trento sobre o tipo de música a ser adotada pela Igreja, sendo bastante conhecida a importância de Palestrina nesse processo – exemplificam a questão da transgressão no domínio da música.

O Título III da Lei de Direitos Autorais brasileira, de 1998, ora vigente, especifica os direitos do autor: morais e patrimoniais. Entre os direitos morais, encontramos o Artigo 25/IV, que assegura a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações [...] que possam prejudicá-la [...] (CONGRESSO NACIONAL, 1999, p. 16).

Segundo Richard Posner, “a teoria dominante de criatividade literária, nos tempos clássicos e medievais, era a da imitação criativa: o imitador tinha a liberdade de usar textos de outros, desde que ele adicionasse algo aos mesmos” (GANDELMAN, 1997, p. 48). Tal ideia está diretamente ligada, em música, ao exposto por nós, antes, no que diz respeito aos processos composicionais vigentes, até o final do século XV. A integridade de uma obra, conforme a proposta do artigo da referida Lei, só faz sentido a partir da noção de *opus perfectum et absolutum*, que caracteriza uma obra musical a partir do século XVI.

O Artigo 28 da mesma Lei, ao discutir os direitos patrimoniais do autor, diz que cabe ele o direito de utilização e fruição de sua obra e o Artigo 29 especifica as situações em que o autor pode dar a permissão de utilização ou fruição a terceiros (GANDELMAN, 1997, p. 17).

No século XVI, os privilégios com relação à impressão de música cabiam aos editores e não aos autores (GANDELMAN, 1997, p. 28) Algumas leis inglesas regulamentaram esse privilégio, tais como o *Licensing Act* de 1662 e o *Copyright Act* de 1709 (GANDELMAN, 1967, p. 29). Outras leis do mesmo tipo foram surgindo na Europa: na Dinamarca, em 1741, na Alemanha, em 1773, na Espanha, no final do século XVIII, e no Império Austríaco, já no século XIX (SANTIAGO, 1946, p. 14).

Um importante embate, travado no século XVIII, diz respeito à questão da obra em si *versus* sua materialização. Se, inicialmente, é o editor considerado proprietário apenas do manuscrito que contém a obra, vai se definindo o conceito de que o objeto do direito seja, na verdade, o próprio texto, “definido de maneira abstrata pela unidade e identidade de sentimentos que aí se exprimem, do estilo que tem, da singularidade que traduz e transmite” (CHARTIER, 1998, p. 67).

No final desse mesmo século, em Viena, é possível constatar a prática de se dar uma generosa soma a Haydn cada vez que obras suas eram executadas na *Gesellschaft der Associierten Cavaliere* (DE NORA, 1997, p. 25). Encontramos aí, talvez, um primeiro esboço de “recolhimento de direitos autorais”, procedimento esse não fundamentado em leis, mas numa generosidade dos mecenas.

É com a Revolução Francesa que surge uma legislação específica que passa a defender o autor, o chamado *droit d’auteur* (GANDELMAN, 1997, p. 30), processo esse que, segundo Chartier, se deve menos à iniciativa dos autores do que dos livreiros



roseditores (1998, p. 64). Uma das peculiaridades dessa legislação está no conceito de “domínio público”, ou seja, no estabelecimento de um prazo máximo no qual os autores, ou seus herdeiros, gozam de seus direitos. Para CHARTIER (1998, p. 66), “essa concepção do domínio público, de um bem que volta a ser comum depois de ter sido individual, é herdeira direta da reflexão revolucionária.”

A partir de seu surgimento na França, o direito do autor se estende para o mundo, de forma irregular. Algumas convenções internacionais passam a reger o assunto e seus desdobramentos, sendo o primeiro esboço de tal tipo de acordo a Convenção firmada entre o Reino da Sardenha e o Império Austríaco, em 1840 (SANTIAGO, 1946, p. 17). É, entretanto com a de Berna, de 1886, revista em 1971 (GANDELMAN, 1997, p. 33), que o assunto ganha foro internacional definitivo. Na América Latina, vários países regulamentaram o assunto, durante o século XIX: Chile, em 1834, Venezuela, em 1837, Peru, em 1849, Bolívia e Guatemala, em 1879 (SANTIAGO, 1946, p. 17). No Brasil, o Código Criminal de 1830 pune apenas a contrafação, ou seja, a reprodução não autorizada. Há três tentativas frustradas de se regulamentar a questão: em 1856, em 1875, tendo à frente José de Alencar e, em 1889, no apagar das luzes da Monarquia (SANTIAGO, 1946, p. 48). É a partir da Constituição de 1891, que se passa a garantir o direito dos autores, tema esse, mais tarde, regulamentado pelo Código Civil de 1917 (GANDELMAN, 1997, p. 32). Finalmente, temos a Lei do Direito Autoral de 1973, modificada pela Lei 9610, de 1998, agora em vigor.

Mencionem-se, ainda, as tentativas dos autores de se organizarem em sociedades arrecadadoras e defensoras de seus direitos. O primeiro exemplo acontece na França, em 1791, com o *Bureau Dramatique* (SANTIAGO, 1946, p. 97), seguindo-se, em 1829, a *Société des Auteurs et Compositeurs*, e, em 1851, a *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique* (SANTIAGO, 1946, p. 99). Essa tendência associativa se espalhou pelo mundo, sendo fundadas sociedades na Itália, Espanha, Polônia, Portugal e Inglaterra, entre outros países, no final do século XIX (SANTIAGO, 1946, p. 102). No Brasil é fundada, em 1917, a primeira sociedade desse tipo: a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a SBAT.

A HISTÓRIA DA MÚSICA E AUTORIA

Um dos sentimentos mais difundidos consiste na convicção de que o autor preexiste à obra e dela tem a chave do significado (CASTRO, 1982, p. 106). Quando DAHLHAUS (1995a, p. 33) pergunta “o que é um fato para a história da música”, uma das respostas possíveis, segundo ele, diz respeito “às questões que estão em torno do compositor que as compôs [as obras]” e à sua intenção ao compô-las, ou seja, à poética que está por detrás do seu trabalho (DAHLHAUS, 1995a, p. 33). Assim, tem dado a História da Música grande ênfase aos compositores como fio condutor em suas narrativas.



Castro constata, ironicamente, que

o literário da obra será julgado e explicado pela vida do autor. [...] Analisa a educação na infância, a hereditariedade, o físico, o ambiente, ou ainda experiências importantes. Mas não só, até os ancestrais do autor podem ser considerados. Deve ser focado o comportamento do autor em relação à religião, à natureza, às mulheres etc. Chega a reproduzir anedotas ou mesmo bisbilhotices sobre a vida cotidiana do autor (CASTRO, 1982, p. 85).

Em torno do encadeamento de compositores, tem se tornado soberano o conceito de influência, baseado, principalmente, na ideia de evolução, associada com a premissa dos estudos históricos, de que “cada estágio num desenvolvimento é uma soma dos estágios precedentes” (TREITLER, 1969, p. 10). Isso leva também à formação de linhas dinásticas em música, tal como, na música alemã, a sequência Bach, Händel, Haydn, Mozart e Beethoven.

Outra abordagem difundida consiste na associação dos compositores com surgimento de gêneros (“Monteverdi, o fundador da ópera”), ou seu apogeu (“Bach levando a Fuga às últimas consequências”), o surgimento de um estilo (“Beethoven inaugurando o Romantismo”), um impasse (“as opções com que se confrontavam os compositores logo depois de 1900 podem ser convenientemente polarizadas em torno de Wagner e Debussy”) (CROCKER *apud* TREITLER, 1996, p. 37), ou uma revolução nas técnicas composicionais (“Webern e a Música Nova”), etc.

Um impasse nesse tipo de História da Música, centrada nos compositores, ocorre na constatação de que, embora pareça ser óbvia a importância dessa ênfase em música dos séculos XVIII ou XIX, ela se torna inadequada, por exemplo, naquela do século XV (DAHLHAUS, 1995a, p. 38), quando as próprias noções de obra e autoria ainda não estão definidas, conforme vimos anteriormente.

A NOÇÃO DE AUTORIA NOS SÉCULOS XX E XXI E SEUS DESDOBRAMENTOS

A noção de autoria passa por uma grande transformação, no decorrer do século XX, oscilando entre vários pólos, com reflexos no domínio da música. Ela foi atacada, principalmente, no domínio da crítica literária e da filosofia, ao realçarem o desaparecimento ou a morte do autor (FOUCAULT, 1992, p. 37). Ideias tais como “o autor como passado de seu texto” (BARTHES *apud* HANSEN, 1992, p. 31), ou “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 1992, p. 36), comprovam a nova perspectiva. Duas correntes principais representam tal tendência: o textualismo e a Estética da Recepção.



O Textualismo, desenvolvido com nuances diversas pelo Formalismo russo, pela Estilística e pela Nova Crítica americana, passa a centrar suas análises na estrutura do texto, suas relações internas, sua organização. O termo escritura, passando a representar essa visão formalista da obra, deixa a ideia do autor como presença seriamente comprometida. Em música, essa tendência se manifesta no primado da Análise Musical, com suas várias correntes e enfoques (KERMANN, 1987, pp. 75-150). A preocupação com a estrutura das obras faz com que a intenção do compositor – entendido como parte do passado – ao compô-las, e sua natureza temporal, sejam totalmente descartadas (DAHLHAUS, 1995a, p. 37). A inconveniência da presença do autor, expressando assuntos desde os surgidos de sua sensibilidade a impressões nascidas dele mesmo, surgida com o Romantismo alemão (HANSEN, 1992, p. 18), pode ser exemplificada por T. S. ELIOTT (1989, p. 45) que, abordando a questão em poesia, diz que “impressões e experiências que são importantes para o homem podem não ocupar nenhum lugar na poesia, e as que se tornam importantes na poesia podem não representar quase nada para o homem, para a personalidade”.

A Estética da Recepção, corrente de pensamento surgida no seio da ciência literária, no final da década de 1960, com as teses de Jauss, Iser e Gumbrecht, tem por objetivo propor um deslocamento da atenção do pólo da produção, englobando obra e autor, para o da recepção. Para Gumbrecht, “a Estética da Recepção perde de vista o autor, a produção do texto, como objetos da ciência da literatura” (*apud* LIMA, 1979, p. 12). A ênfase passa a estar no leitor e em sua interpretação.

No extremo oposto da negação da presença do autor, encontramos a “hiperautoria”, na abordagem de FOUCAULT (1992, p. 57) sobre a função transdiscursiva de determinados autores. São eles não apenas os autores de suas obras, dos seus livros, mas produzem alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos, abrindo o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram (FOUCAULT, 1992, p. 60). É possível incluir nessa categoria compositores tais como Schönberg ou Webern.

A ênfase na recepção das obras, apontada acima, traz para a discussão a questão da interpretação. Segundo o filósofo italiano Luigi Pareyson (1989, p. 167), “a interpretação é o encontro de uma pessoa com uma forma”. No entanto, “a primeira coisa que salta à vista no fenômeno da interpretação é a sua infinidade em número e processo”.

A tentativa de dar uma fundamentação à variedade de interpretações sobre uma obra estabelece, como um dos critérios, o chamado princípio da autoridade, que enfatiza a intenção do compositor (DAHLHAUS, 1995a, p. 159). Segundo Cone (1981, p. 9), “é certamente a percepção de um compositor de sua própria obra, sua concepção de sua execução, o único padrão de autoridade”. Enfatiza esse autor ainda a



importância do conhecimento autobiográfico do compositor sobre sua obra, bem como sua percepção da obra terminada (CONE, 1981, p. 10).

O dogma da Autenticidade, ideologia reinante na execução da chamada Música Antiga, no século XX, está totalmente imbuído desse princípio da autoridade, pretendendo recriar o som das obras da maneira como o compositor as teria ouvido, eliminando, com isso, toda e qualquer subjetividade na execução musical (DREYFUS, 1983).

A crítica genética teve seu grande desenvolvimento na França e, a partir da década de 1970, retoma a importância do papel do autor. Essa ciência tem como objetivo estudar as várias fases de elaboração de um texto nas mãos de um compositor, privilegiando suas transformações de conteúdo. Seu interesse fundamental está voltado para o processo criativo artístico, tentando discutir esse processo de criação (SALLES, 1992, p. 19). Tal estudo é feito a partir dos vestígios documentais existentes do processo: rascunhos, *sketches*, manuscritos autógrafos, cartas etc. A crítica genética desloca o eixo da atenção da obra acabada para o ato de sua produção. Seu desenvolvimento tem se dado principalmente no domínio literário, mas tem se expandindo para outras áreas cada vez mais, com destaque para a música.

Uma forma especial de interpretação está na questão editorial, ou seja, no estabelecimento dos textos musicais para publicações. Os vários tipos de edição surgidos ou consolidados no decorrer do século XX (FIGUEIREDO, 2004), ao reproduzirem e multiplicarem os textos dos autores, lidam com a questão da autoria de forma diversificada. Num extremo temos a edição crítica, que questiona, investiga e registra de maneira acurada a “intenção de escrita do compositor”, seja a partir de fontes autorais ou de tradição. A edição genética pretende apresentar o processo composicional, conforme vimos acima. No outro extremo, temos a edição prática, que não tem preocupação com fidedignidade quanto ao texto gerado, destacando o papel da recepção enquanto execução, e a edição aberta, que tem por objetivo registrar a história da recepção da obra em todas as suas instâncias gráficas.

Finalmente, uma das questões mais cruciais quanto à autoria no século XXI está no impacto da Internet e a conseqüente ampliação infinita da universalidade e da interatividade geradas pelo texto eletrônico. Com essa revolução “as possibilidades de participação do leitor, mas também os riscos de interpolação, tornam-se tais, que se embaraçam a ideia de texto, e também a ideia de autor” (LEBRUN *apud* CHARTIER, 1998, p. 24).

Uma das áreas mais afetadas pelo cyberspaço é a do direito autoral, questão essa que vem provocando debates entre juristas de todo o mundo, ocasionando o surgimento de leis e acordos, que tentem definir responsabilidades e redefinições de autoria, (GANDELMAN, 1997, pp. 150-64). O impacto da Internet é um dos fatores que trazem perspectivas imprevisíveis para a questão da autoria no decorrer deste século XXI.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Januário da Cunha. "Necrológio". In *Estudos Mauricianos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983 (31-33).
- BLACKBURN, Bonnie J. "On Compositional Process in the Fifteenth Century". *Journal of the American Musicological Society*, 40/2, 1987 (210-284).
- BOORMAN, S. "Sources". In Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music*. Londres: Macmillan, v. XVII, 1980 (590-607).
- CASTRO, Manuel A. de. *O acontecer poético: a história literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro – do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1998.
- CONE, Edward T. "The Authority of Musical Criticism". *Journal of the American Musicological Society*, 34, 1981 (1-18).
- CONGRESSO NACIONAL. *Nova Consolidação das Leis Sobre Direitos Autorais*. Rio de Janeiro: Auriverde, 1999.
- DALHAUS, Carl. "Musica poetica und musikalische Poesie". *Archiv für Musikwissenschaft*, 23, 1966 (110-124).
- DALHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Trad. J.B. Robinson. Cambridge: University Press, 1995A.
- DALHAUS, Carl. "I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee". In CARACI VELA, Maria (org.) *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995B (63-73).
- DE NORA, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- DREYFUS, Laurence. "Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century". *The Musical Quarterly*, LXIX/3, 1983 (297-322).
- EARP, Lawrence. "Machault's Role in the Production of Manuscripts of his Works". *Journal of the American Musicological Society*, XLII/3, 1989 (461-503).
- ELIAS, Norbert. *Mozart – Sociologia de um Gênio*. Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- ELLIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. "Tipos de Edição". *Debates – Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004 (39-55).
- FOUCAULT, Michel. "O que é um autor". In MIRANDA, José A. Bragança e CASCAIS, António Fernando (ed.). *Michel Foucault o que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992 (29-87).



- GANDELMAN, Henrique. *De Gutenberg à Internet – Direitos Autorais na Era Digital*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- HANSEN, João A. “Autor”. In JOBIM, José L. *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (11-43).
- HERMELINK, Siegfried. “Die Tabula compositoria”. In *Festschrift H.Besseler*, 1961 (221-230).
- KERMANN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOWINSKY, E. E. “On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians”. *Journal of the American Musicological Society*, I, 1948 (17-23).
- _____. “Musical Genius – Evolution And Origins os a Concept”. *Musical Quarterly*, 50, 1964 (321-340, 476-495).
- LUTHER, Wilhelm-Martin. “Autograph”. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel; Bärenreiter, v.1, 1951 (878-890).
- MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: MEC, 1970.
- MOTTE, Diether de la. *Kontrapunkt: Ein Lese-und Arbeitsbuch*. Kassel: Bärenreiter, 1981.
- NOBLITT, Thomas. “Problemi di trasmissione nella ‘Missa Je ne Demande’ di Obrecht”. In CARACI VELA, Maria (org.) *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995 (129-140).
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.
- SANTIAGO, Osvaldo. *Aquarela do Direito Autoral*. São Paulo: Mangione, 1946.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética – Uma Introdução*. São Paulo: EDUC, 1992.
- SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach*. Nova York: Macmillan, 1955.
- SEGATO, Rita Laura. “Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá”. *Latin-American Music Review*, 14/1, 1993 (1-19).
- TARUSKIN, Richard. “The Limits of Authenticity: A Discussion”. *Early Music*, 12, 1984 (3-12).
- TRAVASSOS, Elizabeth. “Repente e música popular: a autoria em debate”. *Brasiliiana*, 1, 1999 (6-15).
- TREITLER, Leo. “The Present as History”. *Perspectives of New Music*, 7, 1969 (1-58).



O *Te Deum* (em lá menor) de Lobo de Mesquita (1746?-1805): edição crítica e notas para uma *performance* historicamente informada

Sérgio Pires

Resumo

Este artigo trata da primeira edição crítica do *Te Deum* (em lá menor) do compositor colonial brasileiro José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805). O texto menciona a transcrição da obra realizada por Curt Lange, que não utilizou os manuscritos autógrafos como fonte, e as gravações existentes baseadas em sua transcrição. São descritas as fontes manuscritas disponíveis atualmente e os critérios adotados para a escolha daquelas que serviram de base à edição crítica; também são discutidos, em detalhe, os princípios editoriais adotados. Adicionalmente, são incluídas sugestões para a *performance* historicamente informada da obra.

Palavras-chave

Lobo de Mesquita – música colonial mineira – *Te Deum* – edição crítica.

Abstract

This article focuses on the first critical edition of the *Te Deum* (in A minor) by the Brazilian colonial composer José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805). The article comments the non-autograph based transcription of this work by Curt Lange, and the recordings based on his transcription. It describes the manuscript sources currently available and explains the criteria adopted for the choice of the sources used in the critical edition; the editorial principles are also discussed in detail. In addition, it provides suggestions for a historically informed performance of the work.

Keywords

Lobo de Mesquita – Brazilian colonial music – *Te Deum* – critical edition.

O *Te Deum* em lá menor, número 134 do Catálogo Temático do Acervo de Manuscritos Musicais (Coleção Francisco Curt Lange) do Museu da Inconfidência de Ouro Preto,¹ é uma das três obras compostas por José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805)² sobre esse hino de ação de graças. É o único *Te Deum* deste compositor a ter sido apresentado recentemente em salas de concerto e também o único a ter sido gravado. Esta obra foi escrita para coro ou quarteto vocal SATB, primeiro e segundo violinos, viola, trompas e baixo contínuo; está dividida em 14 movimentos alternados com cantochões.³

¹ Duprat, Régis (coord. geral). *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange: Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991 (p. 94). Deve-se chamar atenção para a troca de incipits musicais e informações sobre os três *Te Deums* do autor, a ser corrigida na próxima edição do catálogo, segundo nos informou a musicóloga Mary Angela Biason do Museu da Inconfidência.

² Sobre a polêmica data de nascimento do compositor, ver a cronologia ao final desse artigo.

³ Um breve comentário sobre os outros dois “*Te Deum*” pode ser encontrado em meu artigo “A edição crítica do *Te Deum* mais conhecido de Lobo de Mesquita”, publicado nos anais do 7º Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ.



As execuções da obra, nas últimas décadas, e as duas gravações existentes basearam-se numa “restauração” feita por Francisco Curt Lange na década de 1950, considerada bastante questionável de acordo com os padrões atuais de edição de obras antigas, visto que “corrige” notas e inclui indicações de dinâmica, intensidade e, até, arcadas, sem mencionar que foram alterações do revisor.⁴

Além dos problemas editoriais, o uso de somente um conjunto de manuscritos copiados no século XIX como fonte da transcrição, conforme declarado pelo próprio Lange, na capa, reduziu a possibilidade de se obter um retrato mais fiel às intenções do compositor. Como se verá a seguir, algumas partes vocais e instrumentais dessa obra, escritas de próprio punho por Lobo de Mesquita, assim como outros conjuntos de manuscritos, foram coletados mais tarde pelo próprio Lange e estão hoje depositadas no acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

Outro fato a destacar é que no ano de 2006 uma edição amplamente baseada nessa transcrição de Curt Lange foi realizada por Márcio Miranda Pontes e lançada por sua editora, na coleção Ouro de Minas. Pontes reproduziu maciçamente as indicações de dinâmica, intensidade e arcadas propostas por Lange e sequer teve o cuidado de citar a transcrição do musicólogo teuto-uruguaio como base.

Dada a importância deste *Te Deum* para o conjunto da obra de Lobo de Mesquita e para a música colonial brasileira, surgiu a ideia de realizar uma edição crítica baseada nos autógrafos e em outras fontes não utilizadas anteriormente juntamente com as cópias utilizadas por Lange. Essa nova edição fez parte de minha tese de doutorado – *Sources, Style and Context for the “Te Deum” of José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805): a critical edition*, apresentada à Boston University em maio de 2007. O presente artigo é amplamente baseado no quinto capítulo da referida tese.

FONTES MANUSCRITAS

O exame dos principais catálogos temáticos dos acervos de música mineira e da bibliografia sobre o compositor indicou que só havia manuscritos dessa obra no Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Partiu-se, então, para a realização das fotocópias digitais dos oito conjuntos de manuscritos lá existentes.

Alguns conjuntos de manuscritos eram datados e outros não. No segundo caso, a equipe musicológica do museu lhes atribuiu um período aproximado com base nos tipos de papel, marcas d’água e estilos de grafia. As oito fontes ou conjuntos de manuscritos lá encontrados são descritos a seguir:



- 1) autógrafos das partes de contralto, tenor, primeiro e segundo violinos; embora não haja a assinatura do compositor nestas partes, a autenticidade pode ser facilmente comprovada a partir da comparação com outros manuscritos assinados por Lobo de Mesquita,
- 2) partes de primeira e segunda trompas, por copista anônimo do século XVIII,
- 3) parte de viola, por copista anônimo da primeira metade do século XIX,
- 4) parte de baixo instrumental, por copista anônimo da segunda metade do século XIX,
- 5) partes de soprano, contralto, tenor, baixo vocal, violino I, violino II, viola, baixo instrumental, segunda trompa, trompete e saxhorn, copiadas por João Nepomuceno Ribeiro Urcini na cidade do Serro, Minas Gerais, em outubro de 1878; obviamente, as partes de trompete e saxhorn foram acréscimos oitocentistas motivados pela vontade ou necessidade de utilizar outros instrumentos na performance da obra; o título *The Deum/ por Jozé/Joaq^m Emerico Loubo de Misq^{ta}* aparece no alto da parte de segundo violino desse conjunto de manuscritos,
- 6) parte de baixo vocal, por copista anônimo da primeira metade do século XIX,
- 7) parte de primeira trompa copiada por João Nepomuceno Ribeiro Urcini, em Diamantina, em 23 de janeiro de 1907;
- 8) pequeno fragmento do quarto movimento (*Te Gloriosus*) da parte de tenor.

A maioria das folhas dos autógrafos sofreu danos ao longo do tempo, devidos à umidade, especialmente na parte de cima do papel. Também as partes de trompa do conjunto número 2 apresentavam trechos danificados em sua parte superior. Felizmente, porém, a maioria dos outros manuscritos apresenta apenas pequenos danos, sendo que o conjunto copiado por Urcini, em 1878, está legível em sua totalidade. Atualmente os manuscritos estão preservados adequadamente com o uso de equipamento que controla a temperatura e a umidade, embora as condições de segurança do local não sejam as ideais.

A comparação entre as cópias de Urcini, utilizadas na transcrição de Lange, e os autógrafos, indica que nas partes vocais há mais semelhanças que diferenças. Já nas partes dos violinos, apesar da grande semelhança nas melodias, há consideráveis diferenças de articulação entre os dois conjuntos de manuscritos, sendo os autógrafos muito mais ricos nas indicações de articulação do que as cópias de Urcini. Isso é particularmente importante, tendo em vista que os violinos têm, em geral, o papel mais destacado do tecido musical desse compositor, apresentando os prin-



cipais motivos melódicos e, através da recorrência, são responsáveis pela unidade estrutural das obras.

Tendo em vista o fato de que os vários conjuntos de partes cavadas foram copiados em épocas diferentes, ao longo de mais de cem anos, é provável que a obra tenha permanecido durante bastante tempo no repertório de certas corporações musicais mineiras. Esse fato pode ter contribuído para que o texto musical original não tenha sofrido grandes alterações mesmo por parte dos copistas do final do século XIX, exceto no que tange às articulações.

Na elaboração da edição crítica foram utilizados, além dos autógrafos (fonte número 1), outros quatro conjuntos de manuscritos. O uso de fontes secundárias foi necessário tendo em vista o fato de que os autógrafos encontram-se incompletos e apresentam trechos ilegíveis. As outras fontes utilizadas foram as de número 2, 3, 4 e 5 de nossa lista. Elas foram escolhidas após um cuidadoso exame comparativo dos manuscritos, sempre tendo em vista a maior proximidade com os autógrafos no que tange às alturas das notas, às elaborações rítmicas e às articulações.

No caso das trompas, dada a diferença substancial entre as fontes, foi escolhido o conjunto 2 em virtude de sua maior semelhança com a escrita de Lobo de Mesquita para este instrumento em outras obras. A tabela seguinte mostra, ao lado de cada parte, a fonte principal utilizada na edição, ainda que tenha sido consultada eventualmente uma segunda fonte. À exceção da parte de soprano, incluída somente no conjunto número 5, as demais partes sobreviveram em dois manuscritos diferentes, embora, no caso das trompas, não houvesse semelhança entre as fontes que possibilitasse o uso de uma segunda fonte quando a comparação era necessária. Essas segundas fontes foram consultadas nos casos em que a fonte principal estava ilegível ou apresentava grandes incoerências num determinado trecho.

Parte	Fonte
Trompa I	2
Trompa II	2
Soprano	5
Contralto	1
Tenor	1
Baixo vocal	5
Violino I	1
Violino II	1
Viola	3
Baixo instrumental	4



PRINCÍPIOS EDITORIAIS

Algumas intervenções editoriais foram feitas com o objetivo de deixar a partitura pronta para a *performance*. Foi necessária a correção de pequenas falhas de grafia e de incoerências presentes nas fontes principais de cada voz e instrumento. Por exemplo: as partes de trompa apresentavam alguns trechos ilegíveis e algumas notas musicais que estavam fora da harmonia proposta no restante das vozes. Nesses casos, completaram-se ou “corrigiram-se” as notas a partir da analogia com outros fragmentos. Todas estas intervenções foram mencionadas no aparato crítico anexo à edição.

Esse aparato não contém referências ao uso de uma segunda fonte para completar essas eventuais falhas, mas menciona as passagens onde a fonte principal estava ilegível ou incorreta. Como dito, a extrema semelhança das duas fontes disponíveis para quase todas as vozes e instrumentos contribuiu para a decisão de se adotar a segunda fonte para as correções.

O aparato crítico também traz as diversas uniformizações de ritmo, articulação, dinâmica, andamento e texto. Feitas com o objetivo de produzir uma edição adequada para uma *performance* historicamente informada da obra, essas uniformizações mantêm, sempre que possível, o referencial dos autógrafos.

Nesta edição, a obra foi dividida em 14 movimentos em vez dos 15 em que Curt Lange havia dividido a peça em sua partituração. Três razões foram levadas em conta para essa divisão: 1) a ausência de cantochão entre o *Fiat misericordia* e o *Non confundar*; 2) a ausência de barra dupla entre esses movimentos e de nova indicação métrica para o *Non confundar* na parte autógrafa do segundo violino; 3) o fato de que o *Fiat misericordia* termina em um acorde de dominante, preparando dessa forma o ataque do *Non confundar*.

O uso de claves modernas para todas as vozes e de ritmo livre para os cantochões são alguns dos princípios de notação adotados. A versão *Juxta Morem Romanum* (à maneira romana) do cantochão *Te Deum*, tal como aparece no *Liber Usualis*,⁵ foi a escolhida, por ser, ao que parece, a mais utilizada em Portugal e no Brasil, no século XVIII. Não havia nada que indicasse o uso de um dos dois outros tons possíveis, o *Tonus solemnus* ou o *Tonus simplex*.

Eventuais “erros” ou “descuidos” de condução vocal, tais como o uso de quintas e oitavas paralelas, foram mantidos na edição. Há duas maneiras de interpretar esses possíveis descuidos: 1) poderia ser fruto da composição diretamente em partes ou mesmo da pressa de entregar a obra encomendada; 2) poderia se dever a um

⁵ *Liber Usualis*. Tournai: Desclée & Co., 1974 (pp. 844-7).



relaxamento no controle dessa condução de vozes, indicando uma menor observância das regras de harmonização por parte do compositor; ou, o que é menos provável, poderia refletir simplesmente a vontade do compositor.

De qualquer modo o efeito que esses paralelismos provocam acaba, sem querer, contribuindo para uma sonoridade diferente da música que lhe servia de modelo, a música europeia pós-barroca, particularmente as músicas sacras napolitana e portuguesa.

Outro princípio editorial foi o de colocar colchetes em torno de todas as notas ou ritmos que foram alterados em relação aos que apareciam nos manuscritos. Esse procedimento de colocar colchetes na partitura, que alguns musicólogos consideram desnecessário quando a edição é acompanhada de aparato crítico, torna, em minha opinião, o próprio uso do aparato mais efetivo, na medida em que expõe no texto musical as alterações que foram realizadas.

As poucas alterações rítmicas feitas para dar mais coerência à partitura geral tiveram como referencial os autógrafos. No caso dos autógrafos que também apresentaram pequenas diferenças, levou-se em conta a inflexão rítmica do texto e a analogia com outras partes vocais ou instrumentais.

Somente as indicações de *solo*, *duo* e *tutti* contidas nos autógrafos foram assinaladas na partitura. Presumindo-se que o *tutti* indicado nas partes autógrafas de contralto e tenor servisse para todas as partes vocais, a edição trouxe a indicação somente acima da parte de soprano apesar de não haver autógrafo dessa parte. Optou-se por não colocar indicações em todas as vozes para evitar o excesso de sinais na partitura. Sobre a interpretação destas indicações, ver a seção “Notas para uma *performance* historicamente informada”.

Suprimiu-se a letra C que Lobo de Mesquita coloca sistematicamente em seus originais entre a clave e a fórmula de compasso, seja 2/4, 3/4 ou outra. Os autógrafos de outras obras de Lobo de Mesquita tais como, por exemplo, a antífona *Salve Regina* e do Ofício de Defuntos de 1798, também trazem essa curiosa notação. Talvez a letra C antes da fórmula de compasso seja simplesmente uma abreviação de “compasso”.

Quanto às indicações de andamento, percebe-se que nos manuscritos autógrafos nem todos os movimentos aparecem com indicação. Nesses casos, repetiu-se o andamento do movimento anterior, não sem antes verificar que essas repetições de andamento eram indicadas nas fontes alternativas.

Todas as ligaduras e *staccati* contidos nos autógrafos foram transcritos na edição. Esses sinais dos autógrafos serviram de base para as uniformizações de articulação propostas na edição no sentido de dar mais consistência interpretativa. No caso das ligaduras, os acréscimos foram desenhados com linhas tracejadas. Já no caso dos *staccati* optou-se por colocar simplesmente os pontos sem a preocupação de assi-



nalá-los de forma diferente. O aparato crítico deve ser consultado em caso de dúvida sobre o acréscimo de *staccati*.

Eventuais sinais de articulação encontrados nas partes não autógrafas de viola e baixo instrumental foram também incluídos na edição sempre que esses pareciam em acordo com as partes autógrafas de primeiro e segundo violinos. Trinados acrescentados por analogia com os autógrafos foram colocados entre colchetes. Estas uniformizações de articulação deram mais consistência à seção de cordas, que surge frequentemente no primeiro plano do discurso musical de Lobo de Mesquita.

A ausência de uma proposta clara em termos da divisão silábica do texto latino a ser cantado foi um dos problemas editoriais encontrados. Palavras como *potestates*, *devicto*, *aperuisti* e *custodire* aparecem divididas de maneiras bem diferentes em importantes fontes bibliográficas tais como o *Liber Usualis* e o livro de Ron Jeffers sobre textos latinos do repertório coral,⁶ além de outros livros e partituras consultados. Optou-se por tomar como base a divisão silábica que aparece no livro de Jeremy Yudkin sobre a música medieval europeia.⁷

Somente as indicações de dinâmica presentes nos autógrafos foram preservadas na edição. Entretanto, no sentido da uniformização da dinâmica, as indicações dos autógrafos foram acrescentadas a todas as partes instrumentais e vocais nos trechos correspondentes, utilizando-se uma fonte gráfica de tamanho menor para deixar claro que esses são acréscimos editoriais.

As poucas cifras que aparecem na parte de baixo instrumental foram transcritas na edição somente à guisa de comprovar a intenção do intérprete da época em usar um instrumento harmônico para acompanhar a *performance*. Foi incluída apenas uma linha de baixo, nomeada de “baixo contínuo” para evitar presunções sobre que instrumentos deveriam ser utilizados.

Nos manuscritos não há indicação de que instrumento fazia a parte do baixo instrumental; lê-se simplesmente “baixo”. Porém, dadas as indicações do uso do violoncelo e do órgão em autógrafos de outras obras de Lobo de Mesquita, poder-se-ia presumir que estes tivessem sido os instrumentos empregados. Mas não se deve esquecer que este compositor atuou em diferentes cidades, e irmandades; e pode ter tido à disposição diferentes instrumentos. Sem contar os registros frequentes, na música colonial mineira, do uso do cravo e da harpa como acompanhadores e do contrabaixo e do fagote na linha do baixo.

Na fonte usada para o baixo instrumental nesta edição, aparecem somente quatro cifras em toda a obra, e somente no *Fiat misericordia*, antes da primeira fermata

⁶ JEFFERS, Ron. *Translations and Annotations of Choral Repertory, vol. 1: Sacred Latin Texts*. Corvallis, Oregon: Earthsongs, 1988.

⁷ YUDKIN, Jeremy. *Music in Medieval Europe*. Englewoods Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1989 (pp. 194-7).



(cc. 16-19). Na fonte alternativa do baixo instrumental – a cópia de Urcini – há cifras nos mesmos compassos e algumas poucas a mais no mesmo movimento. Essa coincidência pode significar que as cifras foram colocadas pelo compositor, copista ou intérprete para avisar sobre a sequência de acordes invertidos no trecho mencionado, que representa um momento bastante dramático da peça, a suspensão na dominante que antecede o *Non confundar* final.

Além dessas cifras já mencionadas, a cópia de Urcini traz cifras em dois outros movimentos: *Patrem Immensae* (c. 11) e *Te ergo* (c. 17). Nos manuscritos, as cifras aparecem acima dos pentagramas, como na prática setecentista, mas há curiosidades como a grafia da 3ª inversão do acorde de dominante que é grafado 2/4# ao invés de 4/2 como se esperaria.

Em 2005, época de minha ida à Ouro Preto para fotografar os manuscritos, em cuja tarefa contei com a ajuda da musicóloga Mary Angela Biason, do Museu da Inconfidência, as partes de trompa, posteriormente usadas nesta edição, estavam colocadas na pasta dos autógrafos junto às partes de contralto, tenor e violinos.

Um exame desses manuscritos e sua comparação com outros autógrafos de Lobo de Mesquita levam a descartar a hipótese dessas partes de trompa serem autógrafas, como já havia notado Maria Inês Guimarães (1996), que não incluiu essas partes como autógrafas no catálogo temático anexo à sua tese sobre o compositor.⁸ Por exemplo, a caligrafia da clave de fá difere daquela de Lobo de Mesquita em obras tais como a *Salve Regina*, o *Tercio* e o *Ofício de Defuntos* de 1798. Essas partes também não apresentam o já mencionado “C” antes da indicação do compasso, presente nas partes de contralto, tenor e violinos e em outras obras autógrafas. Além disso, as partes de trompa trazem uma indicação de *allegro* antes do *Non confundar* final, enquanto as partes autógrafas trazem a indicação de *vivace*.

Ainda em relação às partes de trompas usadas na reconstituição da partitura, foram observados vários erros e inconsistências que parecem derivar de desatenção ou pressa do copista. Há também alguns fatos curiosos sobre esses manuscritos. Primeiramente, as notas estão escritas na clave de fá e soam uma oitava acima, fato que remonta a uma antiga prática napolitana de notação para trompas.⁹

Um segundo fato interessante é que as partes estão escritas para trompas naturais em dó, independente da tonalidade do movimento a ser tocado. Isto pode indicar o uso da técnica da mão na campânula do instrumento, que permitia ao intérprete tocar, além das notas da série harmônica, outras notas da escala diatônica. O uso de tubos de tamanhos diferentes, pelo menos no caso dele estar associado à trans-

⁸ GUIMARÃES, Maria Inês. *L'oeuvre de Lobo de Mesquita: Compositeur Brésilien (?1746-1805)*. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris IV-Sorbonne, 1996.

⁹ MEUCCI, Renato e ROCCHETTI, Gabriele. “Horn” in MACY, L. (ed.) *Grove Music Online* (Acessado em 15 de novembro de 2005, <http://www.grovemusic.com>).



posição, está descartado, pelo fato de as trompas estarem sempre escritas em dó, isto é, a nota escrita é sempre a nota real.

Entretanto, a inscrição “*Em D lasolre*”, que corresponde ao nome da nota ré 3 na teoria medieval aparece na maior parte dos movimentos em que o tom predominante é o de lá menor, enquanto a expressão “*Em C solfaut*”, que significa a nota dó 3, aparece antes dos movimentos em que a tonalidade de dó maior predomina. Talvez isso seja uma indicação para que se lembre de usar a técnica da mão na campânula ou outra técnica para se obter notas diferentes das da série harmônica.

NOTAS PARA UMA PERFORMANCE HISTORICAMENTE INFORMADA

Várias obras de Lobo de Mesquita permaneceram, após sua morte, no repertório de alguns conjuntos musicais centenários de Minas Gerais e até hoje são incluídas nas celebrações religiosas de algumas cidades históricas. A *Orquestra Lira Sanjoanense* de São João del Rey, por exemplo, fundada no século XVIII, até hoje inclui suas obras nas atividades religiosas. Além disso, seu nome figura na bandeira da orquestra.

Desde a década de 1950, após as primeiras transcrições de partituras terem sido realizadas por Curt Lange, as obras de Lobo de Mesquita têm sido apresentadas esporadicamente em universidades, espaços culturais e salas de concerto.¹⁰ Dos primeiros concertos realizados no Brasil, Argentina e Alemanha na década de 50 até os dias de hoje, suas obras têm atraído gradualmente a atenção de musicólogos e intérpretes. Entretanto, os estudos, edições e gravações se acumulam em um ritmo bem menor do que se poderia desejar para um compositor com essa importância histórica para a música do Brasil.

Das primeiras gravações da antifona *Salve Regina* e da Missa Grande em mi bemol maior pela Orquestra Sinfônica Brasileira e Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, em 1958, às gravações mais recentes destas e de outras obras de Lobo de Mesquita, ocorreram, evidentemente, várias mudanças de abordagem interpretativa.

As formações sinfônicas foram sendo gradualmente substituídas por conjuntos de câmara para a execução desse repertório. Ao mesmo tempo, em sintonia com os estudos documentais e estilísticos divulgados, os intérpretes tornaram-se mais e mais preocupados com a adequação dos andamentos, articulações, sonoridade e outros itens interpretativos.

¹⁰ Uma lista parcial das *performances* de obras de Lobo de Mesquita da década de 50 à década de 80 pode ser encontrada em MOURÃO, Rui (ed.) *O Alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990 (pp. 68-88).



Até o presente momento, apenas duas gravações deste *Te Deum* foram lançadas. A primeira trata-se do LP produzido em 1978, onde atuaram a Orquestra de Câmara do Brasil e o coro Ars Barroca, ambos do Rio de Janeiro, sob a regência de José Siqueira. A segunda gravação trata-se do CD lançado pela Camerata de Caracas (Venezuela) sob a regência de Isabel Palacios. Como já foi dito, ambas as gravações foram baseadas nas transcrições de Curt Lange, que por sua vez foram baseadas exclusivamente nas cópias de Urcini, de 1878.

O mérito da primeira gravação consiste na expressividade da declamação, que explora bem um dos pontos fortes de Lobo de Mesquita, qual seja, o de casar música e significado do texto de forma convincente. No caso da gravação venezuelana o mérito está na inclusão dos cantochões e no uso de articulações instrumentais adequadas ao estilo. Infelizmente, a sonoridade do coro permaneceu, na segunda gravação, mais pesada do que seria desejado para essa obra. Além disso, as partes de trompa incluídas na gravação de Isabel Palacios parecem ter sido compostas, pois não se assemelham a nenhum dos manuscritos preservados.

Sobre o tipo de conjunto musical que seria adequado historicamente para a *performance* do repertório mineiro colonial, pode-se tirar algumas conclusões a partir do exame de documentos da época. Curt Lange, que transcreveu inúmeros livros de irmandades mineiras que contêm preciosas informações sobre a contratação de músicos, concluiu que o típico conjunto empregado na época consistia de quarteto vocal (S, A, T, B), e pequena orquestra de câmara de violinos, violas, violoncelos ou contrabaixos de três cordas, cravo ou órgão, trompas, e, ocasionalmente, outros instrumentos como flautas, oboés e trompetes.¹¹

Essa conclusão de Lange pode ser comprovada, por exemplo, ao se examinarem os registros de contratação de músicos pelo Senado da Câmara de Ouro Preto, de 1772 a 1796, transcritos por Tarquínio Oliveira.¹² O número de músicos nos conjuntos contratados na época variava entre 10 e 28. Na maioria dos registros o conjunto consistia de quatro cantores (SATB), quatro rabecas (provavelmente dois primeiros violinos e dois segundos ou outra combinação incluindo uma viola), um rabecão (violoncelo ou contrabaixo) e duas trompas.¹³

Alguns *Te Deums* foram executados em Ouro Preto no período transcrito por Tarquínio de Oliveira. Há um registro de 1786 de um *Te Deum* cantado durante as festividades do casamento real – sem dúvida refere-se ao casamento de Dom João VI, ocorrido em 1785. Para esta ocasião foram contratados nove cantores e uma or-

¹¹ Lange, “A música barroca” in HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira*, t.1, v. 2. São Paulo: Difel, 1985 (pp. 129-30).

¹² OLIVEIRA, Tarquínio *A Música oficial em Vila Rica*. Cópia datilografada, s.d.

¹³ Para outras conclusões tiradas a partir do exame dos documentos transcritos por Tarquínio Oliveira ver PIRES, Sérgio. “Considerações sobre a Interpretação do Repertório Brasileiro Colonial Setecentista”, in NERY, Rui (ed.) *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001 (pp. 441-2).



questra de 19 membros, incluindo cordas, flautas, trompas, trompetes e tímpano. Outro *Te Deum* foi ouvido em 1792 em comemoração ao insucesso da Inconfidência Mineira ocorrida três anos antes. Nesse caso o conjunto consistiu de somente quatro cantores e dez instrumentistas, incluindo cordas, flautas e trompetes.¹⁴

Lobo de Mesquita ainda não havia se mudado para Ouro Preto quando das *performances* supracitadas, mas é plausível supor que ele dispusesse de forças similares quando compôs suas obras, seja no Serro, em Diamantina, em Ouro Preto ou no Rio de Janeiro. O *Te Deum* referido no presente artigo foi, provavelmente, apresentado na época por um quarteto vocal e uma pequena orquestra composta por um ou dois primeiros violinos, um ou dois segundos, uma viola, um violoncelo, duas trompas e órgão.

Quanto às indicações de *tutti*, *duo* e *solo* presentes nos manuscritos de música colonial mineira, há duas interpretações possíveis. Uma é a interpretação mais comum, expressada dentre outros por Júlio Moretzsohn, de que estas indicações são indícios de que haveria mais de um cantor por parte.¹⁵ Isto é, na presença dessas indicações, a peça não poderia ser interpretada por um quarteto vocal.

A outra interpretação possível baseia-se na evidência acima citada de que a maioria das obras em Ouro Preto nas últimas décadas do século XVIII era executada por um quarteto vocal apenas. Talvez as indicações de *tutti*, *duo* e *solo* nas partes cavadas servissem somente para lembrar a cada um dos cantores do quarteto que naquele determinado trecho ele estaria sozinho, em duo ou em quarteto. Se o quarteto vocal era o conjunto mais comum naquela vila que era a capital da capitania de Minas Gerais, ele era provavelmente o mais empregado por toda a capitania.

A maioria dos movimentos desse *Te Deum* apresenta indicações de andamento moderadas tais como *andante*, *andante molto*, *andante assai*, *troppo andante* ou *moderato*. Somente no *Fiat misericordia* aparece uma indicação mais lenta, qual seja, a de *larghetto*. No outro extremo, o *Non confundar* que fecha a obra, é o único movimento a trazer uma indicação de andamento mais rápido, um *vivace*.

O emprego variado, por Lobo de Mesquita, de fórmulas de compasso *C*, *alla breve* (*C* cortado) e $2/4$ não parecem ter muita relação com os andamentos. Uma tentativa de combinar suas indicações de andamento com as fórmulas de compasso e as figurações rítmicas para tentar inferir alguma lógica foi, a principio, frustrada, mas futuros estudos talvez possam elucidar a questão. Mesmo os movimentos assinalados em *alla breve* parecem funcionar melhor em quaternário devido às configurações rítmico-melódicas.

¹⁴ Conforme Oliveira, op. cit. (p. 8, 13, 56 e 77).

¹⁵ Ver MORETZSOHN, Júlio. *Missa para QuartaFeira de Cinzas com Violoncelo Obbligato e o Órgão*, J. J. Emerico Lobo de Mesquita: um estudo interpretativo. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 1997 (p. 136).



Em relação à escolha de andamentos, pode-se especular tomando as sugestões do compositor e flautista Johann Joachim Quantz (1697-1773) como base.¹⁶ Quantz sugeriu que o pulso de uma pessoa saudável – 80 pulsações por minuto – equivaleria a uma semínima em um *Allegretto* numa fórmula de compasso *C* e a uma mínima numa fórmula de compasso *alla breve*. Além do *Allegretto*, esse pulso corresponderia na classificação de Quantz ao *Allegro ma non tanto, non troppo, non presto, moderato* etc. Embora o autor não tenha incluído o *andante* nessa lista, pode-se deduzir que ele pertença a essa categoria.

Ainda de acordo com Quantz, indicações do tipo *Adagio cantabile, Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco andante, Affetuoso, Pomposo, Maestoso, Alla Siciliana, Adagio spiritoso* etc, corresponderiam à metade do andamento da categoria anterior, isto é, sua pulsação equivaleria à metade do pulso humano.

Levando em consideração essas marcas aproximadas, e, principalmente, a configuração rítmica, as articulações e o caráter dos movimentos, chegamos às seguintes sugestões metronômicas para os movimentos do *Te Deum*:¹⁷

MOVIMENTO	INDICAÇÃO DE ANDAMENTO	FÓRMULA DE COMPASSO	SUGESTÃO
1. <i>Te Dominum</i>	<i>Andante</i>	e	semínima = 88
2. <i>Tibi omnes</i>	<i>Andante</i>	e	semínima = 80
3. <i>Sanctus</i>	<i>Andante</i>	$\frac{3}{4}$	semínima = 62
4. <i>Te gloriosus</i>	<i>Andante assai</i>	e	mínima = 100
5. <i>Te Martyrum</i>	<i>Andante</i>	e	semínima = 92
6. <i>Patrem immensae</i>	<i>Andante molto</i>	$\frac{2}{4}$	semínima = 62
7. <i>Sanctum quoque</i>	<i>Andante</i>	$\frac{3}{4}$	semínima = 66
8. <i>Tu Patris</i>	<i>Andante</i>	$\frac{2}{4}$	colcheia = 88
9. <i>Tu devicto mortis</i>	<i>Andante molto</i>	e	semínima = 69
<i>Aperuisti</i>	<i>Andante assai</i>	e	semínima = 88
10. <i>Judex crederis</i>	<i>Andante assai</i>	e	semínima = 86
<i>Te ergo</i>	<i>Moderato</i>	e	semínima = 72
11. <i>Salvum fac</i>	<i>Andante</i>	e	mínima = 100
12. <i>Per singulas dies</i>	<i>Toppo andante</i>	e	semínima = 92
13. <i>Dignare Domine</i>	<i>Andante</i>	e	semínima = 80
14. <i>Fiat misericordia</i>	<i>Larghetto</i>	e	semínima = 66
<i>Non confundar</i>	<i>Vivace</i>	e	mínima = 102

¹⁶ QUANTZ, Johann J. *Versuch einer Anweisung die flöte traversiere zu spielen*. English Translation, Edward R. Reilly, 2. ed. *On Playing the flute*. Boston: Northeastern University Press, 2001 (pp. 283-6).

¹⁷ Para uma discussão a respeito dos andamentos da antífona *Salve Regina* de Lobo de Mesquita ver PIRES, Sérgio. “Considerações sobre a interpretação...” (pp. 437-52). Ver referências completas deste artigo na nota n. 13.



Concluindo, acredito que a *performance* mais adequada do ponto-de-vista histórico-musicológico desta obra seria aquela que empregasse um quarteto de cantores e pequena orquestra de câmara composta de instrumentistas capazes de usar adequadamente instrumentos do século XVIII, explorando ao máximo as articulações apropriadas. O diretor musical deveria propor, na ausência de indicações, dinâmicas que explorassem os contrastes musicais e ressaltassem as ideias do texto.

Esta edição crítica do *Te Deum* CT-MIOP 134 soma-se a algumas edições de outras obras de Lobo de Mesquita realizadas nas duas últimas décadas por diversos estudiosos. Aos poucos têm sido produzidas edições críticas, estudos e gravações que favorecem a compreensão desse compositor que ocupa um lugar importantíssimo para a memória musical brasileira. No entanto, há obras muito importantes de sua autoria que ainda não receberam uma edição adequada. Há também um bom caminho a percorrer até que se chegue a uma conclusão mais precisa em relação ao estilo de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, compositor cuja biografia é alvo de intensa polêmica, devido à reprodução indiscriminada de dados jamais comprovados sobre a data de seu nascimento, sua condição racial e seus estudos.



ANEXO CRONOLOGIA DE LOBO DE MESQUITA¹⁸

1746 (?) De acordo com Geraldo Dutra de Moraes, que nunca mostrou documentos que comprovassem suas afirmações, Lobo de Mesquita nasceu em 12 de outubro de 1746 na cidade do Serro, Minas Gerais. Infelizmente, apesar do alerta do próprio Curt Lange, essa informação foi disseminada como verdade absoluta em dicionários, livros, artigos, discos e websites.¹⁹

1765 De acordo com Maria Eremita de Souza, citada por Curt Lange, seu nome apareceu em um dos livros de pagamentos do Senado da Câmara do Serro, entre outros músicos que trabalharam nas festas reais.

1774 Em 26 de dezembro, recebeu 37 oitavas de ouro para atuar como regente da música da cerimônia do Corpo de Deus, no Serro.

1776 Em 2 de outubro, ganhou 7 oitavas de ouro por ter tocado nas festas do Senado da Câmara do Serro.

1777 Em 25 de agosto, assinou um contrato com o Senado da Câmara do Serro, para prover música para o funeral do rei José I de Portugal e para o casamento do príncipe Dom José.

No mesmo ano, registrou-se que o músico de nome Joze Joaq^m (Lobo de Mesquita?) ganhou 14 oitavas de ouro da Irmandade do Santíssimo Sacramento no Serro, por tocar nos Domingos e na Semana Santa.²⁰

1778 Compôs o Ofício e Missa para Quarta-Feira de Cinzas para SATB, violoncelo *obligato* e contínuo.

1779 (ca.) Compôs, antes ou durante esse ano, as Matinas de Quinta-Feira Santa.

¹⁸ Referências sobre cada um dos dados apresentados estão contidas em PIRES, Sérgio. *Sources, Style and Context for The Te Deum of José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805): a critical edition*. Tese de doutorado. Boston: Boston University, 2007.

¹⁹ Para uma discussão detalhada da biografia de Lobo de Mesquita e a desconstrução das informações de Geraldo Dutra de Moraes, ver o capítulo 2 de minha tese citada na nota anterior.

²⁰ Lembrando que o registro é feito de acordo com o ano fiscal e que, portanto, o ano do registro pode significar às vezes o ano posterior ao do trabalho. Além do que, tudo indica que o pagamento do serviço era feito *a posteriori*. Quanto ao ano fiscal este parece variar de uma instituição para outra.



- 1779** Compôs a antífona mariana *Regina coeli laetare*.
- 1782** Compôs o *Ofício, Paixão e Missa de Domingo de Ramos*.
- 1783** Compôs os Tratos, Missa e Vésperas de Sábado Santo. No mesmo ano, compôs o *Tercio*.
- 1783-1784** Registros no livro de Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Diamantina (então Arraial do Tijuco) mostram Lobo de Mesquita ajudando o padre e organeiro Manoel Almeida da Silva na construção do órgão da igreja daquela irmandade.
- 1784** Registrou-se que o músico Joze Joaq^m (Lobo de Mesquita?) ganhou 14 oitavas de ouro por seu trabalho durante a Semana Santa, no Serro.
- 1784-1785** Desse período até o período de 1797-1798, tocou órgão para a Irmandade do Santíssimo Sacramento, de Diamantina.
- 1785-1786** Durante este ano fiscal e o seguinte (1786-1787), recebeu pagamentos simbólicos por tocar órgão nas festas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Sé de Santo Antônio, em Diamantina.
- 1787** Compôs a antífona mariana *Salve Regina*.
Recebeu um pagamento por ter participado do serviço musical em 24 de setembro na irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Diamantina.
- 1787-1788** Trabalhou deste período fiscal até o período 1794-1795 como organista da Ordem Terceira do Carmo, de Diamantina.
- 1788** Em 25 de janeiro deste ano, tornou-se membro da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, em Diamantina. Sua esposa Thomazia Onofre do Lirio entrou para a mesma irmandade em 15 de agosto do mesmo ano.
- 1789** Atuou como juiz de Devoção na Irmandade de Nossa Senhora da Saúde, uma confraria associada à Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Diamantina.
- 1792** Seu nome apareceu pela primeira vez nos livros da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, para a qual ele trabalhou como escrivão, tesoureiro e juiz.



1798 (ca.) Compôs, antes ou durante esse ano, a Ladainha de Nossa Senhora, em fá maior.

1798 Compôs o *Ofício e Missa de Defuntos*.

Em primeiro de setembro, já vivendo em Ouro Preto (então Vila Rica), assinou um contrato com a Ordem Terceira do Carmo, tornando-se responsável por providenciar obras e músicos para todas as festividades dessa irmandade.

Em 17 de setembro, ele e sua esposa entraram para a Confraria do Sagrado Coração de Jesus, Maria, José, o Senhor dos Matosinhos, e São Miguel das Almas, em Ouro Preto.

1798-1799 Foi o responsável pelo serviço musical do Tríduo realizado pela Irmandade do Santíssimo Sacramento de Ouro Preto.

1799-1800 Foi o responsável pelo serviço musical das Quarenta Horas, realizadas pela Irmandade do Santíssimo Sacramento de Ouro Preto.

1800 Em 15 de outubro, Francisco Gomes da Rocha assinou um contrato com a Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, tornando-se o responsável pela música dessa instituição, dada a saída de Lobo de Mesquita deste posto. É possível que Lobo de Mesquita já tivesse partido para o Rio de Janeiro.

1801 Em 16 de dezembro deste ano, assinou um contrato para ser o organista da Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro. Este contrato foi renovado até seu falecimento.

1803 (ca.) Compôs, antes ou durante este ano, o responsório *Cum transisset* para as Matinas de Domingo da Ressurreição.

1805 O último pagamento feito a ele pela Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro foi registrado neste ano, referindo-se aos seus seis últimos meses de trabalho, de novembro de 1804 a abril de 1805.

Em 3 de maio, a Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro assinou contrato com o organista Vicente Meireles Cordeiro, nele consta que o motivo da nova contratação foi a morte de Lobo de Mesquita.



A música dramática de Marcos Portugal no Rio de Janeiro: contextualização e novos dados

David Cranmer*

Resumo

Este artigo descreve aspectos relevantes da carreira de Marcos Portugal, na área da ópera e da música teatral, em Lisboa, no Teatro do Salitre, em diversos centros de Itália, especialmente em Veneza, e novamente em Lisboa, no Teatro de S. Carlos. A esta luz, avalia a informação até agora disponível sobre as obras dramáticas deste compositor executadas no Rio de Janeiro, acrescentando outras, com base sobretudo em partituras e partes cavas existentes principalmente em bibliotecas portuguesas.

Palavras-chave

Marcos Portugal – Rio de Janeiro – ópera – música teatral – Lisboa.

Abstract

This article traces certain aspects of the career of Marcos Portugal, in the area of opera and theatre music, in Lisbon, at the Teatro do Salitre, in various centres in Italy, especially Venice, and once more in Lisbon, at the Teatro de S. Carlos. In this light, it evaluates the information hitherto available on this composer's dramatic works performed in Rio de Janeiro, adding others, on the basis mainly of scores and parts found principally in Portuguese libraries.

Keywords

Marcos Portugal – Rio de Janeiro – opera – theatre music – Lisbon.

Marcos Portugal (1762-1830) iniciou sua carreira como compositor de música dramática no Teatro do Salitre, em Lisboa, no ano 1785, conforme a relação autógrafa das suas obras publicada por Manuel de Araújo Porto Alegre,¹ ou, mais plausivelmente, talvez em 1782, quando esse teatro foi inaugurado, como proposto por Manuel Carlos de Brito.² Até 1792, sua produção no Salitre inclui a música para três burletas (óperas cômicas em dois atos, musicando traduções de libretos italianos), sete comédias e entremeses, assim como um número elevado de obras ocasionais

¹ *Revista Trimestral do Instituto Histórico, Geográfico e Ethnográfico do Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de J. M. N. Garcia, 1859 (pp. 488-93).

² *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989 (p. 107).



(designadas “elogio”, “licença” ou “drama”, conforme os casos) para celebrar aniversários de membros da família real e, para além disso, “muitas árias, duetos, tercetos e outras peças soltas que não é possível lembrar”.³

No palácio real de Salvaterra, na temporada de carnaval de 1792, durante uma representação de *Riccardo cor di leone*, de Grétry, a rainha D. Maria I sofreu um ataque especialmente severo de loucura. Como consequência, os teatros reais foram definitivamente encerrados, assumindo o seu filho D. João a regência *de facto*. Assim, qualquer esperança que Marcos Portugal possa ter nutrido em vingar como compositor de ópera em Portugal foi certamente aniquilada por altura desses acontecimentos. Consciente do seu talento mas sem melhores oportunidades no horizonte no seu próprio país, resolveu procurar melhores pastagens no estrangeiro. As biografias do compositor costumam afirmar que se deslocou para Itália como bolseiro da coroa com o intuito de estudar em Nápoles. No entanto, muito mais provável é que tenha viajado já com a clara intenção de iniciar uma carreira como compositor de ópera italiana e que tenha recebido um subsídio ao longo da sua estadia em Itália; pois é citado, sistematicamente, nos libretos das estreias das suas óperas em Itália como estando efetivamente no serviço da Sua Majestade Fidelíssima (a Rainha de Portugal). A atribuição desse apoio financeiro terá sucedido, presumivelmente, por iniciativa de D. João, de cujo favor Marcos Portugal já gozava – uma relação de proximidade que se iria manter durante mais trinta anos.

O compositor encontrou sucesso rapidamente, sobretudo, mas não exclusivamente, nos gêneros cômicos – *opere buffe* em dois atos e *farse* em um ato, sendo especialmente notáveis as *farse* compostas para o Teatro San Moisè, em Veneza, um teatro bem conhecido pela maneira como contribuiu para o lançamento e avanço de carreiras de compositores que futuramente se iriam destacar, tais como Pietro Generali (1773-1832) e Gioachino Rossini (1792-1868). Entre as mais de vinte óperas que Marcos Portugal compôs em Itália, limito-me a referir cinco, pela sua relevância no presente artigo: *Lo spazzacamino principe* e *Le donne cambiate*, estreadas no Teatro de San Moisè, respectivamente em 1794 e 1797, dois dos seus maiores e mais duradouros êxitos; *Demofonte*, no Scala de Milão, e *Il ritorno di Serse*, no Teatro alla Pallacorda, em Florença, ambas estreadas igualmente em 1794; e *L'equivoco in equivoco*, representado pela primeira vez em Verona, no início de 1798.

Em 1800, Marcos regressou a Lisboa, onde foi nomeado, de imediato, mestre do Seminário do Patriarcal e *maestro* do Teatro de São Carlos, entretanto inaugurado em 1793. Nos sete anos seguintes iria compor 12 óperas sérias, sobretudo para a deslumbrante soprano Angelica Catalani (1780-1849), e apenas uma ópera cômica,



visto que, desde a Páscoa de 1803 até o carnaval de 1807, existia uma companhia distinta de *opera buffa*, dirigida pelo compositor italiano Valentino Fioravanti (1764-1837). Mais uma vez, por se destacarem no contexto do presente artigo, fazemos aqui referência a um número reduzido de obras, desta vez por ordem cronológica.

A 11 de novembro de 1801 realizou-se, no Teatro de São Carlos, um espetáculo em louvor do Príncipe Regente para marcar a paz recentemente celebrada entre Portugal e França, em que se encenou uma nova produção de *Gli Orazi e i Curiazi*, de Domenico Cimarosa (1749-1801)⁴, com o grande *castrato* Girolamo Crescentini (1762-1846) no papel de Curiazio e com Catalani no papel de Orazia. No fim desta ópera, nesta ocasião, foi acrescentado um elogio dramático da autoria de Marcos Portugal, que, como *maestro* do teatro, terá dirigido esta récita. Carl Israel Ruders, pastor luterano sueco, fornece-nos uma descrição do espetáculo e de como terminou.

O final da peça surpreendeu-me, embora eu soubesse que ela era dada em honra de S. A. R. o Príncipe Regente. Precisamente no momento em que Marcus Horatius ([Vincenzo] Praun), no auge da cólera, devia apunhalar a irmã Horatia (Catalani), apareceu a imagem do Regente de Portugal, ao fundo, num transparente, e essa aparição produziu um tal efeito que Praun já não pôde matar a Catalani, e que Crescentini, anteriormente assassinado por ele, surgiu em cena, juntamente com toda a Companhia: atores, atrizes, dançarinos e dançarinas, entre as quais, La Hutin, representando não sei que deusa casta, se fazia notar pelos seus longos cabelos fluentes, que lhe chegavam às curvas das pernas, e que ao dançar espalhavam por todo o teatro uma nuvem de pó. E assim, após um momento de canto e dança, entremeados de genuflexões, caiu o pano, pondo fim a toda essa balbúrdia.

Variantes textuais numa cópia manuscrita da partitura deste elogio, conservada no fundo musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa, Portugal,⁵ dão-nos a entender que o mesmo elogio foi utilizado em pelo menos uma outra ocasião em louvor da Rainha, presumivelmente para celebrar um aniversário. Como veremos adiante, esta não foi a única adaptação que iria sofrer.

Em 1804, Marcos Portugal compôs ou reviu quatro óperas para o Teatro de São Carlos. Para celebrar o aniversário do Príncipe Regente, a 13 de maio, foi estreada *L'Argenide ossia il ritorno di Serse*, uma nova versão de *Il ritorno di Serse*, a qual desde já pela mudança de título destacava mais o papel da *prima donna*, Angelica

⁴Estreada em Veneza, a 26 de dezembro de 1796, com Crescentini no papel de Curiazio, foi graças a este, no mesmo papel, que esta ópera veio a ser representada em Lisboa para celebrar os anos da rainha D. Maria I, a 17 de dezembro de 1798. A celebração da paz sucedeu na sequência da invasão da zona fronteiriça do Alentejo, por tropas espanholas, sob insistência de França, na chamada “Guerra das Laranjas”. No tratado, Portugal viu-se obrigado a ceder Olivença. O acordo nunca chegou a ser ratificado internacionalmente e Olivença, embora atualmente íntegra, para todos os devidos efeitos, Espanha, continua a ser teoricamente um território contestado.

⁵Cota G prática 42, com fragmentos no G prática 84e e 117.73.



Catalani, em detrimento do tenor Domenico Mombelli, que cantou o papel de Serse, quer na versão original em Florença, quer no São Carlos.

Ainda, na primavera de 1804, foi encenada a farsa *Le donne cambiate* (*As Damas Trocadas*), numa noite de benefício a favor do baixo Antonio Palmini. A escolha de repertório para este espetáculo terá sido do próprio beneficiário, que já tinha cantado a mesma obra em Veneza (Teatro San Samuele, feira da Ascensão, de 1798) e Gênova (Teatro de Santo Agostino, carnaval de 1801), neste último caso (e provavelmente no primeiro também) no papel do sapateiro Biagio. A *prima donna*, Elisabetta Gafforini, também conhecia bem esta ópera, pois já havia desempenhado o papel da Condessa Ernesta no Teatro Avvalorati, Livorno, em 1798, no Teatro Cesareo Regio, Trieste, em 1799, no Teatro Carignano, Turim, em 1800, e no Scala de Milão, em 1801. Nesta última produção foram cortadas a segunda ária da Condessa, assim como a segunda de Carlotta (a outra “dama trocada”) e o dueto da Condessa com o Conde. Em Lisboa, essas duas árias também foram cortadas e Marcos Portugal compôs um novo dueto para Gafforini e o célebre *basso buffo*, Giuseppe Naldi, no papel do Conde, o melhor número de toda a ópera, na opinião do presente autor.

No entanto, o compositor não se limitou a rever óperas do período italiano. Nesse mesmo ano, para a temporada de Inverno, compôs duas óperas novas: *La Merope*, para a noite de benefício de Domenico Mombelli, e *L’oro non compra amore*, para a de Gafforini. Esta última iria ser um dos seus maiores êxitos de sempre, e a única ópera do período como *maestro* no Teatro de São Carlos a ser largamente representada em Itália. No outono de 1806 foi estreada a sua ópera *Artaserse*, a sua última ópera antes da sua desistência como diretor musical do teatro, no carnaval de 1807. A partir desse momento as suas atuações em São Carlos iriam ser sempre esporádicas, para celebrar ocasiões especiais.

Dessas, a mais significativa foi em 1808, em plena ocupação francesa, quando o compositor reviu a sua *opera seria* *Demofonte*, composta originalmente em Milão, para celebrar o aniversário de Napoleão, a 15 de agosto. Até que ponto Marcos Portugal se voluntariou para colaborar com o inimigo nessa ocasião, ou foi obrigado a fazê-lo, é uma questão ainda em aberto. A história popular tem tecido uma visão bastante negativa do compositor, quer no Brasil – no que diz respeito à sua suposta rivalidade com o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), como mestre de capela da Capela Real –, quer em Portugal – em relação a uma suposta adesão ao “partido francês” durante a primeira invasão do país, de 1807 a 1808. Na verdade, as suas responsabilidades no Rio de Janeiro eram bem distintas das de José Maurício e, ao longo da sua carreira, Marcos Portugal manteve sua lealdade à coroa e pátria portuguesas, em especial à figura do futuro D. João VI. Estes fatos dão a entender que o hábito de denegrir o compositor encontra pouca justificação, tratando-se de pouco mais de “dor de cotovelo” perante seu talento.



Em sua lista de obras aqui referidas, Marcos Portugal inclui, como obras distintas, várias adaptações portuguesas de farsas compostas em Itália e destinadas a produções em Lisboa: *O basculho da chaminé*, uma versão de *Lo spazzacamino principe*, representada no Teatro da Rua dos Condes, em 1794, bem como *Quem busca lã fica tosquiado* e *O Sapateiro*, versões portuguesas respectivamente de *L'equivoco in equivoco* e *Le donne cambiate*, encenadas no mesmo teatro, em 1802. Sobre estas produções não dispomos de mais informação. Confirmam, no entanto, que existia no Teatro da Rua dos Condes alguma tradição de representar óperas cômicas italianas, de um ato, em versão portuguesa.

Quando a família real se retirou para o Brasil, a 28 de novembro de 1807, perante a invasão francesa de Portugal, acompanharam-na apenas dois músicos: o organista José do Rosário Nunes e o Pe. Francisco de Paula Pereira. Embora, entretanto, vários cantores da Capela Real já tivessem cumprido ordens da parte do Príncipe Regente para seguir para o Rio de Janeiro, foi apenas em agosto de 1810 que este enviou instruções explícitas para que Marcos Portugal também se deslocasse. Este embarcou a 6 de março de 1811, chegando à capital brasileira a 11 de junho.⁶ Sua nomeação enquanto Mestre de Suas Altezas Reais, cargo já assumido desde pelo menos 1809 (*in absentia*), foi confirmada, tendo-se tornado igualmente, para todos os efeitos, compositor oficial da corte, na sequência dos cargos de “compositor da Sé Patriarcal” e “compositor da Real Câmara”, os quais já detinha em Lisboa.⁷ Poucos meses depois da sua chegada foi incumbido adicionalmente da direção e inspeção dos teatros – por um lado, o Teatro Régio, um teatro público gerido pelo empresário Manuel Luiz Ferreira, seu proprietário, até 1813, altura em que foi substituído pelo novo Real Teatro de São João; por outro, os espetáculos realizados no Palácio da Quinta da Boa Vista.

Na sua *Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)* (2003), Paulo Kühn refere oito produções fluminenses de óperas e outras obras dramático-musicais da autoria de Marcos Portugal, desde o início do século XIX até ao regresso da corte portuguesa à metrópole, em 1821:⁸

17/12/1811	<i>L'oro non compra amore</i>	Teatro Régio
17/12/1811	<i>Demofonte</i>	Teatro Régio
17/12/1812	<i>Artaserse</i>	Teatro Régio
?/1812	<i>A Saloia Namorada</i>	Quinta da Boa Vista

⁶ Devo a António Jorge Marques essas informações acerca das circunstâncias da viagem.

⁷ Por exemplo, o libreto da cantata *La speranza*, estreada em Lisboa, no Teatro de S. Carlos, a 13 de maio de 1809, descreve o compositor, Marcos Portugal, como “Mestre de SS. AA. RR. e compositor da Camara Real”.

⁸ <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf> (pp. 3-4).



1/7/1817	<i>A Castanheira</i>	Teatro particular do Rocio
23/7/1817	<i>L'oro non compra amore</i>	Real Teatro de São João (ópera repetida a 23/8, com um elogio)
7/11/1817	<i>L'augurio di felicita</i>	Quinta da Boa Vista
8/11/1817	<i>La Merope</i>	Real Teatro de S. João

É com base neste elenco que propomos fazer algumas observações.

Antes de mais, devemos avaliar a evidência de cada uma das produções mencionadas pelo autor referido. As duas óperas indicadas para o dia 17 de dezembro de 1811 (o aniversário da rainha D. Maria I) parecem defrontar-nos com um dilema, pois teria sido fisicamente impossível representar estas duas óperas, ambas extensas (em dois atos), no mesmo espetáculo. Acontece, no entanto, que para *L'oro non compra amore* possuímos, para além de fontes secundárias, o libreto impresso para essa ocasião, na Imprensa Régia, Rio de Janeiro, uma prova irrefutável da produção em causa. Pelo contrário, para *Demofonte*, existem apenas duas fontes secundárias: *Marcos Portugal na sua musica dramatica*, de Manoel P. P. A. Carvalhaes,⁹ que cita a outra, *Os Musicos Portuguezes*, de Joaquim de Vasconcellos.¹⁰ Visto que este não menciona qualquer fonte, na falta de qualquer evidência mais concreta devemos retirar *Demofonte* da lista.

Para *Artaserse*, como no caso de *L'oro non compra amore*, foi impresso o libreto correspondente, enquanto para *A Saloia Namorada* Kühl cita apenas fontes secundárias. Existe, contudo, uma fonte secundária importante (quase primária) não citada: a já referida relação autógrafa das obras do compositor, onde este indica o ano e lugar de encenação, acrescentando que a execução foi realizada “pelos Escravos de S. A. R.”. Deve-se acrescentar que *A Saloia Namorada* não terá sido uma ópera propriamente dita. O texto, do poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), já fora musicado por António Leal Moreira (1758-1819), tendo sido estreado em Lisboa, no Teatro de São Carlos, a 9 de dezembro de 1793, na noite de benefício da *prima donna*, o *castrato* Domenico Caporalini. No libreto impresso correspondente, o gênero é designado por “Pequena farça dragmatica”, em um ato, o que implica um entretenimento declamado com “cantorias”¹¹ intercaladas, na tradição autóctone de entremezes e farsas.

Ouve-se com uma certa frequência a observação de como é curioso o fato de Marcos Portugal não ter composto uma nova ópera para a inauguração do Teatro de São João, em 1813.¹² Em nossa opinião, no entanto, isso não nos deveria sur-

⁹ Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1910; suplemento, 1916.

¹⁰ Na p. 78, do volume original, Carvalhaes cita Vasconcellos. Porto, 1870, tomo 2º (p. 79).

¹¹ O termo usado na época para qualquer número cantado – ária, canção, dueto ou outro conjunto.

¹² A única obra musical novamente composta para esta ocasião foi o drama musicado *O Juramento dos Numes*, de Bernardo José de Souza Queiroz.



preender, pois, como já vimos, o compositor havia desistido de compor novas óperas desde 1807. A profissão de compositor de ópera era bastante desgastante e era habitual, especialmente entre os compositores bem sucedidos, após duas ou três décadas de produção contínua, procurar cargos seguros e menos onerosos. Para alguns a solução era exercer um cargo de compositor numa catedral ou capela real, ou numa corte que não fizesse grandes exigências em termos de produção; para outros, residia no ensino. No caso de Marcos Portugal, encontramos ambas as tendências. Compunha música sacra para a Capela Real portuguesa e ocasionalmente obras dramáticas (sem serem exatamente óperas), mas também se dedicou bastante à educação musical dos Infantes.

Após a inauguração do Teatro de São João e até 1821, as únicas referências a representações de obras dramáticas de Marcos Portugal no Rio referem-se ao ano de 1817. Segundo a *Gazeta do Rio de Janeiro* de 5 de julho, *A Castanheira*, um entremez declamado, “com toda a sua música”, foi apresentado no dia 1^o, num teatro particular, no “Rocio”. Paulo Kühn avisa-nos que a fonte não nos fornece o nome do compositor, mas que a música terá sido provavelmente a de Marcos Portugal.¹³ Embora não se possa descartar essa hipótese, deve-se tomar em consideração que havia mais de trinta anos desde a composição da música, e que seu estilo, em 1817, já era bastante desatualizado. Acresce o fato de nessa época não existir ainda uma noção clara de um “cânone” musical que passava de uma geração para outra. Mais habitual nesse repertório era uma certa instabilidade no que se refere à música cantada, tendo em conta a substituição de alguns números ou até da sua totalidade, chegando-se por vezes ao ponto de alterar os momentos da peça onde as cantorias se inseriam.¹⁴ O folheto impresso em Lisboa, sem data, mas aparentemente de finais do século XVIII, indica-nos que os números cantados eram constituídos por dois duetos, duas árias ou canções, e um coro final (isto é, um número final em que todos os membros do elenco participavam). Desses consta somente o texto do final. Nos casos restantes, encontramos apenas a indicação cênica “cantam” ou “canta”, conforme a situação. Teria sido bastante fácil substituir as cantorias executadas.

Para as restantes produções de 1817, à exceção de *L'oro non compra amore*, a 23 de julho, a fonte de informação é igualmente a *Gazeta do Rio de Janeiro*, apoiada, no caso da serenata *L'augurio di felicità*, pelo respectivo libreto impresso. Esta produção privada, a 7 de novembro, na Quinta da Boa Vista, e a da ópera séria *La Merope*, no dia seguinte, no Teatro de São João, um espetáculo oferecido gratui-

¹³ *Id.*, nota 30 (p. 18).

¹⁴ Um caso paradigmático é a farsa *O Gato por Lebre*. A música existente, de António José do Rego, P-VV, G prática 12, com fragmentos no G prática 117.27, não coincide de forma alguma com as canções indicadas nas versões do folheto impressas, que possui textos para outras cantorias, noutros momentos da peça.



tamente ao público, eram para festejar as núpcias celebradas entre D. Pedro e Carolina Josefa Leopoldina da Áustria. Segundo Kühl (*op. cit.*), citando o livro clássico *Francisco Manuel da Silva e o seu tempo: 1808-1865*, de Ayres de Andrade,¹⁵ a récita de *L'oro non compra amore*, a 23 de julho, também celebrava esse casamento, mas não a cerimônia propriamente dita, e sim a assinatura do contrato, em Viena. Ayres de Andrade, embora não tivesse o costume de citar suas fontes, trabalhava sistematicamente com documentos originais e investigadores posteriores encontrando esses mesmos documentos têm verificado que suas investigações eram realizadas com cuidado. Por isso, em princípio, podemos confiar na sua afirmação, mesmo na ausência da sua fonte original.

Resumindo, então, à exceção da ópera *Demofonte*, que, a nosso ver, deve ser retirada, e das reservas expressas no caso do entremez *A Castanheira*, podemos aceitar como cientificamente bem fundamentadas as representações de obras dramáticas de Marcos Portugal referidas na *Cronologia*. Existe, no entanto, outra fonte importante, pouco explorada nesse texto, que, embora não forneça todos os dados que gostaríamos de possuir, constitui evidência de um repertório mais amplo: as partituras manuscritas conservadas. Subsiste, contudo, um problema fundamental com as partituras – que muitas vezes não fazem qualquer referência ao lugar onde foram escritas ou usadas. Esta questão tem de ser deduzida através de pistas encontradas nos próprios manuscritos, em articulação com os nossos conhecimentos dos eventuais compositores, obras, artistas, datas, lugares e práticas de execução.

Várias partituras se destacam pela sua relevância no presente contexto, em sua maioria conservadas atualmente em instituições portuguesas. Partindo das obras referidas na *Cronologia*, a obviamente mais importante é, sem dúvida, a serenata *L'augurio di felicità*, existente no Arquivo da Casa da Fronteira e Alorna, agora pertencente ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa. A partitura é constituída por três volumes, respectivamente, parte I, parte II e um volume suplementar com as partes cavas que não cabiam nos dois primeiros.¹⁶ Cada tomo é suntuosamente encadernado e inclui o brasão da família real na capa. Embora constem, no frontispício do primeiro volume, as palavras “Originale nel Rio di Giâneiro L'anno 1817”, trata-se, sem dúvida, de uma cópia cuidadosa. O original autógrafo do terceiro volume encontra-se igualmente em Lisboa, na Biblioteca da Ajuda,¹⁷ onde deveria estar a cópia conservada no Arquivo Nacional.

Igualmente no fundo da Casa de Fronteira e Alorna está outra partitura de uma obra dramática de Marcos Portugal: o primeiro volume, de dois, de *L'oro non compra*

¹⁵ KÜHL, Paulo Megayar: *Cronologia da ópera no Brasil*, disponível em www.car.unicamp.br/cepas/opera/cronologia.pdf e Rio de Janeiro: Coleção Sala Cecília Meireles, 1967, 2 vols.

¹⁶ Cotas MSS. 69 a 71.

¹⁷ Cota 48-II-35, mas mal identificado como *Gli affetti del Genio Lusitano*, de António Leal Moreira. Devemos a António Jorge Marques esta correção.



amore, encontrando-se o segundo no arquivo musical do Paço Ducal, em Vila Viçosa. Estes dois volumes são cópias feitas em Lisboa, no Teatro de São Carlos. No entanto, não devemos excluir, de forma alguma, a hipótese de que possam ter viajado para o Rio de Janeiro e regressado.

Verifica-se, de fato, uma ligação íntima entre certas fontes existentes, por um lado, em Vila Viçosa e na Biblioteca da Ajuda, e, por outro lado, entre estas e o Rio de Janeiro. Por exemplo, em Vila Viçosa conserva-se uma Cantata composta por Fortunato Mazzotti para festejar os desposórios da Infanta Dona Maria Teresa, filha do Príncipe Regente, com o Infante Dom Pedro Carlos de Espanha, celebrados no Rio de Janeiro, em maio de 1810.¹⁸ Existe na Biblioteca da Ajuda outra cantata, com o título *Bauce e Palemone*, do mesmo autor, composta dois meses mais tarde para o aniversário do recém-casado.¹⁹ Outro caso é *La Zaira*, de Bernardo José de Souza Queiroz, composta no Rio para o aniversário da rainha Dona Maria, aparentemente num dos anos entre 1808 e 1810. A partitura encontra-se na Biblioteca da Ajuda²⁰ enquanto as partes cavas correspondentes se conservam em Vila Viçosa.²¹

O que se torna claro com esses exemplos é a existência de um conjunto de obras dramáticas compostas no Rio de Janeiro para celebrar eventos significativos da vida da Família Real nos anos que esta aí passou. Ao regressar a Portugal, alguém – presumivelmente o próprio Príncipe Regente, ou alguém a atuar em seu nome – decidiu levar também essas partituras. Há ainda casos que comprovam que certas partituras oriundas de Lisboa, agora conservadas em Vila Viçosa, foram enviadas para o Rio de Janeiro, onde foram usadas antes de regressarem a Portugal. Um caso paradigmático é o material (partitura e partes) de *La modista raggiratrice*, de Giovanni Paisiello,²² usado originalmente no teatro do palácio real de Salvaterra, no carnaval de 1792, e novamente no Rio, cerca de 1810. Nas partes vocais constam os nomes dos intérpretes de ambas as produções. Existem igualmente casos de obras provenientes de teatros públicos lisboetas, tais como o Teatro de São Carlos e o Teatro do Salitre, que foram para o Rio e voltaram.²³

Sendo assim, voltando especificamente a Marcos Portugal e às suas óperas compostas para o Teatro de S. Carlos, seria perfeitamente razoável propor, apesar da inexistência de provas em concreto, que a referida partitura de *L'oro non compra*

¹⁸ Cota G prática 19.

¹⁹ Cota 45-I-22. Não deve ser coincidência a escolha da temática desta cantata, baseada num conto tirado das *Metamorfoses* de Ovídio, no tema do amor devoto entre homem e mulher.

²⁰ Cota 48-II-36 e 37.

²¹ Cota G prática 45, 91f e 117.17.

²² Cota G prática 61, com fragmentos no G prática 117.11.

²³ Para uma discussão preliminar das obras em questão bem como das circunstâncias de viagem e sua execução, veja-se “Ópera e música teatral no Rio de Janeiro no reinado de D. Maria I: uma fonte mal conhecida”, comunicação proferida no Colóquio Internacional “As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações”. Lisboa: Fundação Gulbenkian, junho de 2008, a publicar nas respectivas atas.



amore também integrou esse processo de vaivém, assim como *La Merope*, conservada na Biblioteca da Ajuda.²⁴ Em outro caso, o de *L'Argenide o sia Il ritorno di Serse*, a evidência é irrefutável. A partitura conservada em Vila Viçosa foi produzida por copistas ativos no Teatro de São Carlos,²⁵ mas em certas páginas constam, numa mão posterior, os nomes de “Sr.^a Francisca [de Assis]” e “Snr. Luiz Ignacio”, cantores ativos, no Rio, nos primeiros anos da presença da corte portuguesa.

Já referimos o elogio estreado em São Carlos a 11 de novembro de 1801, originalmente para celebrar a paz entre Portugal e França e, subseqüentemente, para o aniversário da rainha Dona Maria I. A partitura, em Vila Viçosa, possui indicações claras de que foi reutilizada no Rio de Janeiro, aparentemente no Teatro Regio, pois tem acrescentado um texto em português, assim como os nomes dos dois solistas: Joaquina Lapinha e Manoel Rodrigues, mais uma vez cantores ativos no Rio nos primeiros anos da presença da corte portuguesa.

Através do reduzido número de obras de José Maurício Nunes Garcia, Fortunato Mazzotti e Bernardo Queiroz que se conservam em Vila Viçosa, é possível reconhecer a escrita musical de certos copistas ativos no teatro de Manuel Luiz Ferreira. A presença da mão destes copistas noutros manuscritos permite-nos identificar outras obras como tendo sido copiadas ou alteradas no Rio.

É o caso de mais duas obras de Marcos Portugal. As partes cavas de *As Damas Trocadas*, uma tradução portuguesa de *Le donne cambiate* na forma revista pelo compositor para o Teatro de São Carlos, em 1804,²⁶ possuem duas versões da primeira ária para a Condessa Ernesta, “Quanto consola o peito”. A segunda versão, transposta uma quarta acima, para poder ser cantada por um soprano, é escrita sistematicamente por um dos copistas cariocas. O que ainda não foi possível determinar é se estas partes cavas foram copiadas inteiramente no Rio de Janeiro ou enviadas de Lisboa e, depois, alteradas.

Parece que essa ópera foi a mais popular de Marcos Portugal na capital brasileira. Foi a única a ser representada no Rio após o regresso da Família Real a Portugal, tendo sido encenada no Teatro de São João, em agosto de 1821, com o título *O Diabo a Quatro* ou *o Sapateiro*, e, na seqüência do incêndio nesse teatro, no seu sucessor, o Teatro de São Pedro d'Alcântara, em 1826 e 1827, com o título *O Sapateiro*. É igualmente a única ópera de Marcos Portugal a ser representada no Brasil nos tempos modernos, graças à produção realizada, em maio deste ano, no Rio de Janeiro.²⁷

²⁴ Cota 48-II-25 e 26.

²⁵ Cota G prática 44, com fragmentos nos maços G prática 90b, 91a, 91b, 91c e 117.15.

²⁶ Cota G prática 46, com fragmentos nos maços G prática 89d, 89i e 117.6.

²⁷ A estreia realizou-se a 24 de maio, ao ar livre, em frente do Palácio Imperial. A produção foi da Dell'Arte, com direcção artística de André Heller-Lopes e direcção musical de Guilherme Bernstein. A edição usada foi a do presente autor.



No caso da outra obra, a farsa portuguesa *O Disfarce Venturoso*, é provável que a música tenha sido reunida no Rio de Janeiro, eventualmente antes da chegada de Marcos Portugal e sem o seu conhecimento. Na fonte, que inclui seções numa mão fluminense, apenas três das cinco cantorias possuem atribuição, sendo pouco provável que o coro final seja do próprio Marcos, mas sim de outro compositor, acrescentado localmente.²⁸ Foi possível identificar a chamada “ária”, na realidade um terceto, com tendo sido tirada de *L’equivoco in equivoco*, mas os restantes números nada têm a ver com essa obra. Sendo assim, não deve corresponder à versão portuguesa desta ópera, *Quem busca lã fica tosquiado*. Só se pode concluir que *O Disfarce Venturoso* seja um pastiche. Infelizmente, ainda não foi possível localizar o texto da farsa em que esta música se insere, o que impossibilita a sua execução moderna a não ser em versão de concerto.

Graças às partituras conservadas em Portugal, foi possível, portanto, resgatar do esquecimento uma das duas obras dramáticas compostas por Marcos Portugal no Brasil (*L’augurio di felicità*), anteriormente considerada perdida, e acrescentar quatro obras do mesmo autor à lista das que foram executadas no Rio.

Por último, neste levantamento de partituras, deve-se referir a existência na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de uma partitura manuscrita incompleta de *O Basculho da Chaminé*, a versão portuguesa de *Lo spazzacamino principe*. Esse manuscrito ainda carece de um estudo aprofundado do ponto-de-vista documental, assim como de uma comparação detalhada com a versão original italiana.²⁹ Por outro lado, o estudo das fontes luso-brasileiras em Vila Viçosa ainda se encontra numa fase inicial. No entanto, à primeira vista, tomando em consideração as marcas de água encontradas no papel, assim como a grafia dessa cópia, que em nada correspondem ao que foi encontrado até agora em Vila Viçosa, parece mais provável que o manuscrito seja de origem portuguesa e não brasileira. Na ausência de quaisquer indicações de execução nessa partitura, não podemos concluir que alguma vez tenha sido usada no Rio, no período em consideração neste artigo.

Para concluir, por falta de documentação, é difícil estabelecer mais do que um quadro fragmentário da música dramática de Marcos Portugal executada no Rio de Janeiro durante a estadia da Família Real. No entanto, a evidência do material existente em Vila Viçosa mostra claramente que excede o que sabíamos até agora, através de libretos e referências nos jornais.

²⁸ Cota G prática 47, com fragmentos nos maços G prática 86j, 89c, 89s e 117.49. Segundo indicações nas partes vocais, terão sido intérpretes Luiz Inácio e Ladislau Benavenuto.

²⁹ Duas árias dessa fonte foram transcritas por Ricardo Bernardes e publicadas na série *Música no Brasil: séculos XVIII e XIX*, vol. III “Corte de D. João VI”, organizado igualmente por Ricardo Bernardes. Rio de Janeiro: Funarte, Ministério da Cultura, 2002.



A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil

Antonio Augusto

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a inserção do Conservatório de Música na sociedade Imperial. Misto de instituição governamental e particular, procuramos observar na trajetória do Conservatório as relações criadas a partir de um projeto civilizatório do Império, bem como as estratégias utilizadas para a definição da posição social do músico e da instituição na rígida hierarquia de uma sociedade senhorial.

Palavras-chave

Conservatório de Música – império – música – sociedade.

Abstract

The objective of this article is to analyze the insertion of the Conservatory of Music in the Imperial society. We try to observe in the trajectory of the Conservatory – a combination of governmental and private institution – the relations established with a project of civilization developed by the Empire, as well as the strategies used for the definition of a social position of the musician and of the institution in the rigid hierarchy of a manorial society.

Keywords

Conservatory of Music – empire – music – society.

Os anos seguintes à proclamação da Independência do Brasil e à abdicação do primeiro Imperador foram intensos. A necessidade de criar uma nação para o novo Estado que se formava, era questão fundamental. Neste processo, a elite imperial brasileira procuraria cultivar a imagem de uma civilização europeia transplantada para a América tropical. Esta civilização, agregada de valores “americanos”, seria edificada e afirmada através do Estado e da Coroa. Assim, a consolidação política no início do Segundo Reinado abria espaço para a emergência de um discurso que conferia ao Estado, personificado no imperador, a missão histórica de constituição da nação (ROWLAND, 2003, pp. 365-88).



O Governo, então, como artífice dessa construção,¹ inicia uma série de atitudes bem representadas na criação do Instituto Histórico Geográfico (1838), do Museu Nacional (1842), ao mesmo tempo em que inaugura e reformula estabelecimentos formadores de sua elite nacional, como o Colégio D. Pedro II (1837) e a Imperial Academia de Belas-Artes (1842). Da mesma forma demarca seus lugares de atuação no que diz respeito à música, reorganizando a orquestra da Capela Imperial (1843), retomando as temporadas de óperas (1844) e inaugurando o Conservatório de Música (1848).

Robert Pechman (PECHMAN, 2002, p. 31) pondera que essas instituições teriam a “missão” de colocar o país no fluxo civilizatório europeu, buscando um “padrão civilizatório” que pudesse se tornar uma referência para todos os brasileiros, mesmo para os excluídos do pacto do poder. Nesta referência, afirma o autor, uma nova dinâmica é definida pela fusão entre o nacional e o civilizatório, na aproximação entre o particular e o universal.

A primeira manifestação governamental sobre a necessidade de oficializar, na corte do Império, o ensino da música foi realizada pelo ministro Antonio Pinto Chichorro da Gama (1800-1887), no relatório do Ministério dos Negócios do Império sobre o ano de 1833.² Ali, indicava a conveniência de se criar no ambiente da Academia de Belas-Artes “uma aula de música, onde o talento dos Brasileiros, tão propenso às Belas-Artes, possa também neste ramo desenvolver-se, e aperfeiçoar-se” (BRASIL, *idem*, p. 9).

No mesmo ano de 1833, reunia-se um grupo de músicos, capitaneados por Francisco Manuel da Silva (1795-1865), para a criação da Sociedade Beneficência Musical,³

¹ Sobre estado, sociedade, cultura e política para o período pós-independência e segundo reinado ver CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro das Sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003; CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998; GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Nação e civilização nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional. Estudos históricos*, n. 1, pp. 5-27, 1988; MARTINEZ, Alessandra Frota. *Educar e instruir: a educação popular no Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado. Programa de História Social da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 1997; SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas Letras de um Pintor: Manoel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004; BASILE, Marcello Campos. *O Império em Construção*. Tese doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2004; MARTINS, Maria Fernanda Vieira. *A velha arte de governar: um estudo sobre política e elites a partir do Conselho de Estado*. Tese de doutorado – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2005; MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial*. São Paulo: Hucitec, 2005; SOUZA, Sílvia Cristina. *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte*. Campinas: Ed. Unicamp – Ceuclt, 2002.

² BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. Ministro Antonio Pinto Chichorro da Gama. *Relatório da Repartição dos Negócios do Império Apresentado a Assembléia Geral Legislativa na Sessão Ordinária de 1834*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1834.

³ Em toda bibliografia que trata da Sociedade de Música encontramos a afirmação que Francisco Manuel da Silva, além de primeiro sócio e organizador de seu primeiro estatuto, teria sido também diretor da instituição até 1865, ano de sua morte. Curiosamente, nos *Anais da Biblioteca Nacional 1881-1882*, encontramos a seguinte referência: *Discurso pronunciado pelo presidente da Sociedade Beneficência Musical (Manuel Joaquim Corrêa dos Santos) no dia 10 de Julho de 1834, por ocasião da posse da nova administração*. Rio de Janeiro: Typ Nac., 1834, in-16° de 11 pp (BN). Infelizmente, apesar de termos percorrido todos os setores da biblioteca, e da ajuda de seus funcionários, ainda não foi possível localizar o documento citado.



ou simplesmente Sociedade de Música, como ficou conhecida.⁴ Além das finalidades que envolviam a promoção de benefícios sociais para seus membros, a Sociedade envolver-se-ia com a proposta de criação de um Conservatório de Música na corte.

Assim, em 1841, é requerida ao Governo a concessão de duas loterias anuais, pelo período de oito anos, a serem destinadas para esta finalidade,⁵ o que é atendido pelo Governo através do Decreto nº 238, de 27 de novembro de 1841. No entanto, apesar do ministro Joaquim Marcellino de Brito (1799-1879) anunciar, em 1846, que já estava nomeada e em exercício a Comissão Diretora responsável pela efetiva instalação do estabelecimento,⁶ o Governo demorava a concretizar a extração das loterias, o que levaria Martins Pena (1815-1848) a protestar em seu folhetim publicado no *Jornal do Commercio*, em 14 de outubro de 1846.

Há três para quatro anos, senão mais, que o corpo legislativo concedeu loterias para a criação de um conservatório de música: aplaudimos semelhante concessão por muito útil e louvamos as pessoas que lhe tinham dado impulso. [...] O Sr. Francisco Manuel da Silva, professor bem conhecido, devia figurar à testa deste estabelecimento, e isto já era por si a garantia de bom êxito.

A desgraça, porém quis que a realização dessa ideia encontrasse obstáculos. Dezenas de loterias correm todos os anos para diferentes objetos; só as concedidas para o mencionado fim não têm podido achar uma aberta para serem extraídas. Lá se vão alguns anos e uma só ainda não se vendeu ou nela não se cuidou.

Pensávamos que a chegada de uma companhia italiana, o bom acolhimento que teve e a necessidade de cultivar-se com mais atenção a arte de Rossini, desse mais impulso a este negócio. Infelizmente nos enganamos. Um só passo não se tem caminhado e o marasmo continua. [...]

Eia, senhores, coragem! Sacudam essa indolência que tantos males causa: digam para que vieram ao mundo, e cumpram com o dever

⁴ 18 November. Statutes elaborated by Francisco Manuel da Silva for the creation of the Sociedade Beneficência Musical (variously known as Sociedade de Beneficência Musical, Sociedade Musical Beneficência, Sociedade Musical Beneficente, Sociedade Musical, Sociedade de Música) are approved; the society is installed at the church of Nossa Senhora do Parto (erected in 1653) twenty-eight days later. cf. HAZAN, Marcelo. The Sacred works of Francisco Manuel da Silva (1795-1865). Dissertation submitted to the Faculty of the Department of Musicology School of Music of The Catholic University of America. In partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy. Catholic University of America: Washington, D.C., 1999, p. 31.

⁵ SOCIEDADE BENEFICÊNCIA MUSICAL. Requerimento encaminhado ao Ministério do Império por Fortunato Mazziotti e outros professores de musica, solicitando a criação de um conservatório de música e a concessão de duas loterias anuais, por espaço de oito anos, em nome da Sociedade Musical. 1841. Biblioteca Nacional. Setor de Manuscritos. C-0774,035.

⁶ BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. Ministro Joaquim Marcellino de Brito. Relatório da Repartição dos Negócios do Império Apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 4ª Sessão da 6ª Legislatura. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1847.



que tem todo o cidadão de contribuir com o seu contingente para o edifício social. Nada de indolência, ou o ferrete de homens inúteis recairá sobre vós! (PENNA, 1846)⁷

O protesto surte efeito e no ano seguinte, 1847, extraía-se a primeira das loterias autorizadas pelo Governo. Mas Francisco Manuel da Silva, já designado diretor interino do estabelecimento, teria ainda de esperar a conclusão dos reparos de uma das salas do Museu Nacional, destinada ao funcionamento do Conservatório.⁸

A sessão solene de inauguração ocorre, enfim, no dia 13 de agosto de 1848, em um salão do andar térreo do Museu Nacional, que ficava no Campo da Aclamação (atual Praça da República), com a presença do ministro dos Negócios do Império e autoridades civis e militares. No discurso proferido pelo diretor interino, destaca-se a ênfase na contribuição que uma instituição de tal ordem, a primeira a ser fundada no Brasil, proporcionaria ao “progresso da nossa civilização”.

Francisco Manuel revela as bases de seu pensamento ao buscar na utilização dada pelos gregos à música sua função social. Estabelece, dessa forma, uma ligação direta entre música e nação, formalizada através da construção e estabelecimento de princípios morais.

Por todas estas considerações de palpitante interesse, e por ser a cultura da música útil, moral, e necessária, é que as Nações mais ilustradas do século em que vivemos têm-se esmerado em estabelecer Conservatórios, tendentes a propagar e conservar a arte em toda a sua pureza, cõnsua de que as instituições humanas devem ter por base a moralidade, e que as Belas-Artes são essencialmente morais, porque tornam o indivíduo que as cultiva mais feliz e melhor cidadão. (SILVA, 1848, II, 34,26,42)

O discurso da moralidade como base da arte, ou da arte como possuidora de uma essência moral, refletia diretamente os anseios de uma sociedade que buscava sobremaneira distinguir-se como culta e, portanto, detentora dos quesitos básicos a ser recebida no âmbito das nações civilizadas. A arte não só “amaciaria os gostos”, como formaria cidadãos que, dentro de um projeto civilizatório voltado para a

⁷ Martins Pena Folhetins, pp. 48-9.

⁸ BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. Ministro José Carlos Pereira de Almeida Torres (Visconde de Macahé). Relatório da Repartição dos Negócios do Império Apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 1ª Sessão da 7ª Legislatura. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1848.



estetização do cotidiano, pudessem integrar a ordem que se estabelecia: a ordem cortesã, estimuladora da boa moral e da doçura dos costumes (PECHMAN, 2002, p. 15).

Estava, então, lançada oficialmente a instituição que iria alargar o “patrimônio moral e intelectual da pátria”, desenvolver vocações predestinadas e, sobretudo, formar artistas de mérito que glorificariam a cena lírica e levariam aos confins do globo “as inspirações do gênio Americano” (SILVA, 1848, pp. 11-42).

A partir desse momento, Francisco Manuel afirmava ser o Conservatório não mais um produto da Sociedade de Música, mas um estabelecimento “nacionalizado pelos Poderes Supremos do Estado” (*Idem., ibidem*), destacando o papel que o Governo teria como mantenedor e regulamentador da instituição. A ele caberia nomear a comissão dirigente, composta de diretor, tesoureiro e um secretário, bem como os professores sugeridos em um primeiro momento pela Sociedade de Música e posteriormente pela Congregação do Conservatório.⁹

Apesar de todo entusiasmo de Francisco Manuel com a ingerência do Governo em relação ao Conservatório, somente em 1852 seria extraída a segunda loteria das que foram autorizadas pelo Governo, sendo assim instalada em 13 de novembro a segunda “aula”, dedicada ao ensino de Rudimentos e Solfejo para o sexo feminino. As demoras e incertezas desanimavam os envolvidos no projeto de sedimentação do Conservatório e, a despeito do enorme prestígio que Francisco Manuel detinha, a situação tornava-se cada vez mais precária.

Denunciando esta situação, Francisco Manuel, no *Almanaque Laemmert*,¹⁰ de 1854, em anúncio dedicado ao Conservatório de Música, informava em um adendo que o desenvolvimento desta instituição estava fora do alcance da comissão de artistas que a dirigiam, pela falta de regularidade na extração das loterias, “sobretudo pela pouca atenção que ainda merecem as artes neste país”.¹¹ O forte manifesto de um artista que gozava das graças do Estado geraria mais uma reação do Governo.

⁹ O Conservatório revela em sua natureza a ambiguidade de ser uma instituição governamental e ao mesmo tempo particular. Em 1875, no seu primeiro relatório como diretor do Conservatório de Música, Antonio Nicolau Tolentino (1810-1888) explanava sobre esta dupla constituição: “No entanto é evidente defectiva a anômala organização do Conservatório tal qual existe. Estabelecimento de origem particular, apenas auxiliado pelas dezesseis loterias que para a sua fundação foram concedidas em 1841, o Conservatório desde 1847 tomou o caráter ambíguo de associação privada e instituição pública, pelo mecanismo que lhe imprimiu o Governo, tanto então como em janeiro de 1855, subordinando-o por um lado, em todos os seus atos e funções a regras pelo mesmo Governo pré-estabelecidas, e deixando-o por outro desprovido dos elementos indispensáveis ao bom desempenho dos deveres que lhe ficavam pautados, e entregue a seus meios particulares”. ACADEMIA DE BELAS-ARTES. Conservatório de Música. Relatório do diretor da Academia de Belas-Artes e do Conservatório de Música, Antonio Nicolau Tolentino, ao Ministro dos Negócios do Império em 30 de abril de 1875. Biblioteca Nacional, 255.402 a.a.

¹⁰ O “Almanaque Laemmert” foi publicado anualmente pela Editora Laemmert, na cidade do Rio de Janeiro, no período de 1844 a 1889. Seu conteúdo relaciona nominatas dos oficiais da Corte e seus ministérios, Guarda Nacional, nobreza titulada, profissionais dos mais diversos ramos de atividade, além de suplementos com informações sobre legislação, dados do censo e propaganda comercial, entre muitos outros.

¹¹ Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1854. Organizado e Redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1854, p. 324.



No mesmo ano, é decidida a incorporação do Conservatório à Academia de Belas-Artes, acrescentando-se a música ao quadro de especialidades existentes (arquitetura, escultura, pintura, ciências) nesta instituição. Em janeiro do ano seguinte, através de decreto,¹² o governo instituía uma nova organização para o estabelecimento.

Duas mudanças seriam realizadas imediatamente: a mudança de sua sede do Museu Nacional para o prédio da Academia e a ampliação de seu corpo docente e discente, como podemos observar nos gráficos a seguir. Apesar de se tornar uma seção da Academia, o Conservatório ainda continuava um corpo independente, com direção e administração próprias. Entretanto, passava a incorporar certas facilidades antes particulares da Academia, como a possibilidade de enviar à Europa alunos que se destacassem.

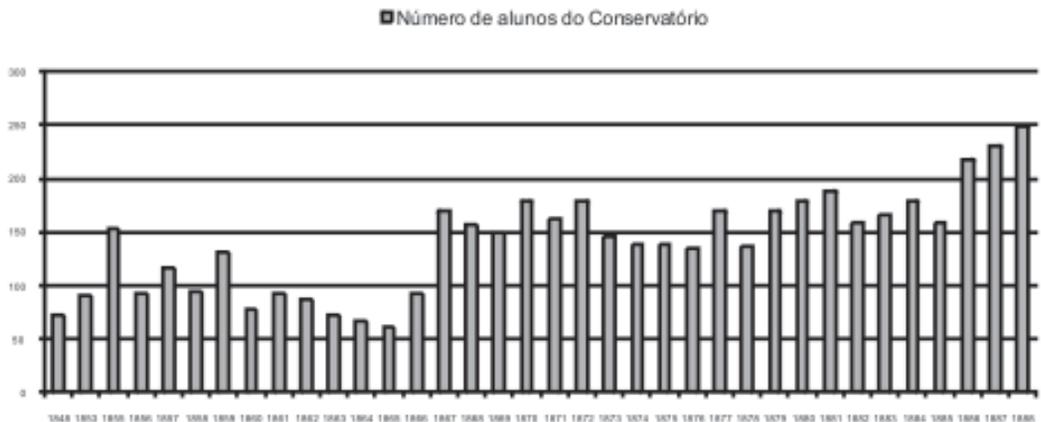


Gráfico 1

Fontes: Acervo Museu D. João VI; Relatórios do Ministro de Estado dos Negócios de Estado (1848-1889); Almanaque Laemmert (1849-1889); Relatórios dos Diretores do Conservatório de Música ao Ministro de Estado dos Negócios do Império (1856-1887).

¹² BRASIL. Decreto nº 1542 de 23 de janeiro de 1855. Dá nova organização ao Conservatório de Música. Collecção das leis do Império do Brasil de 1855. Tomo XVIII. Parte II. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1856, pp. 54-7.

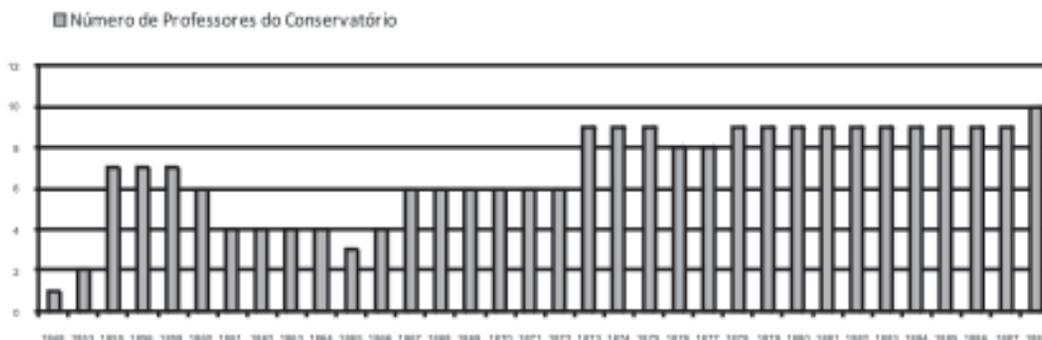


Gráfico 2

Fontes: Acervo Museu D. João VI; Relatórios do Ministro de Estado dos Negócios de Estado (1848-1889); Almanaque Laemmert (1849-1889); Relatórios dos Diretores do Conservatório de Música ao Ministro de Estado dos Negócios do Império (1856-1887).

O Relatório do Ministro dos Negócios do Império sobre o ano de 1855 festejava as mudanças e comemorava seus efeitos.

O Decreto nº 1.542, de 23 de janeiro do ano passado, que reorganizou o Conservatório, dando-lhe o desenvolvimento que tanto carecia, vai-se executando e apresenta já resultados que se podem considerar satisfatórios. Assim o demonstraram os exercícios públicos que, no dia 15 de março último, fizeram os alunos, em uma das salas da Academia das Belas-Artes, quando, em geral, manifestaram adiantamento e deram algumas provas de vocação e talento especial, que lhes promete um futuro esperançoso. (...) Continuam os alunos mais adiantados a ser aproveitados no Coro da Capela Imperial e nos de diversas Igrejas, onde recebem um estipêndio, embora por em quanto limitado [*sic*], suficiente para acoroçá-los desde já na carreira a que se dedicam, fazendo-lhes entrever um futuro que os acobertará da indigência. Seu prestante Diretor, o Professor Francisco Manoel da Silva, prossegue no desempenho de suas funções, com zelo e dedicação dignos de bem cabido elogio.¹³

¹³ BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. Ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz. Relatório da Repartição dos Negócios do Império Apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 4ª Sessão da 9ª Legislatura. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1856B, pp. 68-9.



A anexação do Conservatório era uma das várias facetas que marcaram a reformulação da Academia de Belas-Artes, empreendida dentro da Reforma Pedreira. Esta reforma, comandada pelo ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz (1818-1886), tinha como objetivo reformular a instrução pública, dotando as instituições de ensino, incluindo os cursos superiores e as academias, de estatutos e regras internas meticulosas.

Essas medidas disciplinadoras conferiam sustentação ao projeto de centralização monárquica, delegando o controle da instrução ao governo central e utilizando-a como meio de difusão de valores como ordem e monarquia, entre outros (SQUEFF, 2000, p. 106). Em igual medida, a Reforma Pedreira refletia o processo civilizatório capitaneado pelo Imperador, ao adotar para instrução pública modelos que, observados à distância, escriturassem a possibilidade da participação do Brasil no grande conjunto das nações civilizadas.

Para além de uma política de instrução pública, estava em jogo a construção de um Estado imperial, embasado numa classe senhorial que forjava seus mecanismos de expansão. Tratava-se, pois, de distinguir os cidadãos da massa de escravos e, sobretudo, libertá-los da barbárie ao mesmo tempo em que, adotando princípios diferenciadores e hierarquizantes presentes na sociedade, tornava-se claro o papel que se reservava a cada um, de acordo com a posição social ocupada (MATTOS, 2004, p. 287).

Sintomaticamente, ao Conservatório não seria destinado, ainda, um estatuto próprio; somente um “Plano”,¹⁴ que deveria nortear a nova organização pretendida para o estabelecimento. De acordo com este plano, retirava-se do Conservatório a finalidade de formar artistas para o culto e o teatro, como previsto em 1847. Agora ele simplesmente continuaria a admitir gratuitamente pessoas que quisessem se dedicar ao estudo da música. O Governo afirmava sua ingerência na instituição ao determinar que somente na forma de decretos poderiam ser nomeados professores e funcionários, criadas novas aulas, determinados salários e aprovados os estatutos que deveriam ser organizados e submetidos ao Governo pela Junta dos Professores.

O fato de não haver sido o Conservatório objeto de uma intervenção disciplinar mais rígida, com a criação dos estatutos e definição de regras meticulosas de funcionamento, pode ser entendido de duas maneiras. A primeira delas está relacionada ao estágio ainda embrionário da instituição que, a despeito dos anos de funcionamento, somente naquele momento passaria a ter aulas de Canto, Regras de acompanhar, Órgão, Instrumentos de sopro (clarinete e flauta) e Instrumentos de corda



(rabeca e violoncelo). Estas viriam a agregar-se às aulas de Rudimentos de música, Solfejo e Noções Gerais de Canto para os sexos masculino e feminino, que já existiam anteriormente. De fato, foi a partir dessa nova organização que tomava a instituição os ares de um pretenso Conservatório.

A segunda explicação está relacionada ao desconhecimento da posição social a ser ocupada pelos músicos dentro da expansão pretendida na construção do Estado Imperial. Segundo José Murilo de Carvalho (2003, p. 95), o ensino superior somado à ocupação contribuía para a unidade da elite imperial. A ocupação, explica o autor, se “aliada à profissão pode constituir importante elemento unificador mediante a transmissão de valores, do treinamento e dos interesses materiais em que se baseia”. A ocupação “pode também ser vista como um indicador de posição social”.

Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879), nomeado diretor da Academia de Belas-Artes em 1854, não estava alheio a essas particularidades. Ao realizar na Academia uma vasta reforma, alinhada à Reforma Pedreira, foi além da simples reestruturação curricular do estabelecimento: delimitou em espaços distintos artífices e artistas.

Nas aulas de Matemáticas aplicadas, de Desenho geométrico, de Escultura de ornatos e de Desenho de ornatos, os estatutos da Academia previam a existência de duas espécies de alunos: os artistas e os artífices, ou seja, os que se dedicam às Belas-Artes e os que professam as artes mecânicas.¹⁵ Os artífices teriam ainda um livro próprio de matrícula, no qual declarariam a profissão que exercem, para que tivessem seus estudos convenientemente direcionados pelos professores.

Em discurso realizado na abertura solene das aulas, em 2 de junho de 1855, Porto Alegre conclamava:

Mocidade, deixai o prejuízo de almejar os empregos públicos, o tilos-es¹⁶ [*sic*] das repartições, que vos envelhece prematuramente, e vos conduz à pobreza e a uma escravidão contínua; aplicai-vos às artes e à indústria: o braço que nasceu para o rabote¹⁷ ou para a trolha¹⁸ não deve manejar a pena. Bani os preconceitos de uma raça decadente, essas máximas da preguiça e da corrupção: o artista, o artífice e artesão são tão bons obreiros na edificação da pátria sublime como o padre, o magistrado e o soldado: o trabalho é a força, a força inteligência, e a inteligência poder e divindade.¹⁹

¹⁵ BRASIL. Decreto 1603 de 14 de maio de 1855. Estatutos da Academia de Belas-Artes. Collecção das Leis do Império do Brasil de 1855. Tomo XVIII. Parte II. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1856, p. 414.

¹⁶ Pensamos que Porto Alegre se refere a *týlosis*, calosidade s. f., pequeno calo também chamado olho-de-perdiz; calosidade em geral.

¹⁷ Espécie de plaina de carpinteiro.

¹⁸ Espécie de pá, em que o carpinteiro coloca a argamassa de que se serve.

¹⁹ ACADEMIA DE BELAS-ARTES. Conservatório de Música. Manuel de Araújo Porto Alegre. Discurso proferido na abertura solene das aulas. 2 de junho de 1855. Livro de registro das atas (1841-1857). Acervo Museu D. João VI. Notação: 6151.



Dessa forma, afirmando a importância do profissional das artes plásticas e elevando o seu reconhecimento social ao mesmo nível das profissões destinadas à elite, como o magistrado, o soldado ou o religioso, Porto Alegre afastava o preconceito que cercava as atividades manuais e oferecia uma alternativa digna aos membros da elite em busca de uma ocupação.

No âmbito do Conservatório, essa ainda não era uma distinção possível de ser elaborada. Ao dedicar ao Imperador o seu *Compêndio de Princípios Elementares de Música* (SILVA; OR. A-II. T-19fa., p. 15), que seria utilizado nas aulas do estabelecimento, Francisco Manuel da Silva, ao mesmo tempo em que concebe o Conservatório como instituição destinada às diversas gamas da sociedade, ainda limita o exercício da profissão de músico a um determinado segmento.

A instituição de um Conservatório de Música pressagia grandes e salientes vantagens; [...] já facilitando a todas as classes da sociedade o ensino regular e metódico de uma arte, cujas fruições puras e agradáveis dão vigor ao operário em suas fadigas tarefas, *minoram as provações do pobre, dando-lhe uma profissão útil e lucrativa, expelem o tédio do abastado*, e embelezam a existência do gênero humano. (SILVA; OR. A-II. T-19fa., p. 15) [grifo nosso]

Todavia, o século XIX traria mudanças na própria organização interna da “sociedade dos músicos”.²⁰ A autoridade do compositor representado, por exemplo, na figura do Mestre de Capela, ou Mestre da Música do Teatro, já não residia somente na sua capacidade de compor obras para as finalidades circunscritas à sua posição: a circularidade das partituras das obras musicais obrigava-o a atuar também como regente, cuja principal tarefa era organizar para que o crescente repertório disponível fosse cuidadosamente ensaiado e apresentado (RAYNOR, 1986).

Portanto, qual seria, no campo da música, a posição correlata ao “artista” de Porto Alegre? O compositor, o regente ou o virtuose instrumentista que começava a ocupar seu espaço de distinção? Era necessário procrastinar as hierarquizações e as adoções de princípios diferenciadores; esperar fazer-se clara a posição a ser ocupada pelos músicos na sociedade Imperial.

²⁰ Esse termo é utilizado por Avelino Romero baseado no conceito de Maurice Halbwachs para quem a relação música e sociedade se estabelece através da utilização de uma linguagem e de uma técnica aprendidas e apreendidas coletivamente, no seio da “sociedade dos músicos”, subgrupo no interior da sociedade. O termo, esclarece o autor, designa o subgrupo social formado por compositores, regentes, instrumentistas, cantores, professores, estudantes, críticos, editores de música, “todos aqueles que diretamente ou indiretamente possibilitam ou inviabilizam um projeto estético”. PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 29.



E foram necessários vinte anos para que o estatuto do Conservatório viesse a ser tratado como uma questão imperativa. Em seu relatório como diretor do Conservatório, em 1875, Antonio Nicolau Tolentino comunica ao Ministro do Império que – prevalecendo a circunstância de não se ter cumprido, até aquela data, a disposição do Artigo 15 do Plano de 1855, que previa a criação dos Estatutos do Conservatório –, comunica que a Junta dos Professores organizará e submeterá à aprovação do Governo um projeto contemplando tudo quanto for concernente ao regime, disciplina e economia das aulas, método de ensino, admissão, exames e prêmios dos alunos, bem como ao processo dos concursos para o provimento das aulas e a maneira de se regularem as condições e proposta para as viagens à Europa dos alunos ou artistas.²¹

Reúnem-se então os professores, entre os anos de 1875 e 1876 para formular o *Projeto de Estatutos e Reorganização do Conservatório*, a ser apresentado ao Ministério dos Negócios do Império.²² Entre os diversos nomes envolvidos na formulação destacam-se os nomes de Joaquim Antonio Callado (1848-1880), Hugo Bussmeyer (1842-1912) e Carlos Severiano Cavalier Darbilly (1846-1914), que teria sido o relator do projeto.²³ Esse projeto, aprovado pelo Ministério, foi posto em execução provisoriamente, pelo *Aviso de 16 de julho de 1878*. Provisoriamente, é a ressalva do governo, procrastinando mais uma vez a chancela e a definição das regras específicas de funcionamento da instituição. Somente em 1881 seriam formalmente decretados os *Estatutos do Conservatório*.²⁴ Na oposição destes dois estatutos percebemos o embate travado entre professores e governo, em torno da regulamentação da instituição.

Enquanto para os professores, segundo os estatutos de 1878, o Conservatório teria além da função de ensino da música a responsabilidade da propagação e aperfeiçoamento desta no Império, o governo, laconicamente, mantém sua definição de ser esta instituição simplesmente destinada ao ensino gratuito da música vocal e instrumental. Ou seja, se na proposta dos professores havia a intenção de transformar o Conservatório em instituição modelar para o ensino e difusão da música no Império, o governo refuta tais pretensões, restringindo suas funções a uma perspectiva meramente pedagógica, sem corroborar sua ideia de expansão.

²¹ ACADEMIA DE BELAS-ARTES. Conservatório de Música. Relatório do diretor da Academia de Belas-Artes e do Conservatório de Música, Antonio Nicolau Tolentino, ao Ministro dos Negócios do Império em 30 de abril de 1875. Biblioteca Nacional, 255.402 a.a.

²² ACADEMIA DE BELAS-ARTES. Conservatório de Música. Projeto de estatutos do conservatório de música: organizado para o cumprimento do art. 15 do Decreto nº 1542 de 23 de janeiro de 1855, e mandado por em execução provisoriamente pelo Aviso de 16 de Junho de 1878. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1878, 19p. Biblioteca Nacional. Divisão de Música: OR. A-II. I-24.

²³ PAOLA, Andrey Quintella de; GONSALES, Helenita Bueno. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: História & Arquitetura. Rio de Janeiro: UFRJ-SR5, 1998, p. 34.

²⁴ BRASIL. Decreto nº 8.226 de 20 de agosto de 1881. Dá estatutos ao Conservatório de Música. Collecção das Leis do Império do Brasil de 1881. Parte II. Tomo XLIV. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1882.



Em geral, os estatutos de 1878 tentam dar destaque à atuação do professor, ampliando sua ingerência, principalmente nas questões do ensino. Mas também experimentam uma ampliação no que diz respeito à efetivação e controle do concurso para preenchimento de vagas, bem como tentam intermediar a punição dos professores faltosos, colocando-se como interlocutores do diretor ou do ministro do Império, conforme a gravidade da falta. Mas o governo rejeita esta participação, limitando a ação da Junta dos Professores à questão pedagógica e à formulação das instruções que regulam o concurso para os lugares de professor.

Os estatutos de 1878 trazem a inclusão na hierarquia do Conservatório do cargo de Inspetor de Ensino.²⁵ Esta função seria desempenhada por um professor ou por algum músico estranho ao Conservatório, de reconhecida distinção. O inspetor de ensino seria a figura máxima do Conservatório, abaixo apenas do diretor e vice-diretor da Academia de Belas-Artes, que também acumulavam a direção do Conservatório. Podia mesmo, segundo os estatutos de 1881, substituir o diretor quando este não estivesse presente no estabelecimento ou em casos de seu impedimento (Estatutos 1878. Art. 4).

A criação do cargo de Inspetor de Ensino era uma tentativa do Conservatório de conseguir certa autonomia em relação à direção da Academia de Belas-Artes. A definição do cargo de diretor (Estatutos 1878. Art. 4), no projeto dos professores, mencionava vagamente a responsabilidade da direção e administração geral do Conservatório, sem estabelecer qualquer vínculo para a ocupação do cargo. Entretanto, o governo, em 1881, reafirma a dependência da instituição à Academia ao estabelecer claramente que a direção do Conservatório seria exercida pelo diretor da Academia, assim como também dividiriam os dois estabelecimentos o mesmo secretário.

Ponto comum aos dois estatutos era o caráter altruísta da função de diretor, secretário e tesoureiro do Conservatório: as mesmas continuavam a ser exercidas sem o direito de receber qualquer pagamento. Também os professores poderiam exercer gratuitamente seus cargos sem gerar custos para o governo, tornando-se esta particularidade uma rotina no Conservatório.

Luiz Pedreira do Couto Ferraz destaca, em seu relatório de 1855,²⁶ os votos de louvor que merecem o Professor Francisco da Mota e o Padre Manoel Alves Carneiro, por terem desempenhado gratuitamente os cargos de secretário e tesoureiro do Conservatório. De igual forma, o flautista Joaquim Antonio da Silva Callado foi nomeado, por portaria, de 4 de maio de 1870, para o lugar de professor interino da

²⁵ O cargo de inspetor de ensino será mantido nos estatutos de 1881.

²⁶ BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. Ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz. Relatório da Repartição dos Negócios do Império Apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 4ª Sessão da 9ª Legislatura. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1856.



cadeira de flauta, “sem vencimento algum, conforme requereu”.²⁷ Carlos Severiano Cavalier Darbilly também ofereceu seus préstimos gratuitamente para o Governo, em 1873, exercendo o magistério, nestas condições, pelo longo período de dez anos, até ser oficializado por concurso, em 1882.

Esse fato permite um paralelo ao que Pierre Bourdieu (1996, p. 245) chama de “interesse pelo desinteresse” da ordem artística. “Verdadeiro desafio a todas as formas de economismo”, esta atitude “desinteressada” assume relevante grau de autenticidade pelo fato de em sua iniciativa não objetivar o ganho material. Entretanto, como bem elucida o sociólogo francês, haveria uma lógica econômica embutida nesta atitude altruísta: a possibilidade de acesso aos lucros simbólicos, que são eles próprios, nas palavras do autor, suscetíveis de serem convertidos, em prazo mais ou menos longo, em lucros econômicos (Bourdieu, p. 245).

Assim, observamos que estar integrado ao Conservatório poderia ser a porta de entrada para outros trabalhos nos diversos campos de atividades musicais, como o teatro e a Capela Imperial, que representariam o ganho material necessário à subsistência. É o caso, por exemplo, de Antonio Luiz de Moura, professor de clarinete por várias décadas no Conservatório. A partir de 1851, ele passa a ser citado como 1º secretário da Sociedade de Música (Almanaque Laemmert, 1851, 1853, 1854, 1855, 1856); em 1855 é nomeado professor do Conservatório e começa atuar no Teatro Lírico Fluminense (1855, 1856); em 1856 já está integrado como clarinetista da Capela Imperial (1856 e 1859).

No caso de Cavalier Darbilly, esta realidade se faz ainda mais presente ao percebermos o músico à frente de uma instituição comercial que fornecia material de escritório, desenho e pintura para a Academia de Belas-Artes, à qual o Conservatório fora anexado em 1855. Essa relação se estabelece por volta de 1856,²⁸ quando surgem as primeiras notas de compras efetuadas pela Academia na Casa C. J. Cavalier, a empresa familiar de Darbilly. A partir do decênio de 1870, a firma é assumida por Cavalier Darbilly, que empresta seu nome à razão social da empresa: Carlos Severiano Cavalier e Companhia.

Na transcrição seguinte, podemos observar que o volume dos negócios era significativo e que esta relação antecede a chegada do pianista e compositor ao Conservatório e permanecerá até o último ano de funcionamento desta instituição.²⁹

²⁷ ACADEMIA DE BELAS-ARTES. Conservatório de Música. Ofício do diretor ao Ministro dos Negócios do Império Carlos Leôncio de Carvalho. 25 de Fevereiro de 1878. Documento manuscrito. Acervo Museu D. João VI. Notação 2109.

²⁸ No Almanaque Laemmert de 1888, há um anúncio da casa comercial de Cavalier Darbilly, sucessora da Casa Cavalier, em atividade a partir do ano de 1855. Almanaque Laemmert, 1888.

²⁹ No Acervo do Museu D. João VI encontramos a minuta de contrato entre o diretor da academia e o negociante Carlos Severiano Cavalier Darbilly, para fornecimento de artigos de escritório, desenho e pintura durante o ano de 1889. Acervo Museu D. João VI. Notação nº 2639.



Ela ainda continuaria após a proclamação da República e ao afastamento de Darbilly de suas funções de professor de música do Conservatório.

Notas fiscais de compra de material pela Academia de Belas-Artes e Escola Nacional de Belas-Artes, fornecidas pelas diversas razões sociais da Casa Cavalier

Razão social	Data	Valor
C. J. Cavalier e Cia.	1863	1.435\$808
Carlos Severiano Cavalier e Companhia	31 de março de 1877	1-572\$380
C. S. Cavalier-Darbilly – antiga Casa Cavalier	31 de dezembro de 1890	365\$800

Quadro 1

Fonte: Museu D. João VI. Notas de despesas efetuadas pela Academia, várias até o ano de 1890. Notação 451.

Com a formalização do concurso para o preenchimento do cargo de professor, a possibilidade de oferta gratuita para o exercício do magistério ficava comprometida, mantendo-se somente para os cargos altos da hierarquia do Conservatório. A normatização da relação dos professores com o Conservatório também seria objeto dos estatutos de 1878, no que diz respeito à disciplina dos mesmos. Ao estabelecer as penalidades aplicáveis às faltas e aos delitos praticados pelos professores (Estatutos 1878. Art. 70), oferecem uma escala de valores a respeito de comportamentos e atos considerados inadequados.

A falta mais grave era usar de palavras afrontosas contra os superiores ou contra seus colegas nas reuniões do Conservatório, mesmo depois de ser advertido pelo diretor. Para essa falta, a maior das penas: suspensão do exercício com o correspondente desconto do vencimento de 15 a 30 dias. Esta suspensão, porém, só seria aplicada depois de aprovada pelo Governo.

Menos importante que a falta de bons modos para com seus pares era a ausência em sala de aula. Para os que, sem motivo justo, deixassem de dar aulas quatro vezes seguidas, a penalidade era apenas o desconto de 10 a 30 dias do vencimento. Para os que, sem motivo justificado, faltassem à sessão da junta; não comparecessem a atos e funções para os quais fossem nomeados; ausentassem-se antes do devido tempo das suas aulas ou dos deveres que tivessem que desempenhar, a penalidade era o desconto de um dia dos vencimentos. E por último, para aquele que deslizesse no cumprimento do dever, haveria a penalidade da repreensão e admoestação.

Os alunos também seriam contemplados com normas rígidas de comportamento e disciplina, bem como na fixação de regras para exames, concursos, prêmios e ad-



missão. Pela primeira vez era exigido dos alunos que desejassem ingressar no Conservatório um mínimo de escolaridade a ser comprovado por exame ministrado pelo inspetor de ensino, em que deveriam mostrar que sabem ler, escrever e contar (Estatutos 1878. Art. 30). Nos estatutos de 1881, a regra ainda seria mais abrangente, devendo os alunos comprovar através de documentos terem sido vacinados em prazo menor do que quatro anos, apresentar certificado de exame em escola pública, ou atestado passado por professor público ou particular de que sabiam ler, escrever corretamente e praticar as quatro operações aritméticas (Estatutos 1881. Art. 22).

Esperava-se dos alunos um comportamento exemplar, devendo estes estar sempre presentes às aulas com antecedência, conservando-se em silêncio até a entrada dos professores e somente se retirando após os mesmos (Estatutos 1878. Art. 64). Poderiam ser responsabilizados por qualquer dano causado ao prédio do Conservatório como a qualquer material utilizado. Não lhes era permitida a recusa na participação de qualquer ato público ou particular do Conservatório, nem poderiam atuar em qualquer atividade musical fora deste sem a prévia autorização do inspetor de ensino (Estatutos 1878. Art. 66).

Nos atos públicos ou particulares da instituição, era proibida aos alunos qualquer manifestação de aplauso ou de reprovação (Estatutos 1878. Art. 67). Mesmo fora do Conservatório, os alunos ficavam sujeitos à autoridade e à vigilância da instituição, podendo, em caso de cometerem qualquer ato considerado imoral ou indecoroso, serem penalizados de acordo com as regras previstas nos estatutos (Estatutos 1878. Art. 68).

Em 1881, o governo reitera essas normas de comportamento e define as circunstâncias de aplicabilidade e o valor das penas (Estatutos 1881. Art. 50). Os delitos contra os costumes eram considerados os mais graves, prevendo a imediata expulsão do aluno. Os alunos que durante os exames, concursos ou atos públicos desrespeitassem o diretor, o inspetor de ensino ou os professores, poderiam perder o direito de participação nos concursos anuais, perder o ano escolar ou mesmo serem expulsos, dependendo das circunstâncias dos delitos.

Os alunos reincidentes na irregularidade de conduta ou na recusa em participar de atos públicos do Conservatório poderiam perder o direito de participação nos concursos anuais e perder o ano escolar, conforme a avaliação da Junta dos Professores. Os alunos que apenas deixassem de comparecer uma vez a essas ocasiões seriam repreendidos particularmente ou em sala de aula.

Apesar de toda a regulamentação, o número de alunos que participavam dos exames finais continuava a corresponder quase à metade dos alunos matriculados, demonstrando que um significativo número de alunos não concluía seus estudos no Conservatório.



Relação entre alunos matriculados e que prestam exames

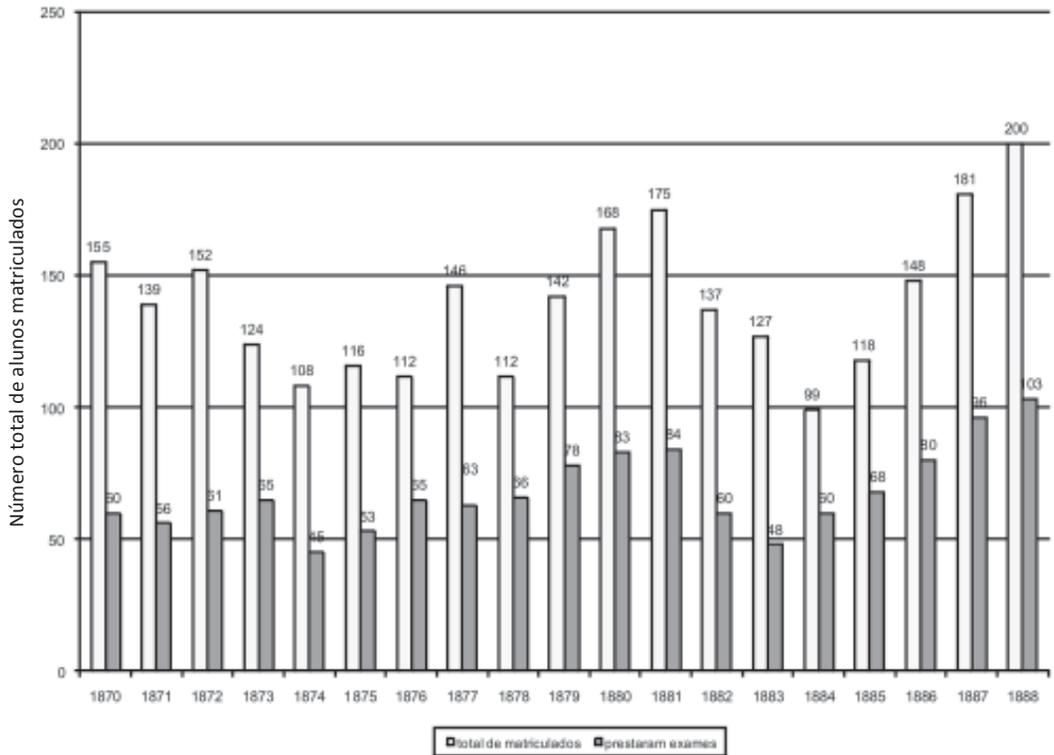


Gráfico 3

Fontes: Acervo Museu D. João VI; Relatórios do Ministro de Estado dos Negócios de Estado (1871-1889); Almanaque Laemmert (1871-1889); Relatórios dos Diretores do Conservatório de Música ao Ministro de Estado dos Negócios do Império (1871-1887).

Entre os aptos a realizar os exames, que podiam incluir também alunos-ouvintes, o número de ausentes era significativamente maior que o de aprovados e reprovados. O elevado número de ausentes poderia indicar uma tática para evitar a expulsão após duas reprovações. Podemos observar no Gráfico 4 que logo após a instauração dos estatutos de 1881, o número de ausentes cai e o número de reprovados cresce significativamente. Os estatutos previam a possibilidade de repetição do ano em caso de reprovação, sendo aplicada a pena de expulsão em caso de reincidência. Mas não apresentava nenhuma previsão punitiva para os ausentes.



Entre os aprovados, havia diferença de categorias, sendo elas qualificadas em “simplesmente”, “plenamente” e “com distinção”. Dentro dos estatutos de 1878, os resultados dos exames eram obtidos através de escrutínio,³⁰ sendo aprovado “simplesmente” o aluno que só tivesse a seu favor a maioria de esferas brancas, e “plenamente”, o que obtivesse todas brancas. Os alunos aprovados plenamente poderiam, por sugestão de um dos membros da comissão examinadora, ser objeto de nova votação, recebendo o título de “aprovado com distinção” aquele que obtivesse a unanimidade dos votos.

Resultados dos exames

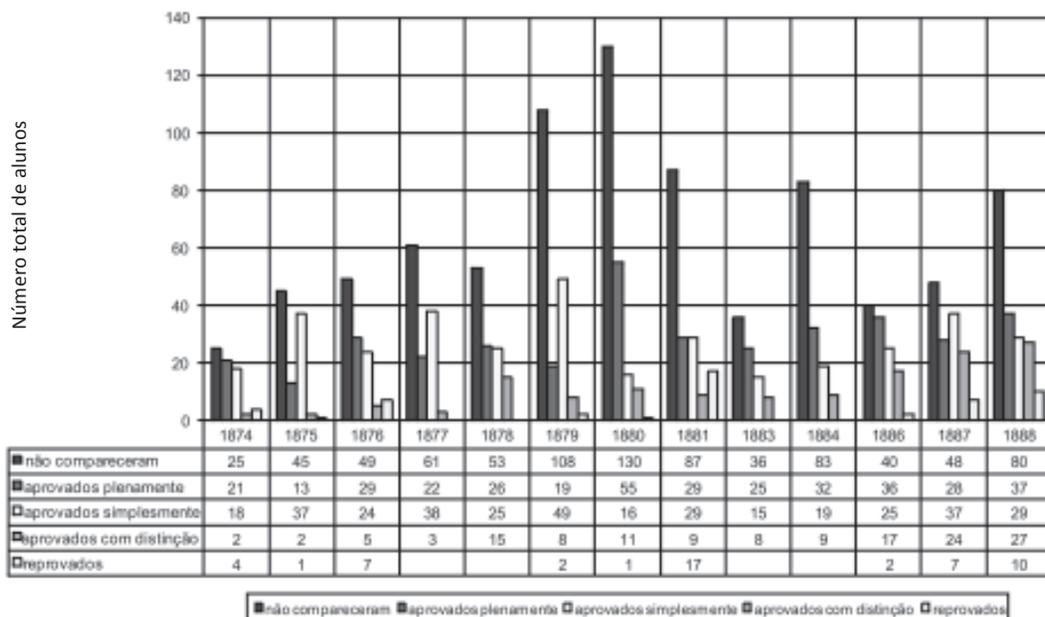


Gráfico 4

Fontes: Acervo Museu D. João VI; Relatórios do Ministro de Estado dos Negócios de Estado (1871-1889); Relatórios dos Diretores do Conservatório de Música ao Ministro de Estado dos Negócios do Império (1871-1887).

Observamos na distribuição dos alunos pelas diversas aulas oferecidas pelo Conservatório que grande número de estudantes concentra-se nas aulas de Rudimentos de música, Solfejos e Noções gerais de canto, a matéria elementar do curso de

³⁰ Estatutos 1878. Art. 38. Nos estatutos de 1881 o resultado dos exames era obtido através de votação nominal, mas mantinham os critérios de aprovação. 1881. Art. 34.



música. A esperada migração dos alunos para os cursos de instrumento ou canto não acontecia seja pela reprovação ou desistência de participar dos exames.

Disposição dos alunos nas aulas do Conservatório

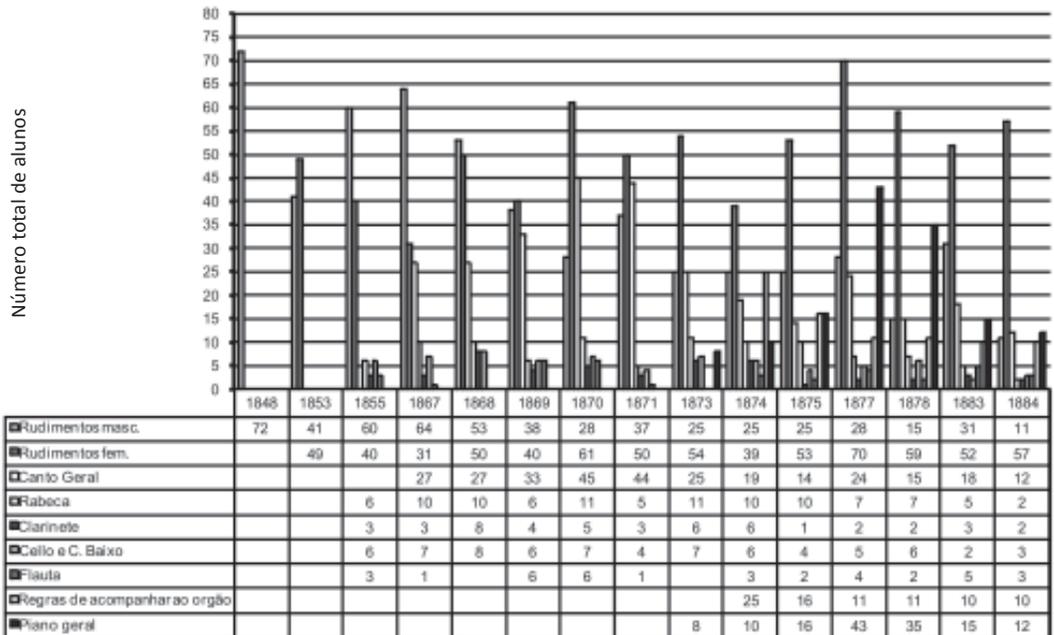


Gráfico 5

Fontes: Acervo Museu D. João VI; Relatórios do Ministro de Estado dos Negócios de Estado (1848-1889); Almanaque Laemmert (1849-1889); Relatórios dos Diretores do Conservatório de Música ao Ministro de Estado dos Negócios do Império (1856-1887).

Outro ponto que se destaca em relação aos alunos do Conservatório é a participação das mulheres no corpo discente da instituição. É interessante observar que o acesso de mulheres a estabelecimentos de ensino era extremamente limitado. Por volta de 1870, o Império possuía 5.077 escolas primárias, públicas e particulares, frequentadas por 114.014 alunos e 46.246 alunas (REIS, 1999, p. 63).

O Imperial Colégio de Pedro II, estabelecimento de ensino secundário modelar, era exclusivamente masculino, havendo curto período, no decênio de 1880, quando algumas alunas foram admitidas. Este pequeno espaço de tempo foi interrompido, de acordo com Ângela Reis (REIS, 1999, p. 64), pela recusa do governo em destinar fundos para contratar uma mulher que acompanharia e vigiaria as alunas nas aulas.



Outra opção de ensino, diz a autora, era o Liceu de Artes e Ofícios que, em 1881, introduz, para moças, cursos especializados e de grande procura em Música, Desenho e Português, mas não em Filosofia, Álgebra e Retórica, como existia no Pedro II. Sendo o ensino secundário de difícil acesso, por consequência era ainda mais restrito o ingresso a cursos superiores, que só a partir de 1879 passam a admitir a inscrição de mulheres.

No Conservatório de Música, entretanto, a partir do decênio de 1870 elas já são maioria, e no decênio de 1880 o número de alunas é o dobro de alunos que frequentavam o estabelecimento.

Variação dos alunos do Conservatório de acordo com gênero

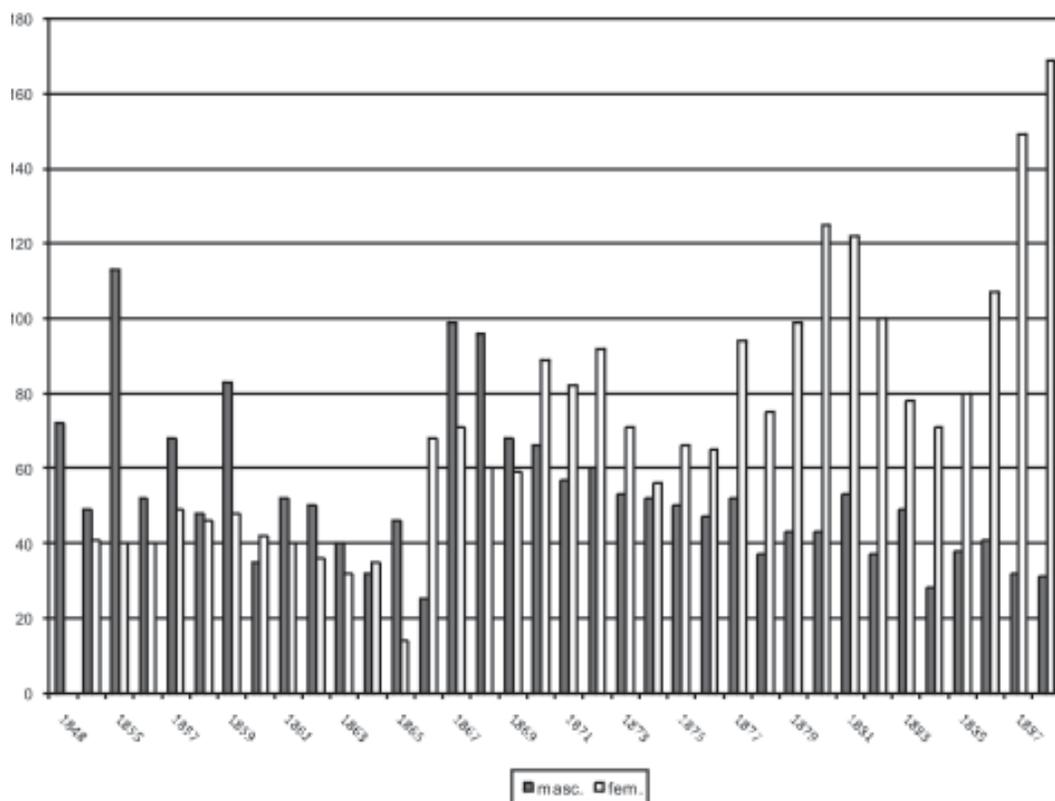


Gráfico 6

Fontes: Acervo Museu D. João VI; Relatórios do Ministro de Estado dos Negócios de Estado (1848-1889); Almanaque Laemmert (1849-1889); Relatórios dos Diretores do Conservatório de Música ao Ministro de Estado dos Negócios do Império (1856-1887).



Em seu relatório anual de 1871 sobre o Conservatório, apresentado ao Ministério dos Negócios do Império, o diretor da Academia de Belas-Artes e do Conservatório de Música Thomas Gomes dos Santos (1803-1874) desvenda o perfil das alunas do estabelecimento.

Esta instituição, criada por iniciativa particular, e sem pesar aos cofres da nação, tem dado um meio de vida honesto a grande número de donzelas pobres, que tiram os meios de sua subsistência do exercício da música. [...] Se for concedida ao Conservatório de Música uma suficiente subvenção, dever-se-á em minha opinião, e na de seus professores, criar imediatamente uma cadeira de piano, e outra de instrumentos de metal, que serão de imensa utilidade. Muitas alunas, depois de aprenderem bem a solfejar, e as principais teorias da música, veem-se impossibilitadas de aproveitar os seus estudos por faltarlhes a voz para o exercício do canto, ou por não terem sido pela natureza dotadas de um bom órgão, ou por perderem a voz em consequência de qualquer enfermidade. A cadeira de instrumentos de metal aumentará o número de profissões em que se empreguem aqueles alunos que não podem ser cantores. (BRASIL, 1871)³¹

Da mesma maneira, o dr. Antonio José de Souza em carta endereçada ao prof. Arcângelo Fioritto, reclamando da atuação de Cavalier Darbilly em relação a uma aluna, sua “afilhada e recomendada”, pondera que as “moças por pertencerem em geral a classes menos favorecidas não deixam de ter direito a um tratamento cheio de condescendências e atenções”.³² Percebe-se a delimitação da classe social a qual pertenciam as alunas do Conservatório, como se percebe que a elas estava destinado ou a prática do canto ou a do piano. Os instrumentos de metais, como explana o diretor da Academia, serviriam “aos alunos”, também como uma segunda opção em caso de não terem o talento para o canto.

O canto foi a principal opção dos alunos do Conservatório, como podemos observar no Gráfico 5, até a instalação da aula de piano, em 1873. A partir de 1875, o número de alunos matriculados na aula de piano é superior ao de alunos matriculados em canto, fato que se estende pela última década de funcionamento do estabelecimento.

³¹ BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. Relatório do Diretor do Conservatório de Música Thomas Gomes dos Santos. Documento anexo ao Relatório apresentado a Assembleia Geral Legislativa na terceira sessão da décima quarta legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Dr. João Alfredo Corrêa de Oliveira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871.

³² ACADEMIA DE BELAS-ARTES. Conservatório de Música. Dr. Antonio José de Souza. Carta ao Maestro Archangelo Fioritto. 27 de julho de 1878. Documento manuscrito. Acervo Museu D. João VI. Notação 4640.



Entretanto, a proveniência de classes menos favorecidas não marcaria apenas as alunas do Conservatório. Era representativo o número de alunos provenientes de instituições como o Asilo dos Menores Desvalidos,³³ que o governo autorizava a frequentar as aulas do Conservatório.³⁴

Observa-se, nos estatutos de 1878 e 1881, a tentativa de regulamentar em vários aspectos o funcionamento do Conservatório. Se em alguns pontos estes documentos revelavam a tentativa dos docentes de se integrar a uma nova ordem – como por exemplo, ao determinar a existência de concursos para o preenchimento de cadeiras vagas –, o que predominava era uma concepção conservadora da vida e da sociedade. A proposta minuciosa dos professores desvendava mais um apego às velhas doutrinas do que uma irradiação de novas formas de conceituação. Prendiam-se a um elaborado estatuto, que rapidamente se tornaria obsoleto, como obsoleta se tornava a organização política e social do Império.

Enquanto, no período do primeiro Plano de organização do Conservatório, estava em jogo a definição dos espaços sociais dentro da rígida estrutura senhorial, no momento dos estatutos de 1878 e 1881 o crescimento urbano, principalmente no sudeste, e o aumento de trabalhadores livres e de pessoas com educação superior, ampliava os limites da sociedade para além da classe senhorial e escravista (ABREU, 1999, p. 316).

A questão do trabalhador livre se impunha diante da falência do sistema do trabalho escravo, que agonizava diante das opções intelectuais influenciadas por doutrinas como o positivismo, o materialismo e o germanismo. Diz Octávio Ianni (2002, p. 304) que, no plano moral, a escravidão estava condenada por contradições insustentáveis para os agentes da situação e para os grupos sociais identificados com a civilização urbana florescente. Tornavam-se gastos e insustentáveis os subterfúgios utilizados pelos senhores de escravos até meados do século XIX.

Na delicada polifonia da sociedade imperial dos decênios finais do Império, a atuação do Conservatório se desvelava em atenções às diversas camadas que a formavam.³⁵ Uma minuta de ofício da Academia de Belas-Artes³⁶, com a data de 22 de março de 1884, comunicava aos professores e alunos o convite para os festejos que a sociedade abolicionista cearense promovia em honra do Ceará, pela eman-

³³ Instituição criada em 1875 por iniciativa do Governo Imperial, com o apoio de negociantes e industrialistas da Corte. Era destinada a crianças de rua, órfãs, desvalidas, pobres ou indigentes. RIZZINI, Irma. O cidadão polido e o selvagem bruto: a educação dos meninos desvalidos na Amazônia Imperial. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2004. Tese (doutorado) – UFRJ/IFCS/ Programa de Pós-Graduação em História Social, 2004. p. 179 e 184.

³⁴ ACADEMIA DE BELAS-ARTES. Conservatório de Música. Ofícios do Ministério dos Negócios do Império. Documentos manuscritos. Acervo Museu D. João VI. Notação 2110, 2151, 2093, 2097 e etc. No documento de notação 2110, destaca-se o nome de Raul Villa-Lobos, pai do compositor Heitor Villa-Lobos, como um dos meninos do Asilo de Meninos Desvalidos a serem matriculados no conservatório.

³⁵ Utilizamos o termo polifonia de empréstimo da técnica composicional. Ele se refere à técnica que junta duas ou mais linhas (vozes) melódicas sobrepostas e simultâneas.

³⁶ ACADEMIA DE BELAS-ARTES. Minuta de Ofício. Documento manuscrito. Acervo Museu D. João VI. Notação 4122.



cipação total de seus escravos. Atendendo ao convite, anunciava que uma comissão representando a Academia e o Conservatório de Música se apresentaria na chegada à Corte do jangadeiro Francisco do Nascimento.³⁷

O Corpo Coletivo União Operária, fundado em 1882, cujos estatutos o definiam com a finalidade de “tratar dos interesses gerais da classe operária e das artes do país” (*apud* MATTOS, acessado em 27/1/2006), solicita através de ofício de seu secretário José Ponciano de Oliveira ao diretor do Conservatório de Música, em 3 de agosto de 1885, que os alunos tomem parte da sessão solene comemorativa da Independência do Império. Nessa ocasião, os alunos cantariam “em acompanhamento o hino da independência”.³⁸

Igualmente, para uma solenidade de comemoração da Independência, o Conservatório atende ao convite da comissão de solenidade da Sociedade Comemorativa da Independência do Império,³⁹ que tinha entre seus membros o próprio Imperador e o Conselheiro Senador Manuel Francisco Correia. Através de minuta de ofício da Academia de Belas-Artes⁴⁰, datada de 8 de agosto de 1887, é informado ao sr. Francisco Augusto de Almeida que o professor Cavalier Darbilly levaria as alunas para participar do festejo.

O Conservatório construía, assim, a teia de relações que legitimava sua atuação. Ao participar de atividades ligadas a diferentes frentes da construção social do Império, as reconhecia ao mesmo tempo em que era reconhecido por elas como instituição de destaque na área da prática musical. Ao mesmo tempo, não deixava de atender às solicitações do governo que, a partir do exercício orçamentário de 1875-1876, iniciara o pagamento de subvenção que garantia seu funcionamento.⁴¹

A existência da subvenção oficializaria o estabelecimento como instituição de ensino musical, mas não garantiria aos professores e funcionários salários e vantagens que outras instituições oficiais tinham direito. Em seu relatório, de 26 de março de 1889, o diretor Ernesto Gomes Maia reclamava que apesar da respeitabilidade do corpo docente, estes ainda eram retribuídos com “extrema exiguidade e mes-

³⁷ O jangadeiro Francisco do Nascimento liderou o movimento que impediu o desembarque dos escravos no porto de Fortaleza em 1881.

³⁸ ACADEMIA DE BELAS-ARTES. Conservatório de Música. Ofício do secretário do Corpo Coletivo União Operária ao Diretor do Conservatório de Música. Acervo Museu D. João VI. Notação 3674.

³⁹ No Almanaque Laemmert para o ano de 1888 encontramos o anúncio da diretoria da Sociedade: Presidente honorário. D. Pedro II. Presidente: Conselheiro Senador Manoel Francisco Correia. Vice-Presidente Francisco Augusto de Almeida. Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Império do Brasil para 1888. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1888. P. 1537

⁴⁰ ACADEMIA DE BELAS-ARTES. Minuta de Ofício da Academia de Belas-Artes para a comissão de solenidade da Sociedade comemorativa da Independência. Documento manuscrito. Acervo Museu D. João VI. Notação 431.

⁴¹ Em ofício ao Ministério dos Negócios do Império, o diretor do Conservatório Antonio Nicolau Tolentino revela que o pagamento da subvenção só inicia no exercício de 1875-76. ACADEMIA DE BELAS-ARTES. Conservatório de Música. Ofício do diretor do Conservatório ao Ministério dos Negócios do Império. Documento manuscrito. Acervo Museu D. João VI. Notação 2147.



quinhez de vencimentos”, o que produziria “efeitos sempre mais ou menos desfavoráveis ao Conservatório”.⁴²

A aspiração do Conservatório em sua origem era a de ser o centro formador dos artistas que atuavam no teatro e no culto. Em 1878, tenta se tornar a instituição modelar da prática musical para todo o Império. A essas pretensões o governo responde com a falta de recursos e desatenções que impediram o desenvolvimento pleno da instituição.

As críticas relacionadas com a falta de atenção do Governo para com o Conservatório são uma constante. Antonio Nicolau Tolentino, já em 1877, afirmava que valeria poupar ao sentimento nacional o vexame de permitir que uma instituição pública assim subsistisse tão abandonada: seria preferível mandá-la fechar até que fosse possível compreender as vantagens e houvesse a vontade de prover as necessidades de um Conservatório de Música.⁴³

Se na procrastinação da regulamentação do Conservatório havia uma tentativa de viabilizar este estabelecimento como uma possível alternativa de ocupação para uma classe privilegiada da sociedade imperial, isto não se concretizou. Em seus últimos anos era evidente o destaque dado por seus administradores ao fato do Conservatório munir as mulheres e homens pobres com a possibilidade de manterem-se “com decência na sociedade”, através do exercício “da música como executantes ou como professores”.⁴⁴

Exatas foram as palavras de Antonio Nicolau Tolentino citadas antes: melhor seria fechar as portas da instituição até que houvesse a verdadeira vontade política de satisfazer as necessidades básicas do estabelecimento. Entretanto, identificada como uma instituição diretamente ligada ao discurso de civilidade e progresso, a opção pelo encerramento seria um descompasso ou, mesmo, um sinal evidente da ineficácia do governo em garantir este tão almejado estágio de civilização. Optou-se pela procrastinação, essa sim a marca indelével do Conservatório e de sua trajetória na sociedade imperial.

⁴² BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. Relatório do Diretor do Conservatório de Música Ernesto Gomes Maia. Documento anexo ao Relatório apresentado a Assembleia Geral Legislativa na quarta sessão da vigésima legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Antonio Ferreira Vianna. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889.

⁴³ BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. Relatório do Diretor do Conservatório de Música Antonio Nicolau Tolentino. Documento anexo ao Relatório apresentado a Assembleia Geral Legislativa na primeira sessão da décima sexta legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Conselheiro Dr. José Bento da Costa e Figueiredo. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1877.

⁴⁴ BRASIL. Ministério dos Negócios do Império. Relatório do Diretor do Conservatório de Música Ernesto Gomes Maia. Documento anexo ao Relatório apresentado a Assembleia Geral Legislativa na quarta sessão da décima oitava legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império Francisco Antunes Maciel. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1884.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Martha. O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. As regras das artes: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- CARVALHO, José Murilo de. A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro das Sombras: a política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- HAZAN, Marcelo. The Sacred works of Francisco Manuel da Silva (1795-1865). Tese de Doutorado. Department of Musicology School of Music. Catholic University of America: Washington, D.C., 1999.
- IANNI, Octavio. O progresso econômico e o trabalhador livre. In O Brasil Monárquico, v. 3: reações e transações/por Francisco Iglesias [et.al.] – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. O tempo saquarema. São Paulo: Hucitec, 2004.
- MATTOS, Marcelo Badaró. Trabalhadores escravos e livres no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. Disponível em: www.labhstc.ufsc.br/VI%20jornada%20trabalho/escravos%20e%20livres%20pel.rtf, acessado em 27/1/2006.
- PECHMAN, Robert Moses. Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- PEREIRA, Avelino Romero Simões. Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- RAYNOR, Henry. História Social da Música, da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- REIS, Ângela. Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- RIZZINI, Irma. O cidadão polido e o selvagem bruto: a educação dos meninos desvalidos na Amazônia Imperial. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2004. Tese de Doutorado – UFRJ/IFCS/Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro, 2004.
- ROWLAND, Robert. Patriotismo, povo e ódio aos portugueses: notas sobre a construção da identidade nacional no Brasil independente. In JANCÓ, Istvan: Brasil. Formação do Estado e da Nação. São Paulo: Hucitec, 2003.



SILVA, Francisco Manuel da Silva. *Compêndio de Princípios Elementares de Música para uso do Conservatório do Rio de Janeiro*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Narciso Arthur Napoleão. Biblioteca Nacional. Divisão de Música: OR. A-II. T-19fa.

SQUEFF, Letícia Coelho. *A Reforma Pedreira na Academia de Belas-Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista*. *Cadernos Cedes*, ano XX, nº 51, novembro de 2000.



“Glauco Velasquez”: uma conferência de Darius Milhaud

Manoel Corrêa do Lago

Resumo

O interesse de Darius Milhaud pela música de Glauco Velasquez começou ainda na França, antes de sua vinda ao Brasil, despertado por comentários entusiásticos de seu professor no Conservatório de Paris, Xavier Leroux, e do maestro André Messager. Nos dois primeiros meses de sua estada no Rio, ele já havia estudado a maior parte da obra de Glauco – lendo-a com Luciano Gallet, Alfredo Gomes, Paulina d'Ambrosio e Frederico Nascimento Filho. Descobriu, na casa de Adelina Alambary, em Paquetá, o 4^o Trio, quase completo, cujo texto seria por ele restaurado e, depois, executado com sua participação, em primeira audição mundial, em 1918. Em abril de 1917, Milhaud disponibiliza o Liceu Francês do Rio de Janeiro para um concerto da “Sociedade Glauco Velasquez” em que atuou como violinista, além de conferencista, com uma introdução sobre a música de Glauco, transcrita no *Jornal do Commercio*. Essa conferência, até hoje inédita, é apresentada neste artigo.

Palavras-chave

4^o Trio – Sociedade Glauco Velasquez – admiração – André Messager – liberdade formal.

Abstract

The interest of Darius Milhaud for the music of Glauco Velasquez started in France, before his arrival in Brazil, through the enthusiastic comments of his teacher at the Conservatoire, Xavier Leroux, and the composer and conductor André Messager. Two months after his arrival in Rio he had already studied the largest part of Glauco's work – sightreading it with Luciano Gallet, Alfredo Gomes, Paulina d'Ambrosio and Frederico Nascimento Filho – and had also discovered, in Adelina Alambary's house in Paquetá, the 4th Trio almost complete, which he restored and gave the world's première in 1918. On April 1917 he would open the Lycée Français of Rio de Janeiro, for hosting a concert of the “Sociedade Glauco Velasquez”, where he performed at the violin, and delivered a conference on Glauco's music, transcribed in the *Jornal do Commercio*. It is this conference, which to this day remains unpublished, that is being presented in this paper.

Keywords

4th Trio – “Sociedade Glauco Velasquez” – admiration – André Messager – formal freedom.

Essa conferência inédita, proferida em 14 de abril de 1917, no *Lycée Français* do Rio de Janeiro, como introdução a um concerto da “Sociedade Glauco Velasquez”,¹ foi publicada² – alguns dias depois – no *Jornal do Comércio*.³ Apresentada dois meses

¹ Nesse concerto dedicado às obras de Glauco Velasquez, Milhaud apresentou-se ao violino com Luciano Gallet (ao piano) na *Sonata n.º 2 para violino e Piano* e no 2^o Trio (com Alfredo Gomes no violoncelo), tendo sido canceladas as melodias “Le Livre de la Vie”, “À Berenice”, “Soeur Béatrice – Cantique”, que estavam originalmente previstas no programa, com os intérpretes Frederico Nascimento Filho e Luciano Gallet.

² In *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, edição de 19 de abril de 1917, p. 4, na seção “Teatros e Música”, sob o título “Sociedade Glauco Velasquez”. O texto da Conferência é precedido da observação: “Transcrevêmo-la no original francês, para deixar-lhe o sabor verdadeiro”.

³ Reproduzido em fac-símile na Exposição “Milhaud – 60 anos”, realizada em 1977, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. (Reis Pequeno, 1977)



após a chegada ao Brasil, ela revela a extensão dos contatos que Darius Milhaud já havia realizado no meio musical carioca, num período extremamente curto: o editor Sampaio Araújo,⁴ o crítico Rodrigues Barbosa,⁵ os intérpretes Alfredo Gomes⁶ e Frederico Nascimento Filho,⁷ os professores do Instituto Nacional de Música (INM), Frederico Nascimento⁸ e Francisco Braga e, sobretudo, com Luciano Gallet, seu principal interlocutor na exploração da obra de Glauco.

Nessa conferência, Milhaud faz duas promessas que, de fato, viria a cumprir posteriormente: a) a apresentação em concerto, em Paris, da obra que declarava preferir do compositor, o *2º Trio*, no *Concert de Musique Brésilienne*, que promoveu no teatro do “Vieux Colombier”, em 13 de abril 1919⁹; b) a reconstituição do *4º*

⁴ O empresário Sampaio Araújo havia-se tornado, desde 1913, proprietário da tradicional “Casa Arthur Napoleão”, sendo o principal editor das obras de Alberto Nepomuceno e do jovem Heitor Villa-Lobos, realizando em casa concertos privados, nos quais podiam ser ouvidas obras ainda não apresentadas ao público, como foi o caso, por exemplo, do *Miracle de la Semence* de Alberto Nepomuceno (às vésperas da 1ª audição, realizada em 30 de junho de 1917, em concerto organizado por Milhaud no “Salão Nobre do *Jornal do Commercio*”).

⁵ José Rodrigues Barbosa (1857-1939), crítico musical influente do *Jornal do Commercio* foi um defensor ativo da música de Alberto Nepomuceno, Glauco Velasquez e Heitor Villa-Lobos, envolvendo-se na “refundação” do Instituto Nacional de Música, na primeira década republicana (ver Romero PEREIRA, 2007), e associou-se à campanha de Nepomuceno em favor de “canto em língua portuguesa”, assim como da recuperação da obra do padre José Mauricio Nunes Garcia (ver Paulo Castagna, 2008). Atento às novas tendências, notava com agudeza, em 1912, (após a audição de um concerto de obras de Velasquez): “Não é isolado o fenômeno musical que se observa atualmente no Rio de Janeiro, onde, entre os nossos mais reputados compositores – e os possuímos de grande valor – aparece o Sr. Glauco Velasquez representando tendências absolutamente modernas, marcando uma diretriz inteiramente nova, abandonando as condições consagradas do espírito romântico e clássico e abrindo caminhos novos para estranhos ideais. O fato, porém, mais característico – como apologia da simultaneidade do fenômeno musical em diversos pontos geográficos de intensa cultura intelectual – é o que se tem dado em Viena, onde Arnold Schoenberg, cindindo profundamente o espírito musical em duas correntes, tornou-se o chefe do grupo mais adiantado, em completa oposição ao tradicionalismo. (*Jornal do Commercio*, 12 de julho de 1912, in Bergold, 2004).

⁶ Alfredo Gomes, um dos principais violoncelistas da sua geração, foi responsável pela 1ª audição de diversas obras do repertório contemporâneo internacional (e.g. Debussy e Ravel) e brasileiro (Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Glauco Velasquez e Villa-Lobos) participando de numerosos concertos ao lado de Milhaud e de Nininha Velloso Guerra, no período 1917-1919.

⁷ O barítono Frederico Nascimento Filho foi, durante sua curta carreira, responsável pela 1ª audição de numerosas obras vocais de compositores brasileiros, tais como Alberto Nepomuceno (*Miracle de la Semence*), Glauco Velasquez, Luciano Gallet (*Salomé, Allanguissement*) e Villa-Lobos (*Festim Pagão, Louco, Mal Secreto, l’Oiseau Blessé d’une F1èche, Les Mères, A Cegonha, A Cascavel*) tendo sido o dedicatário dos seus *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, com uma participação destacada nos concertos da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Segundo Luiz Heitor: “[...] musicien de tout premier ordre, dont la figure est inséparable du décor de la vie musicale de Rio, dans ces années de la première Guerre Mondiale et de l’Après-guerre, qui sont celles de l’éclosion du génie de Villa-Lobos. Il était connu comme artiste, sous le nom de Nascimento Filho [...] Il se faisait entendre partout, dans les salles de concert, dans les églises et dans les salons. Qui l’avait rencontré une fois ne pouvait facilement oublier cet être pittoresque, au regard provocateur, bagarreur à ses heures et qui souvent avait vu un peu plus que de raison. Au concerts de la fameuse Semaine de l’Art Moderne, à São Paulo, en 1922, il fait place au public houleux en le provoquant, et se bat, sur le trottoir du théâtre, avec les perturbateurs.” (Corrêa de Azevedo, 1982)

⁸ Frederico do Nascimento (1852-1924), violoncelista português radicado no Brasil, desenvolveu uma intensa atividade pedagógica como professor de Harmonia e de seu instrumento no Instituto Nacional de Música. Mestre de compositores ilustres, como Glauco Velasquez e Oscar Lorenzo Fernandez, era também procurado por Villa-Lobos. Aberto a novas ideias, iniciou com Alberto Nepomuceno uma tradução do *Tratado de Harmonia* de Schoenberg. (Corrêa de Azevedo, 1972) Segundo a Enciclopédia de Música Brasileira: “profundo conhecedor dos problemas acústicos, criou um departamento de acústica no Instituto e inventou um aparelho, o ‘melofonômetro’, que consistia de uma régua graduada aplicável a qualquer instrumento de corda, e na qual se acham determinados, exatamente, os comprimentos necessários para a corda dar todos os sons tanto da chamada escala pitagórica, como da escala temperada. (Marcondes, 1977).

⁹ O *Concert de Musique Brésilienne* realizado em 13 de abril de 1919, no teatro “Vieux Colombier”, contou com os intérpretes Chailley-Richez, Yvonne Giraud e Delobelle (ver programa reproduzido em Travassos & Lago, 2005).

¹⁰ Segundo Gallet, Velasquez “no *4º Trio*, atinge as raias do Modernismo cuja existência em França ele apenas conheceu” (carta a Mario de Andrade, in Gallet, 1934). Em *Notes sans Musique* Milhaud diria: “on me communique le brouillon d’un trio de Velázquez; il était complet”.



*Trio*¹⁰ de Glauco – cujos originais se encontram atualmente na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola Nacional de Música da UFRJ. Essa restauração foi assim comentada por Luciano Gallet:

O 4^o *Trio* foi encontrado completo em Paquetá por Darius Milhaud, em abril de 1917, que daí o trouxe para passá-lo a limpo. Terminou esse trabalho em fins de setembro de 1917. Averiguou-se então haver falhas nas partes de violino e cello, fáceis, porém, de arranjar-se, o que está sendo feito por Darius Milhaud, de acordo com Francisco Braga. A parte de piano dos três tempos está completa.¹¹

Essa conferência-concerto correspondeu a uma dupla “inauguração”: a da disponibilização dos espaços do “liceu francês” do Rio de Janeiro como “tribuna” para a música nova, tanto francesa quanto brasileira;¹² e do intenso envolvimento de Milhaud na “Sociedade Glauco Velasquez”,¹³ notadamente nos concertos que ajudou a organizar¹⁴ e nos quais participou como intérprete ao violino (2^o e 4^o *Trios* e a 2^a *Sonata para piano e violino*) e como pianista (1^o *Trio*¹⁵ e melodias “Amour Naissant”, “Amor Vivo” e “Ouvir Estrelas”¹⁶), em 1917 – nos programas da Sociedade, de 14 de abril e 12 de novembro –, e culminando com a 1^a audição mundial do 4^o *Trio* restaurado, em 21 de junho de 1918.¹⁷

¹¹ Anotação de Luciano Gallet, datada de 3 de outubro de 1912, no caderno manuscrito – que se encontra na Biblioteca da ENM-UFRJ – contendo uma primeira catalogação das obras de Glauco Velasquez.

¹² São exemplos: a 1^a audição brasileira dos *Morceaux en forme de poire* de Satie (a quatro mãos, por Darius Milhaud e Nininha Velloso Guerra, em concerto realizado em 7 de julho de 1917); a realização do “Segundo Festival Debussy” com a 1^a audição brasileira da sua *Sonata para piano e violoncello* (com Nininha Velloso Guerra e Alfredo Gomes, em concerto realizado em 23 de agosto de 1918); a 1^a audição de numerosas obras de Luciano Gallet: *Moderato e Allegro* para piano, *Elegia* e *Dança Brasileira* para violoncello e piano, *Allanguissement* e *Salomé* para canto e piano, *le Sonnet d’Arvers* para canto e piano (com os intérpretes Luciano Gallet – piano, Newton Pádua – cello e os cantores Frederico Nascimento Filho e Mathilde Bailly, em concerto realizado em 23 de agosto de 1918).

¹³ A “Sociedade Glauco Velasquez”, fundada em 17 de janeiro de 1915, desenvolveu suas atividades de concertos, conferências e publicações da obra do compositor até 1918. Entre seus membros mais destacados devem ser mencionados: seus professores Francisco Braga e Frederico Nascimento; os compositores Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, e Luciano Gallet; os intérpretes Paulina d’Ambrosio, Alfredo Gomes, Stella Parodi e Frederico Nascimento Filho; o crítico musical Rodrigues Barbosa; os professores Godofredo Leão-Velloso e Charley Lachmund; personalidades tais como Roquette Pinto, Álvaro Moreyra e Fernando Guerra Duval.

¹⁴ Nos arquivos referentes à “Sociedade Glauco Velasquez”, na Biblioteca “Alberto Nepomuceno” da ENM-UFRJ, consta um projeto (batido à máquina) de três concertos, possivelmente não realizados, nos quais estavam programados a 1^a *Fantasia para piano e violoncello*, o 1^o *Trio*, e peças para piano, tendo como executantes Milhaud (violino), Nininha Velloso Guerra (piano), e Emile Simon (violoncello).

¹⁵ A atuação de Milhaud, ao piano, recebeu a seguinte apreciação condescendente do crítico do *Jornal do Commercio* na edição de 13 de novembro de 1917: “No 1^o *Trio*, a parte do piano foi mantida pelo Sr. Darius Milhaud, distinto amador [sic], mas sem o tirocinio do piano naquele gênero cheio de exigências”.

¹⁶ No catálogo elaborado por José Maria Neves, está indicada a 1^a audição mundial da melodia “Amour naissant” por Milhaud e Francy Carapebus neste concerto (Ribas Carneiro & Neves, 2002).

¹⁷ Avelino Romero Pereira (2007) também registra a participação de Milhaud (com Gallet ao piano) na 2^a *Sonata para piano e violino*, em concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1917, por ocasião da “Festa Nacional Francesa”, fora, portanto, do quadro de atividades da “Sociedade Glauco Velasquez”.



“Glauco Velasquez”: uma conferência de Darius Milhaud – LAGO, M. C.

Em sua autobiografia *Notes sans Musique*, assim descreveria sua primeira ida a Paquetá, conduzido por Luciano Gallet,

Um jovem pianista [...] me levou um domingo à casa de uma *vieille parente*¹⁸ de Velasquez, que morava na deliciosa ilha de Paquetá. Sua encantadora e antiga casa, um pouco abandonada, rodeada por densos jardins, datava do período colonial.¹⁹

Num texto anterior,²⁰ ele manifestava seu espanto com o fato de Glauco Velasquez não figurar sequer nos livros sobre música brasileira. Em relação às suas semelhanças, tanto no aspecto biográfico quanto estilístico, com o compositor belga Guillaume Lekeu,²¹ tece as seguintes observações.

Logo que cheguei ao Rio, comecei a estudar a música de Glauco Velasquez. Um fato me parecia extraordinário: o da existência de dois músicos vivendo numa mesma época, em partes diferentes do mundo, que nunca teriam a possibilidade de conhecer as suas respectivas composições, ambos morrendo antes da idade de 30 anos, e escrevendo o mesmo tipo de música: o belga Guillaume Lekeu e Glauco Velasquez eram, de certa maneira, gêmeos musicais. Eles tinham o mesmo tipo de romantismo exuberante e franco lirismo, porém, nunca destemperado [...] isso me lembrava uma visita que recebi na Provença, antes da Primeira Guerra Mundial, do pai de Guillaume Lekeu. Ele me contou na ocasião como o Quarteto inacabado de seu filho havia sido restaurado por Vincent d’Indy.²²

¹⁸ Sobre a ocultação da maternidade de Velasquez, por Adelina Alambary Luz, ver Ribas & Neves, 2002.

¹⁹ “Un jeune pianiste [...] qui] me mena un dimanche chez une vieille parente de Velasquez qui habitait dans la délicieuse île de Paquetá. Sa charmante vieille maison, un peu délabrée, entourée de jardins touffus, datait de l’époque coloniale” (Milhaud, 1949). O Catálogo “Exposição Glauco Velasquez”, realizada em 1964 na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, apresenta (“item 134”): “bilhete de Gallet a Adelina Alambary Luz, datado de 1º de março de 1917, combinando uma visita de apresentação do compositor francês Darius Milhaud àquela senhora, em Paquetá, para, na oportunidade, mostrar-lhe a obra de Glauco” (Reis Pequeno, 1965).

²⁰ Na apostila (inédita) para seu curso em Mills College intitulada “Brazilian Music”.

²¹ Compositor belga (1870-1894), aluno de César Franck e Vincent D’Indy. A música de Lekeu não era desconhecida no Rio, tendo Alberto Nepomuceno regido sua *Fantaisie sur deux chansons populaires algériennes* no concerto do Teatro Municipal em 11 de abril de 1914. (Ver Sergio Alvim Corrêa; Alberto Nepomuceno, catálogo geral. Rio de Janeiro: Funarte, 1985).

²² “Right after my arrival in Rio I started studying Glauco Velasquez’s music. An extraordinary fact struck me: it is that of the existence of two musicians living at the same time in different parts of the world, who by no means were able to be acquainted with their respective compositions, who both died before the age of thirty and who wrote exactly the same kind of music the Belgian Guillaume Lekeu and Glauco Velasquez were in a way musical twins. They had the same kind of rich romanticism and candid lyricism which was never intempered [...] this reminded me of a visit I received in Provence, before the First World War, from Guillaume Lekeu’s father. He had told me how the unfinished Quartet of his son had been restored by Vincent d’Indy” (Milhaud, 1943).



Observa-se na conferência que a sincera admiração de Milhaud pelas qualidades expressivas da obra de Velasquez, não o impede de fazer, no paralelo com Lekeu, o seguinte reparo,

Esses dois grandes corações são semelhantemente tumultuosos e dolorosos, enquanto, de um ponto de vista técnico, eles apresentam as mesmas qualidades, e quanto à forma em geral, especialmente em certos desenvolvimentos, os mesmos defeitos.

Milhaud dá destaque, igualmente, à veemente defesa de Glauco em favor de uma total liberdade formal, e não resiste – no espírito do Modernismo francês da época – a fazer a *boutade* de que não haveria razão para uma sonata não poder ser construída com “3 ou até mesmo 10 temas”. A frase de Glauco que lhe é reportada por Frederico Nascimento – “Eu dou às minhas obras a forma que lhes impõem os meus temas” – é um eco da carta que Velasquez havia dirigido a Rodrigues Barbosa,²³ na qual expunha “o motivo que justifica, nos [s]eus trabalhos, o abandono dos moldes clássicos”.

Trinta anos após essa conferência, a evocação do nome de Glauco Velasquez por Milhaud na sua autobiografia *Notes sans Musique* (1949) – num momento em que, no Brasil, seu nome e música estavam relegados ao esquecimento no ambiente, então dominante, de Nacionalismo – é um testemunho eloquente do genuíno interesse de Milhaud pela música e personalidade do compositor brasileiro.²⁴

²³ Ver Ribas & Neves, 2002.

²⁴ Deve ser notada a riqueza documental da “Biblioteca Alberto Nepomuceno – ENM/UFRJ”, referente à passagem de Milhaud no Brasil: bilhetes manuscritos trocados entre o compositor e Luciano Gallet; o catálogo manuscrito de Gallet para a obra de Glauco; programas de concertos da “Sociedade Glauco Velasquez”; e, sobretudo, a cópia autógrafo de Milhaud do 4º *Trio* de Glauco Velasquez. (Ver Reis Pequeno, 1965).



“Glauco Velasquez”: uma conferência de Darius Milhaud – LAGO, M. C.

CONFERÊNCIA “GLAUCO VELASQUEZ”²⁵

Você ficará maravilhado com a música de Glauco Velasquez. Estas palavras me foram ditas pelo mestre André Messager²⁶ às vésperas de minha partida da França – em seguida, ele sentou-se ao piano e tocou-me algumas melodias. Alguns compassos foram suficientes para eu sentir, pelo caráter tão expressivo da linha melódica, que Glauco Velasquez pertencia à raça dos grandes músicos. Desde minha chegada ao Rio, tive a oportunidade de conversar com pessoas que foram professores e amigos de Glauco Velasquez e de escutar ou ler a quase totalidade de sua obra. Em princípios de fevereiro, o sr. Sampaio Araujo²⁷ me fez a gentileza de reunir em sua casa um grande número de mestres brasileiros. Lá pude escutar algumas melodias de Glauco Velasquez cantadas pelo sr. Nascimento²⁸ e tive a oportunidade de apreciar, graças a seu talento, a beleza singela desses poemas. Naquela mesma noite, conversei longamente com o sr. Rodrigues Barbosa, crítico eminente do *Jornal do Commercio*. Ele contou-me em que condições havia escutado pela primeira vez a música de Glauco Velasquez, em casa de seu primeiro mestre, o sr. Nascimento,²⁹ e como ele havia imediatamente percebido naquele músico as raras qualidades de inspiração de uma natureza verdadeiramente original. Desde então ele tornou-se um defensor ferrenho daquela música tão viva, rica, poderosa, apaixonada, feita de ritmos vigorosos e ardentes.

Poucos dias mais tarde, o sr. Guerra Duval³⁰ me convidou à sua casa, a fim de me permitir conhecer melhor a obra de Glauco Velasquez. Naquele dia, com meu amigo Gallet, lemos à primeira vista a *Sonata para piano e violino*³¹ que tocaremos para os senhores logo a seguir. Fiquei de imediato seduzido por aquela música sincera, e comovido por reencontrar na natureza dos temas, das melodias, dos ritmos e da escrita harmônica, grandes analogias com a música de Guillaume Lekeu, um jovem compositor belga, morto aos 24 anos, em 1894, e que, como Glauco Velasquez, deixou uma obra considerável, porém infelizmente inacabada. Espero, durante a

²⁵ Tradução do francês realizada por Sophie Lesage.

²⁶ O maestro e compositor André Messager (1853-1929) participou de uma *tournée*, no Brasil, em 1916, período em que teve ocasião de entrar em contato com as principais personalidades do meio musical brasileiro, sobretudo com Alberto Nepomuceno, a quem consagrou uma longa e elogiosa carta ao seu *Trio* para piano e cordas (“un coup de maître”) do qual havia assistido à 1ª audição (ver Goldberg, 2007). É testemunho de seu contato com a “Sociedade Glauco Velasquez” uma foto em companhia de seus membros, assim como dos músicos franceses Xavier Leroux e Maurice Dumesnil então em *tournée* no Brasil (Ribas Carneiro & Neves, 2002).

²⁷ A revista *Fon-fon*, na sua edição de 3 de fevereiro de 1917 apresenta uma foto de “recepção em homenagem a Milhaud, na residência do senhor Sampaio Araujo”. (Ver Reis Pequeno, 1977).

²⁸ Milhaud se refere ao cantor Frederico Nascimento Filho.

²⁹ Milhaud se refere ao violoncelista e professor do INM Frederico Nascimento.

³⁰ Fernando Guerra Durval, um dos principais sustentáculos da “Sociedade Glauco Velasquez” tinha seu nome vinculado a numerosas iniciativas culturais tais como a “Associação dos Artistas Brasileiros” e a organização do Pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Turim em 1911 (Carlos Oswald, 1957). Villa-Lobos dedicou-lhe a melodia *l’Oiseau Blessé d’une Flèche* e era, segundo Luciano Gallet (1934), um bom barítono amador.

³¹ Trata-se da 2ª *Sonata para piano e violino*, composta em 1909, com 1ª audição em 1913 por Paulina d’Ambrosio (violino) e J. Octaviano Gonçalves (piano) (Ver Reis Pequeno, 1965).



minha estada no Brasil, fazer-lhes ouvir a música de Guillaume Lekeu; os senhores poderão ver como esses dois grandes corações são semelhantemente tumultuosos e dolorosos, enquanto de um ponto de vista técnico, eles apresentam as mesmas qualidades, e quanto à forma em geral, especialmente em certos desenvolvimentos, os mesmos defeitos.

Após a leitura desta *Sonata para piano e violino*, desejei fortemente conhecer o resto de sua música de câmara. De fato, nela sente-se muito mais diretamente sua personalidade que nas melodias ou em peças isoladas para piano, violino ou violoncelo. Na música de câmara, seu coração se revela, sua natureza rica se expressa e se desenvolve livremente, geralmente a partir de uma ideia filosófica ou puramente musical, mais do que nas peças curtas, em que os limites impostos pela brevidade restringem desenvolvimentos e ideias. Há poucos dias, com Gallet em casa de Alfredo Gomes, fizemos a leitura dos dois primeiros *Trios*³² – e minha opinião sobre Glauco Velasquez foi se confirmando, enriquecendo-se à medida que eu tomava conhecimento de outras obras suas como num jardim inexplorado, onde se descobre, à medida que avançamos, flores cada vez mais raras e belas. Penso ter uma predileção pelo 2º *Trio*, cuja música ao mesmo tempo pungente e grandiosa deixou uma tão forte impressão em meu mestre e amigo Xavier Leroux,³³ que me havia feito, no Conservatório, ainda em Paris, um relato entusiasmado da bela audição desse *Trio* que lhe havia sido proporcionada, por ocasião de sua vinda ao Brasil, no ano passado.

Por fim, para completar meu conhecimento da obra de Glauco Velasquez, passei um domingo na Ilha de Paquetá, com Gallet, em casa da sra. Alambary Luz, que possui os preciosos manuscritos de Glauco Velasquez, e que os colocou gentilmente à minha disposição. Pude ler o *Quarteto de cordas*,³⁴ o 3º *Trio*³⁵ a 2ª *Sonata para*

³² O bilhete (sem data) de Milhaud à Gallet marcando o ensaio está conservado na biblioteca Alberto Nepomuceno ENM-UFRJ “Mon ami, j’ai vu M. Gomes hier. Voulez-vous que nous lisions le Trio de Glauco Velasquez chez lui dimanche après-midi à 4 heures? Cela nous fera prendre contact. Bien amicalement, Milhaud.”

³³ O compositor e regente Xavier Leroux (1863-1919), que havia sido professor de Milhaud no Conservatório de Paris, assim dirigiu-se a Rodrigues Barbosa, após uma tournée no Brasil, em carta datada de 16 de outubro de 1916: “[...] je tiens à vous exprimer [...] la vive et grande joie artistique que j’ai éprouvé de votre regretté Glauco Velasquez. Cette musique faite bien plus avec des déchirements du cœur, des élans de l’âme, qu’avec des notes méticuleusement assemblées, m’a profondément ému. La forme dans laquelle elle est présentée est infiniment intéressante, nouvelle, hardie [...] mais, ce qui est définitif dans l’œuvre de Glauco Velasquez, ce qui est la raison de la grande place que cette œuvre prendra dans l’histoire de la musique, c’est son humanité puissante, irrésistible. Tout le temps qu’il y aura sur la Terre des êtres qui auront gémi sous la douleur, frémi d’espérance, brûlé de passion, il y aura pour la musique de Glauco Velasquez des auditeurs qui gémiront, frémiront et s’exalteront avec lui [...] ».

³⁴ Catalogada como opus 82, essa obra teve sua 1ª audição em 26 de maio de 1913, no Salão Nobre do Jornal do Commercio, por Paulina d’Ambrosio, Freddy Blank, Orlando Frederico e Gustavo Hess de Mello.

³⁵ Esta obra, com o número de opus 95, foi concluída em julho de 1912 e teve sua 1ª audição em 19 de julho de 1913 no Salão Nobre do Jornal do Commercio por Paulina d’Ambrosio, Alfredo Gomes e Tilda Ashoff.



violoncelo³⁶ (cujo “Andante” é notável), as 2 *Fantasias* para violoncelo;³⁷ fiquei particularmente interessado por certas melodias, tendo como acompanhamento uma pequena orquestra de instrumentos de sopro, cuja combinação de sonoridades deve produzir um efeito muito peculiar.

Também pude ler integralmente o 1º ato de *Béatrice*,³⁸ de Maeterlinck. Primeiramente, devo dizer-lhes o quanto fiquei feliz de constatar que Glauco Velasquez se havia utilizado do próprio texto de Maeterlinck. Acredito que, quando um músico escreve uma ópera, ele deva respeitar exatamente a forma da obra literária. A partitura de *Béatrice* contém páginas de grande beleza. Tenho a esperança de que possamos ouvi-la quando o sr. Braga, o mestre amado de Glauco Velasquez, tiver concluído a orquestração que lhe foi confiada por Glauco Velasquez antes de sua morte. Hoje eu gostaria de fazer-lhes ouvir o “*Cantique de Béatrice*”³⁹ uma obra-prima de expressão vocal, e cujas audácias harmônicas colocam essa peça numa posição completamente à parte na obra de Glauco Velasquez, a qual, porém, o sr. Nascimento não poderá cantar hoje, devido à uma pequena indisposição.

Em seguida, ao examinar com cuidado os pacotes contendo manuscritos inacabados e peças isoladas, às quais Glauco Velasquez não dava maior importância, pude encontrar por inteiro, a lápis, o 4º *Trio*.⁴⁰ A sra. Alambary Luz pediu-me que o levasse comigo, estudasse atentamente e o recopiasse: não sei se terei tempo para realizar este enorme trabalho, por mais apaixonante que seja, em função de minhas ocupações na Legação Francesa, e por causa de uma série de viagens que deverei empreender no interior ao país.⁴¹ Espero, entretanto, poder cumprir essa tarefa, pois o *Trio* contém páginas magníficas. Ao lê-lo, sempre recordo a frase de Glauco Velasquez, que me foi reportada por seu mestre, o sr. Nascimento: “Eu dou às minhas

³⁶ Datada de outubro de 1912, essa obra, teve sua 1ª audição no mesmo concerto da obra anterior, em 19 de julho de 1913, por Alfredo Gomes e Thilda Ashoff, no Salão Nobre do Jornal do Commercio.

³⁷ Essas duas *Fantasias*, com os números de opus 85 e 88, são datadas, respectivamente, de junho de 1911 e janeiro de 1912. A *Fantasia n.º 1* teve sua 1ª audição em 20 de maio de 1912 por Frederico Nascimento e Thilda Aschoff no Salão Nobre do Jornal do Commercio.

³⁸ A *particella* da ópera *Soeur Béatrice* (sobre texto de Maurice Maeterlinck) para canto e dois pianos, datada “Julho 1913” – que atualmente se encontra na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ – corresponde de fato ao 1º ato completo da ópera, cuja orquestração teria sido confiada a Francisco Braga.

³⁹ “O Cântico de Béatrice”, extraído do 2º ato (inacabado) da ópera *Soeur Béatrice*, foi publicada, em 1918, pela editora Vieira Machado & Cia, indicando o número de opus 111. Segundo Gallet: “Em sua última página, o início do 2º ato de *Soeur Béatrice*, ele aproxima-se da poltonia de Stravinsky” (Gallet, 1934).

⁴⁰ O 4º *Trio* foi, de fato, reconstituído por Milhaud, responsável por sua 1ª audição em 21 de junho de 1918, com Laura Castilho e Alfredo Gomes. O programa do concerto assinalava em nota: “O 4º *Trio* deixado inacabado por Glauco Velasquez foi reconstituído pelo compositor Darius Milhaud, de acordo com o maestro Francisco Braga, professor de Glauco Velasquez e Diretor Artístico da Sociedade”. O manuscrito autógrafo de Milhaud se encontra na Biblioteca da ENM-UFRJ com indicação: “version reconstituée par Darius Milhaud”, (Rio), na qual há também uma inserção posterior: “d’après le manuscrit original”.

⁴¹ Como indicado anteriormente, Milhaud não somente levou a cabo essa tarefa de restauração como também participou, ao violino, da 1ª audição mundial desse *Trio*. Quanto às viagens no interior do país, Milhaud de fato realizaria três grandes viagens em 1917: Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Mato Grosso.



obras a forma que impõem os meus temas”.⁴² Parece-me evidente que está nisto o segredo da música, e que é pueril acreditar, como muitos músicos parecem crê-lo, que exista uma forma fixa: uma forma Sonata, uma forma Suite ou uma forma de Fantasia; que uma sonata deva ser construída com dois temas, sendo um rítmico e vigoroso, e o outro melódico e suave. É por causa de preconceitos como este com que nos deparamos com tantas músicas cuja platitude só é comparável ao tédio que elas suscitam. Por que não seria possível escrever uma sonata com um tema único, com três, ou até mesmo com dez temas? Basta estudar com atenção a estrutura das sonatas de Mozart para perceber que nenhuma é idêntica à outra, e que o número de temas é variável, subordinado apenas à vontade do autor e à natureza de suas ideias. Isto é o que Glauco Velasquez havia tão bem compreendido, e aplicado, na prática.

Devo agora dizer-lhes quanto acho admirável a meta à qual os senhores se propuseram ao fundar uma Sociedade para a divulgação da música deste grande artista. Eu desejo somente que os seus esforços sejam suficientes para se fazerem sentir do outro lado do Atlântico, onde a França, cuja escola musical é atualmente a mais vibrante do mundo, ficaria feliz – tenho certeza – de ajudá-los nesta tarefa. Eu me pergunto se os senhores não teriam interesse na publicação das obras de Glauco Velasquez em Paris: isto facilitaria em muito a possibilidade de sua execução em concertos. Gostaria também de examinar os recursos que os senhores pretendem destinar à edição na França, pois é tão poderosa a personalidade de Glauco Velasquez, que ela deveria poder brilhar fora do Brasil, e que uma edição francesa de sua música permitiria precisamente essa difusão.

Assim que eu regressar a Paris, organizarei um concerto para tornar conhecida a bela escola musical que os senhores possuem, e lhes garanto que, na lira dos compositores brasileiros, o nome de Glauco Velasquez não será esquecido.

Fico também à sua inteira disposição, para lá ajudá-los na difusão de sua obra, tanto pela via da edição, quanto da execução. E tenho certeza que, ajudando-nos mutuamente, conseguiremos projetar o nome de Glauco Velasquez, um dos mais belos ornamentos da Escola musical do Brasil, como um dos mais belos ornamentos da Música em geral. Não tenham dúvida de que ficarei muito feliz unindo meus esforços aos seus, e contribuindo para assegurar a este grande nome o lugar que ele merece.”

⁴² Ver paralelo com a carta de Velasquez ao crítico Rodrigues Barbosa, publicada em Ribas & Neves, 2002.



ANEXO CONFÉRENCE “GLAUCO VELASQUEZ”⁴³

“Vous serez émerveillé par la musique de Glauco Velasquez”. Telles sont les paroles que me dit le maître André Messager la veille du jour ou je quittais la France – puis il se mit au piano et me joua quelques mélodies. Quelques mesures suffirent pour me faire sentir, à cause du caractère tellement expressif de la ligne mélodique, que Glauco Velasquez appartenait à la race des grands musiciens. Depuis mon arrivée à Rio, j’ai eu l’occasion de causer avec ceux qui furent les maîtres et les amis de Glauco Velasquez et d’entendre ou de lire la presque totalité de son œuvre. M. Sampaio Araujo, a eu la gentillesse, au début de février, de réunir chez lui à mon intention la plupart des maîtres brésiliens. J’ai entendu chanter quelques mélodies de Glauco Velasquez par M. Nascimento et j’ai pu apprécier, grâce à son talent, la beauté toute simple de ces poèmes. Ce soir-là, j’ai longuement causé avec M. Rodrigues Barbosa, l’éminent critique du *Jornal do Commercio*. Il m’a raconté dans quelles conditions il avait entendu pour la première fois de la musique de Glauco Velasquez chez son premier maître M. Nascimento et combien tout de suite il avait senti dans le musicien les rares qualités d’inspiration d’une nature vraiment originale. Il fut depuis ce jour le défenseur acharné de cette musique vivante, riche, puissante, passionnée, aux rythmes vigoureux et ardents.

Un peu plus tard, M. Guerra Duval m’invita chez lui pour que je fasse une plus ample connaissance avec l’œuvre de Glauco Velasquez. Ce jour-là, j’ai déchiffré avec mon ami Gallet la Sonate pour piano et violon que nous vous jouerons tout à l’heure. J’ai été de suite séduit par cette musique si sincère, et attendri, parce que j’ai retrouvé dans la nature des thèmes, des mélodies, des rythmes, dans la forme de l’écriture harmonique, des grandes analogies avec la musique de Guillaume Lekeu, jeune belge mort à 24 ans en 1894, qui laisse, comme Glauco Velasquez, une œuvre considérable mais, hélas, inachevée. J’espère pendant mon séjour au Brésil vous faire entendre de la musique de Guillaume Lekeu; vous verrez par vous-mêmes combien ces deux grands cœurs sont pareillement tumultueux et douloureux et combien, au point de vue technique, ils ont les mêmes qualités et aussi, dans la forme en général et particulièrement dans certains développements, les mêmes défauts.

⁴³ Transcrição realizada por Rogerio Bergold, na Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, do texto publicado em francês no *Jornal do Commercio*. O professor Rogério de Brito Bergold é licenciado em Música pela Escola de Música e Belas Artes, do Paraná, especialista em Linguagem e Estruturação Musical pela Faculdade de Música Carlos Gomes, de São Paulo, e mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é professor de Música na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).



Après avoir lu cette Sonate pour piano et violon je désirais vivement le reste de son œuvre de musique de chambre. En effet, dans sa musique de chambre on sent bien plus directement sa personnalité que dans les mélodies ou dans les petits morceaux séparés pour le piano ou le violon ou le violoncelle. Dans la musique de chambre son cœur peut s'épanouir, sa riche nature peut s'exprimer, se développer plus librement, généralement en suivant une idée philosophique ou purement musicale, que dans ces pièces brèves où une limite vient s'imposer et restreindre ses développements et ses idées. J'ai déchiffré un autre jour chez Alfredo Gomes avec Gallet les deux premiers *Trios* – mon opinion sur Glauco Velasquez se confirmait, se complétait à mesure que je connaissais d'autres œuvres de lui comme en un inexploré jardin où l'on découvre, à mesure que l'on y pénètre, des fleurs plus rares et plus belles. J'ai, je crois, une prédilection pour le 2^{me}. *Trio*, d'une musique si âpre et si grande, qui a laissé un si grand souvenir à mon maître et ami Xavier Leroux qui m'a raconté avec enthousiasme, au Conservatoire, à Paris, la belle audition de ce *Trio* qui lui fut offerte l'an dernier, lors de son passage au Brésil.

Enfin, pour achever la connaissance de l'œuvre de Glauco Velasquez je suis allé passer un dimanche dans l'île de Paquetá avec Gallet chez Mme. Alambary Luz, qui possède les précieux manuscrits de Glauco Velasquez et qui les a aimablement mis à ma disposition. J'ai lu le *Quatuor* à cordes, le 3^{me}. *Trio*, la 2^{me}. *Sonate* pour violoncelle (dont l'andante est remarquable), les 2 *Fantaisies* pour violoncelle; j'ai été très intéressé par certaines mélodies avec accompagnement de petit orchestre et instruments à vent, des groupements de sonorités qui doivent être tout à fait particuliers. J'ai lu aussi, en entier, le premier acte de *Béatrice*, de Maeterlinck. Tout d'abord je dois vous dire combien j'ai été heureux de constater que Glauco Velasquez s'était servi du texte même de Maeterlinck. Je trouve que, lorsqu'un musicien écrit un opéra, il doit respecter exactement la forme de l'œuvre littéraire. La partition de *Béatrice* contient de très belles pages. J'espère que nous l'entendrons; lorsque M. Braga, le maître très aimé de Glauco Velasquez aura terminé l'orchestration qui lui fut confiée par Glauco Velasquez avant sa mort. Aujourd'hui je voudrais vous faire entendre un "Cantique de Béatrice", chef-d'œuvre d'expression vocale et dont les hardiesses harmoniques classent ce morceau tout à fait à part dans l'œuvre de Glauco Velasquez, mais M. Nascimento en proie à une petite indisposition, ne peut pas le chanter.

Puis, en examinant avec soin des paquets de manuscrits inachevés ou composés de petites pièces auxquelles Glauco Velasquez n'attachait aucune importance, j'ai pu re-trouver en entier, au crayon, le 4^{ème}. *Trio*. Mme. Alambary Luz m'a demandé de l'emporter, de l'étudier attentivement et de le recopier – je ne sais si j'aurai le temps de faire ce gros travail, si passionnant qu'il soit, à cause de mes occupations à la Légation Française, et à cause d'une série de voyages que je vais faire à l'intérieur du pays.



J’espère, pourtant, pouvoir m’acquitter de cette tâche, car le *Trio* contient de magnifiques pages. En le lisant j’évoque souvent cette phrase que Glauco Velasquez disait et que m’a rapportée son maître M. Nascimento: Je donne à mes œuvres la forme que m’imposent mes thèmes. Il est évident que c’est là le secret de la musique et qu’il est puéril de croire qu’il y a, comme beaucoup de musiciens semblent se l’imaginer, une forme fixe: une forme Sonate, ou une forme Suite, ou une forme Fantaisie; qu’une sonate doit être faite sur deux thèmes, dont l’un rythmique et vigoureux et l’autre mélodique et tendre. Ce sont de pareils préjugés qui nous valent tant de musiques, dont leur platitude n’a d’égal que l’ennui qu’elles font naître. Pourquoi ne pourrait-on écrire une sonate avec un seul thème ou avec trois thèmes, ou avec dix thèmes? Il n’y a qu’à étudier de près la structure des sonates de Mozart pour se rendre compte qu’aucune n’est semblable à l’autre et que le nombre des thèmes y est variable, subordonné seulement à la volonté de l’auteur et à la nature de ses idées. C’est ce que Glauco Velasquez avait bien compris et bien mis en œuvre.

Je dois maintenant vous dire combien je trouve admirable le but que vous vous êtes proposé en fondant votre société pour la diffusion de la musique de ce grand artiste. Je souhaiterais seulement que vos efforts soient assez grands pour se faire sentir dans l’autre rive atlantique où la France – dont l’école musicale actuelle est la plus vivante du monde entier – serait, j’en suis sûr, heureuse de vous aider dans votre tâche. Je me demande si vous n’auriez pas intérêt à faire publier les œuvres de Glauco Velasquez à Paris; cela faciliterait tellement la possibilité d’exécution dans les concerts. Je serais heureux de voir les fonds que vous destinez à l’édition que vous feriez en France, car la personnalité de Glauco Velasquez est si puissante, qu’elle doit rayonner par delà le Brésil et une édition française de sa musique permettrait justement ce rayonnement.

Dès mon retour à Paris je donnerai un concert pour faire connaître la belle école de musique que vous possédez et soyez sûrs que dans la lyre des compositeurs brésiliens le nom Glauco Velasquez ne sera pas oublié.

Je me tiendrai également tout entier à votre disposition pour vous aider, là-bas, à la diffusion de son œuvre, tant par la voie de l’édition que par la voie de l’exécution. Et je suis sûr qu’en nous aidant mutuellement nous arriverons à ce que le nom de Glauco Velasquez qui est l’un des plus beaux ornements de l’Ecole Musicale du Brésil devienne l’un des plus beaux ornements de la musique en général. Et croyez bien que je m’estimerais très heureux d’avoir pu, en unissant mes efforts aux vôtres, assurer à ce grand nom la place qu’il mérite”.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVIM CORRÊA, Sergio Nepomuceno. *Alberto Nepomuceno – Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BERGOLD, Rogério de Brito. “Aspectos estilísticos no 4º Trio de Glauco Velasquez”. Dissertação de Mestrado, Uni-Rio. Rio de Janeiro, agosto de 2004.
- BRITO CHAVES, Edgar. *Memórias e glórias de um teatro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.
- CASTAGNA, Paulo. *Um Século de Música Brasileira de Jose Rodrigues Barbosa*. Disponível em <http://www.ia.unesp.br-2005>.
- CLAUDEL, Paul. *Journal* (Claudel, 1968:366), collection “Pleiade”. Paris: Gallimard, 1968.
- CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *Un musicien portugais au Brésil*. Arquivos do Centro Cultural Português. Paris, 1982.
- CORRÊA DO LAGO, Manoel. *O Círculo Velloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil, Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Tese de doutorado, Uni-Rio. Rio de Janeiro, 2005.
- GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Uma garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Instituto de Artes, [2007].
- MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald*. São Paulo: Edusp, 1995.
- MILHAUD, Darius. *Notes Sans Musique*. Paris: Julliard, 1949.
- MILHAUD, Darius. *Ma Vie Heureuse*. Paris: Belfond, 1973.
- MILHAUD, Darius. *Brazilian Music*. Apostila não-publicada, Mills College. Oakland: [F. W. Olien Library], 1943.
- MILHAUD, Darius. Glauco Velasquez. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1917.
- MILHAUD, Darius. *Notes sur la Musique*. Editor Jeremy Drake. Paris: Flammarion, 1982.
- OSWALD, Carlos. *Porque me tornei pintor*. Rio de Janeiro: Agir, 1957.
- REIS PEQUENO, Mercedes. Catálogo da “Exposição Milhaud – Brasil 60 anos”. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1977.
- REIS PEQUENO, Mercedes. Catálogo da “Exposição Glauco Velasquez”. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1965.
- RIBAS CARNEIRO & NEVES. *Glauco Velasquez*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2002.



ROMERO PEREIRA, Avelino. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

RUBINSTEIN, Arthur. *My many years*. Londres: Jonathan Cape, 1980.

TRAVASSOS, Elizabeth; LAGO, M. A. C. "Darius Milhaud e os 'compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês'". *Revista da Academia Brasileira de Letras*, v. 43, 2005 (109-142).

WAGSTAFF, John. *André Messager, a Bio-Bibliography*. Santa Barbara: Greenwood Press, 1991.

WIZNIK, José Miguel. *O Côro dos Contrários*. 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.



Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico*

Nadge Breide

Resumo

Este trabalho objetiva evidenciar como *Valsas para Piano*, de 1939, de Radamés Gnattali reflete, no Brasil dos anos 1930, o diálogo entre os dialetos americanos e as culturas americanas, causado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e pelo acesso às formas de entretenimento de massa. Após o exame de posturas analíticas (Meyer), aponta-se a recorrência de elementos e de seus desvios, delineados segundo o modelo literário de Sant'Anna e considerações pontuais de Chase, Schwartz-Kates, Lidov e Santos. A avaliação do rótulo de americanizado atribuído ao compositor Radamés Gnattali (1906-1988) toma por base Schuller, Santos e Garcia & Rodriguez.

Palavras-chave

Análise estilística – Radamés Gnattali – música brasileira.

Abstract

This text aims at showing how the development of mass communication, mass entertainment and cultural diversity during the 1930's in Brazil, are reflected upon *Valsas para Piano* (1939), by Radamés Gnattali (1906-1988). The analytical interpretation (Meyer) points out to the recurrence of elements as well as patterns of deviation according to the literary model proposed by Sant'Anna. Other references are Chase, Schwartz-Kates, Lidov and Santos. Concerning 'American traits' attributed to his music, Schuller, Santos and Garcia & Rodriguez are used as tools for evaluation.

Keywords

Stylistic analysis – Radamés Gnattali – brazilian music.

Ao se examinar em uma perspectiva histórica e analítica, a peça intitulada *Valsas*¹ de Radamés Gnattali, depara-se com a complexidade da escrita pianística, a versatilidade dos elementos técnico-musicais e certo distanciamento da estética nacionalista então vigente. Nesta análise, procuram-se mostrar os aspectos mais relevantes dessa obra, escrita para piano, em 1939, e editada, em 1945, por Irmãos Vitale S.A.

Características do que atualmente se conhece como 'bossa', 'swing', 'balanço', 'atraso' já formam um mosaico 'arlequinal'² cujos elementos estéticos atingem diferentes camadas de significação. Tendo por base a premissa da intencionalidade³

* Extrato da tese de doutorado da autora, cuja orientadora foi Cristina Capparelli Gerling.

¹ Esta peça é composta de dez valsas enfeixadas, como em uma suíte de danças, e precedidas de uma introdução a exemplo de Weber em seu *Convite a Dança*.

² O adjetivo 'arlequinal' é um neologismo utilizado por Mário de Andrade em *Paulicéia Desvairada* (1922) para elucidar dialeticamente retalhos que costuram traços anacrônicos de romantismo, certo gosto retórico e uma tendência à proximidade. Assim como Andrade, o compositor não abre mão do passado hierárquico; por outro lado, ele compreende o valor do novo, o efeito espetacular da industrialização, o papel dos novos empreendimentos tecnológicos e a democratização da vida urbana.

³ Husserl diz a este propósito que "A intencionalidade é aquilo que caracteriza a consciência em sentido pregnante, permitindo indicar a corrente da vivência como corrente de consciência e como unidade de consciência [...]" (Abbagnano, 2003, p. 576).



da obra de arte e sua apresentação como produto de um contexto político, social e cultural, constata-se que a peça *Valsas* reflete tanto um processo de integração quanto de fragmentação de diversas tendências; mudanças sociais, científicas e político-econômicas. Essa obra retrata o processo de modernização ocorrido no Brasil e espelha o desenvolvimento dos meios de comunicação, durante os anos 1930,⁴ época em que os profissionais atuantes em rádio, cinema, teatro e outras mídias demonstravam capacidade ímpar de adequação a um mercado suscetível a rápidas mudanças. Metaforicamente, ajustes semelhantes à costura dos losangos que caracterizam a fantasia de Arlequim e que identificam o influxo de Radamés Gnattali na música brasileira, concretizando-se na síntese do seresteiro, pianeiro, pianista, compositor, regente e arranjador.

Gnattali tramou elementos da música popular e da música de concerto, fazendo aflorar a combinação de ritmos brasileiros com elementos de outras procedências, ampliando as fronteiras da linguagem musical e abrindo seu próprio espaço na apropriação.⁵ Esses aspectos demandam indagações, tais como: seria essa espécie de apropriação um procedimento capaz de produzir e reproduzir ideias, formas, conceitos e conteúdos; para ser aceito como processo espontâneo ou, de fato, a peça *Valsas* manifesta relações entre intertextualidades de elevado nível de sofisticação? (KRISTEVA, 1974, p. 98; MEYER, 2000).

Comentaristas⁶ pontuam aspectos plurais da produção e da recepção do compositor caracterizadas principalmente pelo adjetivo ‘popularesco’.⁷

A percepção da época contemporânea com relação ao passado atua como uma espécie de entendimento histórico, na qual se considera a história como uma exposição construída pela interpretação relacional. Mudanças na perspectiva cultural influenciam tradições interpretativas, repercutindo direta ou indiretamente nas ideologias particulares de um campo específico.

Os subsídios obtidos pelo conhecimento retrospectivo e prospectivo permitem-nos questionar a real dimensão do agudo processo de polarização entre a música popular e a música erudita, ocorrido, no Brasil, durante o século XX. Esse processo que, na primeira metade do século, surgiu como um conceito historicamente construído, paulatinamente, transformou-se em uma espécie de arma política categorizada como um forte argumento separatista e elitista. Por intermédio de uma aristocracia que não aceitava a condição de nobreza extinta, aos poucos se propagandeou

⁴ Ver Breide, Nadge. *Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico estilístico*. Porto Alegre: Tese de doutorado, PPG em Música da UFRGS, 2006 (15).

⁵ A técnica da apropriação também conhecida por *assemblage*, na qual o artista manipula objetos da sociedade industrial para conceber suas obras, encontra amplo emprego em ‘Valsas’.

⁶ Barbosa & Devos (1985) e Didier (1996), Tinhorão (1997).

⁷ Popularesca – que pretende ter caráter popular (adaptação ao nível cultural das massas) (Houaiss, 2001, p. 2261).



a espiritualização da música erudita como moralmente elevada, ordenou-se a rejeição da música popular⁸ e instigou-se de modo acintoso a separação de classes.

Radamés, como músico, não rejeitou qualquer tipo de manifestação musical, pelo contrário, ele fundiu as categorias inserindo-as em novas classificações. Hoje, os temas populares, assim como no denominado classicismo musical, apresentam-se como constante na música de concerto e nas pesquisas acadêmicas.

Felizmente para Radamés e sua música, atributos como ‘perdição’, ‘popularesco’ e ‘americanizado’ transformaram-se, como se observa, no interesse pelo estudo sistematizado de sua obra e nas homenagens prestadas por ocasião do centenário de seu nascimento. Advêm assim as questões: como se fundem os elementos que resultam na linguagem particular de valsas para piano escritas, em 1939, por Radamés Gnattali? Como se processa essa miscigenação? Em que medida ou maneira as *Valsas* de Radamés Gnattali são representativas de seu tempo? A análise a seguir procura responder a esses questionamentos. Por acreditar na pertinência de vasculhar a multiplicidade de padrões, opta-se por uma análise que abrange as estratégias do jazz, do choro, da música popular e da música europeia de concerto.

A música, por ser uma atividade humana, é estudada não só em função das diferenças culturais, mas também pelo entendimento das características universais no âmbito das cognições biológicas e psicológicas (LIDOV, 2005). A contextualização de correntes políticas, circunstâncias econômicas, crenças religiosas e movimentos intelectuais torna-se assim tão significativa quanto o exame minucioso dos parâmetros primários constituídos, no século XX, por harmonia, ritmo, melodia e timbre, entre outros. Ao buscar estabelecer, sob o enfoque de analista, o que delimita o estilo de Radamés Gnattali, realizou-se o levantamento de dados históricos, sociais e musicais para realizar conexões analíticas. No caso específico de *Valsas*, obra que apresenta extensa gama de estratégias no gerenciamento de regras estabelecidas, considera-se apropriado seguir também os pressupostos de Meyer e Sant’Anna.⁹

Meyer entende que as ‘leis’ estabelecem limites transculturais, universais, físicos ou psicológicos que regem a percepção e a cognição musicais. As ‘leis’ exigem regras que permitam aos estilos o estabelecimento de relações funcionais dentro dos parâmetros musicais.¹⁰ Em função da sintaxe¹¹ musical, ocorrem possibilidades que se apresentam mais como estratégias do que como regras. As ‘estratégias’ tratam de escolhas composicionais obtidas entre as regras de um estilo, sendo que, cada

⁸ Utilizamos o termo no sentido de música do povo, nascida e desenvolvida nas camadas de mais baixa renda da população de uma região específica.

⁹ SANT’ANNA, João Afonso Romano. *Paródia Paráfrase & CIA*. São Paulo: Ática, 2003.

¹⁰ O autor distingue duas classes de parâmetros musicais, os primários: pré-estabelecidos, convencionais, sintáticos; e os secundários: decorrentes e articuladores que operam como agentes pelos quais os primários atuam.

¹¹ Sintaxe – “arranjos, disposição, composição, obra, tratado, construção gramatical” (HOUAISS, 2001).



estilo contém um número finito de regras para infinito número de estratégias. A complexa relação entre regra e estratégia se estabelece pela mútua influência exercida, nos diferentes parâmetros musicais de cada estilo, por ideologias, condições sociais e de execução (MEYER, 2000).

As escolhas composicionais também se ordenam hierarquicamente em dialeto, linguagem particular e estilo *intraopus*. Por ‘dialeto’ entendem-se os diferentes subestilos que apresentam regras e estratégias semelhantes, geralmente, utilizados por compositores conterrâneos ou vizinhos geográficos. A ‘linguagem particular’ ou ‘idioma’ compreende a seleção e a extração de algumas constrictões do dialeto, que passam a integrar a linguagem de um compositor concomitante às novas constrictões por ele idealizadas, distinguindo a presença de elementos comuns nas diferentes obras do mesmo compositor. O ‘estilo *intraopus*’ ou ‘idioleto’ compreende os elementos que se reproduzem na obra de um compositor. ‘O modelo reproduzido’ pode ser o tema, uma progressão harmônica, uma textura, um ordenamento de dinâmica, como pode ocorrer em um nível hierárquico mais extenso ou mais estrutural. O modelo reproduzido como elemento do estilo *intraopus* de uma composição pode funcionar como delimitação específica da mesma obra ou de outras obras. Torna-se, pois, relevante reconhecer a diferença entre o ‘estilo *intraopus*’ de uma obra e sua ‘estrutura *intraopus*’ (MEYER, 2000).

Com base nas considerações anteriores, pergunta-se: como entender a multiplicidade de aspectos como ocorrência constante na linguagem musical utilizada por Radamés Gnattali na obra *Valsas* para piano de 1939? Como identificar e classificar o hibridismo dos elementos musicais, aspecto tão indissociável da sua linguagem?

Referente à linguagem, cabe ressaltar a paródia como um dos efeitos de linguagem de amplo uso em obras contemporâneas e de extremo consenso com a modernidade. A paródia pode ser visualizada sob dois aspectos: em sua intertextualidade¹² e em sua intratextualidade¹³. Paródia e apropriação operam como elemento de tensão, por melhor esclarecerem a apreciação de paráfrase e estilização. Alguns autores (TYNIANOV e BAKHTIN, *apud* SANT’ANNA, 2003) avaliam a paródia como um subgênero próximo ao burlesco, enquanto contemporâneos chegam a considerá-la como sinônimo de *pastiche*. O trabalho de agregar pedaços de diferentes partes da obra de um ou de diversos artistas, não exclui, entretanto, a perspectiva da intratextualidade e da intertextualidade, pois paródia e estilização convivem com a dualidade de segundo aspecto estilizado ou parodiado. A paródia, por introduzir no outro idioma uma intenção contrária à original, integra-se em dois enfoques dis-

¹² Quando assinalada em textos alheios (Sant’anna, 2003).

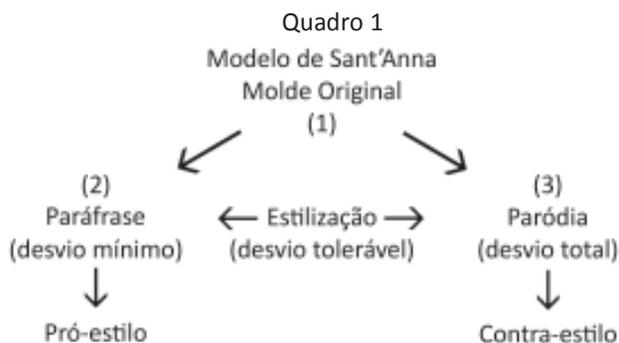
¹³ Quando apontada nos próprios textos (Sant’anna, 2003).



cordantes, isto é, de parodiar o estilo de outro ou de si próprio em diversificadas direções (SANT'ANNA, 2003).

O intérprete, assim como o tradutor, lê a obra segundo seu viés cultural e, ao parafrasear, mantém, com suas palavras, o sentido do autor, portanto paráfrase, estilização, paródia e apropriação são abordadas dentre os processos linguísticos. O desvio na paráfrase apresenta-se mínimo, através de uma técnica de citação ou transcrição. Na estilização, devido às alternativas de diferenciação relativas ao modelo original, o desvio aumenta, mantendo-se fiel ao significado. A paródia preserva semelhança quer seja esta melódica, rítmica, ou harmônica, embora o sentido seja transformado. A paródia, a paráfrase e a estilização dependem, portanto, do conhecimento do receptor e sua compreensão requer determinada especialização (MEYER, 2000; SANT'ANNA, 2003).

Ao fundir os preceitos de Sant'Anna (2003) com os de Meyer (2000), descortina-se uma possível linha de pensamento. Falar de paródia é falar da estrutura *intraopus* (intertextualidade das diferenças). Falar de paráfrase é falar de estilo *intraopus* (intertextualidade das semelhanças). Na paráfrase, abre-se mão da própria fala para deixar o outro falar. Na paródia, emerge a fala recalcada do outro. A paródia é uma reapresentação, que traz à tona informações encobertas, ou seja: “uma nova e diferente maneira de ler o convencional, proporcionando um processo de libertação do discurso. É uma tomada de consciência crítica” (SANT'ANNA, 2003, p. 31). O autor considera o dualismo entre a paródia e a paráfrase, bem como as nuances intermediárias, ferramenta apropriada para a análise tanto de textos literários quanto de músicas populares. Considera que este modelo pode ser aplicado com vantagem em outros domínios artísticos, tais como manifestações de artes visuais e artes representativas.



No *jazz*, o jogo da estilização proporcionado pelos participantes enseja o mascaramento do núcleo temático de modo próximo ou afastado, através de semelhanças e diferenças. Cada obra estabelece regras de sua delimitação bem como o grau de flexibilidade do nível de desvio. Pode-se medir a diferença entre a estili-



zação e a paráfrase se a estilização for colocada no âmbito do desvio tolerável e a paráfrase, no âmbito do desvio mínimo. Salienta o autor que a paráfrase e a estilização pertencem a um conjunto oposto à paródia. Tal não significa, entretanto, que não possam ocorrer na mesma obra, pois isto depende da relação inter e intratextual pertinente à própria obra.

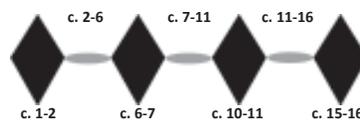
ANÁLISE ESTILÍSTICA DE VALSAS

Além dos padrões e funções associados à escrita da música brasileira, em particular, ao choro e suas características, Radamés introduziu o padrão de *riffs*¹⁴ na música brasileira e dele fez uso recorrente em arranjos radiofônicos. Em *Valsas*, ocorrem expedientes análogos.

A introdução apresenta um acorde arpejado Mi – Lá – Ré – Sol – Si – Mi. Esta sequência de sons aponta diretamente para o rasgueado de violão sobre cordas soltas. Como sonoridade inicial e reiterada pergunta-se: estaria Radamés Gnattali familiarizado com a música de seu colega, Alberto Ginastera (1916-1984)? Esta indagação procede dado o uso frequente e decidido que Ginastera faz dessa sonoridade, tanto que, em sua obra, ela é conhecida por ‘acorde simbólico’ (CHASE, 1957). Considerando-se o ‘dialeto’ e a disseminação do *topos*,¹⁵ pode-se conjecturar sobre a inserção de uma figura tão marcante da tradição gauchesca, o acorde natural da guitarra, como chamamento para esta coletânea.

Esse trecho inicial, conforme consta na Figura 2, apresenta dois aspectos que se intercalam: um harmônico de caráter estático, em dinâmica *pp*, e outro melódico, em dinâmica *f*, que se expande e dá forma à configuração intervalar básica utilizada no decorrer da obra. O princípio de variação perpétua que se fraciona em padrões básicos, relativamente longos, consiste em repetições de fragmentos menores de frase com diminutos padrões celulares. Coincidência ou não, são precisamente essas as estratégias adotadas por Gnattali para a introdução como um padrão básico e com seu aproveitamento da forma ampliada costura *Valsas*, conforme mostra o Diagrama 1.

Diagrama 1

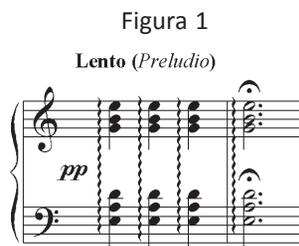


¹⁴ O padrão de chamada e resposta sobrepõe-se amiúde ao conceito de refrão. Assimilado pelo *jazz*, convergiu em duas mutações: o *riff tune* e o *fours*, respectivamente, para acomodar padrões de acordes mutáveis e nos *choruses* que precedem a recapitulação final dos temas. (Schuller, 1970, p. 47)

¹⁵ *Topos*, na filosofia aristotélica é a noção de *topoi*, entendidos como lugares-comuns produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos (Piedade, 2007).



O aspecto harmônico (Figura 1, c. 1-2), que aqui se denomina elemento losango, se faz presente em toda a obra através de suas transformações. As características inerentes ao elemento losango integram, neste trabalho, as diversas possibilidades musicais que se configuram viáveis de manipular e apresentar em um mesmo acorde, pequeno núcleo, célula, motivo ou tema. Em nosso caso, considera-se o modelo apresentado na Figura 1, isto é, o elemento losango, em seus diferentes aspectos, seja por intermédio das 4^{as}, de sequências paralelas, do gesto ascendente, do conteúdo intervalar, das notas-chave e suas reiteraões, seja pelas próprias sonoridades utilizadas. O elemento losango – aspecto do estilo *intraopus* –, que remonta o acorde simbólico, confere a característica arlequina, visto sua função de elemento unificador, ao efetuar a confecção do todo musical da obra *Valsas*.



Para explicar e interpretar esse processo, adota-se a noção de desvio proposta por Sant'Anna (2003) em seus três elementos: paráfrase, estilização e paródia, respectivamente: desvio mínimo, desvio tolerável e desvio total. A *Valsa VI* (Quadro 2, página 114), por apresentar grau mais elevado na incidência desses desvios, ilustra de modo abrangente o procedimento¹⁶ aplicado em toda a peça.

As outras valsas desta coletânea tendem a apresentar ora a estilização, ora a paródia, ora a paráfrase. Este aspecto 'arlequina' da linguagem particular – idioma – de Radamés Gnattali manifesta-se já na introdução e evidencia uma forte característica intertextual pela miscigenação de elementos da modinha, do choro e da seresta. Expedientes presentes na música brasileira, dos anos 1930 e 1940, em franco diálogo com expedientes da música sul-americana e com padrões do dialeto do *jazz*.

A introdução (Figura 2, c. 1-16) apresenta um padrão de chamada e resposta¹⁷, em andamento 'Lento' e de caráter 'Prelúdio'. O aspecto harmônico é sucedido por

¹⁶ Para uma análise completa destes procedimentos veja BREIDE, Nadge & GERLING, Cristina Capparelli. *Convergências e Divergências em Valsas de Radamés Gnattali*. In *Anais da XV ANPPOM*, Rio de Janeiro, 2005 (pp. 826-934).

¹⁷ De acordo com Schuller (1970) ainda se encontra, vigente no *jazz*, o padrão de chamada e resposta em formas bastante modificadas. Esse padrão, ao combinar-se com a estrutura do refrão do *blues* e introduzir-se no *jazz* ambulante de New Orleans, passou a ser conhecido como *riff* e transformou-se em expediente integral da estrutura do *jazz*. (Schuller, 1970).



formação escalar sobre Fá M (Figura 2 c. 5). Segundo Santos (2002), esse procedimento alude ao dialeto do choro moderno, desenvolvido por Pixinguinha, nos anos 1930.

Figura 2 (c. 1-16)

A primeira recorrência do modelo ocorre na segunda frase (Figura 3, c. 6-10). O fragmento melódico não chega a se definir quanto a uma região tonal específica, porque o emprego de Fá e Fá# contribui para uma ambiguidade pronunciada. Na continuidade dos arpejos, o motivo melódico é transposto a uma 4ª acima em um intervalo de 6ª maior sob indicação rubato. Apresenta pequena variação na ondulação do movimento sonoro para dois impulsos ascendentes, dois declínios e uma ligeira ascensão para a nota Si.

Figura 3 (c. 6-10)



A terceira e última frase (Figura 4, c. 10-16) da introdução retorna o elemento losango em andamento lento com seus arpejos sobre a ressonância da nota Si e a indicação rubato. Esta frase (Figura 4, c. 11-15) apresenta quatro contornos descendentes intercalados por três impulsos ascendentes. O segundo contorno (Figura 4, c. 10-13) alude à escala harmônica de Mi m. Conclui sobre a ressonância da nota Mi, que atua como baixo pedal, acrescentando os arpejos do elemento losango como ajuste de costura à Valsa I.

Figura 4 (c. 10-16)

VALSA I

A primeira valsa estruturada no esquema A (c. 1-15), A' (c. 16-31) apresenta-se como um desvio total (paródia) da terceira e última frase do aspecto melódico da introdução (Figura 5, c. 1-8). O acompanhamento articula-se através de acordes em *staccato*. Os acordes são formados por dominante com 7ª, tríades maiores com notas estranhas agregadas e por sonoridades diminutas que, partindo de Mi m, direcionam-se para Lá m. A melodia de procedimentos cromáticos apresenta semelhanças significativas com o arquétipo pianístico elaborado no Estudo op. 25 nº 7 de Chopin, pois assim como neste estudo, a mão esquerda executa uma melodia dolente e de alto grau de expressividade. Apesar das diferenças de linguagem harmônica, a utilização dos registros e da topografia do piano é semelhante à de Chopin e Liszt.

Figura 5 (c.1-8)



Sob a indicação de andamento *Vivo* (Figura 6, c. 11-14 e c. 23-25), traços nacionalistas particularizados afloram na passagem de terças paralelas. Essa passagem contém elementos que apontam para o internacional e popular urbano. O primeiro deles é o movimento descendente das terças, semelhante ao da introdução da obra, de uso difundido no choro urbano. O segundo elemento encontra-se no acompanhamento (m.e.): Gnattali empregou o procedimento de acentuar a segunda colcheia do primeiro tempo (Figura 6, c. 11) – com uma nota de *swing*, repetindo-se nos c. 12, 13, e 14 sob a designação de síncope.¹⁹ Este procedimento foi empregado, em 1937, no acompanhamento da valsa ‘Lábios que Beije’ do segundo disco de Orlando Silva (DIDIER, 1996). Esta inflexão é amplamente empregada, em âmbito internacional, nos padrões dos *blues* e *jazz*, no aspecto denominado sincopação. Entretanto, essa espécie de ‘bossa’ que a passagem oferece pode ser atribuída à síncope, considerada elemento característico da música brasileira. Santos (2002) elucida que o procedimento análogo, no dialeto do choro classifica-se como valorização²⁰ melódica do contratempo. O emprego da paráfrase, da estilização e da paródia, como estratégias composicionais de Gnattali, remontam à alusão estilizada de uma característica tradicional da *performance* da valsa vienense,²¹ Em particular das valsas vienenses compostas a partir da segunda metade do século XIX.

Figura 6 (c. 11-14)

Vivo

VALSA II

Nas duas frases, *a* (Figura 7, c. 1-4), *a'* (c. 5-8), que constituem a seção *A* da Valsa II, surge, disfarçado, o elemento losango. Em virtude da sucessão harmônica paralela,

¹⁹ Sandroni define as características da contrametricidade melódica correspondente à síncope e suas variações (2001, p. 48-49)

²⁰ Valorização melódica do contratempo ocorre quando notas referentes aos contratempos são as mais graves ou mais agudas de um grupo melódico, sendo que, quanto maior o salto melódico, maior será sua intensidade (Santos, 2002, p. 8).

²¹ Em particular das valsas vienenses compostas a partir da segunda metade do século XIX (Groves, 2001, pp. 72-77).



ocorre a rápida reincidência das dissonâncias e o elemento losango transformado (articulado em *staccato* na m.d.) provoca auditivamente a ideia de acento sonoro, endossando a configuração rítmica, tornando-se uma inflexão.²² O emprego de 4^{as} e 5^{as} harmônicas intercaladas na mão esquerda, procedimento corrente no repertório de *jazz* da época, também pode ser visto pelo dialeto da tradição gauchesca. Schwartz-Kates (2002, p. 248-281) comenta que os intervalos de 4^{as} e 5^{as} melódicos ou harmônicos, como evocação da imagem sonora do violão, funcionam como um arquétipo do instrumental gaúcho.

O emprego do baixo cromático descendente remete a dois padrões: à música europeia de concerto e ao *jazz*. Na primeira, mencionam-se os padrões da *Chaconne*²³ ou *Passacaglia*, formas musicais caracterizadas por uma série de variações sobre a persistente e invariável linha do baixo. No segundo, surgem procedimentos utilizados nos acompanhamentos de pianistas como Art Tatum, denominados como baixo²⁴ condutor harmônico. Observam-se, nesta valsa, semelhanças com traços da contradança ternária e da valsa criadas e recriadas em solo sul-americano, mencionadas por García & Rodriguez (1995).

Na seção A, constata-se a ocorrência de duas frases *a* (Figura 7, c. 1-8) e *a'* (Figura 7, c. 9-16), assemelhando-se ao *Cielito*, *Pericón* e *Meia Cana*. Estas danças apresentam-se em duas partes alternadas: uma instrumental e outra cantada. A parte instrumental ou acompanhante desenvolve-se em harmonia rítmica, sempre em pés ternários, representada por *a*, como nas danças mencionadas. Na entrada de *a'* (Figura 7, c. 9-16), o desenho do acompanhamento é mantido. Conforme Garcia & Rodriguez (1995), o acompanhamento no *Cielito* mantém-se ou cede lugar à figuração.²⁵ No caso em estudo, Radamés emprega os dois procedimentos, visto que a figuração da m.d. (Figura 7, c. 1-8) sugere um acompanhamento e emprega a configuração rítmica simultânea na m.e. Entretanto, a melodia apresentada na Figura 7 (c. 9-16) também se baseia na estratégia da superposição de quatro semitons cromáticos descendentes, intercalados por notas de passagens.

²² Inflexão – no *jazz*, consta como a gama de idiossincrasias fraseológicas desenvolvidas pelo executante como: acentuar, sustentar, dobrar, abemolar e numerosas combinações daí decorrentes. As inflexões peculiares ao *jazz* são requisitos indispensáveis ao *swing*. (Schuller, 1970)

²³ Originariamente música espanhola e centro-americana.

²⁴ Por baixo condutor harmônico entende-se o elemento estrutural que também ocorre no choro. É responsável pela condução das harmonias invertidas, acumula em si a realização da linha do baixo, da harmonia e do ritmo (Santos, 2002, p. 8).

²⁵ Própria de *zamba*. (Garcia & Rodriguez, 1995)



Figura 7 (c. 1-16)

A seção *B* (Figura 8, c. 16-21) contém um período de duas frases *b* e *b'*. Nele evidencia-se a manutenção da estrutura baseada no paralelismo. A partir do compasso 17, a frase *b* de início anacrústico, é assinalada por uma bordadura de uso frequente no dialeto do choro.

Figura 8 (c. 16-21)

Na sequência (Figura 9, c. 22-24), que tem por base o acorde inicial da introdução, Gnattali emprega estruturas paralelas através de 6^{as}, 3^{as} melódicas e 7^{as} harmônicas. Este procedimento recorda o recurso de improvisação jazzística, *extended form improvisation*²⁶. Entretanto, em virtude do registro agudo, do andamento rápido e

²⁶ Improvisação na qual a estrutura do acorde envolve mudança harmônica mínima, alongando ou à vontade do compositor. (Schuller, 1970)



da presença do baixo condutor harmônico, depara-se com procedimentos empregados pelo conjunto instrumental do choro urbano. Ressalta-se a articulação *staccato* dos intervalos melódicos sob a ligadura, assim como, o emprego do pedal no intervalo de 7^a harmônico, ligado à primeira nota do próximo compasso, reforçando rapidamente no baixo a atmosfera das sonoridades cromáticas.

Figura 9 (c. 22-24)

Na seção A' (Figura 10, c. 33-38), observa-se a inserção do terceiro pentagrama, procedimento de escrita corrente na música europeia de concerto do século XIX, acoplado à figuração rítmica de acompanhamento da tradição gauchesca.

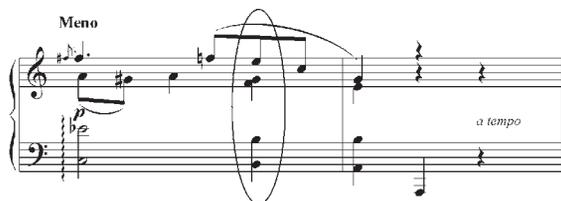
Figura 10 (c. 33-38)

Essa seção finaliza com a presença do elemento losango (Figura 11, c. 47), sob forma de acorde²⁷ de tensão com a 9^a abaixada. Este procedimento peculiar do *jazz* norte-americano foi incorporado ao choro moderno, a partir dos anos 1930, por Pinguinha. Desse modo, o elemento losango, através de uma cadência autêntica pouco convencional, costura-se à *Valsa III*.

²⁷ Um acorde com tensões é produzido quando são superpostas terças além da sétima nas tétrades, por exemplo, a nona, a décima primeira e a décima terceira. Quando houver mais de uma tensão, ela aparecerá na cifra entre parênteses. (Santos, 2002, p. 12)



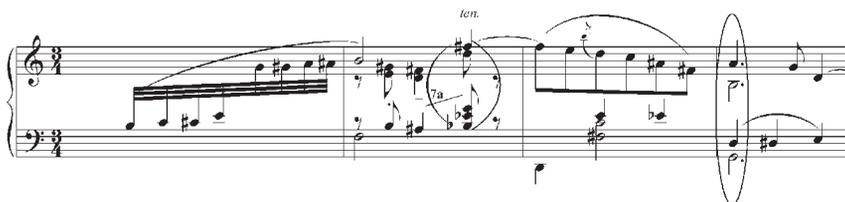
Figura 11 (c. 47)



VALSA III

A terceira valsa da coletânea tem 33 compassos estruturados no esquema *A, B, A'*, finalizando na tonalidade de Sol Maior. A primeira parte desta valsa, seção *A* (c. 1-12) é uma espécie de continuação da Valsa II em dinâmica *pp*, uma apojatura sob forma de rasgueado, manifestação do elemento losango, costura-se à *Valsa III*. Com a função de retardar a figura cadencial, o elemento losango transformado cria um ponto de tensão (Figura 12, c. 1-3). A articulação em *tenuto*, o pedal e o intervalo de 7ª m, contribuem para estabelecer o estilo *intraopus* (idioleto). Este diálogo que o compositor estabelece entre os elementos de seu próprio texto confere com o que Sant'Anna (2003) denomina de intratextualidade. O compositor aplica os recursos de paráfrase, estilização e paródia nos elementos de sua própria obra. Tal procedimento é corrente no *jazz*, no tema com variações e também na Fuga, visto a diversidade de recursos na manipulação de um pequeno núcleo, célula, motivo ou tema em suas variadas possibilidades. Salienta-se a característica altamente cromática acoplada à escrita linear, alusiva tanto ao dialeto do choro quanto ao dialeto do *jazz*.

Figura 12 (c. 1-3)



A indicação de andamento *Mais Vivo* (c. 13-20) remonta aos moldes da música sul-americana (citados por GARCIA & RODRIGUEZ, 1995) e à alternância de movimentos lentos e rápidos em uma mesma dança. Ressalta-se a recorrência do padrão rítmico do acompanhamento da *Valsa II*, aplicando movimento ascendente ao cromatismo, para, logo após, realizar uma seqüência cromática descendente de acordes de 7ª em movimento paralelo. Os intervalos de 4ªs consecutivas (Figura 13, c. 15-



16) são mantidos, estas formações cordais configuram uma das versões do elemento losango em suas três modalidades de desvios. A seção *B* encerra-se, através do elemento losango, em uma espécie de rasgueado, em versão ampliada que, parodiada, escoo para *A'*.

Figura 13 (c. 13-20)

Na calma de Sol Maior, a valsa termina (Figura 14, c. 31-32) com a estilização do elemento losango, ajustando a costura à *Valsa IV*.

Figura 14 (c. 31-32)

VALSA IV

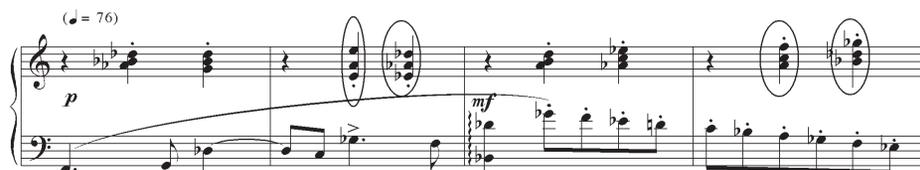
A seção *A* da *Valsa IV* é formada por duas frases *a* e *b*. Na frase *a* (c. 1-12), em Si b menor, o compositor apresenta a melodia na mão esquerda e configura o movimento sonoro da frase através da estilização dos três impulsos ascendentes e descendentes do aspecto melódico da introdução. O processo de estilização capta o aspecto rítmico²⁸ e a inserção do elemento losango (Figura 15, c. 2-4 m.d.). Referente ao as-

²⁸ Do aspecto melódico da Introdução, apresentado na m.e.



pecto melódico que perfaz o acompanhamento (Figura 15, c. 3-4), salienta-se o emprego da escala menor harmônica ancorada na dominante. Tal procedimento, de acordo com Santos (2002), configura-se como um dos padrões mais utilizados no dialeto do choro.

Figura 15 (c. 1-4)



A frase *b* (Figura 16, c. 13-24), em seu aspecto melódico e rítmico, configura uma paráfrase de *a*. Escrita em Si menor, com transposição ascendente à distância de um semitom, contém o discurso ideológico da primeira frase, porém características específicas são evidenciadas (Figura 16, c. 17-20). Neste trecho, o compositor dispõe as ondulações da frase – impulsos ascendentes e declínios, alusivos ao choro – em acordes diminutos de 7^{as} executados com arpejos nostálgicos. Ressalta-se a articulação *staccato* e *legato*, de maneira alternada nos declínios, que Gnattali solicita do executante. O paralelismo em 7^{as}, 6^{as} e 5^{as} da figura do baixo, contraposto ao cromatismo descendente da sequência na voz superior (Figura 16, c. 21-24) evidencia que o compositor utiliza a técnica da paráfrase quanto ao aspecto melódico e a técnica da estilização quanto ao elemento losango.

Figura 16 (c. 13-24)





Retomando Si b menor na seção A' e realizando uma síntese da terceira frase da introdução (Figura 17, c. 35-36), a valsa direciona-se para a convencional cadência IV, V, I. Evidencia-se, entretanto, nesta cadência (c. 38), o inusitado acorde F4 (#5) (9) (b9), ou seja, uma sonoridade composta por duas 9^{as} conflitantes. Embora Gnattali adote estratégias harmônicas bastante incompatíveis com a ideologia vigente no Brasil do final dos anos 1930 e início dos anos 1940, prevalece, nesta valsa, a atmosfera do choro. Expedientes, como escala menor, harmônica descendente, valorização melódica do contratempo, presença de frase longa acoplada ao cromatismo e apojeturas ornamentais concorrem para a manutenção da atmosfera de serestas improvisadas ou programadas.

Figura 17 (c. 35-40)

VALSA V

A quinta valsa estrutura-se no esquema A-A'. Na frase *a* da seção A (Figura 18, c. 1-8), constata-se a estilização parodística do aspecto melódico da introdução. O acompanhamento, em seu intenso cromatismo e em sua obstinação, acerca-se tanto do *blues* quanto da seresta. O chorado, o cromático e a síncope mesclam-se para formar um padrão pertinente tanto ao dialeto do *jazz* quanto da música brasileira urbana. Em uma atmosfera de *blues-seresta*, com alterações agógicas escritas, Gnattali não abandona o uso de estruturas paralelas em sequência de acordes cromáticos de 7^{as} enriquecidos de 9^{as} (Figura 18, c. 5-6), fazendo a transição para A' através de uma convencional cadência VI.

Figura 18 (c. 1-8)



Retoma a frase *a'*, com o baixo da mão esquerda uma oitava mais grave, finaliza sob indicação de andamento Lento em uma cadência V#7 (b13) (b9) – I, isto é, a cadência autêntica em fusão com os acordes tensionados do *jazz*. Esta valsa costurase à próxima, através da estilização do elemento losango (Figura 19, c. 14-15).

Figura 19 (c. 9-16)

VALSA VI

A sexta valsa tem 76 compassos, estruturada no esquema *A, B, A'*. A seção *A*, constitui-se de uma chamada de quatro compassos *a* (Figura 20, c. 1-4) seguidos de resposta, frase *b* (c. 5-19) em dinâmica *pp*. Neste tipo de *riff*²⁹ (Figura 20, c. 1-4) em versão de paródia do elemento losango da introdução, a mão esquerda encontra-se em um padrão próximo ao jazzístico *pedal point*.³⁰ Sobre a dominante de Ré b Maior, realiza mudanças de harmonias³¹ a cada compasso, enquanto a mão direita, também na dominante, emprega apojeturas nas partes fortes e fracas do compasso a partir do segundo tempo. Com isto induz a sutis deslocamentos métricos conferindo 'bossa' e imprevisibilidade. O aspecto melódico em linha contínua com notas repetidas em oitavas assemelha-se a procedimentos pianísticos utilizados por Liszt, na Rapsódia Húngara nº 6.³²

²⁹ Pode-se definir o *riff* como uma frase relativamente curta, repetida em uma figura cambiante de acordes, inicialmente como um expediente de fundo musical e, mais tarde, utilizado como material de primeiro plano nos denominados *riff tunes* da Era do *Swing* (Schuller, 1970, p. 68).

³⁰ Nota sustentada, mantida usualmente na linha do baixo, sob uma série de acordes ou linhas melódicas em movimento (Schuller, 1970, p. 443).

³¹ Ab; Ab4 (#5,13); Ab (13 b9); Ab7 (9).

³² Escrita em 1853.



Figura 20 (c. 1-9)

A seção *B* apresenta-se dividida em quatro frases, *c*, *d*, *e*, *f*. (c. 19-46). A frase *c* (Figura 21, c. 19-24) movimentada-se em acordes que ocasionam instabilidade tonal, costurando-se à frase *d* através do elemento losango em molde de paródia (Figura 21, c. 22) e de paráfrase (Figura, 21 c. 23-24) com encadeamento em 4^{as} paralelas. Tal procedimento, corrente no jazz, denomina-se *Block Chorus*.³³

³³*Block Chorus* – acordes extensos de muitas vozes que usualmente se movem em movimento paralelo. (Schuller, 1970, p. 438)



Figura 21 (c. 19-24)



A frase *d* (Figura 22, c. 25- 31), de início acéfalo, consiste em uma estrutura paralela de um fragmento da frase *b* (Figura 20, c. 5-6) em forma de paráfrase, que se faz acompanhar no baixo por uma seqüência descendente de 4^{as} consecutivas. Costura esta frase de oito compassos na próxima com o elemento losango transformado em paródia sob forma de acordes de 7^{as} – tétrades – com b5,³⁴ enriquecidos com tensões de 9^{as} e 13^{as}, de amplo emprego no *jazz* e suas derivações.

Figura 22 (c. 25-31)



O retorno para seção *A'* é marcado pela repetição do que nomeia-se de *riff* inicial 38³⁵ (Figura 20, c. 1-4), ou seja, da figura de chamada *a'* (Figura 23, c. 47-50), que, neste trecho, mostra-se costurada ao *pedal point* D7 (b5) (Figura 23, c. 45).

Figura 23 (c. 45-50)



Inicialmente, em dinâmica forte, a coda (Figura 24, c. 67-76) é construída sobre um acorde de Ebm 7 (II grau de Ré b M), nela a m.d. realiza em oitavas uma confi-

³⁴ 5^a abaixada ou bemolizada.

³⁵ Apresentação do modelo – elemento losango – em desvio total, ou seja, em paródia.



guração pentatônica em ondulações ascendente e descendente. Santos (2002) elucida que este recurso (Figura 24, c. 67-76) encontra-se amplamente empregado “pelos pianistas do estilo *stride*”.³⁶ Tal aspecto proporciona um momento lúdico entre o intérprete e seu instrumento, o uso das teclas pretas perfaz o acorde mencionado, acrescido da 4ª agregada. O prolongado emprego do pedal direito no decrescendo para atingir a dinâmica *p* (Figura 24, c. 67-70) proporciona uma atmosfera peculiar para transitar pelo elemento losango transposto e arpejado em articulação *staccato* em Lá menor (paródia), que se sobrepõe ao acorde de Ab7 (#5b9) em *sff*, para finalizar em Db6. Nessa valsa, observa-se que Gnattali estrategicamente aborda o jogo intratextual que perfaz a paródia. A intratextualidade e o intenso cromatismo mostram-se, portanto, como traços estratégicos que configuram aspectos do estilo *intraopus* do compositor.

Figura 24 (c. 67-76)

VALSA VII

Na seção A da sétima Valsa, constam duas frases, respectivamente *a* e *a'*. Sob indicação de caráter ‘a vontade’ e dinâmica *p*, o compositor solicita na frase *a* (Figura

³⁶ O estilo *stride* requer técnica bastante virtuosística, combinando figuras percussivas que geralmente alternam, com grandes saltos, notas na região grave (primeiro e terceiro tempos) com acordes na região média do instrumento (segundo e quarto tempos) na mão esquerda, com uma atividade rítmica bastante intensa na mão direita. Uma de suas características principais é a substituição do baixo em oitavas do *ragtime* por tríades (e, no caso de *Art Tatum*, tétrades) em posição aberta formando intervalos de décima entre as vozes extremas. Outro recurso bastante usado pelos pianistas do estilo *stride*, é a utilização de arpejos ascendentes ou descendentes com características pentatônica, que terminam com um pequeno cromatismo. (Santos, 2002, p. 14)



25, c. 1-8) a articulação ‘muito ligado’ para o acompanhamento. Aponta-se, nessa seção, uma intertextualidade com a linguagem particular de Schumann, evidenciada na linha do acompanhamento. Tal expediente pode ser observado em *Humoresque* op. 20 e em *Cenas Infantis* op. 15, para citar algumas obras. Entretanto, essa configuração caracteriza-se também como um dos recursos associados ao estilo *stride*, constituído, em grande parte, por acordes em posição afastada. Igualmente, ressalta-se o diálogo que a linha do acompanhamento, plena em cromatismo, estabelece com a melodia (Figura 25, c. 6,7 e 8). Salienta-se que as características expostas, acopladas às ondulações agógicas, conferem à seção A uma atmosfera dolente.

Figura 25 (c. 1- 8)

A seção B em *pp* é formada por duas frases, porém em virtude do *ritornello* utiliza-se a seguinte distinção: a primeira *b b'* (Figura 26, c. 16-32) e a segunda *b'' b'''* (Figura 26, c. 17-28 e 33-36). Ambas as frases, em suas alterações de andamento ‘Mais Vivo’ (Figura 26, c. 16-19) e alteração ‘Menos’ (Figura 26, c. 20-24), remetem a duas vertentes: uma relativa à alternância de movimentos lentos e rápidos pertinente às valsas europeias, como a *Valsa Improviso* e a *Valsa Mephisto* de Liszt; a outra relativa aos procedimentos transmitidos pelo ambiente oriundo dos chorões. O contorno melódico cita a harmonia de modo arpejado através de linhas descendentes e ascendentes em alternância com passagens cromáticas, traços do estilo *stride*. Tal aspecto proporciona uma alusão à atmosfera seresteira, ao choro, gênero musical com o qual Gnattali tinha intimidade. O cromatismo, as bordaduras, o emprego de quíalteras a instabilidade tonal em curto prazo, a diversidade de dialetos em sofisticadas atmosferas sonoras definem, portanto, alguns traços característicos do idioma – linguagem particular – do compositor. Desse modo, torna-se ilustrativo



que os elementos supracitados proporcionam a multiplicidade de padrões que conferem a característica ‘arlequinal’.

Figura 26 (c. 16-36)

Valsa VIII

A oitava valsa estrutura-se no esquema *A, B, A'* e, assim como a valsa precedente, estabelece de início a tonalidade de Si menor como referencial. Na seção *A*, constam duas frases, *a* e *b*. Na frase *a* (Figura 27, c. 1-8), observa-se que a linha do acompanhamento (c. 1-4) configura-se em uma estilização do aspecto melódico da terceira frase da Introdução (Figura 2, c. 11-15). O modelo inicialmente apresentado na m.e. (Figura 27, c. 1-2), para o qual o compositor indica o caráter com a indicação ‘suavemente’, estabelece um diálogo com a melodia, aspecto que configura o baixo³⁷ melódico do choro.

³⁷ Baixo melódico – mais movimentado e ousado, definindo ideias melódicas, podendo aparecer em contraponto com a melodia ou dialogando com esta (Santos, 2002, p. 9).



Figura 27 (c. 1-8)

Na frase *b* (Figura 28, c. 8-16), observa-se a continuidade da linha melódica descendente, apojeturas superiores com caráter expressivo, resultando na duplicação do padrão de chamada e resposta em pequena dimensão, assim como procedimentos empregados no choro moderno dos anos 1930 (Figura 28, c. 10,13-15). A frase finaliza com extenso salto ascendente sob forma de arpejo, ou seja, o elemento losango parodiado em estilo *stride*. A descrição da seção *A*, acena para características da modinha (BARBEITAS, 1995, p. 56) sancionada como um dos elementos da gênese da valsa brasileira.

Figura 28 (c. 8-16)

A seção *B* (c. 16-38) é representada por três frases *c*, *d*, *e*, como no exemplo a seguir. Sob indicação de andamento 'Vivo', as frases *c* (Figura 28, c. 16 e Figura 29, c. 17-20), *d* (Figura 29, c. 21-26), *e* (Figura 29, c. 26-38) em *p* e *pp* apresentam uma linha melódica com articulações em *staccato*, *non legato*, *legato*. Esses traços que



se distribuem em ondulações descendentes e em impulsos ascendentes acenam para dois dialetos: o *jazz*, sendo referencial à ‘democratização dos valores rítmicos’³⁸ e o repertório dos chorões. Este procedimento utilizado pela linha melódica destaca-se nos dois dialetos pelo espírito de ‘virtuosismo do instrumentista’. Gnattali funde tais características a aspectos de seu estilo *intraopus*, como se observa na frase *c* (Figura 29, c. 17-20), o paralelismo de 5^{as} e 4^{as} harmônicas no acompanhamento, sob forma de baixo condutor harmônico, confere à peça uma disposição linear característica do choro.

A frase *d* (Figura 29, c. 22-26), representada por arpejos maiores descendentes com emprego da 6^a, se faz acompanhar por uma sequência de acordes em ligação cromática. Este procedimento remete a seus elaborados arranjos orquestrais radiofônicos dos anos 1930, semelhante ao *Block Chorus*. Na frase *e* (Figura 29, c. 27–33), depara-se com a estilização do elemento losango (c. 31-33), precedendo à paródia do aspecto melódico da introdução (c. 34-36) que costurar-se à estilização do elemento losango (Figura 29, c. 37-38), à seção A’.

Figura 29 (c. 17-38)

³⁸ Por democratização dos valores rítmicos entende-se a ênfase atribuída aos tempos fracos do compasso. No *jazz*, os tempos fracos apresentam o mesmo nível sonoro dos tempos fortes e frequentemente mostram-se destacados, contrário à música europeia. Por intermédio da manutenção da igualdade dinâmica entre elementos fracos e fortes se obtém o efeito da democratização dos valores, assim como pela preservação da sonoridade plena da nota mesmo no tempo fraco de um compasso. Entretanto este procedimento tornou inviável o ‘*legato*’ puro, pois a inflexão no *jazz*, além de conduzir com frequência para a acentuação das notas fracas ainda as salienta por alongamento. A transformação da contra acentuação realizada pelo negro em sincopação proporcionou a hegemonia do ritmo na hierarquia dos elementos musicais. A democratização dos impulsos rítmicos e a combinação de ambos conceberam as melodias ritmadas, a conservação do elemento autopropulsor de sua música. Estas características, ao resistirem a outras influências, sobreviveram no *jazz* sob a forma de *swing*. (Schuller, 1970, p. 21).



Continuação da Figura 29 (c. 17-38)

A seção *A'* é reexposta de maneira semelhante à seção *A*, entretanto, na frase *b'* (Figura 30, c. 46-54), apresenta distinções na linha cromática descendente do acompanhamento e na estilização (Figura 30, c. 50) do elemento losango que costura à *Valsa IX*.

Figura 30 (c.46-54)

VALSA IX

Gnattali estrutura esta nona valsa de 58 compassos em um esquema *A, B, A'*, estrategicamente singular. A elaboração que o compositor confere ao referido esquema remete à estilização do padrão de chamada e resposta, na seguinte perspectiva: *A* = chamada; *B* = resposta; *A'* = reprise da chamada. A seção *A* (c. 1-12), como uma estilização da chamada, é composta de duas frases, *a* e *a'*, respectivamente. Na en-



trada da melodia (Figura 31, c. 4), Gnattali proporciona singularidades, como a indicação de caráter ‘pernóstico’. Nesta instância, cabe indagar sobre o gestual apropriado para sua realização. No caso da indicação ‘a melodia bem fora’ (Figura 31, c. 5), fica clara a alusão ao *en dehors*, bem ao gosto de Debussy e Ravel. A melodia (Figura 31, c. 4-9) apresenta-se fragmentada, em virtude da ligadura do fraseado, desloca-se da métrica e do padrão de acompanhamento. Isto sugere uma espécie de ‘democratização dos valores rítmicos’.

Figura 31 (c. 1-12)

Na frase *a'* (Figura 32, c. 13-20), a linha melódica angular e imprevisível recebe uma carga extra destes atributos pela presença não só de síncopes, mas também de tercinas, quintinas e apojaturas. O cromatismo e as sequências melódicas flutuam irresponsavelmente sobre o acompanhamento firmemente ancorado em uma figura recorrente. Este padrão está configurado ritmicamente como uma paráfrase das seções A e A' da Valsa II. Na adoção de tais estratégias o compositor estabelece uma atmosfera híbrida, promovendo dessa maneira uma espécie de *blues* pampeano.

Figura 32 (c. 13-20)



Continuação da Figura 32 (c. 13-20)

O aspecto intratextual é uma característica que permeia a seção *B* (Figura 33, c. 21-38), conferindo-lhe uma complexidade adicional. O processo de intratextualidade e autocitação nas formas já referidas de paródia, paráfrase e estilização é agudizado, a partir deste momento (Figura 33, c. 21-22). Dotada de uma escrita linear, apresenta uma estrutura de duas frases, *b*, *b'* seguida de um *riff*. Na continuação da frase (Figura 33, c. 25-26), ressoam ecos da *Valsa VII*. A frase *b'* apresenta o elemento losango sobre Am9, tipificando um *riff* (Figura 33, c. 34-38) sobre E 7 (13 b9) e configurando uma estilização da *Valsa II* (ver Figura 8, c. 17-19).

Figura 33 (c. 21-38)



Gnattali aborda a coda (Figura 34, c. 54-58) da *Valsa IX* com a estilização do aspecto harmônico e do caráter estático da introdução da obra, uma transformação distanciada do elemento losango, que confere traços jazzísticos dos acordes com tensões. Desse modo, ao realizar a costura, utiliza o último retalho da fantasia neste arremate ‘arlequinial’ com a *Valsa X*.

Figura 34 (c. 54-58)

VALSA X

A décima e última valsa desta coletânea acirra o processo de intratextualidade. A seção *A* (c. 1-25) constitui-se de introdução e duas frases, *a* e *a'*. Os quatro compassos que precedem a frase *a* (Figura 35, c. 1-4) configuram uma estilização do aspecto melódico da introdução (ver Figura 2, c. 11-14). Essa apropriação inverte o contorno ondulado, ao articular três impulsos ascendente seguidos de breve volteio que modifica a direção. Esta recorrência foi utilizada pelo compositor nas *Valsas VI e IX*. O início anacrústico e tético das frases *a* e *a'*, respectivamente (Figura 35, c. 4 e 13), denota a opção do compositor em reiterar o padrão de chamada e resposta da introdução. O encadeamento de acordes alterados³⁹43 complementa-se no contorno de décimas consecutivas no baixo (ver Figura 35, c. 5-12, 14-18, 20 e 22). Tal procedimento assemelha-se ao padrão jazzístico denominado *broken tenths*.⁴⁰

Figura 35 (c. 1-22)

³⁹ 7^{as} acrescidos de b5 e 9^{as}.

⁴⁰ Conforme Schuller (1970), por *broken tenths* entendem-se os intervalos de décimas ou acordes que abrangem esse intervalo, tocados não simultaneamente, mas em rápida sucessão. As figuras de mão esquerda, que utilizam uma série de décimas interrompidas visando ao preenchimento de uma progressão de acordes, começaram a ser usadas por pianistas e improvisadores na década de 1920. O autor acredita que este recurso pode ter sido criado por pianistas cujas mãos não eram grandes o suficiente para alcançar a décima no teclado.



Continuação da Figura 35 (c. 1-22)

Na extensa seção B, o compositor estabelece uma ideia cíclica e, estrategicamente, expõe traços característicos de sua linguagem particular, entrelaçando um diálogo entre as *Valsas II, III, VI, VII e VIII*, que arremata esta coletânea. Na junção entre as seções A e B (Figura 36, c. 23-25) da *Valsa X*, Gnattali estabelece um acabamento em Lá m com coloridos cromáticos, caindo em cheio na figuração característica da *Valsa II*.

Figura 36 (c. 23-42)



Continuação da Figura 36 (c. 23-42)

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 28-31) shows a piano accompaniment with a steady bass line and a melodic line in the right hand. The second system (measures 32-35) is marked 'a tempo' and includes the instruction 'ced.'. The third system (measures 36-38) shows a change in key signature to B-flat major and a dynamic marking of 'f'. The fourth system (measures 39-42) is marked 'Menos' and includes a dynamic marking of 'p'. The score ends at measure 42.

Em seguida, a figura cadencial (Figura 37, c. 41-42) pertinente à seção *B* da *Valsa II* é retalhada, sendo seus fragmentos unidos à *Valsa VIII*, frase *a* (Figura 37, c. 43-46). Para usar um termo caro ao modernismo, o compositor faz uma colagem. Simultaneamente, este gesto encaminha-se para a cadência articulada por A9-D (c. 46-47), entrelaçando-se a reminiscências da *Valsa VII* com fragmentos de acorde em posição afastada em breve passagem ascendente sobre sonoridade diminuta (c. 49), que se encaminham para *Valsa VI*, *a* (c. 51). Evidencia-se que, nesta recapitulação, o compositor reitera o uso característico do recurso intitulado no idioma do *jazz* como *block chorus* (c. 52-54).



Figura 37 (c. 41-53)

Intensificando a intratextualidade e o efeito produzido na estrutura *intraopus*, Gnattali dialoga entre valsas, salientando-se, neste caso, a utilização de um parâmetro secundário – *acell.* – (Figura 38, c. 86) como estratégico elo para o andamento Vivo. Gnattali (Figura 38, c. 83-84) recorre à estilização de um curto fragmento pertinente à *Valsa VII*, figuração que dá início a uma sequência ascendente em andamento ‘Vivo’ (Figura 38, c. 87-94). Esta sequência com ares de improviso inverte a ordem das frases. Assim, *b* precede *a* na recapitulação da *Valsa VII*. A sequência que configura uma nova atmosfera pela indicação do andamento ‘Vivo’ enseja uma passagem que tipifica o assim denominado *flag waver*⁴¹ (Figura 38, c. 87 e Figura 46, c. 101).

Figura 38 (c. 79-94)

⁴¹ Passagem de um arranjo orquestral rápido e em constante crescendo, refere-se ao recurso que as bandas de jazz utilizam para assegurar o aplauso generoso da audiência (Schuller, 1970).



Continuação da Figura 38 (c. 79-94)

Após quatro compassos da costura com a *Valsa VII a* (Figura 39, c. 95-107) em *f* e *sempre cresc.*, o compositor (Figura 39, c. 99) reafirma o *accel.* e retoma *a'* da *Valsa VII* (Figura 39, c. 101-110), inserida na indicação 'Muito Vivo'. A seção *B* da *Valsa X* encerra, empregando o pedal de prolongação, (Figura 39, c. 107-109), em uma fusão de arpejo e escalas configuradas em colcheias, tercinas e quintinas que efetua a ligação para a coda. Nesta passagem, o compositor funde elementos do choro com procedimentos do estilo *stride*, pré-estabelecendo a tonalidade de Sol b M.

Figura 39 (c. 95-110)



Continuação da Figura 39 (c. 95-110)

Gnattali encerra esta coletânea de valsas assim como a começou, estiliza a introdução (Figura 40, c. 111-114) no padrão de chamada e resposta sobre um baixo que sobrepõe a Dominante e a Tônica. Com características de improviso, em dinâmica *ff* sobre a dominante do tom, ressoa o elemento losango. Salientam-se, nessa passagem (Figura 40, c. 111-115), o compasso ternário e a configuração rítmica em dois tempos, caracterizando uma hemíola. Entretanto, a seguir (Figura 40, c. 116-125), sob indicação $\text{♩} = \text{♩}$ do compasso anterior, estabelece o compasso em 2/4. Gnattali emprega a estilização para os parâmetros primários e a paródia para um dos parâmetros secundários, representado pela dinâmica. Embora solicite diminuição consistente de volume, passando de *p* para *pp*, solicita constância na manutenção do andamento no *block chorus*, mesmo que ocorra a mudança da métrica, de 3/4 para 2/4 (Figura 40, c. 116-125). Finaliza com a estilização do elemento losango (Figura 40, c. 120-123) arpejado em articulação *staccato*, procedimento recorrente no choro também utilizado no final da *Valsa VI*. Entretanto essa passagem de cunho virtuosístico combinada à sutil percussividade da harmonia, confere ao final, características do estilo *stride* em intensa fusão com elementos procedentes do choro dos anos 1930. Como na *Valsa I*, o baixo no registro grave do instrumento prenuncia o acorde que incide no tempo forte. A sucessão de dois acordes (Figura 40, c. 123-125) estiliza o elemento losango, acorde símbolo da peça que inaugura um novo tipo de valsa brasileira.



Figura 40 (c. 111- 125)

Ao finalizar este trabalho, considera-se que o hibridismo e o conflito manifestam-se em vários parâmetros, primários ou secundários. Ao explorar sistematicamente o cromatismo, Gnattali confere a esta peça um caráter de ambiguidade tonal. Tal aspecto acarreta a necessidade de escolha, dada a relativa indefinição do ambiente harmônico. Em longo prazo, a tonalidade é definida e estável, em curto prazo, configura-se como escorregadia e evasiva. O jogo entre as duas possibilidades, com paralelismos e sequências, aponta para as estratégias utilizadas na caracterização de sua linguagem particular, ou seja, seu idioma.

Dentre a mescla dos diversos dialetos, ressalta-se a convergência dos elementos de influência negra presentes no *jazz*, na música brasileira, na música sul-americana em suas vertentes e derivações. O movimento descendente na linha melódica; a síncope e suas derivações; a ruptura da quadratura melódica por meio de acentos, frases deslocadas e células rítmicas em *ostinato*, hemíolas mesclam-se a motivos melódicos curtos em frases longas com caráter de improvisação. Tais expedientes marcam a presença tanto do choro quanto do dialeto do *jazz* e da música sul-americana. Concretizam-se na ocorrência e na recorrência de motivos melódicos for-



mados por células curtas, como o emprego de intervalos de 4^{as} e 5^{as} consecutivas ou alternadas, em sequência ou em paralelismo.

No ambiente harmônico, observa-se o constante emprego de acordes 9^{as}, 11^{as}, 13^{as}, maiores e menores 5^{as} e 7^{as} abaixadas (bemolizadas), cuja implicação harmônica reflete-se na melodia. Estes procedimentos espelham a relação intertextual com os padrões do *jazz* e suas derivações, que se incorporaram ao choro moderno, a partir dos anos 1930. Tais elementos, que, nos anos 1930, entraram em choque com os conceitos estético de brasilidade, hoje se encontram sistematizados em estudos sobre o choro brasileiro.

Através da paráfrase, da estilização e da paródia de elementos já estabelecidos no dialeto das músicas sul-americana, brasileira, europeia de concerto e do *jazz*, Gnattali funde os elementos de sua criação, o que resulta na síntese da linguagem particular de *Valsas*. Neste trabalho, observa-se que o estilo de Gnattali não se restringe apenas ao aspecto *intraopus*, visto que sua linguagem particular delimita-se pelo emprego sobreposto de mais de um dialeto. Gnattali driblou, através do jogo estratégico, as delimitações que definem diferentes dialetos, apropriando-se delas e as sintetizando em sua linguagem particular.

Evidencia-se que a força da unidade de *Valsas* consiste na diferenciação dos desvios e não na semelhança das recorrências relativas ao modelo, ou seja, a costura dos retalhos fornece identidade à obra. Assim a caracterização descrita como ‘ar-lequinal’ permanece como a mais apropriada ao idioma do compositor. Pelas possibilidades de manipulação que as próprias estratégias proporcionam, Gnattali estabelece um diálogo com os diferentes contextos que permeiam seu entorno, retratando o contexto real. A relação intertextual que Gnattali estabelece com a antiga valsa europeia mostra-se associada aos gestos franceses e alemães da escrita pianística de Liszt, Schumann, Chopin e Ravel. O colorido sonoro, o emprego da cadência autêntica, o esmero e o acabamento da escrita pianística, o desafio ao executante, a grande frase – acoplados à forma ABA’ – conferem a estrutura implícita do convencional. Ao dialogar com fenômenos de sua época, Gnattali retrata as evidências do momento que, geradas pelos conflitos ideológicos oriundos do processo normal de transformação, afetaram a sociedade brasileira, no final dos anos 1930. Essa mesma sociedade não conseguiu, entretanto, assimilar as ocorrências da época na proporção em que se manifestaram devido à violência e à rapidez com que elas se processaram. Entende-se, portanto, a impossibilidade de uma recepção calorosa, justa e proporcional ao compositor.

Nessa obra de 1939, ele não manifesta discriminação entre popular e erudito. Na configuração que a linguagem particular de Gnattali, em sua síntese, proporcionou a *Valsas*, encontra-se sua representatividade. Por sua estrutura *intraopus*, ela tornou-se um dos mais significativos exemplos da produção pianística de Radamés



Gnattali e das possibilidades oferecidas pela música brasileira, ao final dos anos 1930.

O resultado musical e instrumental do processo de hibridismo permite que, pela elaboração simbólica do compositor, desvelem-se, em sua mescla internacional e nacional, urbana e regional, traços de brasilidade genuína, bem como das etnias e ideologias do entorno da época. O emprego de padrões do dialeto do *jazz* – simultâneo a procedimentos pertinentes à música sul-americana, acoplados ao choro urbano e a elementos que direta ou indiretamente mesclam-se ao regional – denotam a não discriminação, por Gnattali, das categorias musicais.

O rótulo de americanizado procede não como ‘pecha’ nem como elemento explícito, mas sim como ponto de partida significativo para um exame do mérito de Gnattali. Consideram-se inegáveis sua aproximação com práticas do *jazz* dos anos 1930 e a fixação de elementos na introdução como um modelo que retorna em cada uma das peças. Este modelo passa por transformações: ele é ‘remasterizado’, mascarado e, até mesmo, destruído. Tanto a estrutura quanto o estilo *intraopus* desafiam a brasilidade desta obra em sua mestiçagem cultural e em seu estado de conflito, que se expressam sob as máscaras da paráfrase, da estilização e da paródia. Os aspectos evidenciados tornam Gnattali um músico para além dos rótulos.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- _____. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Landmark, 2003.
- BARBEITAS, Flávio Terrigno. *Circularidade cultural e nacionalismo nas doze valsas para violão de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFRJ, 1995.
- BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BREIDE, Nadge. *Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico estilístico*. Porto Alegre: Tese de doutorado, PPG em Música da UFRGS, 2006.
- BREIDE, Nadge & GERLING, Cristina Capparelli. Convergências e Divergências em Valsas de Radamés Gnattali. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*, Rio de Janeiro, 2005.
- CHASE, Gilbert. Alberto Ginastera: Argentine Composer. In *The Musical Quarterly*. 1957 (439-460).
- CATÁLOGO DIGITAL. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Mediarte, 2005.
- DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA DE MÚSICA: *Popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art, 3. Ed., 2003.
- GARCIA, Zoila & RODRIGUEZ, Victoria. *Música latinoamericana y caribeña*. Madri: Editorial Pueblo y Educación, 1995
- HOUAISS, Antônio & VILAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LIDOV, David. Is a language a music? In *Writings on musical form and signification*. Indiana: Un. Press, Bloomington, 2005.
- MEYER, Leonard B. *El Estilo em La Música: Teoria musical, historia e ideologia*. Madri: Pirâmide, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autentica, 2002.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu. *Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical*. Revista Eletrônica de Musicologia, v. XI, p. 6. UDESC, 2007.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ, 2001.
- SANT'ANNA, João Afonso Romano. *Paródia Paráfrase & CIA*. São Paulo: Ática, 2003.



SANTOS, Rafael. Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali. *Revista de Performance Musical*, v. 3 (p. 5-16). Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2001.

SCHULLER, Gunther. *O Velho Jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. São Paulo: Cultrix, 1970.

SCHWARTZ-KATES. Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition. In *The Musical Quarterly* 86 (2): Summer 2002. Oxford University Press, 2004 (248-281).

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular - um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.



O universo musical cotidiano e o processo de socialização musical primária na perspectiva sócio-histórica de Berger & Luckmann

Kátia Benedetti & Dorotéa Kerr

Resumo

Utilizando os conceitos de realidade social da vida cotidiana, socialização primária e socialização secundária, dos sociólogos Berger & Luckmann, este trabalho discute como a educação musical formal pode abordar o conhecimento informal de música, que os alunos adquirem no decorrer do processo de socialização musical primária, guiando-se pela questão: “segundo a obra de Berger & Luckmann, como e por que a bagagem de conhecimento musical cotidiano dos alunos deve ser considerada pelos programas de educação musical formal?” Discute também como, na primeira infância, a educação musical formal, enquanto disciplina incluída na grade curricular da educação infantil, pode oferecer uma oportunidade de transcender o universo musical cotidiano, fortemente configurado pelos padrões midiáticos, ampliando e enriquecendo as vivências musicais das crianças e suas possibilidades de formação e desenvolvimento.

Palavras-chave

Socialização musical primária – conhecimento musical cotidiano – Berger & Luckmann.

Abstract

Using the concepts of social reality of everyday life, first socialize and second socialize, of sociologists Berger & Luckmann, this work examines how the music education can approach the informal music knowledge, which children gotten in process of first musical socialize. The question that guides the explanation is: from the Berger & Luckmann perspective, how and why the everyday music knowledge of students must be take shelter by the formal music education? It also examines how, in the first infancy, the Music Education, while subject includes in the grate curriculum of the childish education, may give an opportunity of transcendence of musical everyday life universe, intensity influenced by midiatic models, amplifying and enriching the musical experiences of the children and their possibilities of development and personal enlargement.

Keywords

First musical socialize – musical everyday life knowledge – Berger & Luckmann.

Este artigo¹ discute a questão do conhecimento musical cotidiano a partir das obras dos sociólogos Berger & Luckmann e da filósofa Agnes Heller. A primeira parte apresenta as principais ideias e conceitos da obra de Berger & Luckmann (1983) a respeito da realidade da vida cotidiana – considerada por eles como instância social

¹ Este texto é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp. É também extensão de uma pesquisa realizada por Samuel Kerr e Dorotéa Kerr sobre a prática musical em igrejas evangélicas e sua importância para a formação musical indireta, aquela não sistematizada pela escola.



básica na qual o processo de socialização primária ocorre – e de suas formas de conhecimento e pensamento (senso comum).² As ideias de Heller (1977; 2004) também são abordadas nessa parte, mas de forma sucinta, pois que já foram exploradas em outros trabalhos.³ A segunda parte discute a problemática do conhecimento musical cotidiano centrando-se nos conceitos de socialização primária e socialização secundária, de Berger & Luckmann e guiando-se pela questão: “segundo a obra desses autores, como e por que o conhecimento musical cotidiano deve ser considerado pela Educação Musical?” Discute também qual o papel que a Educação Musical⁴ pode assumir na primeira infância, incluída na educação infantil, como elemento ampliador do universo musical cotidiano e da bagagem de conhecimentos da socialização musical primária.

A REALIDADE DA VIDA COTIDIANA

Berger & Luckmann compreendem a realidade da vida cotidiana como uma construção social concreta,⁵ produzida, objetivada, apropriada e, portanto, “conhecida” pelo homem. Para eles, homem e sociedade são construídos por um processo dialético ininterrupto, composto por três momentos não sequenciais, mas simultâneos: exteriorização (do pensamento humano), objetivação (ação e produção humanas) e interiorização (recepção, apreensão e apropriação das objetivações). A realidade da vida cotidiana é o espaço social básico, primordial e imediato, no qual todos os homens estão imersos desde o nascimento, no qual se constituem enquanto seres sociais, no qual todo conhecimento humano é produzido e apropriado.⁶

Da mesma maneira, Heller afirma que todas as objetivações sociais⁷ nascem da vida cotidiana e a ela retornam. Nesse sentido, esses autores dão ênfase absoluta à

²Embora muitos autores rejeitem o conceito de senso comum, este ocupa papel central na obra de Berger & Luckmann, o que explica a sua utilização neste trabalho. Além disso, muitos outros autores marxistas o adotam, inclusive na área da filosofia da educação, como Gramsci, por exemplo, e também Paulo Freire.

³Lima, S. R. A & Benedetti, K. S. El cotidiano y la enseñanza musical em las escuelas de enseñanza fundamental. Anais do 15º Congrès de l'AMSE-AMCE-WAER. Mondialisation et Éducation Vers Une Société de la Connaissance. Session des Communications Libres nº 5. Culture, Société, Education et Mondialisation Université Cadi Ayyad – Marrakech, 2008. Benedetti, K. S. & Kerr, D. M. O Papel do Conhecimento Musical Cotidiano na Educação Musical Formal a Partir de Uma Abordagem Sócio-Histórica. In Revista da ABEM, nº 20, 2008 (pp. 35-44).

⁴A Educação Musical é aqui abordada como disciplina inserida na grade curricular do ensino regular e não como a educação realizada nas escolas específicas de ensino musical, como os conservatórios ou escolas de musicalização infantil.

⁵ Concepção do materialismo histórico-dialético.

⁶ Por isso, o conhecimento que cada indivíduo tem de sua realidade está inicialmente alicerçado em suas experiências imediatas e espontâneas do cotidiano.

⁷Objetivações são práticas, ações e objetos concretos ou simbólicos construídos pelo homem em sociedade. As objetivações humanas alcançam diferentes níveis. O primeiro nível é o das objetivações cotidianas ou objetivações em-si. As principais objetivações cotidianas são a linguagem, os usos (de instrumentos), os costumes (Heller, 1977, p. 7). As objetivações não-cotidianas ou genéricas para-si são aquelas constituídas historicamente pela humanidade, sintetizando seu desenvolvimento sócio-histórico, e cujas formas de pensamento e comportamento transcendem o imediatismo pragmático do cotidiano: são as artes, a filosofia, as ciências, a política, a ética, a moral. As objetivações não-cotidianas derivam das necessidades mesmas da sociedade e oferecem aos homens particulares a possibilidade de elevar-se acima de sua particularidade, de elaborar uma relação consciente com a genericidade, de chegar a indivíduos genéricos (Heller, 1977, p. 55). Segundo Duarte (2006a, p. 123): “Portanto, uma objetivação é sempre síntese da atividade humana. Daí que, ao se apropriar de uma objetivação, o indivíduo está se relacionando com a história social, ainda que tal relação nunca venha a ser consciente para ele”.



historicidade de todo conhecimento humano, partindo do pressuposto de que existe uma relação dialética entre pensamento, conhecimento, sociedade e história: entre o conhecimento produzido na sociedade e a própria sociedade.⁸ Os conhecimentos e as formas de pensamento do cotidiano é que fornecem ao homem a base cognoscitiva de sua consciência, configurando sua maneira de ver, apreender, compreender e interpretar o mundo e a realidade social.

Tanto Heller quanto Berger & Luckmann definem a realidade da vida cotidiana como aquela organizada em torno do aqui-e-agora dos indivíduos; uma realidade imediata porque relacionada às necessidades básicas do homem biológico e social no tempo presente ou em um futuro próximo. Esse imediatismo é o que a caracteriza, definindo e organizando a consciência humana⁹ que, no cotidiano, é marcada pelo pragmatismo¹⁰ e pelo conhecimento do senso comum ou “conhecimento de receita”. Os conhecimentos do senso comum constituem o tecido de significados sociais que moldam a realidade da vida cotidiana. Os homens “conhecem” o mundo por meio dele, pois o processo de socialização primária é configurado por esse corpo de conhecimentos.

A vida cotidiana também se organiza por meio de uma infinidade de tarefas e por isso a consciência do homem transita entre elas com níveis superficiais de atenção e distanciamento. Heller define essa característica como a heterogeneidade da vida cotidiana. Para Berger & Luckmann, devido à multiplicidade de tarefas pragmáticas que o viver cotidiano lhe impõe, o homem “desintegra” sua atenção e sua consciência, mantendo um modo espontâneo e superficial de pensamento que o distancia do pensar crítico-reflexivo. O pensar cotidiano tende a “naturalizar” os fenômenos sociais e as experiências subjetivas dos indivíduos¹¹ e, assim, a ordem social estabelecida numa dada sociedade, mesmo sendo relativa e histórica, se parece, aos olhos dos homens comuns, como o modo “natural” de (ser do mundo e de) conceber o mundo.¹²

⁸ “[...] a relação entre o conhecimento e sua base social é dialética, isto é, o conhecimento é um produto social e o conhecimento é um fator de transformação social” (Berger & Luckmann, 1983, p. 120).

⁹ O termo consciência humana é, neste trabalho, equivalente a psiquismo humano.

¹⁰ Ver como o conceito de pragmatismo aparece na obra de Heller (2004), como uma das “formas cotidianas de pensamento e conhecimento”. Nesse aspecto, Berger & Luckmann aproximam-se das ideias de Heller, pois afirmam que os motivos que regem a vida cotidiana baseiam-se em interesses e necessidades imediatos, pragmáticos, o que Heller define como motivações do homem particular.

¹¹ O fluir pragmático da vida cotidiana pode obscurecer a consciência humana em relação à natureza socialmente construída de todos os conhecimentos e fenômenos sociais: “A vida cotidiana apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente. [...] O mundo da vida cotidiana não somente é tomado como uma realidade certa pelos membros ordinários da sociedade na conduta subjetivamente dotada de sentido que imprimem em suas vidas, mas é um mundo que se origina no pensamento e na ação dos homens comuns, sendo afirmado como real por eles” (Berger & Luckmann, 1983, pp. 35-6).

¹² Nesse sentido é que as práticas musicais cotidianas, bem como as formas de escuta e de relacionamento com a música são sócio-historicamente condicionadas, embora pareçam, aos olhos das pessoas comuns, como “naturais” e inquestionáveis. E é justamente nessa perspectiva que a educação formal pode ser tomada como um espaço para explicitar e esclarecer esses condicionamentos, ampliando as vivências musicais das crianças e jovens, inclusive em direção a uma educação estética diversa daquela interiorizada pelos padrões midiáticos atuais.



Contudo, embora a vida cotidiana constitua uma realidade heterogênea, imediata e pragmática, ela não se esgota nesse imediatismo e por isso o homem pode transitar entre as diferentes realidades da vida social¹³ ou entre as diferentes esferas da vida social humana.¹⁴

Nessa perspectiva, este artigo discute qual função a Educação Musical pode assumir na criação de possibilidades concretas de transcendência e ampliação do conhecimento musical cotidiano dos alunos e na criação de possibilidades de transição entre as muitas “realidades musicais” historicamente constituídas pela humanidade.

O PROCESSO DE SOCIALIZAÇÃO PRIMÁRIA

A característica principal da vida cotidiana é ser partilhada, pois é nela que os relacionamentos interpessoais se dão. Por meio das relações intersubjetivas ou relações face-a-face¹⁵ do cotidiano, o “animal homem” torna-se ser humano,¹⁶ ao se apropriar do universo simbólico-cultural de sua sociedade. Esse é seu primeiro e mais determinante processo de socialização: a socialização primária. Esse processo garante a formação básica do psiquismo humano,¹⁷ por meio da internalização e apropriação das objetivações sociais básicas: a língua e, com ela, as formas de pensamento, conhecimento e comportamento tipicamente humanos. É a estrutura cognoscitiva do senso comum (Berger & Luckmann)¹⁸ ou os conhecimentos e formas

¹³ Segundo Berger & Luckmann (1983). Para eles, a consciência humana sempre tem um caráter intencional porque todo indivíduo espontaneamente foca sua atenção nos diversos “objetos” ou situações que povoam sua realidade imediata (1983, p. 37). Dessa forma, a consciência de cada indivíduo transita por várias realidades: a realidade objetiva (externa), as realidades subjetivas (realidades internas: o sono, sonhos, as fantasias, os devaneios) e as realidades intersubjetivas (os brinquedos e jogos, as artes, os mitos, a literatura, o teatro, a religião, o pensamento teórico): “Minha consciência, por conseguinte, é capaz de mover-se através de diferentes esferas da realidade. Dito de outro modo, tenho consciência de que o mundo consiste em múltiplas realidades” (1983, p. 38).

¹⁴ Segundo Heller (1977; 2004). Ver seu conceito de esferas da vida social humana.

¹⁵ O conceito de relações face-a-face de Berger & Luckmann (1983) refere-se às relações humanas intersubjetivas imediatas, que ocorrem entre os indivíduos fisicamente próximos. Para Vigotski, as interações face-a-face, baseadas na comunicação por meio da linguagem, constituem o que ele denomina por mediação social.

¹⁶ Para Berger & Luckmann, tal como para Heller e Vigotski, o homem não nasce membro da sociedade, mas nasce com a predisposição para a sociabilidade e torna-se membro da sociedade a partir de sua inserção na realidade da vida cotidiana, quando toma parte na dialética da sociedade e, apropria-se de suas objetivações materiais e simbólicas (conhecimento). Por isso esses autores também enfatizam a natureza sócio-histórica da constituição do ser humano: “[...] o organismo humano e, ainda mais, o eu não podem ser devidamente compreendidos fora do particular contexto social em que foram formados” (Berger & Luckmann, 1983, p. 74).

¹⁷ O termo psiquismo humano será aqui utilizado na acepção de Leontiev: como o conjunto de habilidades cognitivas do homem que se manifestam em estado de vigília (ou consciência): uso da linguagem, memória de trabalho (ou de curto prazo), memória de longo prazo, memória pessoal (ou de experiências), memória de habilidades, pensamento conceitual e abstrato, pensamento lógico-matemático, pensamento classificatório, atenção etc. Assim Leontiev descreve a natureza constitutiva do psiquismo humano: “É de uma importância capital se se quer compreender a formação do psiquismo humano, na medida em que a característica principal deste último é precisamente desenvolver-se não a título de aptidões inatas, não a título de adaptação de comportamento específico aos elementos variáveis do meio, mas ser o produto da transmissão e da apropriação pelos indivíduos do desenvolvimento sócio-histórico e da experiência das gerações anteriores. Toda a progressão criadora ulterior do pensamento que o homem faz, só é possível na base da assimilação desta experiência” (Leontiev, 2004, p. 201).

¹⁸ Segundo Berger & Luckmann.



cotidianas de pensamento¹⁹ que, no decorrer do processo de socialização primária, configuram a gênese cognoscitiva, afetiva e, portanto, social do psiquismo humano.²⁰

Na socialização primária, a criança interioriza o mundo social não como se este fosse apenas um dos mundos sociais, mas como se fosse o mundo, o único mundo existente e possível.²¹ Por isso, o mundo social e seus conteúdos simbólico-afetivos interiorizados no processo de socialização primária tornam-se mais profundamente arraigados na consciência de que os mundos posteriormente interiorizados pelas socializações secundárias. Essa “naturalidade” da vida cotidiana apresenta-se como característica da consciência cotidiana ou consciência do senso comum.²²

O desenvolvimento humano efetua-se na correlação com o ambiente social, um espaço ao mesmo tempo natural e humano.²³ Nesse processo, convergem tanto elementos biológico-individuais como sociais.²⁴ Por isso, todo fenômeno social tem um caráter ao mesmo tempo objetivo e subjetivo, na medida em que contém em si o todo social²⁵ e a individualidade de cada ser humano, num processo dialético ininterrupto e ativo que, segundo Berger & Luckmann, traduz-se da seguinte maneira: cada indivíduo exterioriza seu próprio ser no mundo social e interioriza esse mesmo mundo social como realidade objetiva, transformando novamente seu eu individual. Esse processo ontogenético, por meio do qual o homem se apropria do mundo social, “assumindo-o” como sua segunda natureza, é a socialização.

A socialização primária é experimentada pelo homem a partir do nascimento e será a base sobre a qual outros processos de socialização se assentarão. Além de fornecer os esquemas cognoscitivos básicos com os quais o indivíduo “interpreta” a realidade, ela é um processo fortemente permeado pelo afeto, pois na socialização os mediadores entre a criança, o mundo social e suas objetivações são pessoas

¹⁹ Segundo Heller.

²⁰ Portanto, o espaço social no qual a socialização primária ocorre é o cotidiano; o instrumento que media esse aprendizado é a linguagem, por meio das interações face-a-face; o corpo de conhecimento social que embasa esse aprendizado é o senso comum.

²¹ Da mesma maneira, as músicas, práticas musicais e hábitos de escuta cotidianos tendem a ser percebidos como “naturais” em relação à vida cotidiana, portanto, como os únicos possíveis de fazer parte do universo musical de cada um.

²² Berger & Luckmann, 1983, p. 40. Rossler (2004), baseando-se nas ideias de Heller (2004), denomina essa consciência superficial, espontânea, pragmática, bem como suas formas de pensamento, como psiquismo cotidiano.

²³ Tal como para Vigotski (1998) e seus seguidores: “O homem encontra na sociedade e no mundo transformado pelo processo sócio-histórico os meios, aptidões e saber-fazer necessários para realizar a atividade que media a sua ligação com a natureza. Para fazer os seus meios, as suas aptidões, o seu saber-fazer o homem deve entrar em relações com outros homens e com a realidade humana material. É no decurso do desenvolvimento destas relações que se realiza o processo da ontogênese humana, tal como o desenvolvimento do animal no seu meio natural, o desenvolvimento do homem tem um caráter ecológico (quer dizer que depende das condições exteriores), mas não é um processo de adaptação em sentido próprio, biológico do termo, como é o caso para a evolução do animal” (Leontiev, 2004, p. 185).

²⁴ Nesse sentido, o homem se autoproduz, uma vez que, em conjunto, a humanidade produz um ambiente humano, uma ordem social exteriorizada por meio das objetivações sociais: “[...] a ordem social existe unicamente como produto da atividade humana” (Berger & Luckmann, 1983, p. 76).

²⁵ Essa perspectiva, em Heller (1977 e 2004) é abordada a partir dos conceitos de particularidade versus genérico-humano; homem particular versus indivíduo genérico; cotidiano versus não-cotidiano.



próximas ou, na definição de Berger & Luckmann, os outros significativos (tal como pais, avós, outros familiares, amigos ou provedores). Devido à afetividade imprimida pela mediação dos outros significativos, a socialização primária tem um valor mais profundo e arraigado para o indivíduo.

Contudo, o processo de socialização primária não garante o acesso das crianças e jovens aos vários corpos de conhecimento historicamente acumulados pelas sociedades. Ao contrário dos conhecimentos do senso comum, que são partilhados na vida cotidiana por todos os indivíduos, o acervo social total de conhecimento disponível em uma sociedade não está acessível a todos. Quanto mais desenvolvida é a sociedade, mais suas objetivações simbólicas (conhecimentos e campos finitos de significação)²⁶ e legitimações institucionais (valores, regras de conduta, juízos de valor) são complexas e exigem maior esforço para serem compreendidas.²⁷ Por isso, nas sociedades modernas, são necessários os processos de socialização secundária, ou seja, processos educativos intencionais, deliberados e sistematizados, tal como a escolarização formal.

Segundo Vigotski (1998; 2004) e Leontiev (2004), o conhecimento e as situações espontâneas de aprendizado do cotidiano devem ser transcendidos para impulsionar o desenvolvimento psicointelectual do homem, estimulando suas possibilidades de vir-a-ser. Para Heller, as formas cotidianas de pensamento devem ser transcendidas para que se possa alcançar as demais esferas não-cotidianas da vida social humana (arte, ciência, filosofia, política e ética). Para Berger & Luckmann a consciência do homem deve transitar²⁸ da “atitude espontânea” do senso comum (pensar cotidiano) para uma atitude teórico-científica, artístico-criativa ou crítico-filosófica para que possa acessar os diversos campos finitos de significação historicamente constituídos pela humanidade.²⁹

²⁶ Berger & Luckmann denominam os campos de significação historicamente construídos como as outras realidades sociais experimentadas pelo homem por meio da linguagem simbólica. O acesso da consciência humana aos campos de significação (ou as outras realidades da vida social) – diferentemente do acesso às esferas não-cotidianas da vida social humana em Heller – não exigem necessariamente a transcendência do pensar ou agir cotidiano, mas apenas o desprendimento dele. Segundo Berger & Luckmann, os sonhos, os jogos, a imaginação, a fantasia, a criação artística, científica, filosófica, as experiências estéticas e religiosas seriam os campos de significação mais facilmente experimentados pelos homens comuns. Essas outras realidades sociais caracterizam-se por desviar, eventualmente, a consciência da realidade da vida cotidiana, pois o homem sempre retorna à concretude e à “naturalidade” do cotidiano: A experiência estética e religiosa é rica em produzir transições desta espécie, na medida em que a arte e a religião são produtos endêmicos de campos de significação (p. 43).

²⁷ O acervo total de conhecimentos sociais é distribuído conforme a estrutura institucional da sociedade assim o determina, o que faz com que os indivíduos possuam diferentes graus de familiaridade e acesso aos vários campos de significação do corpo social de conhecimento. Existem corpos de conhecimento que só são acessíveis às pessoas especializadas. Assim, os conhecimentos acumulados por uma determinada área de conhecimento – como a medicina, por exemplo – podem estar acessíveis apenas aos profissionais dessa área.

²⁸ Essa transição ou ampliação de consciência pode ocorrer espontaneamente quando o homem é confrontado com os problemas e contradições da vida ou quando se encontra diante de objetivações sociais representantes do genérico humano. Contudo, normalmente é necessário que os indivíduos passem por algum processo de socialização secundária para transcender as formas cotidianas de pensamento e conhecimento e seu pragmatismo inerente.

²⁹ Ou objetivações não-cotidianas, segundo Heller, que são objetivações sociais que sintetizam o desenvolvimento humano-universal historicamente constituído.



Contudo, ainda que, ao ingressar em esferas da vida social humana, o homem transcenda eventualmente os limites da consciência cotidiana³⁰ e de suas formas de pensamento, ele nunca deixa de retornar a essa dimensão. A transcendência do cotidiano³¹ ou a transição entre os diversos tipos de consciência³² acontece esporadicamente e sempre por períodos delimitados. O uso da linguagem comum assegura que tais experiências de transição ou transcendência (por meio das experiências estéticas, filosóficas ou científicas) sejam novamente “interpretadas” e incorporadas às significações do senso comum cotidiano (BERGER & LUCKMANN, 1983, p. 44).

O PROCESSO DE SOCIALIZAÇÃO SECUNDÁRIA

Todas as sociedades conhecidas apresentam algum grau de divisão do trabalho e, conseqüentemente, algum grau de distribuição social do conhecimento. Por isso, em todas elas, em maior ou menor grau, acontece o processo de socialização secundária.³³ A extensão e o caráter dos conhecimentos e valores interiorizados na socialização secundária serão determinados pela complexidade da divisão do trabalho e conseqüente distribuição social do conhecimento. A educação escolar é o melhor exemplo de socialização secundária realizada sob os cuidados de uma instituição social especializada: a escola (BERGER & LUCKMANN 1983, p. 195) .

Os conteúdos da socialização secundária incluem componentes normativos e cognoscitivos³⁴ que também se revestem de colorações afetivas. Contudo, tais conteúdos, salvo em raras exceções, constituem realidades subjetivas parciais que coexistem com o mundo afetivo básico e inevitável interiorizado na socialização primária. Enquanto as aprendizagens na socialização primária acontecem espontaneamente, por meio das vivências cotidianas, as aprendizagens na socialização secundária dependem de “técnicas pedagógicas” institucionalizadas, necessitando, portanto, ser constantemente reforçadas. Por isso, os conteúdos interiorizados na socialização secundária tendem a constituir uma realidade subjetiva mais frágil e relativa na consciência do indivíduo.

³⁰ Ou psiquismo cotidiano, segundo Rössler (2004).

³¹ Ou integração no humano-genérico, segundo Heller (1977; 2004).

³² Segundo Berger & Luckmann.

³³ “A socialização secundária é a interiorização de ‘submundos’ institucionais ou baseados em instituições” (Berger & Luckmann, 1983, p. 184). Devido às limitações de espaço deste trabalho, não é possível detalhar a relação entre o processo de socialização primária e a formação e organização das instituições sociais e de seus corpos específicos de conhecimento. Para tanto, é necessário ver Berger & Luckmann (1983). “[...] a socialização secundária é a aquisição do conhecimento de funções específicas, funções direta ou indiretamente com raízes na divisão do trabalho. [...] A socialização secundária exige a aquisição de vocabulários específicos de funções, o que significa em primeiro lugar a interiorização de campos semânticos que estruturam interpretações e condutas de rotina em uma área institucional” (Berger & Luckmann, 1983, p. 185).

³⁴ Conhecimentos ou objetivações simbólicas.



Além disso, os conteúdos da socialização primária e secundária podem ser conflitantes³⁵ e por isso torna-se necessário manter a coerência entre eles por meio de mecanismos conceituais.³⁶ Contudo, só os mecanismos conceituais não são suficientes para fazer com que os conteúdos dos processos de socialização secundária sejam “atraentes” ou motivadores. Para tanto, esses conteúdos devem ter significado ou sentido para o aprendiz e, ainda, é necessário que tenham um status positivo³⁷ na sociedade como um todo.

Portanto, para se compreender as especificidades do processo de ensino aprendizagem formal, seja ele o ensino de música ou não, é necessário compreendê-lo enquanto processo de socialização secundária, posterior.³⁸ Uma vez que os conhecimentos e formas de pensamento cotidianos são a base afetivo-cognoscitiva sobre a qual o processo de ensino-aprendizagem formal se desenvolverá, este ensino deve, primeiramente, conhecer e compreender essa base, pois é ela que configura a maneira de aprender das crianças e também sua maneira de se relacionar com as práticas escolares.

Além disso, enquanto na socialização primária os mediadores são os outros significativos – o que a torna um processo mais afetivo – na socialização secundária os mediadores são indivíduos institucionalizados³⁹ que podem ser substituídos a qualquer momento, o que a torna um processo formal, anônimo e impessoal. Suas funções, então ancoradas no formalismo, na impessoalidade e no baixo nível de afetividade, tendem a ser menos significativas que as da socialização primária. Além disso, como os conteúdos da socialização secundária não possuem o mesmo grau de inevitabilidade que os da socialização primária, eles podem ser mais facilmente questionados e abandonados.

Essa “falta de naturalidade”, que torna os processos de educação formal mais “difíceis”, remete à reflexão sobre a importância decisiva do professor e de seu papel como modelo e mediador afetivo entre o aprendiz, os conteúdos e o processo

³⁵ Como, por exemplo, no caso da “música da escola” em oposição às “minhas músicas” (do aluno) ou às “nossas músicas” (da “galera”). Nessa perspectiva é que a aprendizagem formal e os conteúdos escolares podem não ter significado para os alunos e, portanto, ser-lhes desmotivante (incluindo-se aí as “outras” músicas, escutas e práticas musicais desconhecidas, não pertencentes ao universo musical cotidiano).

³⁶ Berger & Luckmann (1983) definem os mecanismos conceituais como corpos sistematizados e legitimados de objetivações cognoscitivas e normativas, isto é, corpos de conhecimento sistematizado e legitimado que explicam e justificam as ações institucionalizadas, bem como as próprias instituições. São exemplos de mecanismos conceituais as mitologias, a teologia, a filosofia, a ciência, as terapêuticas.

³⁷ Isto é, de nada adianta a escola ou o professor de música manter um discurso de que “fazer ou ouvir música da maneira proposta pela escola” é bom, se tal afirmação não fizer eco com o universo musical cotidiano do aluno e com as práticas musicais que são valorizadas nesse universo. Nesse sentido, percebe-se a importância de o conhecimento escolar, seja ele musical ou não, ter um status positivo na sociedade, para que possa ser valorizado pelos alunos e, portanto, para que seja motivador. O ato de estudar (música), de buscar conhecimento (musical) e de participar de práticas musicais diferenciadas deve ter uma conotação valorativa positiva, um status positivo para os alunos.

³⁸ Tal como defende Vigotski quando afirma que a escolarização formal jamais acontece a partir “do nada”, mas sempre sobre a bagagem cognoscitiva pré-escolar da criança (1998 e 2004).

³⁹ Professores, mestres, instrutores. Nas palavras de Berger & Luckmann (1983, p. 189): “Os mestres não precisam ser outros significativos em qualquer sentido da palavra. São funcionários institucionais, com a atribuição de transmitir conhecimentos específicos”.



de ensino-aprendizagem. Não são só os conteúdos que devem ter um significado afetivo para o aprendiz. Também o professor deve saber estabelecer um vínculo afetivo com seus educandos e com estes e os conteúdos a serem aprendidos.

Além disso, para Berger & Luckmann, a música e a Educação Musical são distintamente interiorizadas em relação às demais áreas de conhecimento humano, como as ciências exatas, por exemplo. Essa distinção advém do fato de a música e as práticas musicais possuírem, inerentemente, um alto grau de emotividade, de afetividade e não poderem ser “trabalhadas” de maneira neutra ou puramente racional.⁴⁰ Isso exige que no ensino de música, principalmente no ensino formal, exista uma plena identificação entre o aprendiz, o conteúdo e o professor. Por isso é necessário que o educador musical estabeleça um vínculo afetivo entre o aluno e o fazer musical escolar, o que, por sua vez, depende da compreensão dos sentidos e significados que a música assume para o aluno, da compreensão de seu universo musical cotidiano e de sua bagagem de conhecimentos musicais (SOUZA, 2000).

Quando o indivíduo identifica-se com o conteúdo da socialização secundária e quando os profissionais socializadores tornam-se “outros significativos”, o indivíduo tende a se entregar completamente a esse processo de socialização.⁴¹ Portanto, o processo de socialização musical secundária (Educação Musical) pode sim adquirir uma dimensão altamente positiva e significativa para os alunos, ainda que seus conteúdos sejam distintos de seu conhecimento musical cotidiano. Essa identificação, que faz com que os alunos se entreguem ao processo educativo, pode ser alcançada quando o conteúdo a ser trabalhado tem significado e status social positivo para os alunos, quando, enfim, as vivências musicais escolares de qualidade já fazem parte de suas vidas desde a primeira infância: desde a educação infantil.

A SOCIALIZAÇÃO MUSICAL PRIMÁRIA E A EDUCAÇÃO MUSICAL

Toda criança, desde o nascimento (até mesmo antes disso), passa por um processo de socialização musical primária⁴² configurado pelas primeiras aprendizagens musicais cotidianas.⁴³ Esse processo acontece espontaneamente no cotidiano, da

⁴⁰“A educação musical, porém, implica tipicamente uma identificação muito mais alta com o maestro e uma imersão muito mais profunda na realidade musical. Esta diferença deriva das diferenças intrínsecas entre o conhecimento da engenharia e o da música e entre os modos de vida em que estes dois conjuntos de conhecimentos são praticamente aplicados” (Berger & Luckmann, 1983, pp. 192-3).

⁴¹ “O indivíduo entrega-se então completamente à nova realidade. Entrega-se à música, à revolução, à fé, não apenas parcialmente, mas com o que é subjetivamente a totalidade de sua vida” (Berger & Luckmann, 1983, p. 193).

⁴²Termo criado neste trabalho, a partir do conceito de socialização primária de Berger & Luckmann.

⁴³ O termo aprendizado musical cotidiano será utilizado neste trabalho como sinônimo de aprendizado musical espontâneo e aprendizado musical informal, da mesma maneira que o termo conhecimento cotidiano será utilizado como sinônimo de conhecimento espontâneo e conhecimento informal. Refere-se à aprendizagem de todo tipo de conhecimento ou habilidade cognitiva ou motora relacionada às práticas musicais, como por exemplo: conhecimentos sobre instrumentos, estilos e gêneros musicais, intérpretes, manipulação de aparelhos tecnológicos sonoro-musicais, domínio de instrumentos, da voz cantada, conhecimentos teórico-musicais propriamente ditos etc.



mesma maneira como se dá a apropriação da língua e das outras objetivações sociais básicas: simplesmente devido à imersão da criança nas práticas musicais cotidianas de sua família (num primeiro momento) e depois, no universo musical de sua comunidade e da sociedade como um todo.⁴⁴ A socialização musical primária constituirá a base sobre a qual os demais processos de aprendizagem musical se realizarão. Nesse sentido é que este trabalho apresenta a questão: “por que a bagagem de conhecimento musical cotidiano deve ser considerada pela Educação Musical?” Enquanto conhecimento adquirido por meio do processo de socialização primária, o conhecimento musical cotidiano e as referências e hábitos de escuta que ele fornece às crianças são fundamentais para o desenrolar do processo de educação musical formal.

O termo universo musical cotidiano é aqui compreendido como o espaço sonoro no qual todas as pessoas estão inseridas no dia a dia. No início da vida, esse espaço sonoro limita-se ao âmbito familiar, mas, conforme a criança vai crescendo e ampliando seus contatos com outros espaços sociais, seu universo musical cotidiano também se expande. Enquanto no início da vida o universo musical cotidiano constitui-se basicamente pelo ambiente sonoro-musical familiar – podendo ser mais ou menos estimulante e rico, conforme os hábitos musicais da família – posteriormente, esse universo musical se amplia, incluindo o ambiente sonoro-musical que permeia todas as vivências cotidianas: as da comunidade, da escola, da igreja, do trabalho, do círculo de amigos, da rua e de outros espaços sociais (do shopping, da praça, do bairro, da internet).

O universo musical cotidiano de cada indivíduo tende a ser único, ainda que cada indivíduo partilhe da mesma comunidade, da mesma cidade, da mesma escola que outros, visto que as vivências musicais de cada um são tão pessoais quanto suas outras vivências. Assim, duas crianças de uma mesma comunidade, que frequentam a mesma escola, podem ter universos musicais cotidianos muito diferentes, na medida em que os hábitos musicais de suas famílias, de seus professores, de seus amigos, irmãos mais velhos, vizinhos e outros difiram uns dos outros.⁴⁶

As novas tecnologias e mídias também configuram o universo musical cotidiano das crianças atualmente, inclusive uniformizando-o. Principalmente nas cidades, esse universo musical tende a seguir um padrão homogêneo, configurado pela

⁴⁴ Aliás, o método ativo de Suzuki baseia-se exatamente nesse princípio de que a aprendizagem musical pode se dar da mesma maneira que a aprendizagem da língua: pela exposição da criança a estímulos ambientes adequados (Fonterrada, 2005).

⁴⁵ Termo criado neste trabalho, a partir da obra de Berger & Luckmann.

⁴⁶ Por exemplo: se a família de uma das crianças tem o hábito de frequentar algum culto religioso semanalmente, seu universo musical cotidiano irá incluir as músicas desses cultos. Se os pais fazem parte de alguma prática musical comunitária esse hábito irá se refletir na configuração do universo musical cotidiano da criança.



mídia,⁴⁷ geralmente compondo-se das efêmeras músicas “das paradas de sucesso” que são ouvidas na tevê,⁴⁸ nas rádios, na internet e nos espaços públicos. Inclui também práticas musicais⁴⁹ relacionadas a movimentos musicais juvenis, como Rap, rock, reggae e funk.

Portanto, todas as crianças, no decorrer do processo de socialização primária, passam simultaneamente por um processo primeiro e básico de socialização musical, por meio do qual adquirem sua primeira e mais básica “formação musical”. O espaço sonoro no qual esse processo de socialização musical primária se dá é o universo musical cotidiano e essa “formação musical” cotidiana configura seus valores, preferências, hábitos e gostos musicais futuros, influenciando decisivamente nas suas posturas e atitudes perante os conteúdos e práticas musicais escolares e formais.

Diante disso, verifica-se a necessidade de o universo musical cotidiano dos alunos – e, conseqüentemente, o processo de socialização musical primária, com seus saberes e formas de escuta – ser estudado e compreendido pela Educação Musical.⁵⁰ Se o educador ignorar esse processo, estará ignorando as bases histórico-sociais, cognitivas e afetivas sobre as quais suas novas aprendizagens se assentarão. Haverá, então, o risco de os alunos não criarem um vínculo cognitivo-afetivo com as práticas musicais escolares, rejeitando-as.

Portanto: “por que se deve acatar, respeitar, acolher e estudar o universo e o conhecimento musical cotidiano dos alunos?” Porque, segundo os autores aqui abordados, o conhecimento cotidiano, suas formas de pensamento e o processo por meio do qual eles são interiorizados (socialização primária) constituem a gênese do psiquismo humano: a gênese das formas de apreender e interpretar o mundo. O universo e os conhecimentos musicais cotidianos, enquanto elementos integrantes do processo de socialização primária, devem ser respeitados, acolhidos e compreendidos pela Educação Musical porque são a base cognoscitiva histórico-social e afetiva sobre a qual as vivências e aprendizagens musicais posteriores (escolares, formais e secundárias) ocorrerão.

Nesse sentido, na área da Educação Musical, as abordagens construtivistas e, atualmente, multiculturais procuram minimizar os efeitos considerados nocivos do ensino tradicional de música; distanciado da realidade sócio-cultural de nosso país e das vivências musicais dos alunos, inclusive dos alunos dos cursos de graduação em Música. A busca por abordagens alternativas para o ensino musical aconteceu

⁴⁷ Nogueira, 1998; Carvalho, 1999; Arrussul dos Santos, 2000; Nanni, 2000; Ramos, 2002; Subtil, 2006 e 2007; e Gohn, 2007.

⁴⁸ Nas novelas, programas infantis e de auditório, reality shows etc.

⁴⁹ Neste trabalho o termo práticas musicais compreende todas as ações e comportamentos, individuais ou coletivos, relacionados à audição, fruição, criação, realização, execução, distribuição, utilização e apropriação de música.

⁵⁰ Como já apontam tantos trabalhos na área, não citados aqui por economia.



também como crítica às deficiências do ensino tradicional acadêmico.⁵¹ Os novos discursos pedagógico-musicais passaram a defender um ensino musical mais significativo para o aluno, centrado não só na prática musical significativa ou na vivência musical direta, mas também centrado na bagagem musical cotidiana do aluno, em seus interesses, bem como nas diversas formas de aprendizagem musical cotidiana, considerando, portanto, as dimensões simbólico-afetiva e sócio-cultural da música.⁵²

Contudo, mesmo que os conceitos apresentados apontem para o entendimento do conhecimento cotidiano e das formas de conhecimento cotidianas como base cognitivo-afetiva do processo de ensino-aprendizagem formal, esses conceitos indicam que o ensino formal deve transcender ou superar esse conhecimento e essas formas de pensamento ou, pelo menos, explicitá-las, esclarecê-las. Como a bagagem de conhecimento cotidiano é constituída por objetivações simbólicas historicamente construídas e instituídas que, muitas vezes, assumem um caráter de “naturalidade absoluta”, elas acabam por limitar o desenvolvimento humano e por isso a educação escolar (e os discursos que a legitimam) não deve cair “no extremo oposto”, enaltecendo demasiadamente as aprendizagens e conhecimentos espontâneos do cotidiano em detrimento dos do ensino formal. Além disso, se pensarmos no grande desenvolvimento histórico musical, o acervo cotidiano de conhecimentos musicais a que a maioria das crianças e jovens tem acesso, utiliza ou “consome” é limitado⁵³ – apesar das tecnologias sonoro-musicais – devendo ser ampliado pela Educação Musical escolar. O conhecimento cotidiano, musical ou não, segundo os autores discutidos, é um conhecimento superficial (espontâneo), acrítico, imediato e pragmático. Justamente por carregar essas características intrínsecas, salvo em raras exceções, torna-se limitado para promover o desenvolvimento da autonomia e da capacidade crítico-reflexiva do ser humano.

O mesmo pode-se dizer do conhecimento musical cotidiano: embora seja a base afetivo-cognitiva das aprendizagens musicais futuras e o conhecimento musical de referência de toda criança, esse conhecimento – bem como suas formas de escuta espontânea, desatenta e suas formas pragmáticas de interação e relação com os fenômenos musicais – tende a ser limitado, não só por ser espontâneo e atrelado a

⁵¹ Por esse ensino ser, muitas vezes, eurocêntrico, elitista, baseado em métodos, conteúdos (música “séria”, erudita) e modelos educacionais europeus dos séculos XIX; por ser centrado nos aspectos intelectuais da música em detrimento dos aspectos vivenciais e auditivos; centrado no adestramento técnico que visa à formação de instrumentistas solistas que, por sua vez, não têm mais função ou espaço profissional na sociedade atual. Como, por exemplo, defendem Schafer, 1991; Koellreutter, 1997; Swanwick, 2003; e Small, 2006.

⁵² Conde & Neves, 1984-1985; Penna, 1990; Freire, 1992; Lucas, 1992; Souza, 1992; Hentschke, 1995; Tourinho, 1995; Green, 1997; Koellreutter, 1997; Swanwick, 1997; Fernandes, 1998; Campos, 2000; Souza, 2000; Loureiro, 2001; Hargreaves, 2005; Subtil, 2006; Gohn, 2007; e Subtil, 2007, dentre tantos outros trabalhos.

⁵³ Essa limitação não se refere apenas à questão de repertório, o qual, aliás, é, no cotidiano, fortemente determinado pelos padrões midiáticos; refere-se também à questão de acesso de conhecimentos musicais e formas de escuta que podem ampliar as possibilidades não só de escuta, mas das vivências musicais em si.



motivações pragmático-utilitárias, mas também configurado pelos padrões e modismos da mídia. Nesse sentido, mesmo que o conhecimento musical cotidiano dos alunos deva ser acolhido, estudado e compreendido enquanto fenômeno humano e alicerce afetivo-cognitivo dos processos formais de ensino-aprendizagem de música, ele deve ser ampliado e transcendido. O uso da bagagem cotidiana de conhecimento musical dos alunos somente como estratégia de motivação,⁵⁴ o uso das aulas de música somente como espaço para a reprodução das músicas e práticas musicais cotidianas dos alunos, pode tornar-se mais um problema em nossa educação, ao invés de uma solução para a melhora de sua qualidade.

A partir dessa perspectiva, a Educação Musical, se incluída no currículo escolar desde a educação infantil, desde a primeira infância (até os 5 anos), pode se tornar um componente ampliador do processo de socialização musical primária, fornecendo, já nesse período, possibilidades mais variadas de escuta e relacionamento com a música, enriquecendo e potencializando as vivências musicais cotidianas e seus benefícios. A Educação Musical incluída na educação infantil – não com a intenção de “adestrar” as crianças para formar músicos profissionais, mas para ampliar e potencializar suas vivências musicais – ampliaria as experiências musicais da socialização musical primária, fornecendo a base social e cognitiva para que a educação musical se torne imprescindível no currículo do ensino fundamental. A Educação Musical na educação infantil teria como uma de suas principais funções, então, criar novos e mais ricos carecimentos estético-musicais, de maneira a tornar a música imprescindível no ensino fundamental. Neste último, a Educação Musical, além de ser um elemento potencializador e ampliador das vivências musicais cotidianas, pode ser também um espaço para pensar e ouvir de modo crítico-reflexivo, para dar acesso às muitas “realidades musicais” construídas historicamente pela humanidade. Esse pensar-ouvir crítico-reflexivo estaria relacionado não só à possibilidade da vivência estética da música enquanto arte, mas também à compreensão da historicidade de todo conhecimento humano, inclusive, de todo conhecimento musical.

Contudo, não se trata aqui de um julgamento de valor que considera “inferiores” o conhecimento cotidiano e suas formas de pensamento, tal como acontece com alguns discursos que se baseiam em dicotomias como: “música popular” versus “música erudita” ou ainda “cultura popular” versus “cultura erudita”. Tais discursos focam as diferenças entre os “conteúdos” das objetivações culturais⁵⁵ e os julgamentos de valor acerca desses conteúdos. Nessa perspectiva, surgem questio-

⁵⁴ Ou com o argumento de que não se deve propor outras músicas por tratar-se de “seleção de conteúdos” e, portanto, de imposição de músicas consideradas “superiores” àquelas conhecidas pelos alunos.

⁵⁵ Como, por exemplo, música popular versus música erudita.



namentos sobre a “alta cultura ocidental europeia”, se deve ser tomada como padrão universal para se avaliar todas as formas de cultura existentes no planeta. Ainda, os modelos e padrões da música clássica ocidental europeia devem ser utilizados como único critério para se avaliar as demais músicas do mundo? Tais questões evidenciam uma preocupação com as relações de poder implícitas nos processos de produção do conhecimento e nos processos de ensino-aprendizagem formal.⁵⁶ Dentro dessa visão, encontra-se a dicotomia: “conhecimento e cultura da elite” versus “conhecimento e cultura do povo” ou “cultura do opressor” versus “cultura do oprimido”.

Aqui não se pretende colocar em comparação as “culturas” nem, tampouco, suas “objetivações”. Pretende-se, sim, questionar como o conhecimento cotidiano e suas formas de pensamento podem condicionar o processo de ensino-aprendizagem formal. Mesmo porque, a partir das obras de Heller e de Berger & Luckmann,⁵⁷ a gênese sócio-histórica da formação do psiquismo humano é universal em nossa espécie e, portanto, tanto os indivíduos da “elite” quanto os do “povo” passam pelo mesmo processo de socialização primária, configurado pelos conhecimentos do senso comum e pelas suas formas de pensamento.⁵⁸ Portanto, tanto os indivíduos “da elite”,⁵⁹ quanto os “das camadas populares”⁶⁰ vivem na realidade da vida cotidiana e, nessa perspectiva filosófica e sociológica, necessitam superar o conhecimento cotidiano (senso comum) e transcender as formas de pensamento cotidianas, se quiserem desenvolver suas máximas possibilidades humanas⁶¹ e experimentar momentos de integração às objetivações humano-genéricas. (Ver Duarte, 1992)

Tampouco a intenção aqui é equiparar conhecimento cotidiano com “cultura local” ou as formas de pensamento cotidianas com os “saberes individuais” dos alunos. Trata-se de apresentar o conhecimento cotidiano e as formas de pensamento cotidianas como a gênese do psiquismo humano e de sugerir que é exatamente dessa forma que devem ser considerados pelo ensino formal: como base, como fundamento, como alicerce. É necessário compreender justamente a dimensão inicial, básica, primordial (mas não final, esta sim, dimensão do conhecimento e do pensa-

⁵⁶ Incluindo aí a seleção de conteúdos e métodos: o currículo.

⁵⁷ E também segundo os autores da Psicologia Sócio-Histórica russa, como Vigotski e Leontiev.

⁵⁸ Aliás, no que se refere à socialização musical, atualmente, por influência das mídias, parece existir um padrão homogêneo de “gosto musical” ou “preferência musical”: crianças, jovens e adultos, tanto “do povo”, quanto “da elite” ouvem e consomem as mesmas músicas, aquelas das paradas de sucesso e relacionadas aos pop stars do momento. Não parece que, atualmente, as crianças e jovens das “elites” consumam ou desfrutem de músicas muito diferentes daquelas consumidas e fruídas por crianças e jovens das camadas populares.

⁵⁹ Ou classes sociais dominantes.

⁶⁰ Ou classes sociais dominadas.

⁶¹ Nessa perspectiva, tanto “a elite” quanto “o povo” podem produzir objetivações cotidianas e não-cotidianas; tanto o indivíduo “da elite” como o “do povo” traz, em sua natureza intrínseca, a particularidade e a universalidade, ou seja, toda pessoa, independente da classe social a que pertence, traz em si tanto aspectos e motivações particulares, quanto universais. A questão da particularidade e universalidade do ser humano, bem como das possibilidades de integração no humano-genérico por meio da arte foi discutida, a partir da obra de Heller, em Benedetti & Kerr (2008).



mento formais) do conhecimento e das formas cotidianas de pensamento. As vivências cotidianas, por si só, já garantem às crianças e aos jovens a interiorização de suas formas de conhecimento e pensamento. A educação formal, por sua vez, existe justamente para democratizar as formas de saber e conhecimento acumulados historicamente pela humanidade (SAVIANI, 1997; DUARTE, 2007): sua função deve ser a de ampliar as possibilidades de humanização do ser humano.⁶² Isso se aplica tanto às crianças “das elites” quanto às “das classes populares”, sendo que, para essas últimas, por se encontrarem em absoluta desigualdade de oportunidades, o ensino formal deve fazer muito mais do que deixá-las entregues a si mesmas e ao seu próprio repertório de conhecimentos cotidianos.

Portanto, o conhecimento musical cotidiano, como todo conhecimento cotidiano, não é “inferior”, mas pode ser considerado limitado e limitante. Dentro dessa perspectiva, muitos autores da área de Educação Musical defendem a necessidade de o ensino formal de música superar o modelo tradicional que não considera a bagagem de conhecimento musical cotidiano do aluno, apontando também para a função ampliadora da educação musical em relação a esse conhecimento espontâneo e às suas formas de escuta.⁶³ Limitar-se à bagagem cotidiana de conhecimento musical dos alunos, somente como meio de motivá-los, conquistá-los ou “agradá-los”, pode comprometer a realização de um processo de ensino-aprendizagem musical realmente efetivo, significativo, formador e transformador. Além disso, esse tipo de postura pode reforçar a concepção de música como mero entretenimento ou como meio de alcançar outros objetivos pedagógicos, inclusive o de disciplinar os alunos,⁶⁴ desvalorizando-a enquanto linguagem expressiva, enquanto área de conhecimento e, principalmente, enquanto prática sócio-cultural integradora.⁶⁵ A consequência disso é que os alunos, a comunidade escolar e a própria sociedade como um todo, perdem de vista o valor⁶⁶ e as funções sociais da música, perdendo de vista também suas possibilidades formadoras e transformadoras do ser humano e da sociedade. O argumento de que práticas pedagógicas como os métodos ativos – e, ao lado deles, as formações musicais tradicionais, tais como, bandas, fanfarras, corais e grupos instrumentais e de câmara – são práticas de mero “adestramento” e não de desenvolvimento musical das crianças, pode ser, além de um argumento infrutífero

⁶² Segundo Duarte (2007), a educação escolar deve ter como objetivo primeiro fazer a mediação, na vida das crianças e jovens, entre as objetivações e formas de pensamento cotidianas e as não-cotidianas.

⁶³ Snyders, 1997; Nogueira, 1998; Loureiro, 2001; Subtil, 2006; e Mateiro, 2008.

⁶⁴ Fuks, Rosa. O Discurso do Silêncio. Série Música e Cultura, v. 1. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.

⁶⁵ Como defendem Walker, 2007 e Koellreutter, 1997.

⁶⁶ Como muitos leigos lamentavelmente consideram e, inclusive alguns “especialistas em educação” como Ioschpe (2008). Além disso, segundo Berger & Luckmann, os conteúdos da socialização secundária e, portanto, da educação musical na escola, devem ter um status social positivo para os alunos, deve ter um “valor” positivo para eles, caso contrário, tendem a se tornar conteúdos desmotivantes.



em termos educacionais, também uma atitude nociva, na medida em que é uma crítica negativa às práticas musicais alternativas que podem ser oferecidas às crianças na escola.⁶⁷

É necessário rejeitar toda forma de discriminação, rigidez de pensamento ou preconceito em relação ao que é diferente e desconhecido. É necessário superar os “mitos no ensino instrumental”, como bem descreve Santiago (1994, p. 223); valorizar as especificidades culturais do conhecimento cotidiano dos alunos; criticar a rigidez metodológica, a desatualização tecnológica, o eurocentrismo dos repertórios, a falta de enfoque na vivência, nos significados das práticas musicais e nos conteúdos do universo musical cotidiano dos alunos. Contudo, tais críticas devem justificar-se por aquilo que apresentam de pertinentes e não por argumentos negativos em relação ao processo de ensino-aprendizagem formal, pois nem todo processo de educação formal é nocivo ou adestrador. Não se deve identificar equivocadamente as limitações de professores e currículos com o processo de ensino-aprendizagem formal como um todo, com a transmissão de conteúdos, com o pensar teórico lógico-racionalista ou com o método científico. Em nossa sociedade, marcada pela lógica do lucro, do consumo e do entretenimento, a educação formal – seja na música, nas artes, na ciência ou na filosofia – deve ser defendida como espaço promotor do desenvolvimento genérico-humano e não considerada como mais um espaço para pensar e ouvir cotidianamente, para reproduzir comportamentos musicais e formas de escuta estereotipados e acríticos. Esse processo de “educação musical” as mídias realizam muito bem cotidianamente, contudo, guiadas não por critérios de qualidade formal ou estética, nem por valores “humano-educacionais”, mas por valores econômicos. A Educação Musical não pode submeter-se a isso.

⁶⁷ Como demonstra a reportagem de Autran (2008) e tantos outros trabalhos baseados em ações sociais e projetos de inclusão social, realizados por ONGs e outras instituições. E isso não significa, contudo, que a intenção aqui é a de defender o ensino de “música séria” (erudita) em nossas escolas! A intenção é refletir sobre o papel da Educação musical na ampliação do processo de formação musical cotidiana de nossas crianças e jovens, pois que a mídia não tem imprimido qualidade a esse processo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRUSSUL DOS SANTOS, C. G. Influências da Mídia na Educação das Crianças: A Observação Consciente do Cotidiano. In SOUZA, J. (org.) *Música, Cotidiano e Educação*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.
- AUTRAN, Paula C. Periferia Sem Hip-hop: “A música de fanfarra, o chorinho e o samba instrumental entram na escola e na vida de jovens da zona leste de São Paulo e abrem portas até para a carreira no exterior”. *Estadão de Hoje*. Caderno 2, quarta-feira, 9/7/2008. Disponível em: http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20080709/not_imp202918,0.php.
- BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A Construção da Realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento*. 5ª ed. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1983.
- CAMPOS, Moema C. *A Educação Musical e o Novo Paradigma*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- CARVALHO, José J. *Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea*. Série Antropologia, nº 266. Universidade Federal de Brasília, 1999 (2-26). Disponível em <http://www.unb.br/ics/dan/Serie266empdf.pdf>. Acessado em 15/9/2008.
- CONDE, Cecília & NEVES, José M. “Música e Educação Não-formal”. *Pesquisa e Música: Revista do Centro de Pós-graduação, Pesquisa e Especialização do Conservatório Brasileiro de Música*, vol. 1, nº 1, dez., 1984 – jan.-fev. Rio de Janeiro: Machado Horta Editora e Publicidade Ltda., 1985 (41-52).
- DUARTE, Newton. *A Formação do Indivíduo e a Objetivação do Gênero Humano*. Tese de Doutorado. Unicamp: Faculdade de Educação, 1992. Disponível em <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000050761>. Acessado em 30/12/2007.
- DUARTE, Newton. *Educação Escolar, Teoria do Cotidiano e a Escola de Vigotski*. 4ª ed. Campinas: Autores Associados, Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, 2007.
- FERNANDES, José N. “Globalização e Sociedade Pluricultural: Recursos e Usos do Multiculturalismo e do Interculturalismo na Educação Musical”. Anais do XI Encontro Nacional da ANPPOM 1998. Campinas: agosto, 1998 (201-208).
- FONTEERRADA, Marisa T. O. *De Tramas e Fios: Um Ensaio Sobre Música e Educação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- FREIRE, Vanda L. B. *Música e Sociedade: Uma Perspectiva Histórica e Uma Reflexão Aplicada ao Ensino Superior de Música*. ABEM: Série Teses I. Tese de Doutorado, UFRJ. Rio de Janeiro, 1992.
- GOHN, Daniel. *A Apreciação Musical na Era das Tecnologias Digitais*. Anais do XVII Congresso da ANPPOM 2007. São Paulo, 27 a 31/8/2007 (1-12). Disponível



em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/educacao_musical/edmus_DGohn.pdf. Acessado em 20/12/2007.

GREEN, Lucy. "Pesquisa em Sociologia da Educação Musical". Tradução de Oscar Dourado. *Revista da ABEM*, nº 4. Bahia, 1997 (25-35).

HARGREAVES, David J. *Within You Without You: Música, Aprendizagem e Identidade*. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. IX, outubro de 2005. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/REMr9-1/hargreaves.html>. Acessado em 27/10/2007.

HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. 7ª ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

HELLER, Agnes. *Sociologia de la Vida Cotidiana*. Tradução de José-Francisco Ivars e Enric Pérez Nadal. Barcelona: Ediciones Península, 1977.

HENTSCHKE, Liane. "Educação Musical e a Música de Massa". *Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia*. UFBA, CNPq, dez., 1995 (129-132).

IOSCHPE, Gustavo. "Música Para Seus Ouvidos". *Revista Veja*. Editora Abril, terça-feira, 19/8/2008. Disponível em http://veja.abril.com.br/gustavo_ioschpe/index_190808.shtml.

KOELLREUTTER, Hans J. "Cadernos de Estudo: Educação Musical", nº 6, fevereiro. Belo Horizonte: Atravez, EM-UFGM/FEA, 1997.

LEONTIEV, Alexis. *O Desenvolvimento do Psiquismo*. 2ª ed. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro Editora, 2004.

LOUREIRO, Alícia M. A. *O Ensino da Música na Escola Fundamental: Um Estudo Exploratório*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: PUC Minas Gerais, 2001. Disponível em www.biblioteca.pucminas.br/teses/Educacao_LoureiroAM_1.pdf. Acessado em 15/9/2008.

LUCAS, Maria E. "Música Popular, à Porta ou Aporta na Academia". *Em Pauta*, v. 4, nº 6, dez. Porto Alegre, 1992 (4-12).

MATEIRO, T. A. N. "Educação Musical Nas Escolas Brasileiras: Retrospectiva Histórica e Tendências Pedagógicas Atuais". *Arte Online*, periódico. Centro de Artes da Udesc. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artteresa.htm. Acessado em 2/8/2008.

NANNI, Franco. "Mass Media e socialização Musical". Tradução de Maria Cristina Lucas. *Revista Em Pauta*, v. 11, nº 16-17, abr./nov. Porto Alegre: UFRGS, 2000 (109-143).

NOGUEIRA, Mônica A. "Música, Consumo e Escola: Encontros Possíveis e Necessários". *Anais da 21ª Reunião da ANPEd*, 1998. Caxambu: Minas Gerais, Grupo de Trabalho Educação e Comunicação, 1998.



- PENNA, Maura. *Reavaliações e Buscas em Educação Musical*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.
- PINTO, MÉRCIA. “Ouidos Para o Mundo: Aprendizado Informal de Música em Grupos do Distrito Federal”. Revista *Opus*, nº 8, fevereiro, 2002. Disponível em http://www.anppom.com.br/opus/opus8/sumario_op8.htm. Acessado em 3/8/2008.
- RAMOS, Sílvia N. “Música na Televisão: Uma Instância Formadora de Hábitos Musicais de Crianças”. Anais do XI Encontro Anual da ABEM, de 8 a 11 de outubro de 2002, Natal, Rio Grande do Norte. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. CCHLA – DEART – Escola de Música. CD-ROM (634-641).
- ROSSLER, João H. “O Desenvolvimento do Psiquismo na Vida Cotidiana: Aproximações Entre a Psicologia de Aléxis N. Leontiev e a Teoria da Vida Cotidiana de Agnes Heller”. Cadernos Cedex, v. 24, nº 62, abril. Campinas, 2004 (100-116).
- SACHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa T. Fonterrada, Magda R. G. da Silva, Maria Lúcia Paschoal. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- SAVIANI, Dermeval. *Pedagogia Histórico-Crítica: Primeiras Aproximações*. 6ª ed. Campinas: Editora Autores Associados, 1997. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, v. 40)
- SMALL, Christopher. *Música. Sociedad. Educación*. 2ª ed. Madri: Alianza Editorial, 2006. (Colección Alianza Música)
- SNYDERS, Georg. *A Escola pode Ensinar as Alegrias da Música?* 3ª ed. Tradução de Maria José do Amaral Ferreira. São Paulo: Cortez Editora, 1997.
- SOUZA, Jusamara. *Música, Cotidiano e Educação*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.
- SUBTIL, Maria J. D. “Arte, Música e Indústria Cultural – Relações e Contradições”. 30ª Reunião Anual da Anped. Caxambu, de 7 a 10 de outubro de 2007. Disponível em <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/index.htm>. Acessado em 20/6/2008.
- SUBTIL, Maria J. D. “Mídia, Gosto Musical e a Construção Social da Noção de Infância”. In Anais do I Encontro Nacional de Cognição e Artes Musicais. Curitiba: Deartes – UFPR, 2006 (165-171).
- SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristiane Tourinho. São Paulo: Editora Moderna, 2003.
- TOURINHO, Cristiane. “A Educação Musical e a Música de Massa”. Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, dez. Salvador: UFBA, CNPq, 1995 (143-146).
- VIGOTSKI, Lev S. *A Formação Social da Mente: O Desenvolvimento dos Processos Psicológicos Superiores*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIGOTSKI, Lev S. *Psicologia Pedagógica*. 2ª ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

WALKER, Robert. “Em Educação Musical “Cem Flores Desabrocham e Cem Escolas de Pensamento Disputam”: Isso é Um Problema?” *Ictus – Periódico do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA*, v. 8, nº 2, dez., 2007. Disponível em <http://www.ictus.ufba.br/index.php>. Acessado em 15/9/2008.



MEMÓRIA

O legado de Gerard Béhague (1937-2005)*

Maria Alice Volpe

Resumo

Comunicação apresentada no Congresso da ANPPOM 2005, em memória do musicólogo Gerard Béhague, falecido alguns meses antes da realização do referido evento. Propõe-se uma reflexão sobre a sua trajetória, procurando em sua formação intelectual os estímulos e concepções para a sua atuação na área. Neste balanço ressalta-se que o legado do grande latino-americanista reside na incansável busca pela integração entre a musicologia histórica e a etnomusicologia.

Palavras-chave

Musicologia – Etnomusicologia no Brasil e E.U.A. – Etnomusicologia na América Latina e E.U.A. – Gerard Béhague.

Abstract

Paper presented at the ANPPOM National Meeting 2005, in memoriam to Gerard Béhague, deceased some months before that event. It proposes some assessment on his academic pathway, searching in his formative years the motivations and conceptions that later framed his career as a musicologist. This appraisal emphasizes that the legacy of that great Latin-Americanist lays in the enduring search for the integration between musicology and ethnomusicology.

Keywords

Musicology – Ethnomusicology in Brazil and U.S.A. – Musicology/Ethnomusicology in Latin America and U.S.A. – Gerard Béhague.

Agradeço o convite para participar dessa mesa-redonda, na qualidade de uma entre as duas musicólogas brasileiras que tiveram a oportunidade de realizar o doutorado nos EUA sob a orientação de Gerard Béhague, na Universidade do Texas-Austin. Também parablenizo a ANPPOM e o prof. dr. Marcelo Verzoni, pela coordenação geral do Congresso e pela iniciativa de homenagear a memória do eminente musicólogo que tanto fez pela música brasileira e latino-americana em geral. É com muita honra e satisfação que compartilho esta mesa-redonda com os ilustres professores Manuel Veiga, Régis Duprat e Cristina Capparelli Gerling.

* Esta comunicação foi apresentada no XV Congresso da ANPPOM (UFRJ, Rio de Janeiro, 2005) na mesa-redonda “O legado de Gerard Béhague”, da qual participaram o prof. dr. Manuel Veiga (UFBA), o prof. dr. Régis Duprat (USP) e a prof^{da}. Maria Alice Volpe (UFRJ), atuando a prof^{da}. Cristina Capparelli Gerling (UFRGS) como moderadora.



Falar sobre o legado de Gerard Béhague não é tarefa simples, dado o grande impacto de sua atuação no âmbito institucional e intelectual, tanto na musicologia histórica como na etnomusicologia. Vou tecer aqui algumas considerações sobre a experiência interpessoal que tive com Béhague no contexto acadêmico norte-americano, resgatando algumas lembranças, e depois dissertarei sobre aquilo que considero mais caro à sua filosofia de trabalho, que é a integração entre a musicologia histórica e a etnomusicologia.

Enquanto acompanhei sua atuação no cenário norte-americano, pude vivenciar um aspecto de sua personalidade musicológica que não me pareceu tão evidente em suas estadas no Brasil. Seu perfil intelectual sempre se destacou no exterior pela amplitude e profundidade de conhecimento que tinha sobre a América Latina, particularmente o Brasil, e sobretudo pela aguçada sensibilidade para as especificidades dessas regiões culturais. Pude testemunhar a relevância de suas colocações sobre sua área de especialização perante a comunidade internacional. Suas intervenções em congressos internacionais eram ansiosamente aguardadas e suas observações sobre trabalhos de musicólogos e etnomusicólogos emergentes eram tidas como instância máxima de validação. Considere-se a polêmica que costuma se instalar após a exposição de um trabalho nos congressos norte-americanos, e que nos assuntos sobre música latino-americana tinha em Gerard Béhague referência ímpar e cujos pronunciamentos frequentemente causavam comoção geral, por seu direcionamento crítico.

Em seus seminários e conferências, Gerard Béhague costumava dizer com um brilho nos olhos que “Mário de Andrade foi o primeiro etnomusicólogo brasileiro, *avant la lettre*”. Poderíamos estabelecer um paralelo e dizer que Gerard Béhague foi um musicólogo que em sua produção intelectual soube realizar aquilo que hoje tem sido perseguido mais calorosamente pela musicologia, a integração entre a musicologia histórica e a etnomusicologia. O conjunto de suas publicações, desde os primeiros trabalhos sobre a música do período colonial brasileiro (estilo musical dos mineiros e *Modinhas do Brasil*); seu estudo sobre os primórdios do nacionalismo musical brasileiro abordando os gêneros populares e seus reflexos na produção dos compositores românticos em sua tese de doutorado (1966), realizada sob a orientação de Gilbert Chase na Universidade de Tulane, New Orleans; depois, sob a influência deste seu grande mentor nos EUA, ampliou seus horizontes para toda a música erudita da América Latina, cuja pesquisa em diversos países resultou no livro publicado, em inglês, em 1979, e, posteriormente, em espanhol; sua estada na Bahia, na década de 1970, que despertou seu interesse pelo candomblé, ao qual foi iniciado, tendo o seu orixá, e sobre o qual elaborou trabalho durante mais de 20 anos, apenas parcialmente publicado; seus artigos sobre música popular brasileira urbana, especialmente a Tropicália e a Bossa-Nova, que oferecem aos brasilianistas



(ou seja, aos especialistas estrangeiros) uma perspectiva de “insider” ou “nativo” com papel norteador para a sensibilidade estética e contexto cultural brasileiro; e nesse sentido também seu estudo magistral sobre Villa-Lobos “em busca da alma musical brasileira”, 1º prêmio concedido pela O.E.A e o Governo Brasileiro, em 1988, e publicado nos EUA, em 1994; seus grandes balanços sobre o estado atual das pesquisas sobre a música latino-americana, publicados em diversos periódicos científicos; e mais alguns cursos que ministrou durante mais de três décadas na Universidade do Texas, em Austin, cujo conteúdo jamais publicou, e que versavam sobre as músicas tradicionais da América Latina, dividido em três módulos: a) México e Caribe, b) Países Andinos e c) Brasil e Argentina, e – para utilizar uma expressão que o mestre gostava muito, “last but not least” – por último mas não menos importante, seu seminário avançado sobre etnomusicologia latino-americana. Seu universo intelectual configurava envergadura tal, que estava inequivocamente destinado a ser o editor da seção latino-americana das duas mais importantes obras de referência internacional, *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians* e *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Podemos citar ainda sua contribuição à enciclopédia editada por Jean-Jacques Nattiez (2003). É reconhecido, também, o importante papel do periódico científico de circulação internacional por ele criado em 1980, a *Revista de Música Latino-Americana*, da qual fui editora assistente.

Indagamos aporéticos como seria possível acumular tanto conhecimento numa única vida. Sua trajetória desde o tempo de estudante no Brasil, na França e, depois, nos Estados Unidos pode responder em parte a essa pergunta. Sua rotina sistemática, de horários muito regulares também. De segunda a sexta-feira, Béhague chegava ao gabinete pontualmente às 9h, fazia uma pequena pausa para o almoço com frutas, fumava seu cachimbo do lado de fora do prédio da Escola de Música, enquanto abria a correspondência; retornava ao gabinete e às 16h encerrava o expediente na universidade e ia fazer exercícios físicos na academia. Após o jantar, em sua casa, voltava ao trabalho até perto da meia-noite.

Voltemos à sua trajetória geográfico-cultural. Quando chegou à França, em 1959, como estudante, encontrou na Sorbonne o grande musicólogo Jacques Chailley. Hoje, em retrospecto, não sabemos quem era o gigante naquela sala de aula, se o mestre Chailley ou os discípulos Gerard Béhague e Régis Duprat. O vademecum da época, *Précis de Musicologie* (CHAILLEY, 1958) nos oferece um panorama da inteligência musicológica francesa de então: além do próprio Chailley, havia outros, Constantin Brailoiu e André Schaefer (Departamento de Etnologia Musical do Museu do Homem), Claudie-Marcel Dubois (Departamento de Etnomusicologia do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares), François Lesure (Biblioteca Nacional e RISM), Eugène Borrel (Sociedade Francesa de Musicologia) e Gisele Brelet (Biblioteca Internacional de Musicologia). Havia, ainda, Marcel Beaufils (Conservatório de Paris),



autor de importante obra sobre Villa-Lobos. Béhague frequentou seus primeiros seminários de etnomusicologia com Tran van Khê, no Museu do Homem.

Ao chegar aos EUA, em 1963, para estudar com o grande americanista Gilbert Chase, no Instituto Interamericano de Pesquisa Musical, encontrou outro ambiente cultural, em que se travavam as discussões da recém-criada etnomusicologia norte-americana: de um lado, Alan Merriam (1960; 1964), com sua antropologia da música norteada pelo funcionalismo e pelo comportamento simbólico, e sua máxima “o estudo da música na cultura”; e ainda David McAllester (1954) e Alan Lomax (1968; 1976) com os problemas de transcrição e análise das músicas tradicionais e suas colocações, tais como a análise sonora integrada ao estudo de valores sociais e estético-culturais ou “a canção como medida da cultura”; de outro lado, Mantle Hood (1957; 1982), na UCLA, defendia um trabalho de campo mais participativo que levaria o etnomusicólogo à “bimusicalidade”; a voz de Charles Seeger (1961; 1970) clamou por uma unificação das musicologias, segundo argumentos teóricos, éticos e políticos; John Blacking causou impacto na etnomusicologia internacional com sua extrema sensibilidade em *How musical is man?* (1973); em seguida, o próprio Béhague, juntamente com as antropólogas e etnomusicólogas Norma McLeod e Marcia Herndon propuseram o conceito de “performance practice” do ponto de vista etnomusicológico (simpósio de 1975 e livro de 1984); e mais adiante eclodiram as questões de “insider-outsider”, da etnoteoria e etnoestética levantadas por Kenneth Gourlay, Mark Slobin, Charles Keil, Steven Feld e Anthony Seeger, entre outros. Todas essas décadas foram acalentadas pela sabedoria serena, porém instigante, de Bruno Nettl – com o qual Béhague compartilhou muita amizade –, que da vasta visão oferecida pela planície de Illinois tem balizado os debates sobre os problemas teóricos, metodológicos e existenciais da própria disciplina.

Após essa rápida viagem pelos longos caminhos percorridos por Gerard Béhague, gostaria de ressaltar sua contribuição para a institucionalização da disciplina, refletida na filosofia do programa de pós-graduação em musicologia que ajudou a criar. Assim é apresentado o referido curso da Universidade do Texas-Austin: “A Seção Musicologia – Etnomusicologia da UT-Austin se distingue na academia americana por sua integração da musicologia com a etnomusicologia, a história e a etnografia. Estimulamos nossos estudantes a desafiar as fronteiras sempre cambiantes entre os repertórios eruditos ocidentais, as tradições não-ocidentais e a música popular. Nossos estudantes recebem treinamento sólido numa variedade de questões históricas, historiográficas, analíticas, culturais e etnográficas, antes de se especializarem num período histórico, área geográfica ou numa combinação dessas com outras áreas”. Essa concepção abrangente da formação do musicólogo e de sua atuação na área deve muito a Gerard Béhague, conforme as palavras dos próprios professores do programa nas diversas manifestações “in memoriam” do colega. O



programa de Musicologia – Etnomusicologia mantém estreito vínculo intradisciplinar com a Teoria e a Análise Musical, a Composição e Práticas Interpretativas, bem como interdisciplinar, especialmente com o Departamento de Antropologia, História, Literatura, Teatro e Artes Visuais e dos centros de pesquisa dedicados a áreas geográfico-culturais específicas, como América Latina, África e Ásia – especializados, muitas vezes, por regiões.

Quero ressaltar que o programa de pós-graduação que Béhague ajudou a construir mostra um sentido de responsabilidade institucional muito grande ao propor essa formação global do musicólogo: o programa requer que tanto os estudantes de musicologia histórica quanto os de etnomusicologia cursem um núcleo comum de disciplinas, entre as disciplinas-tronco e os seminários em tópicos especiais. O programa entende que um Ph.D. deve ter formação sólida nas duas áreas, histórica e etnomusicológica. Grande ênfase é dada à história intelectual e institucional da musicologia, num sentido amplo, bem como às tendências mais recentes da disciplina. Essa filosofia de trabalho deixou como legado uma distinção que se faz urgente no contexto atual: quando se fala em integração entre musicologia histórica e etnomusicologia, não está compreendido aí o predomínio de uma disciplina sobre a outra; ou seja, que a musicologia histórica deva se balizar pelos princípios, objetivos e ideologia da etnomusicologia, nem vice-versa. O que impera nessa integração é o mútuo descortinamento de horizontes. Foi esse o mais fundamental legado de Gerard Béhague: a musicologia histórica e a etnomusicologia descortinam mutuamente seus horizontes.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉHAGUE, Gerard. "Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil, ca. 1870-1920". Dissertação de doutorado, Tulane University, 1966.
- BÉHAGUE, Gerard. "Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595-1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas", *Yearbook, Inter-American Institute for Musical Research* 4, 1968 (44-81).
- BÉHAGUE, Gerard. "Música 'barroca' mineira: problemas de fontes e estilística", *Universitas* 2, 1969 (131).
- BÉHAGUE, Gerard. "Música mineira colonial à luz de novos manuscritos", *Barroco* 3, 1971 (6-39).
- BÉHAGUE, Gerard. *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Detroit: Information Coordinators, 1971.
- BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.
- BÉHAGUE, Gerard (ed.) *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1984.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. University of Texas, Austin: Institute of Latin American Studies, 1994.
- BÉHAGUE, Gerard. "Brazil" e mais 110 artigos. In Stanley Sadie (ed.), *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 1980 e 2001.
- BÉHAGUE, Gerard. "Il Guarany", "Lo Schiavo" etc. In Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*. Nova York: Grove's Dictionary of Music, 1992.
- BÉHAGUE, Gerard. "Brasilien" e mais de 200 verbetes sobre América Latina. In Ludwig FINSCHER (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopadie der Musik*, 1994.
- BÉHAGUE, Gerard. "Influence of African music on traditional and popular musics of Latin America". In Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 1, Musiques du XXe siècle. Paris: Actes Sud/Cité de la musique, 2003 (1239-1268).
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: The University of Washington Press, 1973.
- CHAILLEY, Jacques (org.). *Précis de Musicologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1982.



- GOURLAY, Kenneth. "Towards a reassessment of the ethnomusicologist's role in research". *Ethnomusicology*, 1978 (1-35).
- HERNDON, Marcia & Brunyate, Roger. *Proceedings of a Symposium on Form in Performance, Hard-Core Ethnography*, na University of Texas, Austin, 17 a 19 de abril. Austin: Office of the College of Fine Arts-UT, 1975.
- HOOD, Mantle Hood. "Training and research methods in ethnomusicology". *Ethnomusicology Newsletter* 11, 1957 (2-8).
- HOOD, Mantle Hood. *The Ethnomusicologist*. Kent: Kent State University Press, 1982.
- KEIL, Charles. *Tiv Song*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- LOMAX, Alan and the Cantometrics Staff. *Folk Song Style and Culture*. Washington, D.C.: AAAS, 1968.
- LOMAX, Alan. *Cantometrics: an approach to the anthropology of music*. Berkeley: University of California Extension Media Center, 1976.
- MCALLESTER, David. *Enemy Way Music: a study of social and aesthetic values as seen in Navaho music*. Cambridge: Peabody Museum, Harvard University, 1954.
- MERRIAM, Alan. "Ethnomusicology: discussion and definition of the field", *Ethnomusicology* 4, 1960 (107-114).
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. Nova York: The Free Press, 1964.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.
- NETTL, Bruno & Bohlman, Philip. *Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of Amazonian People*. Nova York: Cambridge University Press, 1987.
- SEEGER, Charles. "Semantic, logical, and political considerations bearing upon research in ethnomusicology". *Ethnomusicology* 5, 1961 (77-80).
- SEEGER, Charles. "Toward a unitary field theory for musicology". *Selected Reperts in Ethnomusicology* 1/3, 1970 (172-210).
- SLOBIN, Mark. Ethical Concerns and New Directions: "Ethical Issues", cap. XIII, in Helen Meyers (ed.), *Ethnomusicology: an Introduction*. Nova York: W.W. Norton, 1992 (329-336).



MEMÓRIA - RESENHA

O legado de Cleofe Person de Mattos (1918-2002)*

Régis Duprat

O legado de Cleofe Person de Mattos permanece imperioso para o estudo do rico repertório de música religiosa do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que viveu no Rio de Janeiro, onde foi mestre de capela da Sé e da Capela Real desde o último decênio do século XVIII, desempenhando essas funções no período da permanência do príncipe e depois rei Dom João VI no Brasil.

Obra de consulta musicológica, o catálogo temático de obras musicais pode ser visto como texto árido e especializado, entretanto, indispensável. O catálogo temático é obra essencialmente de consulta referencial, já que não nos oferece senão os elementos materiais e temáticos das partituras catalogadas. Isso envolve, diríamos, o interesse profissional do consulente. A obra do Padre José Maurício, ainda em grande parte inédita, continua a instigar o interesse no cotejamento da obra conhecida, por partitura ou por registro sonoro, com as indicações de catalogação.

* Versão revista de resenha publicada originariamente no *Yearbook for Inter-American Musical Research – Anuario Interamericano de Investigación Musical* (Anuário Interamericano de Pesquisa Musical). Universidade do Texas, em Austin, X, 1974 (302-7). A presente versão é uma homenagem a Cleofe Person de Mattos, nos 40 anos do lançamento do *Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. 413 pp., ilustrações, bibliografia e discografia.



Por tudo isso, talvez, ao elaborar o Catálogo Temático, Cleofe Person de Mattos tenha optado por uma abordagem abrangente, conseguindo torná-lo um instrumento não só exclusivo de pesquisadores especializados – e estes poderão usufruir nele de rica metodologia – mas também de todos quantos desejam ampliar o seu conhecimento da música brasileira do passado.

Não entenderemos adequadamente a importância do trabalho de Cleofe, que hoje se soma a posteriores estudos exaustivos da vida e da obra do padre-mestre, somando-se a inúmeras edições e apresentações de suas composições, se o não ajustarmos ao contexto do desenvolvimento da historiografia musical brasileira. Nesse, pela primeira vez, vinha à luz trabalho de semelhante natureza. Os escassos conhecimentos da música do passado brasileiro, seus vultos e suas obras, restringiam acentuadamente toda e qualquer pretensão mais ambiciosa de execução de catálogos em geral – e o que diríamos de catálogos temáticos! – já que devem ser precedidos de comunicações históricas resultantes de pesquisas da documentação a devassar gradativamente a matéria histórica para uma cultura que ainda não se despertara para as contribuições significativas encerradas na atividade musical e sociocultural de outrora.

A autora teve a seu favor uma tradição praticamente não interrompida por 130 anos. Eis que a devoção, o carinho e respeito de filhos e admiradores, mantiveram aceso o interesse, ainda que restrito ao âmbito de uma elite, no culto da figura e da obra do padre-mestre. Este elo, responsável pela manutenção da tradição o é, também, pela mais recente disseminação do cultivo da personalidade e criatividade de José Maurício, que ultrapassou o âmbito reduzido para ganhar mais ampla camada de vivência cultural. É isto que enriquece semanticamente o Catálogo e lhe confere, mesmo, significado.

Para os especialistas e estudiosos, a feitura irreprochável do Catálogo Temático é um exemplo de paciência, trato e cuidado, qualidades que, somadas à imparcialidade difusa, constroem o estofo de um pesquisador, minimizando eventuais imperfeições mais atribuíveis à operacionalidade gráfica das etapas de revisão do que à concepção metodológica do conjunto.

Ressalto aqui a introdução ao Catálogo Temático. Nela, a autora, em 16 páginas apenas, concentrou de forma sucinta e clara todo o seu método de abordagem, tratamento e organização da matéria objeto “de feitio nitidamente classificatório”. Procede, assim, nos seus mais amplos aspectos, à crítica externa de uma documentação bastante diversificada e heterogênea; diríamos ingrata para o pesquisador e que abrangia desde a qualidade e dimensões do papel usado, das tintas, das pautas traçadas, até a caligrafia autógrafa e de copistas, no cotejo de títulos, datas e menções no afã de eleger e constituir, como Monumenta, o repertório autêntico das obras a classificar.



Nessa introdução, o estudioso já podia observar, ainda que não em unidades estruturais distribuídas alfabeticamente, que o critério adotado era um dentre outros possíveis, mas sobretudo, meridianamente exposto na Introdução. Aliás, esta é metodologicamente importante devido justamente pelo fato de a autora nela devassar descontraída as características do material classificado; e mais, dissecar minuciosamente os problemas que a pesquisadora teve de enfrentar antes e no decorrer da elaboração do Catálogo Temático, as opções que teve pela frente e porque optou pelas soluções nele contidas. A Introdução é das partes mais importantes da obra.

A abordagem abrangente de que falamos garante o interesse do leitor não especializado. Essa abrangência dilui-se em todo o decorrer da obra; seja na Informação Biográfica, em que a autora discorre sobre a vida, a descendência sacerdotal, o magistério musical e o desempenho profissional do padre José Maurício, seja nos comentários que cada título do Catálogo contém após o *incipit* temático, comentários esses que, frequentemente, assumem a feição de pequenos ensaios sobre temas direta ou indiretamente vinculados ao Catálogo Temático. A Bibliografia e Discografia anexadas ao final da obra complementam a motivação do leitor comum.

Quanto à Bibliografia, a autora reúne numa só unidade o que poderia estar dissociado: fontes manuscritas, almanaques e enciclopédias, bibliografia impressa e discografia. A separação desta matéria permitiria, talvez, uma elucidação geral sobre os depósitos de arquivos, o estado da documentação e o partido dela tirado. A bibliografia propriamente dita não é significativa. Como a própria autora esclarece, grande parte vem citada “para corresponder ao esforço daqueles que, para uso de estudantes de música ou alunos de ensino médio, ocuparam-se, embora ligeiramente, com a figura do padre-mestre”. Seja feita exceção aos depoimentos de autores contemporâneos de José Maurício e aos trabalhos de análise de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, o primeiro musicólogo a estudar a obra de José Maurício, em nível técnico e estilístico. De qualquer forma, é louvável o esforço da autora ao recolher e catalogar também o que se publicou sobre o padre-músico.

A autora do Catálogo se poupou, certamente, de arrolar e comentar a metodologia das primeiras revisões das obras do padre José Maurício, realizadas através dos tempos, desde aquela editada, em 1897, pela Casa Bevilacqua e que teve por restaurador Alberto Nepomuceno.

Na Discografia, de treze títulos indicados, apenas quatro ou cinco eram obras de maior fôlego. Lamentava-se que um autor cuja indicação bibliográfica atinge mais de 100 títulos, não tivera até então senão algumas poucas obras registradas fonograficamente. Isso não se justifica mais, já que atualmente estão amplamente difundidos os recursos eletroacústicos que permitem, através de uma sofisticação sempre crescente, o convívio com a obra histórica e artística da mesma forma que convivemos, nas ruas, praças e museus, com os monumentos das artes plásticas e arqui-



tetônicas do passado. Ainda hoje urge não só o gradativo registro fonográfico da obra do padre-mestre como também a divulgação de suas partituras, em edições de incontestável rigor metodológico, garantindo o alto nível das publicações, fator imprescindível para o estabelecimento definitivo de um padrão científico no campo da edição crítica de partituras do período colonial brasileiro.

Ao Catálogo Temático a autora anexava um Apêndice em que reuniu 171 títulos de obras conhecidas apenas por informação histórica e não encontradas em nenhum dos depósitos de arquivo, coleções ou bibliotecas pesquisadas. Reúne, em seguida, onze obras de autoria discutível. Como suporte, a autora indica os arquivos, bibliotecas e coleções de música, 20 ao todo, onde foram encontrados manuscritos de obras do compositor. Anexa ainda um Índice Onomástico e de Entidades, útil para a consulta referencial, assim como um pequeno glossário de abreviaturas e siglas, de que a autora faz uso exaustivo no decorrer do texto. Vinte e tantas ilustrações oferecem desde a iconografia do padre-mestre, os frontispícios de suas obras, documentos autógrafos até o “ponto” e assinaturas de alguns de seus copistas.

Nos “Comentários à margem de um catálogo” a autora tenta, em 24 páginas, uma visão conjunta das diferentes partes do trabalho, abordando “aspectos comparativos de natureza vária, estéticos e históricos”. Aborda a assertiva inócua de alguns ao dividirem a obra de José Maurício em duas fases: a de excelência e a de decadência. Opta por desníveis de obras e não de fases. Se as influências trazidas pela transferência da corte real portuguesa, em 1808, portam fatores negativos à obra do compositor (formulário rítmico instrumental, exteriorização em certos motivos, demasiada preocupação com o brilho exterior), envolvem também fatores positivos (expressão mais segura da ideia musical, desenvolvimento e aproveitamento da forma *concertante*, dos *fugados* e do *rondó*; o tratamento vocal se modificava com a presença de cantores com recursos vocais excepcionais). As transformações são, portanto, técnicas e estéticas.

A autora chamava a atenção para um fato muito importante, que é a desfiguração da obra de José Maurício por parte daqueles que posteriormente, no século XIX, realizaram arranjos e reorquestrações de suas obras. Cabe aqui juntar a desfiguração que ainda hoje costumam processar em obras antigas de nossa história musical, pseudo-editores, pseudo-restauradores e pseudo-revisores sem nenhuma categorização para tal trabalho.

Nesses Comentários, as diversas rubricas, Missas, Hinos, Ladainhas, Salmos, Motetos, Matinas, Ofícios fúnebres, Música Sinfônica etc., têm um tratamento de conjunto em que são analisados os problemas colocados ao seu estudo. No bojo dessa análise, a autora alguma vez extrapolava indevidamente para o Brasil, de forma genérica, certas práticas musicais características locais ou regionais do Rio de Janeiro; isto se devia à ainda modesta repercussão então alcançada por pesquisas da mesma

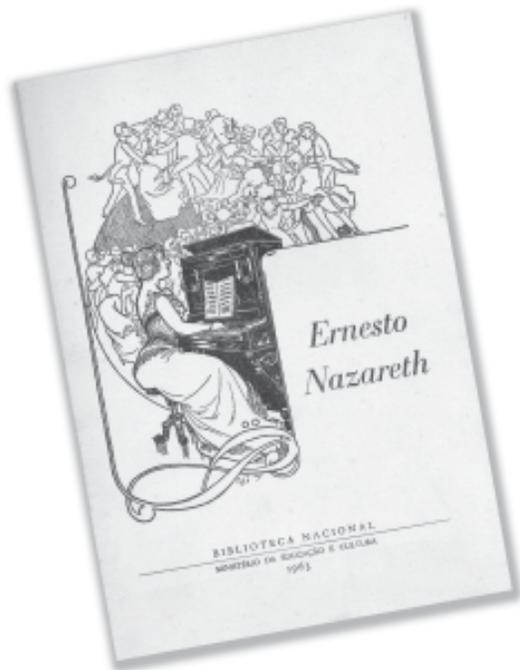


natureza nos demais estados do Brasil. Assim é ao aventar a inexistência de formação contrapontística “no incipiente ensino musical do Brasil” que não “permite subentender prática polifônica nos conjuntos que atuavam em igrejas”. Lembra ainda, a autora, que J. S. Bach, à época do desaparecimento de José Maurício, não fora ainda revelado aos próprios europeus.

É inegável que o compositor alemão burilou com notória maestria a forma da fuga, porém ela não se identifica com toda a herança contrapontística e nem essa herança se processa exclusivamente pelo conhecimento da obra de Bach. A escola napolitana, dentre outras, é uma linhagem paralela que teve grande influência em Portugal e indiretamente no Brasil através de intenso intercâmbio de mestres e de obras. Quanto mais não fosse temos a presença, em São Paulo, de André da Silva Gomes que, durante todo o último quartel do século XVIII, desde 1774, escreve abundantemente e possui no rol de suas obras o tratamento de fugas ortodoxas e não apenas processos fugados.

O esforço da autora por uma análise técnica e estética é extremamente louvável já que a consecução de tal propósito na história da música brasileira desse período dependeu razoavelmente da execução de partituras, pois a quase totalidade das obras foi escrita em cartelas separadas. O esforço de análise é assim extremamente dificultado e a *mise en partition* requer tempo e equipe que só a institucionalização da pesquisa pode oferecer. O pesquisador, então, precisa se limitar à análise de certos aspectos técnico-estilísticos, permitida pela própria apresentação em cartelas, classificando as obras pela tonalidade, pelos movimentos, formas, dimensões e até algo sobre recursos vocais, como âmbito, reduzida vocalização nos solos, agilidade instrumental, desenvoltura das frases e até a presença ou não da escritura imitativa e de processos fugados. Qualquer aprofundamento nesse sentido só se viabiliza quando efetuado sobre obra isolada, o que é insuficiente para caracterizar um compositor e sua obra como um todo.

Ao lamentar a carência de estudos aprofundados sobre autores e obras do período colonial brasileiro, consignamos ao Catálogo Temático de Cleofe Person de Mattos a presença daquele contagiante entusiasmo pela obra de um compositor brasileiro do passado; entusiasmo que, a par de uma intensa manipulação e um profundo estudo da mesma, vem contribuir definitivamente para o maior conhecimento da música brasileira mais antiga.



Catálogo da exposição do centenário de nascimento do compositor. Abaixo, Mercedes Reis Pequeno com Eulina de Nazareth e a foto do pai na parede. Imagens: Arquivo de Mercedes Reis Pequeno.





MEMÓRIA - ENTREVISTA

Mercedes Reis Pequeno, pioneira na biblioteconomia musical do Brasil*

Mercedes Reis Pequeno foi aluna de piano da Escola de Música da então Universidade do Brasil, hoje UFRJ. Foi o encontro com Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que a levou para a área da pesquisa. Com Charles Seeger, na Organização dos Estados Americanos (OEA), em Washington (EUA), descobriu que queria, de fato, unir música e biblioteca. Em sua trajetória, “garimpou” preciosidades, como diz, e as colocou ao alcance de todos. Fundamentada em uma formação sólida, fez um trabalho ainda maior, de pesquisa e edição de obras importantes, considerado extraordinário por todos. Na entrevista, a seguir, fala de uma história que incluiu partilhar da confiança de mestres, colaborar com a Biblioteca Alberto Nepomuceno e com a *Revista Brasileira de Música*. Mas, sobretudo, e pela primeira vez, conta como criou e organizou a Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional – aquela que podemos chamar de “a menina dos seus olhos”.

Revista Brasileira de Música (RBM): Dona Mercedes, a sra. se formou em piano pela Escola de Música, na época Instituto Nacional de Música, e depois disso se interessou por biblioteconomia. Como foi esta trajetória?

Mercedes Reis Pequeno (MRP): Em 1938, recém-formada na Escola, tive oportunidade de assistir à defesa de tese de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para professor da cadeira de Folclore. Minha vida até então era o piano, mas me interessei pela matéria e fui falar com ele, me candidatei a ser sua aluna. Luiz Heitor gostou da ideia e daí nasceu um relacionamento muito bom entre nós e, ainda com a Cleofe Person de Mattos, que também foi da primeira turma de Folclore da Escola.

RBM: Nessa época, o professor era bibliotecário?

MRP: Sim, Luiz Heitor começou como bibliotecário e depois fez o concurso para professor de Folclore, que era matéria inédita na Unidade. Sabe qual era a banca?

* Entrevista concedida a Maria Celina Machado, jornalista e mestre em Comunicação pela UFRJ, em novembro de 2008, no Rio de Janeiro, para a *Revista Brasileira de Música*.



Mercedes Reis Pequeno, pioneira na biblioteconomia musical do Brasil – MACHADO, M. C.

RBM: Qual?

MRP: Mário de Andrade, Andrade Muricy, Renato Almeida, Brasília Itiberê e o diretor da Escola, como presidente.

RBM: Como exatamente a sra. começou a se interessar pela pesquisa?

MRP: Luiz Heitor recebeu convite para fazer a parte de música do *Hand-book of Lesson American Studies*, importante publicação norte-americana. E nos convidou, a mim e a Cleofe, para participarmos. Foi a semente. Eu, que nunca tinha posto à prova minha capacidade de pesquisa, me interessei demais pelo assunto. O trabalho se desenvolveu de tal forma que extrapolou muito o programado pelo *Hand-book*. Luiz Heitor teve, então, a ideia de transformar o resultado numa Bibliografia Musical Brasileira. Ficamos nós três no projeto – Luiz Heitor dirigindo, Cleofe e eu fazendo o levantamento, sob orientação dele. Naquela época, não se falava em etnomusicologia. Era folclore. E para mim foi um campo inteiramente novo, que me fascinou e mudou o rumo da minha vida.

RBM: O que ocorreu depois?

MRP: Terminada a pesquisa, em parte por indicação de Luiz Heitor, tive um convite, do adido cultural norte-americano Carleton Sprague Smith, para trabalhar na União Pan-Americana, que depois se transformou na OEA. Isso foi em 1947 e até 1949 trabalhei, em Washington DC, com Charles Seeger, que chefiava a seção de música da Biblioteca da União Pan-Americana. O convívio diário com aquele grande musicólogo, durante dois anos, foi decisivo e percebi: “quero trabalhar em biblioteca e música! Era o que eu fazia lá”.

RBM: E como foi a volta ao Brasil?

MRP: Terminado o prazo, retornei ao país já bibliotecária concursada do Instituto Nacional do Livro, cujo diretor era o grande escritor gaúcho Augusto Meyer, e que funcionava no mesmo prédio da Biblioteca Nacional. Ocorreu – em conversa com Meyer, que era também um amigo, além de chefe, e na presença de outro intelectual importante, o Eugênio Gomes – que externei a minha vontade de garimpar o material de música da Biblioteca Nacional. Por sorte, imagine, pouco tempo depois, o Eugênio Gomes foi nomeado diretor da Biblioteca Nacional.

RBM: Tudo conspirou a favor...

MRP: Tudo. Sabendo do meu interesse, felizmente, logo que assumiu a direção da Biblioteca, Eugênio me convidou: “a sra. quer por em prática o que está na sua cabeça?” Respondi: “eu não quero outra coisa!”. Daí em diante, tive inteira autonomia e passei a trabalhar para a Biblioteca Nacional, mas como funcionária do Instituto



do Livro. Isso ocorreu porque houve compreensão destes dois grandes intelectuais, que gostavam de música e aos quais sou muito grata.

RBM: Foi quando surgiu a Seção de Música?

MRP: Ainda era um sonho, não existia nada. Mas comecei, dedicadamente, a trabalhar com a coleção Thereza Cristina Maria, que era de Dom Pedro II e que por exigência do imperador recebeu o nome de sua mulher. O acervo foi comprado pelo Governo Federal. Era uma documentação enorme e eu me interessava particularmente pela Coleção da Imperatriz Leopoldina. Intuí que a mulher de Dom Pedro I, arquiduquesa da Áustria, vindo de Viena, na ocasião “a capital musical da Europa” e tendo estudado música, certamente teria trazido muita coisa importante.

RBM: Sua avaliação se confirmou?

MRP: Sim, encontrei primeiras edições de muitos compositores que eram famosos na época. Alguns, hoje, são inteiramente desconhecidos, mas a pesquisa tinha que ser feita de prateleira em prateleira, porque o acervo havia sido incorporado à Coleção Thereza Cristina Maria, mas não tinha sido catalogado nem sequer localizado. Eu ia puxando e encontrando um Mozart, um Beethoven, Haydn... Fascinante! Um trabalho de garimpeiro!

RBM: A sra. trabalhou sozinha?

MRP: Sim; não havia, então, alternativa. E era difícil porque tinha que procurar partitura por partitura, livro por livro. Fui juntando o material e começando a me alojar na galeria do quarto andar da Biblioteca Nacional. No começo não tinha nem porta.

RBM: A sra. foi desbravando...

MRP: Eu sentia que estava fazendo alguma coisa que seria útil. E terminada a Coleção Thereza Cristina Maria, que ocupou o quarto andar inteiro, passei para o sexto, no mesmo prédio. Era uma “terra de ninguém”, uma área imensa e completamente abandonada, um depósito. Tinha sido o local onde esteve instalada a Biblioteca Fluminense, que depois foi embora, e ficou aquele vão enorme e o material pelo chão. Aí já não se tratava de garimpo, mas de capina! E encontrava tesouros como a Coleção das Obras Completas de Mozart – que, aliás, não eram completas, mas uma edição famosa, bonita, em 28 volumes. Chegaram aqui, digamos, 20, que estavam no sexto andar, sem encadernação. Outros se extraviaram. Imagina minha satisfação quando depois encontrei e completei os 28? O mesmo ocorreu com os libretos de ópera.

RBM: Como?



Mercedes Reis Pequeno, pioneira na biblioteconomia musical do Brasil – MACHADO, M. C.

MRP: Havia a coleção da Real Biblioteca de Portugal, que também viera para o Brasil e incluía folhetinhos de “Drama per Musica”, do século XVIII, em perfeito estado e guardada em pastas de papelão. Uma coleção preciosa! Foi feito um levantamento por um musicólogo italiano, Claudio Sartori, que publicou o *Libretti Italiani* em oito volumes, uma obra gigantesca. E o Brasil colaborou. Depois que nós já tínhamos estabelecido a Seção de Música, soubemos da pesquisa e mandamos o levantamento de todo esse material. Inclusive havia uma ou duas peças únicas.

RBM: O que mais encontrou no sexto andar?

MRP: Pilhas de música amarrada, recebidas em decorrência da lei do Depósito Legal. A Bevilacqua era uma grande loja de música do Rio de Janeiro e enviava a sua parte, religiosamente. Mas ficava lá, jogada. Isso também me deu um cabedal enorme de música popular da época, música de salão – valsas, polcas –, muita coisa.

RBM: O que a sra. fez quando saiu do sexto andar?

MRP: Fui para o Setor de Manuscritos e fiz a mesma coisa. Foi lá que eu encontrei uma peça de Leopold Kozeluk, que tinha sido professor da Dona Leopoldina. Era um concerto manuscrito autografado por ele e dedicado à Imperatriz – uma peça única, mesmo o pesquisador que tinha feito o catálogo da obra do compositor não sabia da existência. Eu comuniquei a ele. E aí fomos caminhando, organizando, guardando. Era uma coleção desigual. Então surgiu, em 1953, a biblioteca de Abraão de Carvalho, que é um marco da Seção de Música.

RBM: Como era?

MRP: Conheci pessoalmente Abraão Oliveira de Carvalho, um bibliófilo, que gostava de música e se dedicou totalmente a construir essa biblioteca, muito rica em obras raras, principalmente em teoria da música do século XVIII, e também com uma coleção de manuscritos. Ele se comunicava com antiquários ingleses e também comprava coleções particulares. Sua biblioteca foi comprada pelo Governo Federal, depois de muita luta, ainda no tempo de Eugênio Gomes.

RBM: Qual era a questão?

MRP: Problema de dinheiro. Entretanto, o acervo já estava alojado e encaixotado nos porões da Biblioteca Nacional, porque Abraão fora obrigado a se mudar e não tinha outro lugar para colocá-lo. Durante algum tempo, a Divisão de Aquisição teve que se concentrar apenas na Coleção. Eram por volta de 19 mil peças: muitos livros, partituras, iconografia e também programas de concertos, do Teatro Lírico, que existiu no Largo da Carioca, do Theatro Municipal, da Cultura Artística – uma so-



cidade muito importante na vida musical do Rio de Janeiro, durante anos. Era um tipo de material diferente e nos levou a encarar o problema do modo de arquivamento.

RBM: Como assim?

MRP: As seções da Biblioteca Nacional são, em geral, organizadas por “suporte”, como é chamado hoje: iconografia, manuscritos, obras raras. Em vista dessa diversidade de material, a Música passou a ser a única por assunto. Até hoje é assim. Nossa ideia foi reunir tudo num local só. Do contrário, o musicólogo, o estudante, teria que ir de ponta a ponta para localizar manuscritos, periódicos e sem ajuda de quem conhecesse especificamente o assunto.

RBM: Então a sra. criou um tipo de organização diferente na Biblioteca Nacional. E como foi depois?

MRP: As coisas ficaram nesse espírito, o que provocou a criação do que nós chamamos de Arquivo Paralelo, contendo também programas de concerto, recortes de jornais, capas de revistas, folhetos, fotografias. Minha preocupação era disponibilizar o material para que pudesse ser utilizado. Não adiantava ficar segurando para tratar tecnicamente, segundo as últimas descobertas, mas sem leitor. De modo que, mesmo às vezes de forma precária, foi e está sendo utilizado por muitos estudantes e pesquisadores, suponho. Abraão de Carvalho trouxe uma coleção de periódicos preciosa.

RBM: Como era?

MRP: Tinha a *Revista Musical de Belas Artes*, do tempo do Império. Os franceses, alemães, ingleses, italianos e americanos formaram a nossa base. O material sobre a imprensa musical é importante, porque contém muita informação, não apenas sobre os compositores, mas sobre seu tempo, sobre o gosto da época. E formamos uma coleção ímpar, com polcas, lundus, quadrilhas, xotes, modinhas. Acho que até hoje não existe nada que se compare à coleção da Biblioteca Nacional, em geral... E, no nosso caso, naquela época, eu não estava mais sozinha, já contava com um grupo muito dedicado, do qual guardo a melhor lembrança. Eram colaboradores que tinham amor ao que faziam e com muitos dos quais ainda tenho contato, o que para mim é importante. Quero destacar uma pessoa muito especial, que foi minha companheira de trabalho, bibliotecária também: Thereza Aguiar Cunha. Depois de terminar a organização de um arquivo sobre a história da Biblioteca Nacional, ela se juntou a nós. Quando me aposentei, nos anos de 1990, foi quem me substituiu. Thereza faleceu há pouco, deixando muitas saudades.

RBM: Depois da formação da equipe, como prosseguiu a organização da Seção?



Mercedes Reis Pequeno, pioneira na biblioteconomia musical do Brasil – MACHADO, M. C.

MRP: Começamos a comprar, de uma editora alemã, a Bärenreiter, que fica em Kassel, as coleções de obras completas de compositores como Mozart, Beethoven, Handel... e também de determinados países, de música britânica, por exemplo, ou, então, de determinada época. Isso compõe o acervo básico numa biblioteca de especialistas e, no nosso caso, único na América Latina! O objetivo era ter um padrão alto, para musicólogos, professores.

RBM: A sra. passou depois a ser funcionária da Biblioteca Nacional?

MRP: Sim. E é oportuno dizer que apenas em 1960, na época da inauguração de Brasília e com a reforma da Biblioteca Nacional, é que a Seção de Música foi reconhecida. Durante nove anos não existíamos oficialmente. E recebíamos correspondência do mundo inteiro...

RBM: Como ficou então a situação?

MRP: Fomos transferidos para o prédio da Biblioteca do MEC, que ficara vazio. Ganhamos um andar inteiro, o terceiro, onde a Seção está até hoje. A mudança ocorreu de maneira muito precária, mas ganhamos o espaço e pudemos nos instalar direito. Isso ocorreu graças a uma entrevista que dei ao *Jornal do Brasil*, publicada em página inteira, em que mostrava a falta de condições em que a Seção se encontrava.

RBM: Nesta época, quantas pessoas faziam parte de sua equipe?

MRP: Antes da mudança para o prédio do MEC, com a Thereza, éramos apenas cinco. A partir daí, crescemos. Tínhamos um atendimento incrível. Em um dia eram feitas cerca de 500 cópias xerox de documentos. Naquele tempo não havia outro jeito.

RBM: Como prosseguiu?

MRP: Mesmo antes da mudança, as doações começaram a chegar. Marina Lorenzo Fernandez, filha do compositor, foi um exemplo e juntamente com a mãe, levou obras do pai. Guerra-Peixe doou seu acervo, ele mesmo. De Luciano Gallet, recebemos material entregue pela viúva. O pesquisador Vicente Salles, um desbravador da música paraense, autor de inúmeros livros, foi um excepcional colaborador! A viúva de Mignone também fez doações. Houve outras importantes, como de Ayres de Andrade. Depois que morreu, sua biblioteca veio toda para nossa seção. Eu o conheci bem, era um pesquisador muito sério, um musicólogo muito capaz, e sua obra, os livros e também os cadernos, com anotações de pesquisa, estão na Biblioteca Nacional. Outra pessoa que gostaria de destacar é Andrade Muricy.



MRP: Durante muitos anos, foi crítico de música do *Jornal do Commercio*. Escrevia um famoso rodapé, que fez questão de organizar, encadernar e doar à Biblioteca. É uma fonte de informação importante também sobre a vida no Rio de Janeiro. Além de musicólogo, Muricy conhecia a literatura brasileira como “gente grande”, era advogado e uma pessoa excepcional em termos de caráter e de capacidade de trabalho. O primeiro curso que assisti depois de formada foi sobre estética da música – que não era nada usual naquela época –, ministrado por ele, no Conservatório. Toda a biblioteca dele foi doada para a Nacional. Ficamos inclusive com muita coisa duplicada. Até eu me aposentar, tive um armário cheio de Andrade Muricy, com dedicatória. Não podia jogar aquilo fora...

RBM: A sra. conviveu com Francisco Mignone?

MRP: Sim. Mignone frequentava a Seção de Música e me indicou para a Academia Brasileira de Música. Não entrei naquela vez, mas só o fato dele ter feito a indicação já foi muito importante para mim. Depois, quem propôs o meu nome, em 1994, quando entrei para a Academia, foi Cleofe Person de Mattos.

RBM: E Villa-Lobos?

MRP: Graças ao prestígio de minha mãe, Maria Olympia de Moura Reis, que tinha trabalhado com ele, aproximei-me de Villa-Lobos.

RBM: Como foi isso?

MRP: Villa compunha em papel vegetal e me emprestava os manuscritos. Veja que coisa incrível, eu o vi compondo! Eu ia com meu fusquinha para o Instituto Benjamin Constant, o prédio onde ele trabalhava, e recebia, digamos, três sinfonias. Eu trazia para a Biblioteca, fazia uma cópia heliográfica na Seção de Engenharia do MEC e devolvia, toda semana. Eu ia e vinha com pressa, para ele não mudar de ideia. Villa-Lobos não era fácil. Mas se você tinha a sua confiança...

RBM: Que outras histórias a sra. guarda de Villa-Lobos, como ele era?

MRP: Era temperamental, mas era um homem que tinha certa pureza e era mesmo genial. Quem o viu como eu, na rua Araújo Porto Alegre, onde morava, em cima do bar Itahy, na Graça Aranha, compondo com o rádio ligado... inteiramente abstraído...

RBM: O que a sra. nos conta sobre o Arquivo Sonoro?

MRP: Foi criado graças a Renzo Massarani, compositor e jornalista, responsável pelas críticas das gravações sonoras do *Jornal do Brasil*, e que deixou em testamento todo seu arquivo de discos em meu nome, naquela sua candura. Eu sabia que era para a Biblioteca Nacional. Tinha uma filha, Mariana, ilustradora, e um filho, Giulio,



professor da UFRJ. Éramos muito amigos, um italiano formidável, uma pessoa encantadora. Entretanto, tivemos muitas dificuldades.

RBM: A que a sra. se refere?

MRP: Na década de 1980, já no prédio do MEC é que foi possível conseguir as máquinas para tocar os discos. Mas, até 1990, nunca haviam sido tratados tecnicamente, o material era utilizado de forma precária, porque não tínhamos gente competente para isso. Naquela época não havia o que há hoje, esses projetos com patrocínio. Mas graças a Renzo foi iniciado o Arquivo Sonoro.

RBM: E quanto às exposições?

MRP: Sabíamos que era preciso também divulgar o acervo e começamos desde o tempo do Eugênio Gomes e por exigência dele. Foi, aliás, o único diretor da Biblioteca Nacional que nos cobrou exposição, porque já fazíamos por iniciativa própria. Em 1954, fizemos duas exposições: uma com o material da Biblioteca Abraão de Carvalho e outra com a Coleção Thereza Cristina. Os catálogos têm prefácio de Eugênio Gomes e são edições muito bonitas, que enviamos para o mundo inteiro. Depois fizemos exposições que comemoravam efemérides, foram mais de 40 mostras, até 1990. Dentre as que marcaram centenários de nascimento e de morte, é interessante salientar a de Ernesto Nazareth, que foi o primeiro levantamento da obra do compositor. Conseguimos fazer, graças a Eulina, filha dele, que tinha o material todo, me entregou e depois nem quis receber de volta. Disse que estaria bem guardado.

RBM: Que outros levantamentos a sra. destaca?

MRP: O da obra de Francisco Braga e também o de Alberto Nepomuceno, que fizemos graças a seu neto. Foi interessante também o catálogo do 4º centenário da cidade, o Rio Musical. Dividimos por bairros, com a música de cada lugar. O Carnaval tinha um capítulo, destacamos também os dias dos acontecimentos históricos e políticos ocorridos no Rio de Janeiro, como a Proclamação da República, falamos da condução, das epidemias... Foi uma exposição grande. É uma documentação que fica, bem curiosa. E o último catálogo foi “Mozart no Rio de Janeiro Oitocentista”, comemorando os 200 anos de morte do compositor. Eu já estava aposentada quando o diretor Affonso Romano de Sant’Anna me chamou para fazer essa exposição.

RBM: A sra. então foi curadora da exposição?

MRP: Sim e fiquei muito sensibilizada com isso. Foi um levantamento da realização da obra do Mozart na cidade. Essas exposições eram feitas sempre com a colaboração de indivíduos ou de entidades. Nós tínhamos um bom relacionamento com escolas de músicas, com institutos históricos e com o Museu de Arte de São Paulo.



RBM: Como foi sua colaboração com a Biblioteca Alberto Nepomuceno?

MRP: Posso dizer que minha colaboração com a minha Escola me é muito cara, também porque gosto muito das duas funcionárias, a Maria Luiza e a Dolores. Permanecemos em contato. Sempre que pude, transmiti minha experiência e acho que elas fazem um bom trabalho. Mantive também uma amizade por toda a vida com Luiz Heitor que, por sinal, dirigiu a *Revista Brasileira de Música*, com a qual colaborei por algum tempo.

RBM: A sra. também assessorou o *Grove's Dictionary of Music*?

MRP: Fui convidada a fazer o verbete sobre bibliotecas, na edição de 1970, por ser chefe da Seção de Música da Biblioteca e também porque tinha muito contato com o mundo exterior.

RBM: Dona Mercedes, foram vários projetos importantes. A criação da Seção de Música foi o que considera mais relevante?

MRP: Foi a minha vida – quarenta e tantos anos de dedicação. Estou feliz por ter contado agora esta história.



Romanza

Henrique Oswald
(1852-1931)

(1898)



11

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

unis.

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

unis.

pp

pp



Romanza – Henrique Oswald

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

div.

unis.

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

div.

unis.



Romanza – Henrique Oswald

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

div.

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

unis.

f



Romanza – Henrique Oswald

45

Vln. I *f* *div.* *unis.*

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

Cb.

49

Vln. I *cresc. e animando* *div.*

Vln. II *cresc. e animando*

Vla. *cresc. e animando*

Vc. *div.* *unis.* *div.*

Cb. *cresc. e animando*

cresc. e animando



Romanza – Henrique Oswald

53 *rit.*

Vln. I

Vln. II *unis.*

Vla.

Vc.

Cb.

57 *a tempo* *div.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Romanza – Henrique Oswald

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

div.

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Romanza – Henrique Oswald

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Romanza – Henrique Oswald

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp unis.

pp

pp

pp

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

pp



SOBRE OS AUTORES

CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO

Professor-adjunto da UNIRIO. Sua tese de doutorado *Editar José Maurício Nunes Garcia* foi agraciada, em 2005, com o Prêmio José Maria Neves da ANPPOM. Sua pesquisa vem enfocando a transmissão documental da obra de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e as edições de obras desse compositor. Foi o Coordenador Editorial do Projeto Restauração e Difusão de Partituras. Integrou também a equipe do projeto editorial Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro. É regente e fundador do Coro de Câmara Pro-Arte do Rio de Janeiro, com o qual vem divulgando a obra de José Maurício Nunes Garcia em concertos e CDs.

SÉRGIO PIRES

Doutor em Artes Musicais com habilitação em Regência Coral pela Universidade de Boston; professor adjunto da Escola de Música da UFRJ, onde leciona nos cursos de graduação e pós-graduação. É regente do Coro de Câmara da UFRJ e co-diretor do Coro Sinfônico da UFRJ.

DAVID CRANMER

Doutor pela Universidade de Londres, está radicado em Portugal desde 1981, onde é professor auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. Atualmente é pesquisador responsável por dois projetos (sobre o Teatro de São Carlos, em Lisboa, e sobre Marcos Portugal), assim como pelo Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. É organista da Igreja Anglicana de Saint George desde 1982, tendo atuado igualmente em recitais de órgão em Portugal, França e Inglaterra.

ANTONIO AUGUSTO

Doutor em História Social (PPGHIS/UFRJ); Mestre em trompa (EMUFRJ) e especializado no Royal Welsh College of Music and Drama. Fundou o Art Metal Quinteto, em 1994, e concebeu os projetos *Música de Câmara Brasileira – Os Precusores* (1999) e *Frevendo o Frevo* (2002) para o CCBB-RJ. Fundou a Banda Anacleto de Medeiros que junto com o Art Metal Quinteto, lançou, em 2000, o CD *Sempre Anacleto*, obtendo sucesso junto à crítica especializada. Em 2008, lançou mais um CD do Art Metal Quinteto: *Dezenovevinteeum, uma história para ouvir*. É trompista da OSB e da OPS.



MANOEL CORRÊA DO LAGO

Bacharel em Ciências Econômicas pela UFRJ, com Master em Public Affairs (MPA) pela Woodrow Wilson School da Universidade de Princeton, Estados Unidos. Estudou Piano com Madeleine Lipatti e Arnaldo Estrella, Teoria Musical com Esther Scliar e Annette Dieudonné, Composição e Análise Musical com Nadia Boulanger, Michel Philippot e Claudio Spies. É doutor em Musicologia pela Uni-Rio, com pós-doutorado em Musicologia no IEB, da USP. Tem diversos artigos publicados em revistas nacionais, como “Brasileira” (ABM) e “Revista Brasileira” (ABL), e estrangeiras, tais como “Latin American Music Review” (Universidade do Texas-Austin), “Ring Shout”, (Instituto di Afro-Americani), “Cahiers Debussy” (CNRS) e “AA-TTT” (Fondazione Giorgio Cini), tendo também coordenado a reedição crítica do “Guia Prático” (pela Academia Brasileira de Música), de Villa-Lobos.

NADGE BREIDE

Pianista, professora de piano da Escola de Música da UFRJ e orientadora de mes-trado do Programa de Pós-Graduação em Música desta instituição. Em 2006, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, concluiu o curso de Doutorado na área de Práticas Interpretativas, na subárea de Piano, sob orientação acadêmica da profa. dra. Cristina Capparelli Gerling.

KÁTIA BENEDETTI

Possui Graduação e Licenciatura em Psicologia pela Universidade São Francisco – Itatiba (SP) (2003) e graduação e Licenciatura em Letras pela Universidade São Francisco – Itatiba (SP) (1993). Atualmente é professora efetiva de língua portuguesa da Prefeitura Municipal de Itatiba, atuando principalmente nos seguintes áreas: educação musical, pedagogia.

DOROTÉA KERR

Professora Adjunta do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Departamento de Música. Livre-docente em Instrumento Órgão e História da Música pela UNESP. Doutora em Música, Órgão pela Indiana University (1989), Estados Unidos. Mestre em Música pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985).

MARIA ALICE VOLPE

Doutora (Ph.D.) em Musicologia e Etnomusicologia pela University of Texas-Austin, E.U.A. (G. Béhague, 1995-2001). Mestre em Música pela UNESP (R. Duprat, 1991-1994). Desde 2002 é Docente da UFRJ. Tem se dedicado à pesquisa



da música brasileira do período colonial, séculos XIX e XX, bem como a questões teórico-conceituais da musicologia, cujos projetos têm recebido apoio do CNPq, FAPESP e CAPES. Membro do Comitê RILM-Brasil; membro da Comissão Consultiva do Projeto Bibliografia Musical Brasileira da Academia Brasileira de Música; Coordenadora/Editora do RIPM-Brasil. Desde 1994 tem colaborado em publicações nacionais e internacionais, entre as quais EDUSP, UMI-Research Press, Turnhout, *Latin American Music Review*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Brasiliana* e *Música em Contexto*. Tem sido convidada como conferencista para eventos nacionais e internacionais: Fundação Casa de Rui Barbosa; Universidade de São Paulo; Universidade Nova de Lisboa; Universidade de Coimbra; e King's College-London. Prêmios: Steegman Foundation Grant for South-American Scholar pela International Musicological Society (2007); e Music & Letters Trust – Oxford University Press (2008).

RÉGIS DUPRAT

Violista profissional, estudou Harmonia, Contraponto e Composição com George Olivier Toni e Cláudio 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, Brasil e autor de 18 livros, 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.



NORMAS EDITORIAIS

REVISTA
BRASILEIRA
de Música

A *Revista Brasileira de Música* é o mais antigo periódico de musicologia do Brasil. Iniciada em 1934, sua criação foi consequência direta da reforma implementada, por Luciano Gallet, por ocasião da incorporação do então Instituto Nacional de Música à estrutura da recém criada Universidade do Rio de Janeiro, mais tarde denominada Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em sua nova fase, iniciada em 2008, visa incentivar a produção intelectual musicológica em suas interfaces com as diversas investigações musicais intra e interdisciplinares.

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 estão 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 adiante relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referência aqui não incluída deve considerar as normas da ABNT.

1. O texto deve ser inédito e enfatizar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a Editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.

2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou versão mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format);

3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte cabeçalho:

Submeto o artigo intitulado “...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação, autorizo a Editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.

Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone: (____) _____ e-mail: _____

2º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone: (____) _____ e-mail: _____

4. Seguindo-se ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma sinopse de sua atuação profissional ou formação acadêmica com até 100 palavras;



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 *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 (cabecalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, com entrelinhas simples. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, em corpo 12, com espaçamento 1,5;

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 fim de seção (contínua)”, antes das referências bibliográficas.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras 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.

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 hiperímia 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*.

A Revista Brasileira de Música teve o miolo composto em papel Offset 90g/m², com fontes Calibre e Corbel; a capa em papel Cartão Supremo 300g/m². Foi impressa em maio de 2010 pela Imos Gráfica e Editora para a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Alpísio Teixeira

Reitor

Sylvia da Silveira Mello Vargas

Vice-reitora

Centro de Letras e Artes

Leo Soares

Decano

Escola de Música

André Cardoso

Diretor

Marcos Nogueira

Vice-diretor

Roberto Macedo

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Emelinda A. Paz Zanini

Coordenadora do Curso de Licenciatura

Eduardo Biato

Diretor Adjunto do Setor Analítico Cultural

Miriam Grosman

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão

Marcos Nogueira

Coordenador do Programa de Pós-graduação

Marcelo Verzoni

Editor da Revista Brasileira de Música