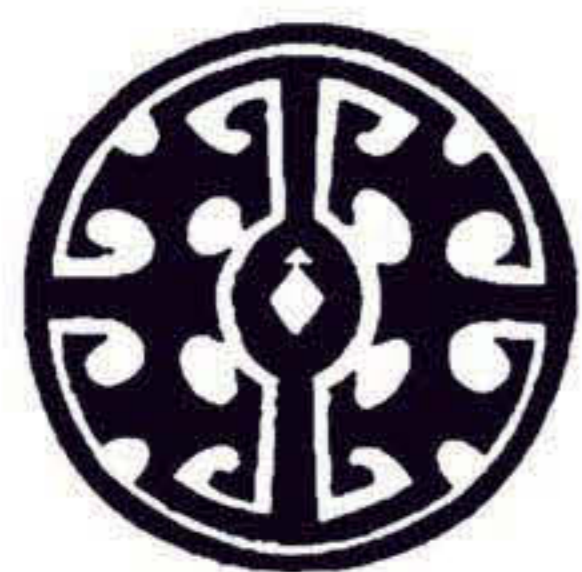


ISSN 01037595



V. 24, n. 1, Jan./Jun. 2011

REVISTA **BRASILEIRA**
de Música

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

O LONGO SÉCULO XIX





Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 1-244 - Jan./Jun. 2011

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 1-244 - Jan./Jun. 2011

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

O longo século XIX

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Aloísio Teixeira

Reitor

Sylvia da Silveira Mello Vargas

Vice-reitora

Angela Uller

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Flora de Paoli

Decana

ESCOLA DE MÚSICA

André Cardoso

Diretor

Marcos 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 em Música

Maria Alice Volpe

Editora-chefe da Revista Brasileira de Música

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

Marcos Nogueira, Marcelo Verzoni, Maria José Chevitarese, José Alberto Salgado, Pauxy Gentil Nunes e Maria Alice Volpe

Produção: *Maria Celina Machado*

Revisão musicológica: André Cardoso

Editoração musical (Arquivo de Música Brasileira): *Thiago Sias*

Revisão musical (Arquivo de Música Brasileira): *Lutero Rodrigues*

Revisão e copidesque: *Mônica Machado*

Tradução e revisão de língua inglesa: *Maria Alice Volpe*

Projeto gráfico, editoração e tratamento de imagens: *Márcia Carnaval*

Capa: *Mulheres de Argel* (1834), Eugène Delacroix, reprodução.

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores, pesquisadores e estudantes. A RBM 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, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT. O acesso é gratuito pela internet pelo site www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm

Endereço para correspondência:

Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ

Rua do Passeio, 98, Lapa, Rio de Janeiro – RJ

CEP: 20021-290

Tel.: (21) 2240-1391

E-mail: revista@musica.ufrj.br



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

Catalogação: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ	
R454	Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. – Vol.1, n.1 (mar. 1934) – . Rio de Janeiro : EM/UFRJ, 1934- Trimestral: 1934-1938 (v.1 - v.5) Anual: 1939 (v.6) Trimestral: 1940/1941 (v.7) Anual: 1942-1991 (v.8 - v.19) Irregular: 1992 – 2002 (v.20 - v.22) Semestral: 2010 (v.23, n.1-2) ; 2011 (v.24, n.1)
ISSN: 0103-7595	
1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.	
CDD - 780.5	

ISSN 01037595



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

EDITORA-CHEFE

Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

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



SUMÁRIO

11	EDITORIAL
		ARTIGOS
17	Uma ampla visão do exotismo musical	<i>Ralph P. Locke</i>
61	Orientalismo e discurso dramático-musical do “Notturmo” de <i>Condor</i> , de Carlos Gomes	<i>Marcos Virmond e Irandi Daroz</i>
71	Transcrições de Flausino Vale para violino solo	<i>Zoltan Paulinyi</i>
89	A ópera como reflexão sobre a construção do espaço e da identidade na Amazônia do século XIX	<i>Márcio Páscoa</i>
105	Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade	<i>Lutero Rodrigues</i>
129	Nepomuceno e Max Bruch: análise de uma (recém-descoberta) conexão	<i>João Vidal</i>
155	Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos	<i>Marcelo Verzoni</i>

	Catulo da Paixão Cearense e os embates cancioneros na vi- rada do século XIX ao XX no Rio de Janeiro
171 <i>Uliana Dias Campos Ferlim</i>

MEMÓRIA

	O legado de Jaime Diniz (1924–1989)
193 <i>Ricardo Meira Lins</i>

RESENHAS

	Humberto Amorim, <i>Heitor Villa-Lobos e o violão</i>
205 <i>Fábio Zanon</i>
	Jorge Peixinho, memória viva
213 <i>Maria Lúcia Pascoal</i>

ENTREVISTA

	Vasco Mariz em seus 90 anos: um pesquisador dedicado à música brasileira
220 <i>Ricardo Tacuchian</i>

ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA

	Introdução a “Gavota” e “Minueto” de <i>O contratador dos diamantes</i> , de Francisco Braga
224 <i>André Cardoso</i>
	“Gavota” e “Minuete”, de <i>O contractador dos diamantes</i>
229 <i>Francisco Braga</i>

238 NORMAS EDITORIAIS



CONTENTS

13	EDITORIAL
		ARTICLES
17	A Broader View of Musical Exoticism	<i>Ralph P. Locke</i>
61	Orientalism and musicodramatic discourse in the “Notturmo” from <i>Condor</i> by Carlos Gomes	<i>Marcos Virmond and Irandi Daroz</i>
71	Transcriptions for violin solo, by Flausino Vale	<i>Zoltan Paulinyi</i>
89	Opera as a reflection on the construction of space and identity in nineteenth-century Amazon	<i>Márcio Páscoa</i>
105	Carlos Gomes, the Modernists and Mário de Andrade	<i>Lutero Rodrigues</i>
129	Nepomuceno and Max Bruch: an analysis on a (recently discovered) connection	<i>João Vidal</i>
155	Chiquinha Gonzaga and Ernesto Nazareth: two mentalities and two paths	<i>Marcelo Verzoni</i>

171	Catulo da Paixão Cearense and the struggle of the songwriters at the turn of the 19th to the 20th century in Rio de Janeiro	<i>Uliana Dias Campos Ferlim</i>
-----	---	----------------------------------

MEMORY

193	The legacy of Jaime Diniz (1924-1989)	<i>Ricardo Meira Lins</i>
-----	---	---------------------------

REVIEWS

205	Humberto Amorim, <i>Heitor Villa-Lobos e o Violão</i>	<i>Fábio Zanon</i>
-----	---	--------------------

213	Jorge Peixinho, live memory	<i>Maria Lúcia Pascoal</i>
-----	-----------------------------------	----------------------------

INTERVIEW

220	Vasco Mariz in his 90 th anniversary: a researcher dedicated to Brazilian music	<i>Ricardo Tacuchian</i>
-----	--	--------------------------

BRAZILIAN MUSIC ARCHIVE

224	Introduction to “Gavota” and “Minueto” from <i>O contratador dos diamantes</i> , by Francisco Braga	<i>André Cardoso</i>
-----	---	----------------------

229	“Gavota” and “Minuete” from <i>O contractador dos diamantes</i>	<i>Francisco Braga</i>
-----	---	------------------------

EDITORIAL GUIDELINES

241	
-----	-------	--



EDITORIAL

A *Revista Brasileira de Música* é uma publicação do Programa de Pós-graduação em Música, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e visa a incentivar a pesquisa em música nas diversas abordagens interdisciplinares, mantendo amplo o escopo de seu conteúdo, sobre todos os ramos da música. Tradicional veículo de difusão dos assuntos relacionados a música brasileira e música no Brasil, a *RBM* considera oportunas as contribuições sobre questões relacionadas a outras regiões culturais que possam promover o diálogo com a comunidade internacional de especialistas, bem como amplas discussões concernentes à área. Cada volume está organizado em seções de artigos acadêmico-científicos, de memória, de resenhas, de entrevista e é concluído pela seção de arquivo de música brasileira, constituída de texto introdutório e edição de obra musical oriunda da Coleção de Manuscritos Musicais da Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ. Sempre que possível os volumes serão organizados em eixos temáticos propostos pelo Conselho Editorial ou resultantes do conjunto substancial dos artigos selecionados para publicação. Desse modo, a *RBM* buscará estimular o debate, a crítica e a inovação, bem como captar e refletir as tendências, temáticas e questões norteadoras da pesquisa em música no momento. O Conselho Editorial é constituído por especialistas de reconhecida competência e larga experiência na área, vinculados a instituições diversas em abrangência nacional e internacional. A *RBM* conta também com um corpo de pareceristas *ad hoc*, constituído por pesquisadores nacionais e internacionais de diversas instituições.

A *RBM* dirige-se à comunidade acadêmico-científica em seu amplo espectro de pesquisadores da música, músicos, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura e áreas afins. Com periodicidade semestral e distribuição nacional e internacional, a *RBM* apresenta-se em versão impressa e eletrônica. A revista é gentilmente distribuída para bibliotecas, universidades e demais instituições de natureza educacional, científica e cultural, do Brasil e do exterior, que tenham interesse na música brasileira, latino ou ibero-americana. Solicita-se permuta aos demais periódicos afins. A versão eletrônica encontra-se disponível gratuitamente no nosso endereço eletrônico. Atualmente a *RBM* está indexada nas bases RILM Abstracts of Music Literature, Bibliografia Musical Brasileira da Academia Brasileira de Música e The Music Index-EBSCO – este último licenciado a disseminar o seu conteúdo.



O presente volume tem como eixo temático “O longo século XIX” e apresenta posicionamentos críticos pertinentes ao estudo da música no Brasil do período, especialmente voltados a questões de identidade e alteridade, sob as perspectivas diversas da crítica cultural, da história da recepção, da sociologia, dos estudos estilísticos, da história cultural e dos estudos da música popular. Conta com as contribuições de Ralph Locke (Universidade de Rochester), Marcos Virmond e Irandi Daroz (Universidade Sagrado Coração), Zoltan Paulinyi (Universidade de Évora), Márcio Páscoa (Universidade do Estado do Amazonas), Lutero Rodrigues (Universidade Estadual Paulista), João Vidal (UFRJ), Marcelo Verzoni (UFRJ) e Uliana Ferlim (Universidade de Brasília). A homenagem de Ricardo Lins a Jaime Diniz é seguida das resenhas de Fábio Zanon (Royal Academy of Music, de Londres) e Maria Lúcia Pascoal (Unicamp) sobre livros publicados recentemente. A *RBM* presta a sua homenagem ao historiador da música brasileira Vasco Mariz pelo seu aniversário de 90 anos com a entrevista realizada por Ricardo Tacuchian (Unirio e Academia Brasileira de Música). André Cardoso (UFRJ e Academia Brasileira de Música) apresenta a partitura “Gavota” e “Minueto” para cordas de *O Contratador dos Diamantes*, de Francisco Braga, localizada no acervo desta instituição brasileira, concluindo o percurso deste volume dedicado ao século XIX.

Agradeço toda a equipe que trabalhou com extrema dedicação para a realização deste volume, Márcia Carnaval, Maria Celina Machado, Mônica Machado e Francisco Conte; ao diretor da Escola de Música da UFRJ, André Cardoso, pelo apoio generoso; ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Música, Marcos Nogueira, pelo respaldo irrestrito – e a ambos pelo constante diálogo, sincero e frutífero –; aos colegas da Comissão Deliberativa e da Comissão Executiva da *RBM*: Marcelo Verzoni, Maria José Chevitarese, José Alberto Salgado e Pauxy Gentil Nunes, além dos colegas até aqui mencionados. Agradeço, ainda, a todos os membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc*, pela pronta resposta às nossas demandas e pela produtiva colaboração.

Esperamos que este volume descortine um rico universo ao leitor.

Maria Alice Volpe
Editora



EDITORIAL

The *Revista Brasileira de Música (Brazilian Journal of Music)* is a publication of the Graduate Studies Program in Music at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), and aims at fostering research on music through different interdisciplinary approaches as it upholds its broad scope concerning all fields of music inquiry. A scholarly journal traditionally focusing on issues related to Brazilian music and music in Brazil, the *RBM* also welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Each volume is divided into the following sections: scholarly articles, *in memoriam* essay, reviews (book, CD, DVD and others), interview, and concludes with the section Brazilian Music Archive – consisting a musicological edition of a selected work from the Rare Collection of Alberto Nepomuceno Library of the School of Music at UFRJ, presented by an introductory text. Whenever possible, the volumes will be organized into themes proposed by the Editorial Board or arising from the substantial group of articles selected for publication. In this way, the *RBM* seeks to stimulate innovation, critical thought and discussion, as well as to capture and reflect upon trends, issues and questions that have headed current music research. The Editorial Advisory Board is selected among eminent specialists with wide experience in the field, and affiliated with institutions of national and international reach. The *RBM* also counts on a body of *ad hoc* referees composed of national and international researchers from several institutions.

The *RBM* is aimed at the academic community in its broad spectrum of music researchers, musicians, historians, anthropologists, sociologists, culture scholars, and specialists from other related areas. The *RBM* is published twice a year in printed and electronic versions with national and international circulation. The printed version is distributed in libraries, universities and other educational, scientific and cultural institutions, from Brazil and abroad, interested in either Brazilian or Ibero-American music. Exchange with other related journals is welcome. The electronic version is freely available at www.musica.ufrj.br. The *RBM* is currently indexed in *RILM Abstracts of Music Literature*, *Brazilian Music Bibliography* of the Brazilian Academy of Music, and *The Music Index-EBSCO* – the latter licensed to make its content fully available.



This volume presents the guiding theme “The long nineteenth century”, and proposes critical reflections on issues related to music in Brazil during that period, focusing particularly on identity and alterity from different perspectives as approached by cultural criticism, reception history, sociology, style studies, cultural history, and popular music studies. It counts on the contributions of Ralph Locke (University of Rochester), Marcos Virmond and Irandi Daroz (Sacred Heart University), Zoltan Paulinyi (University of Evora), Márcio Páscoa (State University of Amazonas), Lutero Rodrigues (Sao Paulo State University), João Vidal (UFRJ), Marcelo Verzoni (UFRJ) and Uliana Ferlim (University of Brasilia). The tribute to Jaime Diniz by Ricardo Lins is followed by reviews of Fábio Zanon (Royal Academy of Music, London) and Maria Lúcia Pascoal (Unicamp) on recently published books. The *RBM* pays tribute to Brazilian music historian Vasco Mariz for his 90th birthday with the interview of Ricardo Tacuchian (Unirio and the Brazilian Academy of Music). André Cardoso (UFRJ, Brazilian Academy of Music) presents the score “Gavota” and “Minueto” for strings from *O Contratador dos Diamantes*, by Francisco Braga, located in the collection of this Brazilian institution, completing the course of this volume devoted to the nineteenth century.

I wish to thank all members of the *RBM* staff for their extreme dedication, Márcia Carnaval, Maria Celina Machado, Mônica Machado, and Francisco Conte; André Cardoso, Director of the School of Music of UFRJ, and Marcos Nogueira, Head of the Graduate Studies Program in Music, for their generous support, sincere and fruitful dialogue. Thanks also to my colleagues from the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music and the *RBM* Executive Committee, Marcelo Verzoni, Maria José Chevitarese, José Alberto Salgado, and Pauxy Gentil Nunes. I also wish to thank all members of the Editorial Advisory Board and *ad hoc* referees, for their prompt response to our requests and efficient collaboration.

May this volume disclose a rich universe to all readers.

Maria Alice Volpe
Editor





Uma ampla visão do exotismo musical*

Ralph P. Locke**

Resumo

A maioria dos estudos anteriores sobre o exotismo musical reflete a suposição tácita de que uma obra é entendida pelo ouvinte como exótica somente se incorpora elementos distintivamente exógenos ou altamente incomuns quanto ao estilo musical. Esse Paradigma “Apenas Estilo Exótico” mostra-se muitas vezes elucidativo, particularmente quando aplicado a obras puramente instrumentais. Em óperas e outras obras dramático-musicais ambientadas em locais exóticos, pelo contrário, a música é ouvida dentro de um “quadro” narrativo que induz a resposta do ouvinte. No entanto, a bibliografia existente sobre o “exótico na música” tende a concentrar sua atenção em poucas cenas ou passagens que “soam não ocidentais”. E também tende a omitir as muitas óperas e oratórios dramáticos da era barroca que focam em tiranos orientais desprezíveis. Este artigo propõe o Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto”, visando contribuir para dar sentido a uma variedade de retratos musicais do exótico, bastante diversificados na mensagem e nos meios. Trechos das seguintes obras são analisados para discutir os diversos aspectos do problema: *Les Indes galantes*, de Rameau; *Belshazzar* de Handel; *Carmen*, de Bizet; e *Madama Butterfly*, de Puccini. Cada caso guarda uma gama completa de componentes artísticos, inclusive dispositivos musicais pertencentes ou alheios ao vocabulário exótico tradicional, que enriquecem nossa compreensão de quão diverso, poderoso e, às vezes, perturbador pode ser o processo de exotização em gêneros que combinam a música e a representação dramática.

Palavras-chave

Ópera – século XVIII – século XIX – exotismo.

Abstract

Most previous writings on musical exoticism reflect the unspoken assumption that a work is perceived by the listener as exotic only if it incorporates distinctively foreign or otherwise highly unusual elements of musical style. This “Exotic Style Only” Paradigm often proves revelatory, especially for purely instrumental works. In operas and other musicodramatic works set in exotic locales, by contrast, music is heard within a narrative “frame” that shapes the listener’s response. Yet the existing literature on “the exotic in music” tends to restrict its attention to those few scenes or passages (in such works) that “sound non-Western.” It also tends to leave unmentioned the many Baroque-era operas and dramatic oratorios that focus on despicable Eastern tyrants. The present article proposes an “All the Music in Full Context” Paradigm to help make sense of a variety of exotic portrayals that are strikingly diverse in message and means. Relevant issues are discussed by analysing some passages of the following works: Rameau’s *Les Indes galantes*; *Belshazzar*, by Handel; Bizet’s *Carmen*; and Puccini’s *Madama Butterfly*. In each case, the full range of artistic components—including musical devices that lie within or outside the traditional exotic vocabulary—enriches our understanding of how diversely, powerfully, sometimes disturbingly the exoticizing process can function in genres that combine music with dramatic representation.

Keywords

Opera – 18th – 19th century – exoticism.

** Eastman School of Music, Universidade de Rochester, NY, E.U.A. Endereço eletrônico: rlocke@esm.rochester.edu.

Artigo recebido em 22 de novembro de 2009 e aprovado em 23 de novembro de 2009; tradução recebida em 9 de março de 2011 e aprovada em 8 de abril de 2011.

Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 17-59, jan./jun. 2011

REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ



Uma das personagens mais vividamente exóticas da história da ópera é Dalila de *Samson et Dalila* (1875), de Saint-Saëns. No entanto, as duas canções de amor com as quais ela subjuga Samson “Printemps qui commence” e “Mon coeur s’ouvre à ta voix” – não são exóticas no que tange ao estilo. Ao contrário, elas envolvem técnicas padronizadas da era romântica para expressar a beleza, a paixão e a sedução. Essas técnicas incluem saltos vocais extasiantes, frases melódicas que se estendem de forma assimétrica, harmonia rica, escrita fluída para os sopros e – em “Mon coeur” – a evocação de uma brisa suave. Assim, como no libreto, a música retrata essa mulher insinuante e dissimulada, dramaticamente específica e esteticamente gratificante, que nos mantém a escutar, preocupados com o que Dalila pensa, sente e faz. Além disso, a ópera como um todo – com sua oposição sistemática entre o bem e o mal, a tradição judaico-cristã e os seus inimigos do Oriente – assegura que entendamos as ciladas de Dalila como típicas da mulher de sua região.¹

Estudiosos e críticos que têm descrito como o exotismo funciona em *Samson et Dalila*, têm ignorado esses e outros momentos marcantes desse retrato musical exótico. Em vez disso, concentraram-se em alguns trechos que são francamente exóticos do ponto de vista estilístico-musical. Frequentemente discutido é o grande balé do último ato, a “Bacchanale dos Filisteus”, cujos ritmos pulsantes e sincopados e as obsessivas segundas aumentadas aludem à música árabe que Saint-Saëns veio a conhecer durante suas férias de inverno no Norte da África.²

*Artigo intitulado “A Broader View of Musical Exoticism”, publicado originalmente em *Journal of Musicology*, v. 24, n. 4, 2007, p. 477-521. Tradução de Maria Alice Volpe, autorizada pelo autor. Partes do presente artigo foram apresentadas pela primeira vez, sob títulos diversos, nos congressos da Sociedade Americana de Musicologia (regional de Nova York, 2006), (nacional, 2006) e da Sociedade Internacional de Musicologia (2007). O presente artigo foi posteriormente expandido no capítulo “Exoticism with and without exotic style”, do livro *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge University Press, 2009). O autor gostaria de agradecer aos seguintes colegas, por terem ajudado a formular os pensamentos, apontado matérias cruciais e compartilhado os seus trabalhos inéditos: Naomi André, Tekla Babelak, Daniel Beaumont, Jonathan Bellman, Blair, Olivia Bloechl, Francesca Brittan, Bruce Alan Brown, Carlo Caballero, Catherine Cole, Melina Esse, Roger Freitas, Helen Greenwald, Arthur Groos, Lydia Hammesley, Ellen Harris, Rebecca Harris-Warrick, Kii-Ming Lo, Shay Loya, Patrick Macey, Jürgen Maehder, François de Médicis, Stephen C. Meyer, Christopher Moore, Michaela Niccolai, James Parakilas, Michael Pisani, Jennifer Ronyak, David Rosen, Emanuele Senici, Mary Ann Smart, Marilyn J. Smiley, Jürgen Thym, Holly Watkins, Gretchen Wheelock, Amanda Eubanks Winkler e Lesley A. Wright. O autor e a tradutora agradecem ainda à leitura cuidadosa e sugestões dos colegas José Oliveira Martins e Régis Duprat. Nota da Editora: Embora a *RBM* adote o sistema autor-data, optou-se por manter o sistema adotado pelo autor na publicação original.

¹ Ralph P. Locke, “Constructing the Oriental ‘Other’: Saint-Saëns’s *Samson et Dalila*,” *Cambridge Opera Journal* 3 (1991): 276-79, 289-98. Primeiro encontramos Dalila no contexto – mais ou menos na liderança – da dança e canto das sacerdotisas de Dagon, que “provocam” (de acordo com as direções de palco) os homens hebreus (266-267). Uma característica da expressão “Mon coeur” pode carregar um cheiro vago de exotismo: o movimento cromático descendente na primeira ocorrência da expressão “Ah, réponds... verse-moi!”; ou o cromatismo pode sugerir o deslizar de uma serpente, como um traço de caráter independente do lugar ou etnia? Sobre a diferenciação do estilo exótico do não exótico (embora caracterizador de uma personagem), consulte nos 3 e 29.

² Sobre o *hijáz* mode in this Bacchanale, ver Locke, “Constructing”, 266-268. Cf. Myriam Ladjili, “La musique arabe chez les compositeurs français du XIX^e siècle saisis d’exotisme (1844-1914)”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 26 (1995): 23-26; e Jean-Pierre Bartoli, “L’orientalisme dans la musique française du XIX^e siècle: la ponctuation, la seconde augmentée et l’apparition de la modalité dans les procédures exotiques”, *Revue Belge de Musicologie*, 51 (1997): 151-153, 161.



A resposta acadêmica a esta ópera evidentemente exótica tem sido estreita e aproximada do lugar comum. O exotismo musical tem sido definido de modo bastante limitado à incorporação de elementos estilísticos exógenos (ou de sonoridade estranha, no mínimo). Em contraste com essa visão, o presente artigo insiste em que o exotismo musical se defina de modo mais amplo, como o processo pelo qual lugares e povos exóticos são representados em obras musicais. Parte de definições de exotismo musical propostas por diversos estudiosos importantes, com formação e interesses distintos (Thomas Betzwieser, Jonathan Bellman, Jean-Pierre Bartoli) e segue adiante, contrastando-as com uma definição de minha própria lavra, que se pretende mais abrangente e mais adequada a uma ampla gama de representações exóticas *per musica*.

Para fins polêmicos e práticos, a abordagem do exotismo musical que se encontra frequentemente na literatura acadêmica e crítica é aqui chamada de Paradigma “Apenas Estilo Exótico”^{N.T. 1} e a nova abordagem aqui proposta é chamada (não muito elegantemente, admito) de Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto”. Esse novo paradigma, mais abrangente, inclui o aspecto predominante e outros complementares.³ Embora o Paradigma “Apenas Estilo Exótico” permaneça imensamente valioso, especialmente para muitas peças instrumentais, ele é insuficiente para abordar obras programáticas extensas – como veremos adiante, no que diz respeito à *Sheherazade*, de Rimsky-Korsakov.

O Paradigma “Apenas Estilo Exótico” também não permite uma abordagem minimamente satisfatória de muitas obras dramáticas de intenções exóticas, como mencionamos antes, a muitas obras dramáticas de intenções exóticas. Este artigo conclui com uma leitura crítico-analítica de trechos significativos de quatro obras: um oratório dramático de Handel e óperas de Rameau, Bizet e Puccini. Especificamente, este artigo atenta para determinadas passagens de cada obra que retratam um povo, indivíduo ou situação exótica. Entretanto, uma vez que essas passagens não empregam música de sonoridade exótica (na verdade, nenhuma passagem no oratório de Handel o faz), elas têm sido negligenciadas na bibliografia sobre o exotismo musical, e as implicações de sua caracterização exótica permanecem praticamente inexploradas.

^{N.T. 1} A expressão em inglês “‘Exotic Style Only’ Paradigm” poderia ser traduzida por “Paradigma Exótico Estritamente Estilístico”.

³ Saliento que o novo paradigma (“Todas as Músicas...”) incorpora o paradigma predominante (“Apenas Estilo Exótico”). Se eu propusesse um novo paradigma como alternativa que não se sobrepusesse ou não fosse complementar (ou seja, “apenas estilo não exótico”), criaria um problema de patrulhamento entre o estilo exótico e não exótico. Acredito que esse patrulhamento seja inútil. Exotismo na maioria das vezes não depende apenas das notas musicais, mas também do seu contexto ou quadro de referência (como discutido no presente artigo, ver, por exemplo, nota 29), bem como de outros fatores, nomeadamente a natureza de uma determinada performance e o preparo cultural e musical de cada ouvinte. No último caso (associações de um ouvinte com ruídos, trechos de música etc.), ver meu “L’impossible possibilité de l’exotisme musical”, trad. Vincent Giroud, in *Musique, esthétique et société en France au XIX^e siècle: Liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, ed. Damien Colas, Florence Gétreau e Malou Haine (Liège: Mardaga, 2007), 91-107.



EXOTISMO COM E SEM ESTILO EXÓTICO

“Exotismo” refere-se, etimologicamente, a lugares ou cenários “distantes” (ou desviantes) de um ponto de vista considerado normativo – na maioria das vezes, aquele do próprio observador. Como tantos “ismos” (idealismo, romantismo), o exotismo pode ser muito abrangente e relativamente abstrato: uma ideologia, um conjunto diversificado de atitudes e preconceitos, uma tendência intelectual.

Ou pode ser amplo, ainda que concreto: uma tendência cultural com manifestações ricas e variadas. Na literatura e nas artes visuais, por exemplo, o exotismo é geralmente identificado no assunto de uma obra e nas atitudes e intuítos estéticos evidentes do criador da obra, mas não necessariamente em seu estilo. Os historiadores da arte, por exemplo, observam que as pinturas francesas orientalistas do início até meados do século XIX fazem uso, principalmente, de técnicas ocidentais normativas e atualizadas, como a modelagem de forma tridimensional através de perspectiva, cor e sombra. Delacroix pintou centenas de cenas do Oriente Médio, ainda que tenha considerado a arte da região sem relevo e desinteressante.⁴ Técnicas não ocidentais vieram a tornar-se atrativas a artistas de gerações posteriores, incluindo Manet, Gauguin, Picasso e Matisse.⁵

No campo musical, o exotismo tem sido tratado menos como uma mentalidade ou abordagem artística e mais como um léxico específico de dispositivos estilísticos que o compositor – e presumivelmente muitos dos seus ouvintes – associa, com ou sem razão, a determinados lugares ou povos distantes. Por vezes, deparamo-nos até com a palavra no plural, significando que a peça faz muito ou pouco uso de vários “exotismos” típicos da época.⁶ “Exotismos”, neste sentido, são de pequena escala e enumeráveis.⁷ Noutras vezes a palavra se refere a um dialeto estilístico exótico, que inclui certo número dessas características de pequena escala. Um estudioso recente, Jeremy Day-O’Connell, considera o estilo *alla turca* – da espécie encontrada em obras como o “Rondó alla Turca”, de Mozart (o finale da Sonata para Piano em Lá Maior, K. 331) – “o primeiro exotismo reconhecível na música oci-

⁴ Donald A. Rosenthal, *Orientalism: The Near East in French Painting 1800–1880* (Rochester, NY: Memorial Art Gallery of the Univ. of Rochester, 1982), 33 (Delacroix, trecho do diário de 11 de março de 1850, sobre retratos de Mughal).

⁵ Os especialistas em artes visuais focalizam principalmente a iconografia (assunto), como os azulejos e as características faciais, e regularmente aceitam que as características básicas do estilo (por exemplo, a perspectiva, a pincelada) são muitas vezes, especialmente no início do século e meados do século XIX, aquelas que prevalecem correntemente na arte ocidental. Veja a discussão em Jean Alazard, *L’Orient et la peinture française au xixe siècle, d’Eugène Delacroix à Auguste Renoir* (Paris: Plon, 1930); Philippe Jullian, *The Orientalists: European Painters of Eastern Scenes*, trad. Helga e Dinah Harrison (Oxford: Phaidon, 1977); Rosenthal, *Orientalism; The Orientalists: Delacroix to Matisse, The Allure of North Africa and the Near East*, ed. MaryAnne Stevens (London: Royal Academy of Arts, 1984); James Thompson, *The East: Imagined, Experienced, Remembered: Orientalist Nineteenth Century Painting* (Dublin: National Gallery of Ireland, 1988); Roger Benjamin, *Orientalism: Delacroix to Klee* (Sydney: Gallery of New South Wales, 1997); e Locke, “Constructing”, 264, 268-269.

⁶ Há segmentos perspicazes sobre “Exotismen satztechnische” e “Exotismen harmonische” (técnicas precisas, no plural) em Peter Korfmacher, *Exotismus em Giacomo Puccini’s “Turandot”* (Colônia: Dohr Verlag, 1993), 106-144.

⁷ “Maneirismo” é um caso paralelo de “-ismo” que comporta tanto um significado amplo (em crítica de arte, por exemplo) quanto um de pequena escala (“maneirismos impertinentes” de palavras ou gestos).



dental”.⁸ Esta consideração pode dar a impressão equivocada, ainda que inadvertidamente, de que antes de 1750, concepções exotizantes de lugares e povos distantes e diferentes não tenham deixado marca em obras musicais de sua época.

Não subestimo a busca quase empírica de dispositivos específicos e dialetos coerentes do estilo exótico. Ao contrário, gostaria de começar chamando a atenção para esta abordagem – e para os léxicos de dispositivos e dialetos que ela tende a compilar – e integrá-la ao Paradigma “Apenas Estilo Exótico”, ou para ser breve, Paradigma de Estilo Exótico⁹, enraizado, explícita ou implicitamente, nas definições de exotismo musical estritamente baseadas no estilo. As melhores definições correntes – incluídas as da introdução de Jonathan Bellman para a coletânea *The Exotic in Western Music* e a de Thomas Betzwieser no verbete “Exotismus” em *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* – partem do pressuposto de que o exotismo reside em uma tentativa de evocar, com precisão ou não, a música local. Para Bellman, o exotismo é constituído pelo “empréstimo ou uso [...] característico e facilmente reconhecível de gestos musicais da cultura estrangeira”.¹⁰ Betzwieser, no verbete de *MGG*, afirma que “o exotismo, tal qual manifesto em relação à música, pode ser observado [...] na utilização de material musical ‘exótico’”.¹¹

Essas breves citações já sugerem um ponto de discordância. Necessitam de materiais exóticos provindos direta ou indiretamente “da cultura estrangeira”, como afirma Bellman? Sugere que tais materiais têm sido tomados de empréstimo?¹² Ou estamos falando de “material musical exótico” como enuncia Betzwieser, ressaltando-se a palavra crucial em grifo?

⁸ Jeremy Day-O’Connell, *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy* (Rochester: Univ. of Rochester Press, 2007), 49, 48 (“exotismo musical teve apenas uma prática limitada antes de 1800”).

⁹ Um paralelo semelhante é encontrado na obra de escritores que focalizam *topoi* ou “tópicos” estilísticos na música dos séculos XVIII e XIX. Dois desses escritores são mais abrangentes, porém, pouco mencionam o exotismo musical (exceto o *alla turca*). Veja Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer Books, 1980), 21; e Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 2006). Um léxico minucioso das características estilísticas exóticas é dado, com exemplos selecionados de um repertório extenso e variado, de Michael V. Pisani, “Exotic Sounds in the Native Land: Portrayals of North American Indians” (Tese de Doutorado, Univ. of Rochester, Eastman School of Music, 1996), 90-100 e 116-19. Pisani condensa este léxico em sete categorias, no capítulo “I’m an Indian Too”, in *The Exotic in Western Music*, ed. Jonathan Bellman (Boston: Northeastern Univ. Press, 1998), 218-57 e 343-37 (esp. 229-31). Tento uma lista mais completa das categorias de estilo exótico (algumas das quais potencialmente enormes, por exemplo, “escalas e modos incomuns”) em meu livro *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2009).

¹⁰ Jonathan Bellman, “Introduction”, in Bellman, *Exotic*, x. Cf. Bellman’s *The style hongrois in the Music of Western Europe* (Boston: Northeastern Univ. Press, 1993).

¹¹ Thomas Betzwieser e Michael Stegemann, “Exotismus”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2ª ed. rev., ed. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter and Stuttgart: Metzler, 1994–), vol. 3, cols. 226-43. Cf. Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Regime: Studien zu einem ästhetischen Phänomen* (Laaber: Laaber-Verlag, 1993).

¹² Empréstados ou, na linguagem mais politizada da crítica cultural recente, “apropriados”. Ver a nota 40 abaixo e Georgina Born e David Hesmondhalgh, “Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music”, in *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ed. Born e Hesmondhalgh (Berkeley: Univ. of California Press, 2000), 1-58.



A discordância é mais aparente que real. Em outra parte de seu ensaio introdutório, Bellman deixa claro que a relação com qualquer música do país ou região em questão é, às vezes, tênue ou inexistente.

“Exotismo Musical” [...] pode ser definido como a utilização ou o empréstimo de materiais musicais que evocam locais distantes ou quadros de referência estrangeiros [...] Exotismo Musical é uma questão de *métier* composicional, de fazer as notas soarem algo diferente do que normalmente soam.¹³

A formulação de Bellman – “soar diferente do que normalmente” – permite que um compositor venha a distorcer as normas estilísticas de sua própria tradição musical, até que soem “diferentes” ou mesmo inventar inteiramente um recurso estilístico surpreendente.

Recentemente o teórico musical Jean-Pierre Bartoli tem chamado a atenção para esse ponto com referência à linguagem da semiótica:

No domínio artístico, designa-se pela palavra “exotismo” uma combinação de procedimentos que evocam a alteridade cultural e geográfica [*altérité*] [...] [pelo] uso de unidades significativas [*unités significatives*] que parecem [...] emprestadas de uma linguagem artística estrangeira.¹⁴

A formulação de Bartoli, “unidades significativas que parecem emprestadas” prevê a possibilidade de que as unidades significativas sejam emprestadas, mas de modo algum exige que assim seja. Elas podem ser, mais uma vez, versões contorcidas de práticas existentes, dentro do estilo musical “familiar”, ou pura invenção.

Frequentemente, o Paradigma de Estilo Exótico revela-se esclarecedor. Especialmente em obras puramente instrumentais, determinados dispositivos facilmente identificáveis – por exemplo: bordões, harmonias “primitivas”, modos incomuns (várias escalas húngaro-ciganas, distintas opções pentatônicas e assim por diante), além de melodias, ritmos e sonoridades instrumentais consideradas características – compõem o ferramental essencial com que, há séculos, muitos compositores criaram efeitos exóticos.¹⁵ Exemplos muito comentados incluem a peça de Mozart

¹³ Bellman, “Introduction”, ix.

¹⁴ Jean-Pierre Bartoli, “Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour l'application en musique de la notion d'isotopie sémantique”, *Musurgia*, 7, nº 2 (2000): 65.

¹⁵ Esses materiais são, muitas vezes, de uma “sonoridade estranha”, num sentido lato. Mary Hunter sabiamente salienta que, muitas vezes, peças exóticas não oferecem um eco dos materiais usados (ou supostamente usados) na música estrangeira, mas sim uma “tradução” da impressão que os ocidentais tinham dessa música (como será discutido adiante). Mary Hunter, “The *Alla Turca* Style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio”, in Bellman, *The Exotic in Western Music*, 48-52.



mencionada acima “Rondo alla turca” e as obras de Debussy influenciadas pelo gamelão, como “Pagodes”.¹⁶

Procedimentos passíveis de análise segundo o Paradigma de Estilo Exótico ocorrem também em muitas óperas situadas no real ou no “alhares” imaginado; são frequentes em peças de cena, como coros, balés e procissões cerimoniais onde, por exemplo, melodias chinesas mais ou menos autênticas tendem a aparecer em *Turandot*, de Puccini.¹⁷ Um dos primeiros mais habilidosos nessa técnica foi Gluck, em diversos balés e óperas francesas escritos para Viena ou, mais tarde, para Paris.¹⁸ Outro foi Mozart que, naturalmente – em *Die Entführung aus dem Serail* (1782), baseou determinados números para Osmin e para o coro nas características do estilo musical chamado “turco”, que sabia, poderiam ser reconhecidas com deleite e consideradas espirituosas pelos “cavalheiros vienenses” (nas palavras dele mesmo) que estariam na plateia.¹⁹

Proponho uma visão muito mais ampla de exotismo musical; uma que incorpora o Paradigma de Estilo Exótico, mas que permite considerar muitas outras passagens musicais que não diferem da linguagem musical predominante na caracterização de ‘outro’ exótico. Tais passagens musicais assim o sugerem porque são apresentadas em contexto claramente exótico, como – no caso da ópera – enredo, palavras cantadas, cenários e figurinos.²⁰

O aqui proposto Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” – ou Paradigma de Contexto Pleno, para abreviar – não toma como componente definidor (necessário e suficiente) o empréstimo ou imitação do estilo local. De fato, admite que uma obra exotizante não precisa exibir esquisitices estilísticas. O estar livre de constrangimentos estilísticos decorre logicamente de minha definição mais abrangente:

¹⁶ Sobre o “Rondo alla turca”, ver, entre muitas discussões, Matthew Head, *Orientalism, Masquerade and Mozart’s Turkish Music* (London: Royal Musical Association, 2000), 64-66, 117-23. As obras de Debussy inspiradas no gamelão são discutidas por Mervyn Cooke em “‘The East in the West’: Evocations of the Gamelan in Western Music”, in Bellman, *Exotic in Western Music*, esp. 260-62; e Day-O’Connell, *Pentatonicism*, 158-81.

¹⁷ Kii-Ming Lo, *Turandot auf der Opernbühne* (Frankfurt: Peter Lang, 1996), 325-36; e Michele Girardi, *Puccini: His International Art*, trad. Laura Basini (Chicago: Univ. of Chicago Press, 2000), 211-17.

¹⁸ Notáveis são o ballet-pantomima *La Cythère assiégée* (Viena, 1762), a ópera cômica *La rencontre imprévue, ou Les pèlerins de la Mecque* (Viena, 1764), a dança dos escravos em *Iphigénie en Aulide* (Paris, 1774) e o coro das mulheres cínrias em *Iphigénie en Tauride* (Paris, 1779). Sobre Gluck e outros cultivadores do *ballet* e ópera francesa e alemã da metade até o final do século XVIII, ver Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna* (Oxford: Clarendon Press, 1991), 90, 168-71, 186-89, 236-44, e Ilustração 6; Betzwieser, *Exotismus*, 118-266; e Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr* (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner, 1988), esp. 13-15.

¹⁹ Carta de Mozart para seu pai, 26 de setembro de 1781, citada em Thomas Bauman, *W. A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987), 65.

²⁰ O paradigma mais amplo aqui proposto é amparado em estudos sobre os elementos que interagem na ópera (por exemplo, a abordagem “polivalente” defendida de várias maneiras por Pierluigi Petrobelli, Harold Powers, James Webster, Carolyn Abbate e Roger Parker), no Lied alemão (como notavelmente explorado por Ann Clark Fehn, Rufus Hallmark, and Jürgen Thym) e no cinema, videoclipe e propaganda (respectivamente por Claudia Gorbman, Carol Vernallis e Nicholas Cook).



Exotismo musical é o processo de evocar na música ou por meio dela – seja “sonoridade exótica” ou não – um lugar, povo ou meio social que não é inteiramente imaginário, e que difere profundamente do nosso próprio país ou cultura, nas atitudes, costumes e moral. Mais precisamente, é o processo de evocar um lugar (povo, meio social) que é *percebido* como diferente da [cultura inerente] às pessoas que fazem e recebem o produto cultural exotizante.²¹

O lugar evocado, devo acrescentar, é diferente apenas nos aspectos exteriores, de superfície. Como veremos adiante, para além da superfície, o local exótico pode ser percebido, em certo sentido, como algo familiar.

Não menosprezo o Paradigma “Apenas Estilo Exótico” – aquele que se formula a partir de definições como as da Bellman, Betzwieser e Bartoli. Muito ao contrário, eu o incorporo entusiasticamente ao Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” dentro de um conjunto de opções. Chego a constatar, com algum descontentamento, que importantes descobertas feitas nos limites do Paradigma de Estilo Exótico, enriquecidas por estudos acadêmicos especializados, ainda não repercutiram devidamente na bibliografia histórico-musical mais geral (como enciclopédias e obras referenciais para a pesquisa). Exemplos incluem algumas observações por Miriam Whaples e Betzwieser Thomas sobre tipos específicos de marchas “exóticas” (e algumas recorrentes melodias “túrcas” e “janízaras”), nos séculos XVII e XVIII; e, ainda, o argumento de Donald Mitchell de que a utilização de heterofonia em *Das Lied von der Erde* pode ser resultante de uma possível familiaridade de Mahler com as descrições de Guido Adler sobre as técnicas heterofônicas das músicas chinesa e outras não europeias.²² Além disso, novos estudos alinhados com o Paradigma de Estilo Exótico estão sendo publicados regularmente, embora muitas vezes destinados a um perfil especializado e, portanto, relativamente limitado de leitores.²³

²¹ Essa definição expandida e atualizada deriva de uma anterior, por mim proposta, no verbete “Exoticism” in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. (New York: Grove’s Dictionaries, 2000) e em meu artigo “Exoticism and Orientalism in Music: Problems for the Worldly Critic”, in *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*, ed. Paul A. Bové (Durham: Duke Univ. Press, 2000), 257-81, 306-12.

²² Miriam K. Whaples, “Early Exoticism Revisited”, in Bellman, *The Exotic in Western Music*, 19-21, e Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Regime: Studien zu einem ästhetischen Phänomen* (Laaber: Laaber-Verlag, 1993), 102-9. Donald Mitchell, *Gustav Mahler, Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations* (Berkeley: Univ. of California Press, 1986), 62-64, 125-27, 451, 389-92, 624-34.

²³ Hervé Lacombe, *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, trad. Edward Schneider (Berkeley: Univ. of California Press, 2001), 179-205; Nasser Al-Taei, “Fidelity, Violence, and Fanaticism: Orientalism in Wranitzky’s *Oberon*, *König der Elfen*”, *Opera Quarterly* 17, nº 1 (2001): 43-69; Michael V. Pisani, *Imagining Native America in Music* (New Haven: Yale Univ. Press, 2005); David Pacun, “‘Thus We Cultivate Our Own World, and Thus We Share It with Others’: Kósçak Yamada’s Visit to the United States in 1918-1919”, *American Music*, 24 (2006): 67-91, esp. 90, 93 (sobre harmonização de modos japoneses); Ralph P. Locke, “Spanish Local Color in Bizet and Verdi: Unexplored Borrowings and Transformations”, in *Stage Music and Cultural Transfer: Paris, 1830–1914*, ed. Annegret Fauser e Mark Everist (Chicago: Univ. of Chicago Press, 2009); e Shay Loya, “Beyond Gypsy Stereotypes: Harmony and Structure in the *Verbunkos* Idiom”, *Journal of Musicological Research*, vol. 27, nº 3, julho de 2008, p. 254-280.



A denominação que proponho aos dois paradigmas não significa que considero que o mais estreito (Estilo Exótico) exclui necessariamente a consideração do “contexto”. Alguns estudos de obras e trechos em estilo exótico têm dado o passo importante de trazer elementos não musicais, bem como contextos histórico-culturais, com destaque para a discussão.²⁴ Ainda assim, a tendência primordial entre os estudiosos e críticos que adotam o Paradigma Estilo Exótico tem sido a de tratar os traços de estilo como “marcas” relativamente autossuficientes da alteridade e ainda de dar apenas limitada atenção, se tanto, à abordagem de como a percepção do compositor e do ouvinte do estilo foi ou é afetada por fatores externos às notas. Essa tendência repete certas correntes formalistas da musicologia, entre meados e final do século XX (que enfatizam notavelmente “a música em si”) – correntes musicológicas que, por sua vez, podem ser comparadas a certas correntes coevas dos estudos literários, como a “New Criticism” (Nova Crítica).²⁵

O CASO ESPECÍFICO DA MÚSICA PROGRAMÁTICA

Tenho salientado que o Paradigma Estilo Exótico é particularmente adequado às obras instrumentais de intenções francamente exóticas, mas se mostra insuficiente quando a obra não é inteiramente escrita em estilo exótico. Um caso interessante é a suite sinfônica *Sheherazade*, de Rimsky-Korsakov. Inicialmente pode-se pensar na *Sheherazade* como inteiramente exótica, do começo ao fim. Afinal,

²⁴ Por limitação de espaço não são discutidos aqui os estudos críticos recentes sobre o mérito estético e a função cultural (“obra cultural”) de composições que “emprestam” (ou “se apropriam” ou “são influenciadas pelas”) músicas de outras culturas ou grupos. Ver Born e Hesmondhalgh, “Introduction”; Jonathan Bellman, “The ‘Noble Pathways of the National’: Romantic and Modern Reactions to National Music”, *The Pendragon Review*, 1, nº 2 (outono, 2001): 45–65; Derek B. Scott, “Orientalism and Musical Style”, in *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2003), 155–78, 235–39; e Matthew Head, “Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory”, *Music Analysis* 22 (2003): 211–30. Dois estudos de repertórios específicos: Pisani, *Imagining Native America in Music*, e Shay Loya, “The *Verbunkos* Idiom in Liszt’s Music of the Future: Historical Issues of Reception and New Cultural and Analytical Perspectives” (Tese de Doutorado, King’s College, Londres, 2006), 111–40. O livro de Pisani oferece extensa informação sobre as atitudes e circunstâncias históricas que moldaram a composição e recepção das obras musicais que retratam o “índio”, incluindo músicas de salão e trilhas sonoras de filmes. Loya contesta a terminologia que muito acriticamente equipara etnia e gênero, e que cataloga peças inteiras desse modo (daí o uso de expressões como “idioma *Verbunkos*”, em vez de “estilo cigano” ou “peças húngaras”. Ao mesmo tempo, discute a conotação estereotipada do “cigano” na época de Liszt e mesmo na atualidade (“O idioma *Verbunkos*”, 23–29). A população conhecida como cigana (*Zigeuner* etc.) muito frequentemente se autodenomina “roma” e tem sido reconhecida e pertinentemente descrita por cientistas sociais e etnomusicólogos.

²⁵ Sobre o contraste entre uma musicologia voltada quase exclusivamente às notas musicais – com frequentes postulados de um empirismo quase científico e seus intentos por uma “acuidade” modernista – e uma musicologia voltada ao contexto (e, talvez, necessariamente mais desordenada), ver Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1985), 113–81 (inclusive observações sobre o Novo Criticismo e sobre a tendência “positivista” de excluir o contexto); Richard Crawford, *American Studies and American Musicology: A Point of View and a Case in Point* (Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1975), 14; Ralph P. Locke, “Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist”, in *Rethinking Music*, ed. Nicholas Cook and Mark Everist (Oxford: Oxford Univ. Press, 1999), 499–530 (esp. 502–10); Ralph P. Locke, “Response by Ralph P. Locke”, in *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future: Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society*, Londres, 1997, ed. David Greer, Ian Rumbold e Jonathan King (London: Oxford Univ. Press, 2000), 209–17 (que lidam com aspectos estéticos da prática social dos concertos e outros fenômenos sociológicos na música); e Richard Taruskin, “Speed Bumps” [resenha sobre *Cambridge History of Nineteenth-Century Music and Cambridge History of Twentieth-Century Music*, 19th-Century Music, 29 (2005–6): 185–295.



está baseada nos contos de *As mil e uma noites* (ou Noites Árabes),²⁶ e também emprega vários dispositivos estilísticos que foram marcas reconhecíveis do Oriente Médio naquela época (e, para muitos ouvintes, ainda hoje são). Em particular, o recorrente solo de violino – que representa Sheherazade – inicia com uma memorável melodia diatônica descendente em modo menor, na qual cada nota principal se alterna com sua vizinha superior em tercinas (ou seja, em termos de graus da escala 5 4-5-4 3-4-3 2-3-2 1), resultando num tipo de linha sinuosa e ornamental que a historiografia sobre esta e outras obras semelhantes muitas vezes descreveu – ainda o faz – como “arabesco”.²⁷ (Uma recente nota de programa, ecoando certas descrições das mulheres das Noites, arroga essa “delgada” e “curvilínea” melodia à protagonista feminina).²⁸

Basta um olhar para a partitura de *Sheherazade* e rapidamente serão reveladas passagens que não são musicalmente cunhadas no Oriente Médio. Essas passagens também ajudam a rememorar certas lendas árabes e a esboçar algumas cenas consideradas “típicas” da região: o navio de Simbá navegando itinerante pelo mar, o terno episódio entre um jovem príncipe e uma princesa e a agitação de um mercado livre. Sabemos que o tema recorrente que abre a peça (em uníssono) representa o sultão Shahriar graças ao sumário do enredo, escrito pelo compositor e publicado no topo da partitura; e também devido ao caráter severo e ameaçador do referido tema, ainda que não seja notavelmente exótico no estilo.²⁹

Do mesmo modo, a segunda paisagem marinha da obra – a seção do quarto movimento – em que “o navio se choca contra um rochedo encimado por um Ca-

²⁶ Na partitura, Rimsky-Korsakov fornece um breve programa (um parágrafo de extensão) e os títulos dos movimentos. Mais tarde o próprio compositor se distancia dessas alusões literárias, embora com pouco proveito. Nikolai Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, trad. Judah A. Joffe da quinta edição russa (New York: Alfred A. Knopf, 1942), 292-24.

²⁷ “Arabesco” é um termo adotado no Ocidente para se referir às formas ou linhas curvilíneas das artes plásticas do Oriente Médio. Correspondentemente, na música ocidental é frequente se referir a uma melodia ou contracanto curvilíneo que seja particularmente maleável e decorativo. Além disso, também pode significar – para autores alemães da estética, para Schumann e muitas vezes para Debussy – uma manifestação artística de puro e descompromissado prazer. Ver textos diversos, como Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, ed. rev. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881), 403; W. J. Henderson, “A Note on Floridity”, *Musical Quarterly*, 2 (1916): 348; Françoise Gervais, “La notion de l’arabesque chez Debussy”, *Revue musicale*, 241 (1958): 3-23; Jean-Jacques Eigeldinger, “Debussy et l’idée d’arabesque musicale”, *Cahiers Debussy*, 12-13 (1988-89): 5-14; Caroline Potter, “Debussy and Nature”, in *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003), 34-35, 143-47, 158-61, 183, 253; e Gurinder Kaur Bhogal, *Arabesque and Metric Dissonance in the Music of Maurice Ravel (1905-1914)* (Tese de Doutorado, Univ. of Chicago, 2004), 34-114, 188-259.

²⁸ Comentário do musicólogo e crítico Paul J. Horsley, escrito para a Orquestra de Filadélfia, disponível em http://www.carnegiehall.org/textSite/box_office/events/evt_6614.html, acessado em 24 de agosto de 2007. Cf. várias descrições em *As mil e uma noites*, entre as quais, “como um ramo de salgueiro ou um talo de manjerição doce, sua beleza atingiu o olho e confundiu a mente” — “The Third Dervish’s Tale”, in *The Arabian Nights*, vol. 1, ed. Muhsin Mahdi, trans. Husain Haddawy (New York: Norton, 1990), 127.

²⁹ Alguns poderão argumentar que o tema do sultão não é inteiramente normativo, uma vez que delinea, em sentido descendente, apenas um fragmento da escala de tons inteiros. Além disso, sua apresentação em despido uníssono poderia ser interpretada como reflexo da conhecida “falta de harmonia” da música não europeia. A essas objeções, se poderia responder que a utilização de fragmentos da escala de tons inteiros estava se tornando uma opção normativa de um estilo musical avançado e autorreflexivo (em Liszt, assim como em boa parte da música russa) e ainda que retumbantes aberturas não harmonizadas tinham sido utilizadas sem intenção exótica por muitos compositores anteriores (por exemplo, Haydn, Sinfonia nº 104; Beethoven, Sinfonia nº 5; Liszt, Concerto para Piano nº 1).



valeiro de Bronze”, as sequências ascendentes, as escalas em rápido movimento ascendente e descendente e as harmonias instáveis são muito parecidas com aquelas utilizadas no descritivismo musical das tempestades marítimas que ocorrem em outras latitudes – por exemplo, ao longo da costa norueguesa em *Der fliegende Holländer*, de Wagner.³⁰ No entanto, o público das salas de concerto e os ouvintes de CD percebem a breve, porém violenta, cena marítima de Rimsky-Korsakov como parte de uma narrativa exótica, ou seja, como uma entre muitas outras de uma sequência dos contos das Noites Árabes.³¹ Assim percebem porque ouvem tais passagens *no contexto* fornecido pelo compositor: o resumo do enredo, os títulos sugestivos dos quatro movimentos, e as diversas seções da obra que soam como “Oriente Médio”.

EXOTISMO EM OBRAS DRAMÁTICO-MUSICAIS

Justamente as óperas e as outras obras dramáticas é que requerem ou, melhor, que revelam mais plenamente o poder interpretativo do Paradigma “Todas as músicas em Pleno Contexto”. Obras musicodramáticas operam de modo muito diferente do que as puramente instrumentais. Em oratórios dramáticos, a música é ouvida dentro do quadro de referência fornecido pelo enredo e pelas palavras cantadas. Na ópera, a música é ouvida em contraposição a uma gama ainda mais ampla de elementos não musicais: além do enredo e das palavras cantadas há figurinos, cenários, movimento de palco e dança. Apesar do amplo leque de possibilidades de representação resultantes em obras musicodramáticas, os estudos existentes de óperas e oratórios exóticos tendem a concentrar-se nas poucas cenas ou passagens que surpreendem os ouvintes por soarem não ocidentais e, portanto, se enquadram no Paradigma “Apenas Estilo Exótico”.

Em *Madama Butterfly* por exemplo, estudiosos têm identificado muitas passagens que fazem uso de modos pentatônicos ou mesmo de melodias japonesas inteiras (que Puccini recolheu propositadamente em livros e outras fontes).³² Por outro lado, os estudiosos tendem a ignorar as inúmeras passagens daquela ópera

³⁰ O episódio em questão ocorre perto do início do Conto do Terceiro Derviche. A Montanha Negra é magnética e tira os pregos das tábuas dos navios que chegam perto, fazendo-os desmontar. No topo da montanha está um cavalo de bronze e um cavaleiro. Sobre a composição, disseminação, história da publicação e técnica narrativa elaborada das *Noites*, ver Robert Irwin, *The Arabian Nights: A Companion* (London: Allen Lane, 1994) e Daniel Beaumont, *Slave of Desire: Sex, Love, and Death in the 1001 Nights* (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson Press, 2002), 15-31.

³¹ O mar de Rimsky-Korsakov se acalma novamente (movimento 4, c. 629-40, Poco più tranquillo, começando com arpejos em pianíssimo no clarinete), como faz o mar na história do Terceiro Derviche, depois que o protagonista, cumprindo as instruções de uma voz que se ouve em um sonho, derruba o guerreiro e enterra o cavalo de bronze. Esta segunda paisagem marítima em *Sheherazade* é uma variante desenvolvimentística daquela do primeiro movimento; ambas utilizam um tema que deriva claramente do tema do “sultão”. Para aprofundar esse assunto, ver Nasser Al-Tae, “Under the Spell of Magic: The Oriental Tale in Rimsky-Korsakov’s *Sheherazade*”, in *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*, ed. Saree Makhisi e Felicity Nussbaum (Oxford: Oxford Univ. Press, 2008).

³² Girardi, *Puccini*, 211–17; cf. Arthur Groos, “Cio-Cio-San and Sadayakko: Japanese Music-Theater in ‘Madama Butterfly’”, *Monumenta Nipponica*, 54 (1999): 41-73.



que, embora não usem o modo pentatônico de sons instrumentais característicos nem quaisquer outros dispositivos que poderiam ser considerados distintivos do Japão, ajudam a retratar certas características da “cultura japonesa”, como a delicadeza, a credulidade e submissão de Cio-Cio-San.³³

A consequência drástica do Paradigma de Estilo Exótico dominante é que os estudos de exotismo na ópera e em outros gêneros dramáticos, nomeadamente os de Whaples, Betzwieser e Timothy D. Taylor, tendem a omitir (ou excluem sumariamente) as muitas óperas e oratórios dramáticos da era barroca que enfocam um tirano oriental desprezível, simplesmente porque essas obras raramente evocam estilos exóticos.³⁴ O proeminente estudioso da ópera barroca, Silke Leopold afirma francamente que “somente a partir da segunda metade do século XVIII os enredos operísticos que se passam na região islâmica suscitarão significativo interesse cultural [...]. Metastasio não trata qualquer assunto islâmico”.³⁵ Essa breve formulação dá, inadvertidamente, a impressão errônea de que poucas obras importantes antes de 1750 situavam-se em “região cultural islâmica”. No entanto, dois dos notáveis sucessos de Handel, *Rinaldo* (1711) e *Tamerlano* (1724), ocorrem, respectivamente, na Palestina controlada pelos otomanos (perto de Jerusalém) e na Bizâncio controlada pelos mongóis; e vários personagens importantes em ambas as obras são muçulmanos.³⁶

Outro estudioso da ópera, Gilles de Van, traz esse marco para data posterior, afirmando que “a grande era do exotismo no domínio operístico” começou no início do século XIX, quando localizações se tornaram geograficamente mais específicas através da *couleur locale* teatral e musical, e quando os personagens eram

³³ Três breves exceções, envolvendo a percepção [ocidental] das qualidades “japonesas” associadas às pequenas dimensões, são Mosco Carner, *Puccini: A Critical Biography*, 2ª ed. (London: Duckworth, 1974), 385 (“pessoas e coisas diminutas”), 391 (“pequeninos pés trôpegos”; “aquele mundo ‘curioso’ e agitado de bonecas”); Kimiyo Powils-Okano, *Puccini’s “Madama Butterfly”* (Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1986), 89; e a discussão sobre o “burburinho” no estudo de Susan McClary, “Mounting Butterflies”, in Jonathan Wisenthal, Sherrill Grace, Melinda Boyd, Brian McClroy e Vera Micznik, eds., *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 2006), 24-25.

³⁴ Whaples iniciou, em sua tese de doutorado, a empreitada de (conforme ela coloca em trabalhos posteriores) “investigar a influência [...] das descrições e citações de todas as músicas não europeias na literatura de viagens disponíveis sobre obras cênicas exóticas de compositores anteriores a 1800” (“Exotismo Early Revisited”, 4). Definição Betzwieser em *MGG* permite apenas três condições para uma obra ser considerada exótica: se utiliza instrumentos nativos (ou presumivelmente similares a elas ou permanente para eles), se usa a música nativa (ou música estranha o suficiente para ser entendida como estando por isso) ou se encena vários “ritos” estrangeiros (“Exotismus”, cols. 226-27). Os mesmos critérios orientam a seleção das obras discutidas em seu importante livro *Exotismus* (como indicado nas páginas 16 e 17). Minha definição, pelo contrário, permite uma obra seja descrita como substancialmente exótica na intenção e efeito se os personagens estrangeiros, seus costumes e as ações deste ou daquele indivíduo forem retratados de formas que diferem notavelmente das maneiras pelas quais os ocidentais são na maioria das vezes – eu não estou dizendo sempre – retratados no mesmo gênero. Em certo sentido, estou expandindo a terceira categoria de Betzwieser (estrangeiros ou cerimônias rituais) para incluir toda a vida humana, atividade e comportamento no local retratado. Mais recentemente, Timothy D. Taylor explica que ele omite óperas e oratórios de Handel do debate porque não dependem de “signos de significação musical do Outro não-ocidental” Taylor, *Beyond Exoticism: Western Music and the World* (Durham: Duke Univ. Press, 2007), 10.

³⁵ Silke Leopold, “Zur Szenographie der *Türkenoper*”, *Analecta musicologica*, 21 (1982): 371.

³⁶ *Rinaldo* é, em parte, uma ópera de “feitiçaria”, com base na luta entre cavaleiros cristãos e muçulmanos nefandos que tem poderes sobrenaturais; *Alcina* (1735) e a mais raramente encenada *Orlando* (1733) são outros exemplos de Handel.



“caracterizados por seu lugar de origem”.³⁷ Essa última frase dá a impressão lamentável de que nas óperas e oratórios dramáticos dos séculos XVII e XVIII, personagens não europeus não eram caracterizados nem apresentados de modo distintivo; tampouco o eram os inúmeros monarcas do Oriente (reis e rainhas da Babilônia, Pérsia e Índia) ou os ocasionais porém proeminentes cortesãos do leste asiático (como no importante libreto de Metastasio, *L'eroe cinese*, 1752).³⁸ Líderes nativos dos povos do Novo Mundo (nomeadamente Montezuma, um personagem central em óperas de compositores tão importantes como Purcell, Vivaldi e Graun) também aparecem frequentemente em obras dramáticas.³⁹

Certamente algo muito diferente e especial começa a ocorrer a partir de cerca de 1750, primeiro com a disseminação do estilo *alla turca* e, em seguida, no decorrer do século XIX, com a consciência cada vez maior de música escocesa e húngaro-cigana, e das tradições musicais das regiões ainda mais distantes, inclusive Índia, China, Sudeste Asiático, Japão, África subsaariana, e América do Norte (especialmente suas vertentes nativa e afro-americana). Assim, o exotismo começa a se justapor a um processo distinto que se tornaria cada vez mais importante no século XX (e além), ou seja, intercâmbios musicais entre o “Ocidente” e o “resto”. Para esse processo de intercâmbio os cientistas sociais têm proposto vários termos,

³⁷ Gilles de Van, “L'exotisme fin de siècle et le sens du lointain,” in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo: Atti del 2° Convegno internazionale “Ruggero Leoncavallo nel suo tempo”*, ed. Lorenza Guiot e Jürgen Maehder (Milan: Casa Musicale Sonzogno, 1995), 103, 105.

³⁸ A respeito do drama frequentemente musicado de Metastasio sobre Alexandre e o rei irascível da Índia (Poros), consulte-se o final do presente artigo. Kii-Ming Lo, de modo ainda mais explícito que o de Van, exclui todas as primeiras óperas que se passam no antigo Oriente Médio, por não reconhecer nelas um retrato de não europeus: “A presença de países não europeus na história da ópera europeia começa com a apresentação do descobrimento e conquista da América Latina”. O primeiro exemplo que Lo considera relevante (mesmo se não existissem muitas óperas anteriores envolvendo turcos, persas e assim por diante) é a ópera romana *Il Colombo* (1690), de Bernardo Pasquini, musicada para o libreto do cardeal Pietro Ottoboni. Ver “China-Mythen im italienischen Opernlibretto des Settecento”, in Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl e Franz Viktor Spechtler, eds., *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001* (Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser, 2003), 1:185. *L'eroe cinese* foi muito imitado em libretos de ópera ao longo das gerações seguintes, conforme Lo demonstrou em seu estudo, e Gluck musicou outros libretos de Metastasio sobre chineses – *Le cinesi* – de forma encantadora em 1753, usando uma versão expandida preparada pelo próprio Metastasio. Ver “China-Mythen”, 186–91. Lo argumenta ainda que “não se pode falar em exotismo ou *chinoiserie* do século XVIII em *L'eroe cinese*, tampouco em *Le cinesi*” (190). Entretanto, o cenário chinês certamente afetou a maneira como as audiências do seu tempo responderam aos acontecimentos incomuns em ambas as obras. Em *L'eroe cinese*, por exemplo, um ministro imperial chinês troca o bebê filho do imperador com o seu próprio filho, para evitar que o primeiro seja assassinado e assegurar que o menino possa crescer para, oportunamente, herdar o trono. Essa premissa poderia ter sido considerada implausível se situada entre os europeus. (O famoso trocador de bebês do século XIX – Azucena, na ópera *Il Trovatore* (1853), de Verdi – é, analogamente, não um europeu normativo, mas um cigano).

³⁹ Sobre óperas representando Montezuma e outros líderes de povos do Novo Mundo, ver dois estudos de Jürgen Maehder: “The Representation of the ‘Discovery’ [of America] on the Opera Stage”, in Carol E. Robertson, ed., *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1992), 257-88; e “Die Opfer der Conquista: Das Volk der Azteken auf der Opernbühne”, in Peter Csobádi, Gernot Gruber, Ulrich Müller, et al., eds., “Weine, weine, du armes Volk!”: Das verführte und betrogene Volk auf der Bühne, 2 vols. (Salzburg/ Anif: Müller Speiser, 1995), 1: 265-87. Desdobramentos posteriores são discutidos em James Parakilas, “The Soldier and the Exotic: Operatic Variations on a Theme of Racial Encounter”, pt. 1, *Opera Quarterly* 10, nº 2 (1994): 36-38 (sobre Fernand Cortez, de Spontini); e em Francesco Izzi, “Exotism [sic], Colonialism and Oppression in Italian Early Romantic Opera”, in Csobádi, et al., “Weine, weine”, 317-26.



buscando isenção de juízo de valor, incluindo “transculturização”.⁴⁰ Tenho insistido que transculturização musical e exotismo musical se justapõem, mas não são idênticos.⁴¹ Exotismo – como o Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” nos permite ver – tem existido muitas vezes na ausência de influências transculturais, e mesmo na ausência de qualquer tentativa de fazer a música soar “estranha”.

Um sentido mais abrangente de como a música pode descrever um lugar, povo ou indivíduo exótico foi vislumbrado em estudos perspicazes de uma ou várias obras. Mary Hunter, por exemplo, apontou que os aspectos violentos e irracionais (e em grande parte inventados) do estilo *alla turca* representam a impressão de incoerência que os ocidentais atribuem à música turca (em vez de representar os sons da música em si) e também simbolizam a (percepção de) comportamentos violentos e imprevisíveis dos habitantes da região.⁴² O Paradigma de Contexto Pleno conclama positivamente para tais estudos e explicita as suas ramificações.

O Paradigma de Contexto Pleno é, como dito anteriormente, especialmente valioso em obras teatrais e oratórios, em que códigos musicais exóticos são apenas um tipo de ferramenta disponível para um compositor que pretenda realizar uma cena ou drama exotizado. Um momento de reflexão deve tornar óbvio que uma ópera (ou oratório dramático) situada em local exótico pode envolver praticamente todo e qualquer recurso estilístico e formal – musical, verbal, visual e coreográfico – para retratar uma grande variedade de tipos reconhecidos como exóticos. Esses tipos incluem o caudilho vicioso, seus ignorantes seguidores do sexo masculino, o depositário da sabedoria oriental antiga, a mulher sedutora, bem como a sua contraposição, a mulher sensível que sofre de (o que é retratado como) a misoginia

⁴⁰ Antropólogos culturais (por conseguinte, muitos etnomusicólogos) explicam a identidade cultural como formada por meio de negociação e apropriação criativa. Particularmente relevantes para os tipos de obras exóticas discutidas no presente artigo são os conceitos de intercâmbio ou transferência cultural, hibridismo (cf. nota 41), processo musical (ao invés de produto musical), encontro colonial, reciprocidade (conforme proposto por Bronislaw Malinowski) e transculturização (tal como proposto por Fernando Ortiz, com especial destaque para práticas musicais etnicamente misturadas em Cuba). Shay Loya contrasta especificamente o “modelo de transculturização” e o modelo de “apropriação”, preferindo o primeiro por ser mais recíproco e matizado, menos prescritivo politicamente (“The *Verbunkos* Idiom”, 111-40). Um estudo notável de composição “intercultural” encontra-se em *Neue Musik und Interkulturalität*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51 (Stuttgart: Franz Steiner, 2002). Um estudo exemplar (não musical) de intercâmbio cultural encontra-se em Nancy Bisaha, *Creating East and West: Renaissance Humanists and the Ottoman Turks* (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2004). Sobre a distinção entre “processo musical” e “produto musical”, ver John Blacking, “The Study of Man as Music-Maker”, in John Blacking e Joann W. Keali’i inohomoku, eds., *The Performing Arts: Music and Dance* (The Hague: Mouton, 1979), 13, e vários outros ensaios naquele volume.

⁴¹ Há uma imensa literatura sobre a atual transculturização ou hibridismo musical (que se desloca do Oeste para o restante do mundo, de centros metropolitanos para áreas rurais e ex-colônias; mas também no sentido inverso) e sobre a questão relacionada com a identidade cultural através do fazer e do consumo de música. Ver, por exemplo, *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival* (New York: Schirmer Books, 1985); Mark Slobin, *Subcultural Sounds: Micromusics of the West* (Hanover, NH: Wesleyan Univ. Press, Univ. Press of New England, 1993); Philip Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History* (Santa Barbara, Cal.: ABC-CLIO, 2004); e John Morgan O’Connell, “In the Time of *Alaturka*: Identifying Difference in Musical Discourse”, *Ethnomusicology*, 49 (2005): 177-205.

⁴² Hunter, “The *Alla Turca* Style”, 50-52. Hunter chama a atenção (71-73) para um retrato dramático-musical exótico muito diferente, que faz uso (como nos casos de Rameau e Handel) de uma música de sonoridade não exótica. No trio das mulheres do harém, em *L’incontro improvviso*, de Haydn, Hunter observa que as requintadas e sensuais linhas vocais sobrepostas expressam o desejo e a disponibilidade sexual das três mulheres do harém.



arraigada da sociedade em questão.⁴³ Da mesma forma, tal obra pode usar uma vasta gama de materiais musicais e de outra natureza artística para construir situações ou estados de espírito (ameaçador, desolador, arrebatador, místico, inocentemente idílico e assim por diante) que foram entendidas na época como características do local ou do povo. O Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto”, ao contrário do que prevalece hoje, tem a liberdade de considerar todo e qualquer recurso que auxilie nesses vários retratos.

O modo como funciona não surpreende os estudiosos que lidam com a ópera ou a música de filme (ou simplesmente música), pois constitui apenas um caso específico de um princípio geral que opera na música dramática e em outros gêneros de predominância representativa ou narrativa.⁴⁴ As palavras e os elementos visuais em uma ópera, oratório ou filme colocam o personagem ou o grupo em um determinado “outro lugar”. Muitas vezes, a música marca o personagem ou o grupo de forma indelével como “bárbaro”, “sedutor”, “sábio” ou o que quer que seja. A audiência funde duas mensagens distintas em um todo indissociável. “Esse estranho *outro lugar* [Japão, África do Norte etc.]” é pensado como “um lugar de barbárie” (ou de sedução, sabedoria ou outras qualidades). Assim, a música nesses gêneros dramáticos concorre para “caracterizar” (para usar um jargão da crítica de ópera e canção erudita), como costuma acontecer quando a representação envolve a loucura, criaturas sobrenaturais, mulheres ou outras condições, grupos ou indivíduos que têm sido vistos como o “outro”, ou seja, desviantes, essencialmente, da norma masculina heroica.

Isso tudo nos parece bastante razoável, até mesmo óbvio. Propomos ir mais longe nesse argumento: a música em certas obras ou passagens exotizantes pode até não ser um reflexo fiel das qualidades ou características de um povo exótico (como definido pela expressão e ação dramática). Ao contrário, esses trechos oferecem boa, efetiva e, até mesmo (sob uma certa ótica) grande música, que se demonstra *compatível* com – em outras palavras, não *contradiz* conspicuamente – a qualidade ou estado de espírito definido pelas palavras e ações. O compositor coloca a serviço todas as formas e os meios usuais de excelência composicional – coerência melódica e harmônica, a variação sutil na estrutura da frase, orquestração delicada ou impressionante e assim por diante, para nos manter a ouvir, a

⁴³ Ver o meu artigo “Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater”, *Opera Quarterly*, 10, nº 1 (1993): 48-64.

⁴⁴ Embora o presente artigo se concentre inteiramente em gêneros da “arte elevada”, devo ressaltar que as representações exóticas na canção popular, muitas vezes evitam o uso de marcas estilísticas na música e, ainda assim, a música ali também serve como um veículo eficaz, delicioso mesmo, para transmitir palavras que usam intensamente imagens étnicas estereotipadas, até mesmo nocivas. Várias canções sobre um indivíduo de uma terra (*Piccola cinese*, *Petit nègre* e assim por diante) são encontradas em duas incríveis antologias de gravações extremamente apreciadas até a Segunda Guerra Mundial: *Donne di terre lontane*, Fonografo italiano 1890-1940, raccolta di vecchie incisioni [italiane] scelte e presentate da Paquito Del Bosco, série V, nº 3 (Cetra CD FC 3653, c. 1995, originalmente lançado em LP, em 1980); e *Chansons coloniales et exotiques [françaises] 1906-1942* (2 CDs, sob o selo francês EPM: EPM983312/ADE798, 1995).



assistir e (como mencionei no início, no que diz respeito a Dalila) a nos envolver emocionalmente.

Um exemplo extremo pode ser a escrita vocal melismática em algumas obras do século XVIII e início do XIX, em que são definidos este ou aquele “outro lugar”. Se fôssemos analisar isoladamente uma passagem de *fioritura*, na escrita musical, poderíamos ser tentados a defini-la como um dispositivo puramente musical e descrevê-la como um jogo horizontal de alturas e ritmos, animada, talvez, pela emoção e pelo risco da performance ao vivo, mas não como um indicativo de algo mais específico. Poderíamos até ter dificuldade para diferenciá-la, em termos puramente técnicos, de passagens floridas em algumas sonatas para instrumento melódico e teclado (ou contínuo). Entretanto, em uma ária de uma ópera ou oratório dramático, tal passagem é considerada um emblema genérico do sentimento (ou do movimento corporal), que assume a coloração das palavras e da situação dramática em que está situada. A mesma passagem melismática pode expressar vingança em um contexto tanto quanto desejo ou determinação, em outro.⁴⁵

“Ilógico!”: Tal é a objeção usual dos que insistem que a arte deve ser constituída por uma correspondência de um para um de indicadores semióticos, que não precisam de contexto para realizar o seu efeito. Mas o público experimenta regularmente esse tipo de verdade artística “ilógica” e dependente do contexto nas casas de ópera, nas salas de concerto (oratório) e nos cinemas.⁴⁶

A seguir, mostraremos como o Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” pode contribuir para a compreensão de quatro obras exotizantes que são notavelmente diferentes na mensagem e meio. Em cada caso, vamos prestar especial atenção às palavras, ação dramática e a uma vasta gama de dispositivos musicais, quer estes últimos se enquadrem dentro ou fora do léxico tradicional dos *topoi* musicais “exóticos”. Buscamos, assim, enriquecer o nosso entendimento de como

⁴⁵ Tende-se a não utilizar um melisma vigoroso para um texto que expressa ternura, lamento ou desespero. Em obras do estilo barroco – como também em obras de Mozart e na ópera do *primo ottocento* – prevalece uma distinção geral entre os tipos mais vigorosos e menos vigorosos de melisma.

⁴⁶ Arthur Schopenhauer, por exemplo, vivenciou isso e registrou a sua astuta reação. Coloratura e outras linhas vocais altamente padronizadas, argumenta, podem incorporar a intensidade um sentimento ao invés do seu conteúdo (que é especificado pelas palavras): “A inexaustibilidade das melodias possíveis corresponde à inexaustibilidade da natureza [vista] na variedade de indivíduos, fisionomias e padrões de vida [*Lebensläufen*] [...] Música nunca expressa um determinado fenômeno, mas a essência interior, o interior em si mesmo, de qualquer fenômeno [...] Palavras [...] nunca devem deixar [sua] posição subalterna para se tornar a coisa principal e tomar a música como um mero meio de expressão das palavras [da canção]. [...] Ninguém tem-se mantido tão livre deste erro como Rossini” (*Der Wille als Welt und Vorstellung*, ed. Wolfgang Frhr. von Lühneysen (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974), vol. 1, 364-65 (Livro 3, seção 52). Especialistas da ópera italiana raramente abordam diretamente esse ponto ou até mesmo parecem dispostos a considerar essa franca tendência de ver a música como *não* estreitamente determinada pelo texto. Frits Noske, por exemplo, levanta a objeção “ilógica!”. A música de uma determinada cabaletta ora “contradiz radicalmente” o que sabemos sobre a personagem que a está cantando (por exemplo, que ele ou ela é “ingênua”) ou “está [...] de acordo com uma situação e personagem [mais extrovertida ou apaixonada]” (*The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi* [Haia: Martinus Nijhoff, 1977], 276). O ponto-de-vista de Noske presume que um personagem ingênuo nunca vivencia uma emoção apaixonada ou, pelo menos, nunca a exhibe; mas certamente a exposição vocal muitas vezes serve como um emblema dos sentimentos íntimos de uma personagem (compartilhado conosco, como se telepaticamente), revelada ou não às demais personagens da ópera.



o processo exotizante pode operar de modo tão diverso, poderoso e, às vezes, perturbador em gêneros que combinam a música com a representação dramática. Em especial, chamaremos a atenção para casos em que os elementos musicais inerentemente neutros no que diz respeito ao local, podem adquirir implicações exotizantes quando colocados em contexto de palavras e dramas imbuídos de sentido exótico. (Por razões puramente práticas, não daremos a mesma atenção, neste artigo, para as decisões sobre o cenário, figurino, movimento de palco e dança.⁴⁷ Fatores adicionais que poderiam ser considerados incluem uma determinada performance – ou, na ópera, uma determinada produção – e as diferentes expectativas culturais e musicais que os ouvintes podem ter em relação a uma obra exótica, ou mesmo para qualquer obra).

Dois dos quatro exemplos são do período barroco e incluem retratos extensos de um tirano inca do século XVI e de um tirano da Babilônia antiga, respectivamente. Como observado, os estudos existentes de exotismo musical – como os de Whaples, Betzwieser e Taylor – excluem claramente as centenas de exemplos da tragédia lírica, ópera séria e outros gêneros barrocos – de Lully, Handel e outros – que colocam no plano central ou entre os personagens principais, tiranos orientais ou do Novo Mundo. A justificativa para tal exclusão é que a música em nada soa não europeia nem mesmo incomum.⁴⁸ Essa exclusão dificulta qualquer apreciação justa de como o Ocidente retratou o Oriente (e o Novo Mundo) em gêneros musicais importantes, durante os séculos e as décadas cruciais que antecederam Mozart. Por isso, começo minha análise com dois exemplos claros, e surpreendentemente díspares, do Alto Barroco.

O AGITADOR ANTICOLONIALISTA DE RAMEAU

O ato ou *entrée* peruano de *Les Indes galantes*, de Rameau, é um exemplo gritante. Sylvie Bouissou, editora da coletânea de obras de Rameau, qualifica a primeira seção dessa *entrée* como “fraca”, ao contrário da seção intermediária (o Festival do Sol inca, com seus vários e notáveis movimentos instrumentais, dois dos quais com “estranhas” características, distintamente exóticas ou pelo menos antigas) e uma seção final (construída sobre assombrosa efetuação orquestral de

⁴⁷ Quanto ao impacto das decisões cruciais sobre a localidade no aspecto visual da ópera (cenários, figurinos), ver Mercedes Viale Ferrero, “‘Come su ali invisibili’: viaggiatori immaginari tra provincie e capitali”, in *Nazionalismo e cosmopolitismo nell’opera fra ’800 e ’900: atti del 3. Convegno internazionale “Ruggero Leoncavallo nel suo tempo”: Locarno, Biblioteca cantonale, 6–7 de ottobre 1995*, ed. Lorenza Guiot, Jürgen Maehder e Evan Baker (Milan: Sonzogno, 1998), 229-38 (esp. 230-32, sobre óperas em ambientes “rústicos” ou outras em ambientes de classe baixa); Mercedes Viale Ferrero, “Riflessioni sulle scenografie pucciniane”, *Studi pucciniani*, 1 (1998): 19-42; Leopold, “Zur Szenographie der Türkenoper”; Helen Greenwald, “Picturing Cio-Cio-San: House, Screen, and Ceremony in Puccini’s *Madama Butterfly*”, *Cambridge Opera Journal*, 12 (2000): 237-59; e Ralph P. Locke, “Beyond the Exotic: How ‘Eastern’ is *Aida*?”, *Cambridge Opera Journal*, 17 (2005): 105-39, esp. 109-11, 129 (dança, cenário, cortejos, marcação dos movimentos dos cantores no palco), 116-24 (figurino, cabelos desgrenhados, olhos arregalados).

⁴⁸ Ver nota de rodapé 34.



um vulcão em erupção).⁴⁹ Essa primeira seção, embora não contenha características de interesse para o Paradigma Estilo Exótico, é crucial para o retrato do personagem central: o sumo sacerdote inca Huascar. Nela, o sacerdote tenta manipular a jovem inca Phani, alegando que o Céu ordena que se casem. Várias fases do drama dessa seção são reveladoras de Huascar e da opressiva estrutura social não ocidental que ele representa. No Exemplo 1, Huascar canta uma ária curta que – como Cuthbert Girdlestone coloca em seu livro sobre Rameau – transmite “caráter dominador e explosivo” do tirano inca. Através de fragmentos escalares, grandes saltos intervalares e, claro, das palavras, Huascar diz a Phani que “nós” – ou seja “ela” – deve obedecer à vontade dos céus *sans balancer* [sem titubear] (ou seja, sem ter um momento para pensar por si mesma).⁵⁰ A textura quase imitativa dessa ária também parece simbolizar, nesse contexto, o próprio ato de obediência cega que Huascar exige a Phani. Às vezes Huascar “obedece” às cordas, às vezes as cordas o ecoam e esse procedimento parece algo mecânico no contexto de sua investida retórica coerciva.⁵¹

Huascar mostra-se aqui um governante indigno, abusando de sua autoridade religiosa para ganho pessoal. O seu desejo de conquistar Phani equivale ao desejo de riqueza ou poder de outras figuras tirânicas, exóticas ou europeias. Mas tiranos de regiões do Leste ou do Novo Mundo, tendem a apresentar outros comportamentos deploráveis, assim, como a raiva cega, o ciúme ou interesse excessivo nos encantos do sexo oposto. No caso dos muçulmanos, a embriaguez é frequentemente apresentada como desprezo hipócrita das restrições do Alcorão quanto ao consumo de bebida alcólica. (Nas obras que se passam no Ocidente, tais ações vergonhosas e falhas profundas de caráter são muitas vezes atribuídas a criados e pessoas de status social modesto. Governantes aristocráticos, pelo contrário, são geralmente retratados como seguidores dos princípios da ética aristotélica, como generosidade, coragem e contenção emocional).⁵² Além disso, o povo do país exó-

⁴⁹ “Criar progressivamente uma tensão e um interesse, com o risco de iniciar fragilmente o ato para terminá-lo como uma chicotada” (Sylvie Bouissou, “Les Indes galantes”, encarte da gravação de William Christie, 15). Marie-France Beziere e Philippe Beaussant percebem a importância da ária de Huascar, mas não discutem em detalhe; eles observam que “o ato se inicia um pouco lentamente [...] e se anima progressivamente, até a ária culminante ‘Obedecemos sem hesitar’, de Huascar” (*Rameau de A à Z*, ed. Philippe Beaussant [Paris: Librairie Arthème Fayard/IMDA, 1983], 188).

⁵⁰ Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work* (London: Cassell, 1957), 330-31. O vai-e-vem do movimento da música pode também refletir a imagem implícita no verbo “equilibrar” [balançar]. No trio de Phani, Carlos e Huascar, quase ao final da *entrée*, Huascar é reconhecido a mesma personagem, mas aqui reduzido a resmungar (ou gritar furiosamente, a critério do cantor) que as coisas não estão indo do jeito que ele planejava. Conforme explica Paul-Marie Masson, este é um raro exemplo, para a década de 1730 na França, de um trio divergente, em que um dos personagens canta música diferente da dos outros dois (*L’Opéra de Rameau* [Paris: Henri Laurens, 1930], 280-84).

⁵¹ No DVD dirigido por William Christie, Huascar insinua ameaçar Phani fisicamente, na medida em que a cena avança; Huascar chega a expressar por mímica o ato de cortar sua garganta quando ela, num breve desespero, encosta a cabeça sobre o altar de ouro.

⁵² Ver “Mozart and Nobility”, in *Art and Ideology in European Opera*, ed. Clive Brown, David Cooper e Rachel Cowgill (Woodbridge, UK: Boydell, 2010).



tico em questão raramente é mostrado como se ressentisse do regime opressivo do tirano. Isso sugere que teriam pouco senso das virtudes régias.

Air

HUASCAR
Vns.
B.C.

O - bé - is - sons sans ba - lan - cer
Lor-sque le ciel com - man - de, O - bé - is - sons sans ba - lan - cer Lor-sque le
ciel com - man - de! Nous ne pou-vons trop nous pres - ser
D'ac-cor - der ce qu'il nous de - man - de; Y ré - flé - chir, c'est l'of - fen - ser,

Exemplo 1. Rameau, *Les Indes galantes* (1735), cena 3, “Obéissons sans balancer”: Huascar usa imitação motívica para solicitar obediência a Phani. Os exemplos 1 e 2 são baseados em Rameau, *Oeuvres complètes*, vol. 7, ed. Charles Malherbe (Paris: A. Durand et fils, 1902), que moderniza a notação e adiciona dinâmica e figuras de contínuo.



Phani responde então à ária de Huascar de uma forma que demonstra a sua compreensão intuitiva da racionalidade iluminista ou a influência saudável de seu namorado, o soldado espanhol Carlos. (Ouvimos ela e Carlos conversando sub-repticiamente, no início da *entréee*.) Afirma Phani friamente – sua música aqui é relativamente serena –, as pessoas que falam como se soubessem a vontade dos deuses são muitas vezes culpadas por “impostura”. Huascar refuta de modo ainda mais enfático e afirma, numa melodia angular e incitante: “Que injúria hedionda aos deuses e a mim!” (“Pour les Dieux et pour moi, quelle coupable injure!”). O libretista Fuzelier, em seu prefácio para o libreto, formula a acusação de Phani de modo mais desabrido: “impostura escondida sob o manto sagrado da religião”. Fuzelier tornou tão claro quanto possível, sem risco de censura (ou coisa pior) da igreja e do governo, que Huascar, embora apresentado dentro do drama como um “sacrificador pagão” (conforme termo de Fuzelier) – poderia também simbolizar qualquer pessoa em uma hierarquia religiosa que abusa da autoridade divina para fins egoístas.⁵³

Na fase final desse diálogo (Exemplo 2), Huascar revela que sabe que Phani ama um soldado espanhol e invoca o patriotismo nativo para conquistar a jovem.⁵⁴

Huascar	Huascar
C'est l'or qu'avec empressement, Sans jamais s'assouvir, ces barbares dévorent.	É ouro que esses bárbaros devoraram avidamente, Sem nunca estarem saciados.
L'or qui de nos autels ne fait que l'ornement	O ouro que é apenas ornamento de nossos altares
Est le seul Dieu que nos tyrans adorent.	É o único Deus que nossos tiranos adoram.

Considero as palavras punitivas de Huascar extremamente reveladoras; acusam os conquistadores espanhóis de bárbaros, movidos não pela crença em um Deus e na salvação através de Cristo (como afirmam), mas pela ganância. Phani tinha usado a poderosa palavra “barbares” minutos antes ao alertar Carlos de que os incas eram violentos e poderiam lhe fazer algum mal se tentasse fazer com que

⁵³ O prefácio de Fuzelier aos libretos de 1735, 1751 e 1761, citado em Catherine Cole, “‘Nature’ at the Opéra: Sound and Social Change in France, 1750-79”, 2 vols. (Tese de Doutorado, Univ. of Chicago, 2003), 248-49.

⁵⁴ Essa passagem é um tanto ambígua na tradução que consta na gravação de William Christie. Huascar diz “nossos tiranos”, mas quer dizer “aqueles homens que exercem a tirania sobre nós”. Compare frase de Huascar “nos vainqueurs” (ver nota 56) e, também, para um outro uso de *tyran*, a tomada na primeira *entréee*, cena 3, no qual Emilie relata a seu amado marido, cujo naufrágio o trouxe para o mesmo palácio turco, que eles não são livres para se reunir porque o sultão tomou gosto por ela: “Meu tirano me ama”, isto é, o homem que manda neste país deseja ir para a cama comigo.



ela fugisse também. Agora Huascar aplica a mesma palavra para se referir aos europeus, supostamente civilizados.⁵⁵ Não por acaso, Rameau coloca tal enunciado (melhor, coloca a primeira sílaba) sobre a eloquente nota aguda fá do barítono. E então coroa a sentença de Huascar com uma vigorosa conclusão que é, dentro do contexto de recitativo de Rameau, uma cadência retórica enfática: duas quintas sucessivas descendentes na parte de voz (8 4 5 1), sobre uma marcada linha ascendente do baixo (3 4 5) que termina com uma cadência perfeita completa (“CPC”, no Exemplo 2).

Esses detalhes ajudam a retratar Huascar como um nativo ultrajado e incansável que, pelo menos neste momento, mostra-se de modo cada vez mais persuasivo como representante de um povo colonizado, um agitador contra o opressor.⁵⁶

A nobreza da postura de Huascar, contudo, está corrompida por seu “amor furioso” (como diz) por uma mulher jovem sem poder político.⁵⁷ Huascar acaba por rolar uma pedra para dentro de um vulcão, colocando-o assim em erupção. (Seu plano é assustar Phani para que corra até ele em busca de segurança.) Escritores iluministas não teriam hesitado em chamar esse ato de “terror” típico de governos despóticos.⁵⁸ Com isso, Huascar tenta explorar a ignorância de Phani e dos peruanos, apelando para o medo do castigo divino. Além do que, Huascar está em surpreendente contraposição com o homem racional da ciência, Carlos, que explica o funcionamento da natureza para Phani a fim de fortalecê-la e desmascarar Huascar.

Antes do cataclismo começar, Carlos aparece e revela a Phani o ato hediondo de Huascar. Phani, agora de olhos abertos, rejeita Huascar uma última vez. O malfeitor reconhece então – de acordo com o enredo iluminista padrão do “tirano corri-

⁵⁵ Escritores franceses e britânicos, sobre o que os historiadores chamam agora Primeira Idade Moderna, regularmente retrataram os conquistadores espanhóis como “maus imperialistas” por essência. Está implícito nos textos dos autores que o nosso governo, exército e igreja realizariam a empreitada de uma forma mais civilizada e tolerante. Ver Whaples, “Early Exoticism Revisited”, 8-9. A ópera de William Davenant *The Cruelty of the Spaniards in Peru* [A crueldade dos espanhóis no Peru], cuja música está perdida, “termina com a chegada acidental dos ingleses, que salvam o Peru de outras depredações coloniais que sofreriam nas mãos dos espanhóis” – da introdução de Janet Clare para a edição do libreto completo, em *Dramas of the English Republic 1649-60* (Manchester: Manchester Univ. Press, 2002), 235. Cf. William S. Maltby, *The Black Legend in England: The Development of Anti-Spanish Sentiment, 1558-1660* (Durham: Duke Univ. Press, 1971).

⁵⁶ Ele descreve os espanhóis (para Phani) como “nossos conquistadores desumanos” e queixa-se, na primeira de suas invocações ao Deus (Sol), que “eles têm destruído Seus soberbos abrigos”. Eu tomo isso como um castigo do líder inca pela destruição dos templos do seu povo nativo pelos espanhóis. Phani já tinha indicado (para Carlos) que os espanhóis tinham banido os incas de suas próprias terras: “Sobre esses montes, seus derradeiros abrigos/ A festa do Sol irá reunir a todos”.

⁵⁷ De fato, no mesmo “lado”, Huascar admite que libertar o vulcão é um “procedimento bárbaro” (ou enganoso) que irá devastar suas terras e a vida do seu povo (“um bárbaro artifício, que de chama e sangue inundará estes lugares”).

⁵⁸ Montesquieu (1748): “duras penas são mais adequadas para o governo despótico [como a China ou o Império Otomano] – cujo princípio é o terror – do que são para a monarquia e a república, as quais têm como força motriz [ressort: literalmente, mecanismo de mola] a honra e a virtude” (Montesquieu, *De l'esprit des lois* [Paris: Librairie Garnier frères, 1927], 1:79 – 80). Algumas décadas mais tarde, durante a Revolução Francesa, *terreur* e *terroriste* seriam palavras ativamente utilizadas por escritores de ambos os extremos políticos, por exemplo, num trecho de Joseph de Maistre's *Considérations sur la France* (1796, p. 5) sobre Robespierre. Veja os verbetes “terreur/terrorisme/terroriste” em *Le Trésor informatique de la langue française*: disponível em <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, acessado em 27 de abril de 2007.



PHANI
Re-dou-tez le Dieu qui les gui - de!

HUASCAR
C'est l'or qu'a-vec em-pres-se -

B.C. 6

P.

H.
ment, Sans ja-mais s'as-sou-vir, ces bar-bar - es dé - vor - ent L'or qui de nos au -

3.C.

P.

H.
tels ne fait que l'or-ne - ment, Est le seul Dieu que nos ty-rans a-do -

B.C. 6 5 6 5 4 7 3 PAC

P.
Té - mé - rai - re! qui di - tes - vous! Ré - vé - rez leur puis -

H.
rent.

B.C. #6

Exemplo 2. Rameau, *Les Indes galantes*, cena 3, “C’est l’or qu’avec empressement”: dispositivos retórico-musicais na invectiva anticolonialista de Huascar.



gido” – que traiu os preceitos éticos de sua própria religião. Ou, como os pensadores iluministas poderiam dizer, as injunções éticas de toda a religião, de toda filosofia que se preze. Catherine Cole registra uma mensagem algo endógena que seria ainda mais específica do que aquela observada anteriormente em relação à afirmação de Huascar ao arrogar a si o conhecimento da vontade dos deuses. A utilização manipuladora de Huascar de seu conhecimento científico, Cole observa, “ilustra perfeitamente o estereótipo iluminista de um sacerdote corrupto (de qualquer religião), um clérigo que manipula seu povo por abusar de sua ‘superstição’ relativa ao ambiente natural”.⁵⁹

Graças às noções científicas de Carlos, os nativos e os espanhóis correm da lava em cascata, enquanto a orquestra toca uma longa passagem que representa, no contexto, um fenômeno – da natureza; e não da civilização inca – que surge estrondosa e perigosamente. Huascar sacrifica-se sob o fluxo em fusão, restaurando assim, implicitamente, a ordem social. Uma última vez, nessa *entrée*, o retrato dos feitos e malfeitos desse líder exótico nefasto – embora, por um breve momento, admirável – foi aprofundado e intensificado pela música que o Paradigma “Apenas Estilo Exótico” não pode abarcar, mas que o Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” pode.

O TIRANO LEVANTINO SEMICÔMICO DE HANDEL

Les Indes galantes situa-se no passado recente. Geralmente durante o período barroco, retratos do “outro” não europeu situavam-se em muitos séculos atrás ou mesmo um milênio ou dois. Entretanto, como argumentou um historiador da literatura árabe, Peter Bachmann, não significa que os retratos não repercutiam atitudes contemporâneas em relação aos não europeus.⁶⁰ O oratório-dramático de Handel, *Belshazzar* (1745) narra a história bíblica do rei da Babilônia, depravado moralmente, e seu ódio contra os judeus, ali apresentados – em conformidade com a antiga doutrina da igreja – como precursores da cristandade.⁶¹ Alguns comentadores, como Gerhard Schuhmacher, enfocam o equilíbrio entre os

⁵⁹ Cole, “‘Nature’ at the Opéra”, 261. Cf. Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l’âge classique: Une familière étrangeté* (Paris: Fayard, 2004), 185-93, em cujo trecho argumenta que, no decorrer do século XVIII, um exotismo quase realista e moralista gradualmente toma o lugar da típica ênfase barroca no maravilhoso.

⁶⁰ Peter Bachmann, “‘From Arabia’s Spicy Shores’: Orient in Händels Textvorlagen”, in *Göttinger Händel-Beiträge*, 8 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000), 1-14. Bachmann, no que diz respeito a oratórios (em oposição à ópera), incide mais sobre os estereótipos positivos. A Salomão, por exemplo, vê como representante não apenas do rei bíblico, mas também do poeta-sultão com inclinações filosóficas, encontrado na literatura árabe e turca de séculos recentes.

⁶¹ Sobre as implicações cristãs – e políticas contemporâneas, na Inglaterra – de vários aspectos da história do Antigo Testamento (Daniel, o livro de Isaías, os vasos do Templo como precursores da Eucaristia), ver Ruth Smith, *Handel’s Oratorios and Eighteenth-Century Thought* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995), 152-53, 261-67, 304-34, 317-19; ainda sobre Jennens ver Smith, “The Achievements of Charles Jennens, 1700-73”, *Music and Letters* 70 (1989): 161-90 (esp. 184).



aspectos trágicos e cômicos do retrato de Belshazzar (tanto no libreto de Charles Jennens, como nos recursos musicais mobilizados por Handel ao musicá-lo). Outros, como Ruth Smith, avaliaram as repercussões do retrato das lutas políticas da Inglaterra em meados do século XVIII. Em contrapartida, um terceiro aspecto, o exótico, tem sido pouco considerado.

Winton Dean aponta na direção certa quando observa que libreto de Jennens apresenta a corte de Belshazzar como “um motim da cor oriental – esposas, concubinas, astrólogos e tudo o mais”. Dean poderia ter declarado de forma mais explícita que essas imagens do oratório eram e são reconhecidas como “orientais” porque são encontradas também em escritos como *As mil e uma noites*. (Essa antologia de contos tornou-se amplamente conhecida na época de Handel através da tradução francesa de Galland e suas várias adaptações em inglês.)⁶² Belshazzar, Dean acrescenta, é-nos apresentado como um “tirano [Oriental] ébrio autoindulgente”, mesmo antes de termos a oportunidade de conhecê-lo. Gobryas, cujo filho foi uma das vítimas recentes de Belshazzar, desabona o tirano em uma ária memorável: “Eis a besta humana monstruosa/ a chafurdar em festa excessiva!/[...] Autodegradado a um porco./ [...] rastejando no chão”. A música de Handel para as palavras de abertura frequentemente repetidas (Exemplo 3) transmite bem o que Dean chama de “marcha arrogante” do tirano.⁶³

As passagens de coloratura (final do Exemplo 3) exemplificam claramente o que descrevi anteriormente em relação ao Paradigma de Contexto Pleno e os melismas: alternâncias mais ou menos genéricas de movimentos ascendentes e descendentes assumem associações específicas porque são cantadas na palavra repetida “chafurdar”. Daí pode-se imaginar facilmente o “autodegradado” Belshazzar chafurdando na lama.

Igualmente vívida e mais claramente ligada às então prevalecentes imagens do Oriente Médio é a passagem do segundo ato, de Handel, na qual o déspota cruel e covarde exorta seus cortesãos a se juntar a ele para beber o vinho servido nos cálices que as tropas babilônicas tinham roubado do Grande Templo do Rei Salomão. As palavras com as quais Belshazzar solicita mais vinho beiram a blasfêmia. O rei babilônico imagina-se divino não pelo comportamento virtuoso, mas condescendendo ao excesso de bebida fermentada:

Outra taça! – Esse vinho generoso
Exalta o ser humano ao divino.

⁶² Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (London: Oxford Univ. Press, 1959), 434-59. A fonte básica para muitos do século XVIII, publicou traduções e adaptações do *Thousand and One Nights* as *Les mille et une nuits*, trad. Antoine Galland (Paris: Barbin, 1704-17), embora ela não seja confiável em muitos aspectos, como explicam Irwin e Beaumont (ver nota de rodapé 30).

⁶³ Dean, *Handel's Dramatic Oratorios*, 440.



10 **Allegro**

Be - hold the mon - strous _ hu - man _ beast, be - hold the mon - strous _

14

hu - man _ beast wal - low - ing in ex - ces - sive feast,

17

wal - low - ing, wal - low - ing, wal -

20

low - ing in ex - ces - sive feast!

Strings, bassoon. *p*

Exemplo 3. Handel, *Belshazzar* (1745), Ato 1, ária de Gobryas “Behold the monstrous human beast!”, com sugestões musicais dos gestos de bravata de Belshazzar e (no melisma) os movimentos refestelados de um “suíno.” Os exemplos 3 e 4 são baseados na edição crítica recente (redução para voz e piano), Donald Burrows, ed. (Londres: Novello, 1993).



A linha vocal em escala ascendente de Handel em “exalta o ser humano ao divino” (Exemplo 4) imita a pretensão de Belshazzar de elevar-se ao status de divindade. Quanto à frase “Outra taça!” – musicada como um espirituoso chamado a beber arpejado⁶⁴ – Handel enuncia quatro vezes, cada vez ecoada pelos oboés, como a permitir uma ação de palco imaginada: Belshazzar agarrando e virando um copo atrás do outro.⁶⁵ E a passagem melismática (que ascende até alcançar a longa nota sol em “exalta”) é um desses casos, como antes discutido, em que embora não seja específico para a situação, é “lido” no contexto como a culminância natural do processo pelo qual um personagem revela o seu mérito (ou a falta). Nessa cena, Belshazzar mostra como está tomado pela grandiosidade inflada pela embriaguez (o tenor pode se sentir à vontade para canhonear aquela nota aguda) e o quão determinado como adversário do (incipiente) Ocidente e suas tradições religiosas.

Esse rico momento musicado e “visualizado” demonstra concretamente o que a ária de Gobryas já havia descrito em palavras e música. O episódio inteiro relaciona Belshazzar com as imagens estereotipadas dos sultões do Oriente Médio desfrutando de uma vida egoísta de opulência e de prazer e, às vezes, praticando atos hostis contra a Europa e os europeus (ou protoeuropeus, aqui).⁶⁶ Gostaria de saber se John Beard, o tenor que cantou o papel na primeira performance, enfatizou o descomedimento imprudente do soberano ao apanhar uma segunda taça de vinho (invisível, pois trata-se de um oratório) e depois as terceira, quarta e quinta.⁶⁷

⁶⁴ Essas frases arpejadas são encontradas em várias canções de convívio da época, tais como (a abertura de) *'Tis Women Makes Us Love*, de John Blow, executada pelo Merry Companions na gravação do Baltimore Consort *The Art of the Bawdy Song*, Dorian CD 91055. Isto sugere que os contemporâneos teriam considerado a música da ária de Belshazzar compatível com as palavras e situação (uma canção de beber).

⁶⁵ Gerhard Schuhmacher comenta a “linha ascendente que é claramente percebida [pelo ouvido]” nesta passagem como uma instância de um retrato “cheio de bufonaria”, mas não menciona a imagem visual criada quando (conforme mencionado antes) a frase “Outra taça!” é enunciada quatro vezes (“George Friedrich Händel, *dramatisches Oratorium Belsazar: Eine Einführung*”, 5, no encarte da gravação de 1976, Nikolaus Harnoncourt com Robert Tear, Teldec 6.35326-00-501). Schuhmacher também se refere ao “tragikomisches Stammeln” (gagueira tragicômica) dos sábios de Belshazzar depois que a misteriosa mão escreve no muro.

⁶⁶ *As mil e uma noites* envolvem uma série de contos de embriaguez e devassidão sexual. O valioso índice de temas das *Noites*, realizado por Nikita Elisseeff, lista inúmeros casos de embriaguez, incesto, casal apanhado *in flagrante delicto*, “pederastia” (Elisseeff encontra seis de tais casos), “pederastia dissimulada” (dois casos), e estupor induzido por drogas — *Thèmes et Motifs des Mille et Une Nuits: Essai de Classification* (Beirut: Institut Français de Damas, 1949), 85-205. Durante séculos, os ocidentais retrataram o profeta Maomé, em particular, como lascivo; ver Norman Daniel, *Islam and the West* (Edinburgh: The [Edinburgh] University Press, 1958), 4, 238, 274-75; e Nasser Al-Taeae, “The Sultan’s Seraglio: Fact, Fiction, and Fantasy in Eighteenth-Century Viennese ‘Turkish’ Music” (Tese de Doutorado, Univ. of California, Los Angeles, 1999), 89-132.

⁶⁷ Artistas de palco nessa época dominavam um extenso vocabulário de gestos, posturas corporais e expressões faciais. Menos claro é o quão amplamente estas técnicas de encenação podem ter transitado para o oratório sacro (apesar da ausência de figurinos, cenários e ação de palco).



46 **Allegro**

A - no - ther bowl! A -

Obs. Oboes

[*mf*] Strings, bassoon, b.c. *un poco piano*

49

no - ther bowl! 'Tis gen' - rous wine,

Obs. Str. Obs. Str.

52

'tis gen' - rous wine ex - alts the hu - man

Str. Obs. Str.

56

to - di-vine, 'tis gen' - rous wine, a - no - ther bowl!

Obs. *f*

Exemplo 4. Handel, *Belshazzar*, Ato 3: ária de Belshazzar “Let the deep bowl thy praise confess” (passagem que inicia com “Another bowl!”). O tirano babilônico solicita muitas taças de vinho; linhas ascendentes mimetizam a sensação quase “divina” da embriaguez.



EXOTISMO E IMPÉRIO

Uma análise contextual mais ampla, que apenas tangenciei até agora, adquiriria teor essencialmente político: como o Ocidente, na época de Rameau e Handel, veio a exercer algum poder sobre populações distantes e diferentes. Huascar e Belshazzar claramente retratam as deficiências de regiões não ocidentais e dos seus líderes. Eles sugerem, assim, a retidão essencial da norma europeia sobre, respectivamente, o Novo Mundo (onde a França, na época, mantinha territórios rentáveis, nomeadamente no Canadá, Louisiana maior e no Caribe) e o “Oriente” (o que para a Inglaterra significava Índia, em primeiro lugar).⁶⁸

Com certeza, Huascar e Belshazzar podem ter sido tomados na época como metáforas do “líder injusto” de um modo geral. Esse ponto é ressaltado de um modo mais direto, no que diz respeito a Huascar, nas passagens já citadas de *Les Indes* e no prefácio de Fuzelier. Quanto a *Belshazzar*, o libretista, Charles Jennens, lembrou mais tarde, em carta a um amigo, que teve um “intuito mais além” ao propor o libreto de Belshazzar a Handel. Estudiosos têm conjecturado, com razão, que Jennens estava se referindo a sua própria oposição ao governo corrupto Whig do rei de Hanôver, George II. (Jennens escreveu inúmeros folhetos advogando explicitamente a posição de não jurado, que vislumbrava trazer de volta os Stuart, embora não o catolicismo.)⁶⁹ Mas essa leitura endótica não invalida a leitura, em nível de superfície, do exótico. Jennens consubstanciou o seu argumento religioso e político precisamente por envolver os estereótipos disponíveis dos monarcas orientais superprivilegiados e dissolutos. No processo, ele divulgou e (em conjunto com o gênio de Handel) reforçou tais estereótipos.

Talvez seja irônico que o viés político que Jennens conferiu a Belshazzar – como símbolo dos piores aspectos do Whigdom – se tenha esvanecido para audiências e comentaristas no decorrer dos séculos seguintes. Somente nas últimas décadas tem sido pacientemente reconstruído pelos devotados estudiosos. Em contrapartida, a leitura de Belshazzar como soberano oriental tipicamente autocentrado e autoindulgante permanece tão potente como nunca para artistas e público, tal como representado mais ou menos diretamente nas palavras e notas, mesmo que essas notas não soem tão “orientais”, como o Paradigma “Apenas Estilo Exótico” exigiria.

⁶⁸ Sobre as possíveis conexões entre óperas exóticas e os interesses comerciais britânicos ultramarinos na época, ver Ellen T. Harris, “With Eyes on the East and Ears in the West: Handel’s Orientalist Operas”, *Journal of Interdisciplinary History*, 36 (2006): 419-43.

⁶⁹ Ver suas cartas a Edward Holdsworth, citado em Smith, “Achievements”, 184; também em Smith, “Handel’s English Librettists”, in *The Cambridge Companion to Handel*, ed. Donald Burrows (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997), 108.



O LAMENTO NÃO CIGANO DA CIGANA CARMEN

Quando saltamos um século e meio, passamos sobre os anos em que foi estabelecido o (não oficial e nunca publicado) léxico dos estilos exóticos identificáveis – *alla turca*, escocesa, cigano-húngaro, médio-oriental e assim por diante. *Carmen* de Bizet, portanto, pode incluir uma quantidade abundante de algo que não encontramos em Handel e parcamente em Rameau: música que “soa como” do local a ser representado. Espanhol e espanhol-cigano (flamenco), nomeadamente as tradições são evocados em cinco das peças solo de Carmen nos atos 1 e 2: a Habanera, sua canção provocativa “Tra-la-la”, a Séguedille, a “Chanson bohème” e a sua canção sem palavras e dança com castanholas. A Canção do Toreador (no ato 2) de Escamillo e o entreato ao ato 4 são igualmente passíveis de uma análise sob o Paradigma de Estilo Exótico.⁷⁰ O Paradigma Contexto Pleno pode abranger estes sete números, é claro (porque ele contém o Paradigma Estilo Exótico), mas também pode nos ajudar a observar outros números da obra que, apesar de não soarem espanhol ou cigano, reforçam patentemente a representação de vários traços (supostamente) espanhóis e ciganos. Uma passagem fascinante e pouco examinada é o solilóquio de Carmen no meio do ato 3, Trio de Cartas.

Pode parecer arriscado explorar o significado do estilo em qualquer número que Carmen canta. Um pouco como Don Giovanni de Mozart, ela muda o seu estilo musical, dependendo do indivíduo ou grupo ao qual se dirige ou com o qual interage. Notavelmente, Carmen dominou a arte de ecoar a forma passional e lírica de Gounod em D. José. Nos termos acertados de Susan McClary, “atira-lhe a isca” no meio da Séguedille, de sonoridade espanhola. Ele pega a isca, repetindo a melodia e mesmo superando-a na tessitura vocal.⁷¹

O Trio de Cartas porém, mostra Carmen sem artimanhas. Frasquita e Mercedes acabam contando descontraidamente as suas fortunas com um baralho de cartas. Nossa heroína pega o baralho, começa a virar as cartas e se surpreende com o que preveem: a morte para si e depois para José. O monólogo musical que se segue, às vezes chamado de “Ária das Cartas”, tem sido discutido talvez com um décimo a frequência e em um décimo do nível de detalhe, comparado à Habanera, sem dúvida, precisamente porque é desprovido de cor musical hispânica ou cigana.

⁷⁰ Sobre a cena da Séguedille e o *entr'acte* do Ato 4, ver trabalho de minha autoria, “Spanish Local Color”. Sobre os sete números em estilo espanhol, ver Winton Dean, *Bizet*, 3ª ed. (London: Dent, 1975), 228-32; e Hervé Lacombe, *Georges Bizet: Naissance d'une identité créatrice* (Paris: Fayard, 2000), 690-701.

⁷¹ Carmen canta “Qui m'aime...” em Lá Maior, atingindo o clímax em um agudo 6º grau; José repete a sua música (“Ta promesse...”) em Si Maior e estende a linha melódica até um agudo 7º grau. Ver Susan McClary, *George Bizet: Carmen* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992), 87-89. Carmen ressalta justamente a capacidade de se passar por espanhola – fingir não ser uma cigana. McClary não se pronuncia sobre isso, mas parece que o faz trabalhando dentro do Paradigma Estilo Exótico – com foco no espanholismo exótico de determinados números, embora criteriosamente enfatizando que são na sua maioria sem coloração especificamente cigana-exótica.



No entanto, o número, como vários críticos têm notado (incluindo Nietzsche e, em uma discussão detalhada, Adorno), dá voz às preocupações mais profundas de Carmen através de palavras e música.⁷² Considerando que tantas vezes Carmen canta para uma pessoa ou para uma multidão – diegeticamente, como se diz na linguagem da crítica de cinema –, desta vez ela está sozinha com seus pensamentos.⁷³

A Ária das Cartas ressoa com um estereótipo diferente daqueles números no início da ópera, onde Carmen se apresenta sexy, provocativa e exalando vida. O estereótipo aqui é da cigana supersticiosa e irracional, oprimida pelo medo do destino, como dito pelas cartas do baralho.⁷⁴ Esta é imediatamente visível a partir das palavras:

A voix basse, tout en continuant à
mêlerles cartes

*Em voz baixa, continuando a
embaralhar as cartas*

En vain, pour éviter les réponses amères,
En vain tu mêleras!
Cela ne sert à rien, les cartes sont sin-
cères
Et ne mentiront pas!
Dans le livre d'en haut si ta page est
heureuse,
Mêle et coupe sans peur.
La carte sous tes doigts se tournera
joyeuse
T'annonçant le bonheur.
Mais si tu dois mourir, si le mot
redoutable
Est écrit par le sort,
Recommence vingt fois . . . la carte
impitoyable
Répétera: la mort!

Em vão, para evitar as respostas
amargas
em vão tu as embaralharás!
Isso é inútil, as cartas são sinceras
E não mentirão jamais!
No livro acima se tua página
é feliz,
Mistura e corta sem medo,
A carta sob teus dedos se tornará
contente
anunciando-te a felicidade.
Mas se deves morrer, se a palavra
temível
É escrita pela sorte
Recomeça vinte vezes... a carta
implacável
Repetirá: a morte!

Lesley Wright observa que a música “com suas notas repetidas, modalidade menor e os acordes pesados na região grave dos metais, especificamente os trombones fúnebres, evoca o modo de expressão usado pelos oráculos de morte na

⁷² Hugo Daffner, *Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen* (Regensburg: G. Bosse, [1912]), 15, 53-55 (Nietzsche descreve a abertura da ária como “música fatalista”; alguns detalhes são “abrasivos, ainda que agradáveis” e “completamente assustadores”); e Theodor W. Adorno, “Fantasia sopra Carmen” (1955), in *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*, trad. Rodney Livingstone (Londres: Verso, 1992), 53-64.

⁷³ McClary, *George Bizet: Carmen*, 101; e Parakilas, “Soldier”, 33, 45-47.

⁷⁴ Cf. James Parakilas, “How Spain Got a Soul”, in Bellman, *Exotic in Western Music*, 166.



história da ópera francesa”.⁷⁵ Eu acrescentaria que a melodia vocal enuncia um padrão rítmico de quatro compassos, repetindo-o seis vezes seguidas e no início de uma sétima vez – algo parecido como uma *talea* medieval – indiferente às alterações nas notas da melodia e às guinadas harmônicas da orquestra (Exemplo 5).⁷⁶ O padrão rítmico rígido deriva o seu carácter distintivo de três fatores: 1) sua

Exemplo 5. Bizet, *Carmen*, Ato 3 (1875): início da “Ária das Cartas”, marcado para mostrar o longo padrão rítmico recorrente na melodia e o tratamento sonoro do “e mudo.” Baseado na edição crítica recente (redução para voz e piano), Robert Didion, ed. (Mainz: Schott. 2000)

⁷⁵ Lesley A. Wright, “Profiles in Courage: Two French Opera Heroines”, *Fu Jen Studies: Literature and Linguistics* 30 (1997), 66.

⁷⁶ Semelhante ritmo invariável marca a linha vocal de outro visionário quase catatônico no repertório musical: a persona de “Der Leiermann” (a última canção de *Winterreise*, 1827), de Schubert. Porém não está ali associado a qualquer exotismo, embora talvez a melodia do homem do realejo tocada no piano seja marcada pelo estilo cigano húngaro, como propõe Jonathan Bellman em *The style hongrois in the Music of Western European Music* (Boston: Northeastern Univ. Press, 1993), 154-58.



restrição quase total às colcheias em pares, 2) uma incongruência marcante entre as linhas poéticas de extensão desigual e o ritmo regular em quatro compassos da música;⁷⁷ e 3) a expansão da *talea* para além do tempo metricamente forte.⁷⁸

Bizet indica que a ária deve ser realizada *simplement et très-également* (simples e muito igual).⁷⁹ E, exceto ao se aproximar do fim, ele solicita que se proceda num passo mais ou menos inexorável, sem aplicação muito pessoal ou espontânea do rubato. Bizet marca muitas mudanças importantes na dinâmica, de toda a gama desde pianíssimo até o fortíssimo, mas presume-se que estes ocorram em tensão com o ritmo inflexível. Carmen, concluída a partir deste, é capturada pelo pulsar implacável em seu cérebro – por sua crença de que ela está condenada – e luta contra ele, incapaz de romper com o fatalismo confinante de sua (em última análise, não europeia, “primitiva”) cultura.⁸⁰

Por volta do último minuto de sua ária, Carmen rompe brevemente com os limites de sua *talea*. Ela sobe até uma nota aguda fá em *fortissimo* (quero dizer, fá agudo para uma mezzo-soprano). Bizet ainda permite a ela um compasso de liberdade rítmica (com indicação *colla voce* para a orquestra).⁸¹ Durante esta passagem de clímax e relaxamento, Carmen fica sem novo texto para cantar, porque o libretista ofereceu a Bizet apenas seis coplas poéticas, e não oito.⁸² Enquanto a regra geral para árias de ópera, desde o início até meados do século XIX, era de que o personagem reiteraria linhas e frases anteriores apenas na coda, resulta

⁷⁷ As linhas que se alternam entre 13 sílabas – se for contada cada final “muda” e – e 6 sílabas, ou, conforme a terminologia francesa, entre um alexandrino feminino e um hemistíquio. Ocorre declamação em colcheias constantes, mas apenas por quatro ou oito compassos (e em compasso 2/4, não 3/4), em duas situações, em Verdi, em que uma personagem feminina está sendo decidida (Gulnara, em *Il corsaro*, dueto do ato 3) ou indicando calma recém-descoberta (Leonora em *La forza del destino*, dueto do ato 2 com o *padre guardiano*). Ver David Rosen, “Meter and Testosterone: Preliminary Observations about Meter and Gender in Verdi’s Operas”, in *Una piacente estate di San Martino: studi e ricerche per Marcello Conati*, ed. Marco Capra (Lucca: Libreria musicale italiana, 2000), 184-85, 202-3. Para outras instâncias de melodias modeladas com notas de igual duração no decorrer de uma ou duas linhas seguidas (não 14!), ver Friedrich Lippmann, *Ver-sificazione italiana e ritmo musicale: rapporti tra verso e musica nell’opera italiana dell’Ottocento* (Nápoles: Liguori, 1986), 184. A versificação cuja métrica alterna entre uma linha longa e outra curta foi típica de muitos poemas do século XIX inspirados no *ghazal* “orientalista”, como os de Goethe musicados por Schubert e Wolf e aqueles de Théophile Gautier musicados por Félicien David (por exemplo, o *Sultan Mahmoud*, 1845, de David, que alterna sete e quatro sílabas).

⁷⁸ Um aspecto distinto de caracterização: Bizet aproveita a oportunidade para adicionar uma apojatura triste a várias das cadências completas e meias cadências, notadamente sobre as palavras “et ne mentiront pas”.

⁸⁰ Efetivamente, ela está cantando sua própria marcha fúnebre, mas em compasso 3/4. O compasso ternário é mais frequentemente utilizado para valsas e outras danças (como a *chanson* cigana de Carmen no início do ato 2 e, implicitamente, à maneira de dança, a canção “tra-la-la” no ato 1), para as manifestações de desejo romântico ou, como David Rosen observou, para coros de damas brandamente consoladores (“Meter and Testosterone”, 194-200, 208-9). Entretanto, outras marchas fúnebres em compasso ternário são encontradas no repertório, incluindo uma para coro e orquestra de Brahms (“Denn alles Fleisch es ist wie Gras”, from *Ein deutsches Requiem*, 1866-68) e uma para piano de Shostakovich (Prelúdio em Mi bemol menor, op. 34, nº 14, 1932-1933). Aqueles que ainda hesitam em pensar em marchas fúnebres em compasso ternário podem preferir chamar essas peças de “lamentos”.

⁸¹ Padronizado como *poco rit.* em algumas partituras.

⁸² Mais precisamente, os libretistas proveram um sétimo dístico que Bizet se recusou a musicar, apesar desse dístico continuar a aparecer em alguns libretos publicados até o final do século XX. Ver Wright, “Profiles in Courage”, 66-67; e *Carmen: Georges Bizet*, English National Opera Guide série 13, ed. Nicholas John (New York: Riverrun, 1982), 107. O dístico (que, de qualquer modo, não coincide totalmente com a metrificação dos seis anteriores) tem Carmen minimizando tudo o que tinha acabado de dizer (“Qu’importe!”) e conduz para que ela se junte a Frasquita e Mercédès no alegre refrão. Em vez disso, Bizet, é claro, decidiu manter Carmen separada, murmurando “La mort, toujours la mort!” e, até mesmo, “Désespoir!”



que Carmen repete livremente palavras recém-enunciadas, durante os compassos culminantes da ária propriamente dita. Ao repetir palavras, com música cada vez mais intensa, palavras essas que envolvem a repetição do verbo “repetir” – “la carte impitoyable répétera la mort” – Carmen parece estar sob o encantamento hipnótico daquela carta impiedosa que anuncia o castigo.

A Ária das Cartas transmite, assim, caracterização étnica ou exótica sem estilo étnico ou exótico, de modo que o Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” nos permita compreender e explorar. Eu iria mais longe a ponto de sugerir que, por mais paradoxal que possa parecer, Carmen é construída nesta ária de modo mais profundamente “cigano” do que em peças anteriores patentemente ciganas da ópera.

No entanto, o Paradigma Contexto Pleno não insiste em que Carmen seja apenas uma cigana, mais do que qualquer Paradigma Estilo Exótico o faria. Cenas musicodramáticas, como os críticos de ópera têm reconhecido por muito tempo, podem operar em diversos níveis simultaneamente, permitindo que “ambas” as leituras sejam feitas, sem incorrer em leituras mutuamente excludentes. A Carmen cigana que olha estarecida as cartas do castigo pode constituir simultaneamente um *locus* de identificação empática por “nós”, os não ciganos e os não espanhóis. Hervé Lacombe, uma das maiores autoridades em Bizet, designou recentemente o efeito dessa ária como “catártico”, por analogia à tragédia antiga. “Quando atinge esse ponto de experiência trágica, a performance [...], por um instante, coloca o espectador diante e, em seguida, libera-o da angústia da morte”.⁸³ Mesmo Susan McClary, que sublinha a tensão do núcleo dos valores supostamente “civilizados” e “ciganos” em outros trechos dessa obra, conclui que Carmen, ao não fazer nessa ária qualquer uso de “seu discurso caracteristicamente cigano”, mostra possuir uma “subjetividade universal” e ser “apenas igual a todas as outras pessoas”.⁸⁴

É claro, Carmen, sobretudo nesta ária como noutras, é apresentada como não sendo “apenas igual a todas as outras pessoas”. Suspeito que muitos de nós na plateia, encontramos-nos em condições de empatia imediata com esse retrato seco de uma pessoa em face de sua própria sentença de morte, precisamente porque sabemos que a cantora lá no palco é (dentro do contexto dado pelo enredo e figurino) uma “das ciganas”, criaturas supersticiosas que reagem passivamente ao Destino (ao contrário de nós, seres supostamente mais racionais). Podemos, portanto, nos permitir reconhecer as profundas verdades humanas nas canções de Carmen, em vez de resistir a elas como faríamos se ela se parecesse e se comportasse um pouco mais como nós (segundo a imagem que temos de nós mesmos). E tudo isso

⁸³ Lacombe, *Georges Bizet*, 711.

⁸⁴ McClary, *Georges Bizet: Carmen*, 101.



é conseguido, precisamente, porque se evita o uso de “ciganismos” ou “hispanicismos” musicais – embora isso fosse bastante difícil de explicar segundo o Paradigma Estilo Exótico.

ANTI-IMPERIALISMO EM MADAMA BUTTERFLY?

Império – um fator já bastante significativo na época de Rameau e Handel – tornou-se, no século XIX e início do século XX, uma das forças mais poderosas, para o bem e o mal, na história mundial. A Grã-Bretanha, a França e a Rússia expandiram o seu domínio territorial, assim como os conquistadores pequenos como a Bélgica (no Congo), a Itália (com um empreendimento fracassado na Etiópia em 1896) e, cada vez mais, os Estados Unidos.

A questão do império pode nos remeter a um caso quase definitivo de obra exótica, discutida brevemente na primeira parte deste artigo, *Madama Butterfly*. Poderia a fragilidade de Cio-Cio-San transformá-la em uma vítima exótica e, mais especificamente, uma vítima do imperialismo e, assim, transformar todas as mulheres asiáticas em vítimas? Susan McClary, francamente incomodada por essa possibilidade, postulou uma leitura que pode mostrar como essa ópera, apesar das evidências em contrário, “confere poder às mulheres e condena o imperialismo”. Porém, acrescenta, “é difícil imaginar que Puccini, em 1904, tivesse em mente esse tipo de crítica cultural ao escrever a sua partitura”.⁸⁵ McClary chega quase a descartar a sua própria proposta de leitura “politicamente correta” – e sobretudo conveniente para promover a carreira de uma acadêmica em franca ascensão.⁸⁶

O primeiro instinto de McClary é mais consistente do que ela suspeita. “Ataques devastadores contra o patriarcado e o imperialismo” são palavras dela e são também, claramente, o que Puccini e seus libretistas tinham em mente, pelo menos em parte.⁸⁷ Alguns trechos de *Madama Butterfly* dramatizam efetivamente o princípio de respeitar o valor e o potencial de uma pessoa cuja situação cultural é muito diferente da nossa.⁸⁸

⁸⁵ Susan McClary, “Mounting Butterflies,” 21-35 (26).

⁸⁶ McClary, “Mounting Butterflies”, 27, 26 (“aumenta o capital disciplinar de cada um”).

⁸⁷ Ibid., 27 (Evidente erro tipográfico “ataques de” corrigido para “ataques a”).

⁸⁸ Multiculturalismo (como programa e filosofia política) tem sido definido recentemente como “a ideia radical de que as pessoas de outras culturas, estrangeiras e nacionais, também são seres humanos – iguais do ponto de vista moral, com direitos iguais, que não devem ser negligenciados ou tratados como casta subordinada”. Joshua Cohen, Mitchell Howard e Martha Nussbaum, “Introduction: Feminism, Multiculturalism, and Human Equality”, in Susan Moller Okin, et al., *Is Multiculturalism Bad for Women?*, ed. Joshua Cohen, Mitchell Howard e Martha Nussbaum (Princeton: Princeton Univ. Press, 1999), 4. Peter Berkowitz menospreza a versão de multiculturalismo apresentada por esse livro como mera reafirmação “grandiosa” do liberalismo clássico; ver resenha em *The Weekly Standard*, 1º de novembro de 1999, disponível em <http://www.peterberkowitz.com/feminismvsmulticulturalism.htm>, acessado em 30 de janeiro de 2007.



Ainda assim, *Madama Butterfly* é complexa e contraditória. A dúvida que perseguiu McClary é plenamente justificada pelas facetas de uma obra que há muito merecia mais atenção. Três conjuntos mostram o quão diversa e incoerentemente Puccini e seus libretistas retratavam o Japão, seu povo e costumes então desconhecidos e sua nova e, muitas vezes, saturada relação com o Ocidente imperial. (Quase 50 anos antes, em 1853, o Comodoro Perry e suas quatro canhoneiras “abriram” o Japão para o Ocidente). Todos os três conjuntos oferecem retratos vívidos com pouco ou nenhum uso das copiosas marcas musicais do Japão encontradas em outros trechos da partitura e, por isso, têm sido ignorados ou considerados enigmáticos sob a ótica do Paradigma Estilo Exótico.

A aparição inicial de *Butterfly* e seus amigos no Ato 1 é espetacular.⁸⁹ Dezenas de quimonos e “sombrihas coloridas” se movem graciosamente para o alto da colina para assistir à cerimônia de casamento no jardim de *Butterfly*.⁹⁰ A música é harmonicamente rica (incluindo tríades aumentadas) habilmente orquestrada, mas não soa toda “asiática”. Isso levou o acadêmico e maestro Julian Smith a comentar que “o exotismo é [subitamente] descartado”. O que, em teoria, poderia criar a expectativa de constituir a oportunidade exótica por excelência [...] [no entanto,] o Japão é esquecido por um momento”.⁹¹ Do meu ponto de vista, muito ao contrário, “a oportunidade exótica por excelência” é plenamente explorada neste momento mágico. O Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto” torna claro que o exotismo, ou seja, que a representação de um país exótico e do seu povo, não exige a presença de estilo musical que soe exótico. O libretistas e Puccini produzem aqui, mesmo sem motivos musicais japoneses, um efeito sem precedentes, em escopo e aura, quanto à ênfase na beleza e na graça femininas orientais (do leste asiático). Isso ocorre tanto ao nível do grupo quanto do indivíduo – na medida em que a voz da “menina mais feliz do Japão” se eleva sobre as demais (Exemplo 6). Pode-se considerar este o momento mais forte na obra, a “quinta essência” orientalista, no sentido depreciativo; toda feminilidade asiática é aqui reduzida praticamente a uma visão de amabilidade como que congelada no tempo, para o deleite do olhar ocidental.

⁸⁹ A cena é, talvez, baseada em uma ou mais xilogravuras japonesas, algumas dos anos 1830, mostrando a procissão de uma gueixa e suas assistentes do sexo feminino pelo distrito Yoshiwara. Essas procissões cuidadosamente coreografadas ajudavam a expor uma gueixa para o olhar de clientes potenciais (que, antes da década de 1850, teriam sido totalmente asiáticos). Ver Greenwald, “Picturing Cio-Cio-San”, 251-53.

⁹⁰ Já em 1906, em Paris, produções de ópera de Puccini começaram a acrescentar para realçar a cor local uma pequena ponte e às vezes também um portal de padeira côncava tipicamente japonês.

⁹¹ Julian Smith, “Musical Exoticism in ‘Madama Butterfly’”, in *Esotismo e colore locale nell’opera di Puccini: Atti del I Convegno internazionale sull’opera di Giacomo Puccini, Torre del Lago, Festival pucciniano 1983*, ed. Jürgen Maehder (Pisa: Giardini, 1985), 113.



Largo. ♩ = 60
BUTTERFLY
Sostenendo

Io so - no la fan - ciul - la più lie - ta del Giap - po - ne, an - si del

Quan - ti fior! quan - to mar!

Quan - ti fior! quan - to mar!

Sostenendo

pp

mon - do. A - mi - che, io son ve -

poco cresc.

Exemplo 6. Puccini, *Madama Butterfly* (1904–6), Ato 1: a venturosa chegada de “garota mais feliz do Japão” e suas amigas.



Exemplo 6. Puccini, *Madama Butterfly* (1904–6), Ato 1: a venturosa chegada de “garota mais feliz do Japão” e suas amigas (cont.).

Visto de outra forma, porém, a cena idílica das jovens mulheres japonesas se perturba com o que William Ashbrook chamou de “ironia amarga”. A cena começa imediatamente após as palavras (e música) triunfantes de Pinkerton que anunciam a Sharpless o plano de se casar um dia com “uma verdadeira esposa americana”.⁹² A sequência de eventos musicalizados – a promessa cruel de Pinkerton, a entrada enlevada e a chegada graciosa de Butterfly – castiga o egoísmo e a hipocrisia de Pinkerton. Por extensão, castiga também o sistema imperial que levou Pinkerton a essa terra distante, carregando dólares no bolso o bastante para tornar as coisas em benefício próprio.

⁹² William Ashbrook, *The Operas of Puccini*, ed. corrigida, com prefácio de Roger Parker (Oxford: Oxford Univ. Press, 1985), 117.



Em contrapartida, o conjunto que se segue não pode ser lido, sequer remotamente, como uma crítica ao imperialismo. Os convidados para o casamento de Butterfly olham com ar de superioridade para Pinkerton e fazem vários comentários cínicos ou admirados uns com os outros, enunciados simultaneamente ou em cânone. A tagarelice resultante faz a plateia se sentir na mesma posição que Pinkerton, que já havia debochado várias vezes dos incompreensíveis costumes locais.⁹³ A avalanche de opiniões instantâneas dessa diversificada multidão japonesa repercute na linguagem harmônica, que envolve várias vezes níveis incomuns de dissonância. Por exemplo, os três compassos construídos sobre um acorde de décima primeira (Exemplo 7).

Pode parecer estranho Puccini ter usado a técnica harmônica mais avançada (ou seja, “debussiniana”) para descrever uma sociedade supostamente atrasada do Leste. Mas o acorde de décima primeira, nesse contexto particular, resulta de um procedimento bastante mecânico que leva gradativamente à sobreposição das terças. (A melodia de “procissão” é enunciada várias vezes em notas cada vez mais agudas sobre um estático intervalo de quinta tocado pelos instrumentos graves.) Assim o procedimento tem efeito soberbo, sugerindo uma raça de autómatos incapazes de reagir a um recém-chegado de qualquer outro modo que não seja com ciúmes, mentiras ou convenções e superficialidade. (O primeiro e o segundo sopranos: “[Goro] também o ofereceu a mim, mas eu respondi ‘Eu não o quero!’”) Esta cena também estabelece as bases para um conjunto ainda mais negativamente inclinado, minutos depois. O Bonzo (sacerdote budista) rigidamente tradicional entra e amaldiçoa Cio-Cio-San por ter abandonado a religião do seu povo. Nós, que somos bem preparados, aceitamos naturalmente o unânime alinhamento dos convidados com o Bonzo intolerante. Eles se movem para a posição do sacerdote no palco e, seguindo seu exemplo, “esticam os seus braços” e amaldiçoam a jovem de quinze anos com a música, cujo uso do trítone é duramente dissonante e, portanto, ameaçador, embora não seja em estilo japonês.⁹⁴

O último conjunto da obra é tão empático com Cio-Cio-San e seu povo quanto condescendente foi o conjunto dos “convidados de casamento”. Também eleva a um comentário tristemente realista sobre a atitude imperial de muitos soldados

⁹³ Pinkerton fez ainda mais piadas desse tipo – insultando a comida, fazendo blague sobre a prática da arqueria – na versão apresentada na noite de abertura (La Scala). O encarte do CD para a gravação realizada por Charles Rosekrans (Vox 4 7525, em quatro CDs programáveis) apresenta todas as versões do libreto convenientemente dispostas em colunas paralelas. A documentação completa da gênese da obra está disponível em *Madama Butterfly: Fonti e documenti della genesi*, Arthur Groos, ed., com Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling (Lucca: Centro Studi Giacomo Puccini, 2005).

⁹⁴ A associação da dissonância e outros dispositivos modernistas (incluindo trítone e fragmentos de tons inteiros) com a tradição japonesa opressora, encontrada na referida ópera, é brevemente sugerida por, entre outros, Carner, *Giacomo Puccini*, 2ª ed., 386-88, 397.



norte-americanos, empresários e diplomatas para com os povos exóticos – como evidente e frequentemente os viam –, cujos territórios eles iam invadindo e com propósitos diversos tentaram explorar.⁹⁵

Nesse trio notável, o cônsul americano Sharpless implora a Suzuki, ama de Cio-Cio-San, que a convença a ceder seu filho aos “cuidados maternos” de Kate, a esposa do americano Pinkerton, a fim de “garantir o futuro da criança”. Enquanto isso, Pinkerton vagueia em torno da pequena casa, pensando alto sobre o que reencontra depois de uma ausência de três anos: as flores, o quarto, uma estátua de Buda, uma fotografia de si mesmo.⁹⁶ As palavras das três personagens, conforme se lê no libreto, sugerem uma discussão entre o barítono e a mezzo, com Pinkerton resmungando apartes e (como indicam as direções de palco) “cada vez mais agitado”. Suzuki expressa duas vezes seu horror a Sharpless: “E você quer que eu pergunte a uma mãe...” (Ela não consegue pronunciar as últimas e óbvias palavras).

A música oferece um cenário muito diferente, refletindo (embora sem identificação com) as relações de poder do imperialismo. Ao longo dos trinta lentos compassos (*largo*) do trio, a orquestra toca uma melodia que surge do silêncio e vai se desfraldando.⁹⁷ Sharpless e Pinkerton se alternam na duplicação da melodia da orquestra. Começando *pianissimo* e *dolce*, conduzem gradualmente para um clímax em que o tenor sustenta um si agudo durante quatro tempos. O barítono finalmente se junta ao tenor no seu igualmente intenso fá agudo. Não é Pinkerton, mas Suzuki que, no decorrer do trio, é reduzido a um resmungar. Suas palavras em protesto, musicadas mormente como interjeições em estilo recitativo, parecem estar num ineficaz embate com a sólida parede sonora constituída pela outra voz masculina em legato (Exemplo 8).

O trecho inteiro é sustentado por uma linha de baixo caminhante que muitas vezes é duplicada por Sharpless enquanto Pinkerton (como na maior parte do Exemplo 8) carrega a melodia principal. Na verdade, Pinkerton e Sharpless poderiam facilmente executar suas partes (sem Suzuki) como um dueto satisfatório.

⁹⁵ Ver Narrelle Morris, “Innocence to Deviance: The Fetishisation of Japanese Women in Western Fiction, 1890s-1990s”, *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context* 7 (2002), disponível em <http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue7/morris.html>, acessado em 6 de maio de 2007. Sobre a representação do Japão na música popular americana, ver W. Anthony Sheppard, *Extreme Exoticism: Japan in the American Musical Imagination* (no prelo). O livro de Sheppard irá incorporar materiais de duas de suas apresentações em conferências: “Strains of Japonisme in Tin Pan Alley, 1900-1930” (Congresso da Society for American Music, 2000) e “Pinkerton’s Lament” (Congresso da American Musicological Society, 2003). Michaela Niccolai aborda algumas canções populares (da Itália e dos Estados Unidos, c. 1916-1948) sobre mulheres japonesas abandonadas por homens ocidentais, em “‘Oh fior di thé, t’amo credi a me!’: Aspetti della ricezione del mito-Butterfly nella canzone e nell’operetta fino agli anni Trenta”, in *Madama Butterfly: l’orientalismo di fine secolo, l’approccio pucciniano, la ricezione*, ed. Arthur Groos, et al. (Florence: Olschki, and Lucca: Centro Studi Giacomo Puccini, 2008).

⁹⁶ Aqui e em sua ária posterior (“Addio, fiorito asil”), Pinkerton parece estar encenando apenas um lado de um dueto de despedida, como se Rodolfo no final do segundo ato de *La Bohème* cantasse o dueto de despedida sem Mimi.

⁹⁷ Esta melodia foi ouvida pela primeira vez quando os dois homens chegaram a casa.



Moderato ♩ = 112
mf

Ec-co, per - chè pre - scel - ta__ fu, vuol far__ con__ te la__ so - prap - più.
La sua bel - tà

Ec-co, per - chè pre - scel - ta__ fu, vuol far__ con__ te la__ so - prap - più.
La sua bel - tà

pp spigliato cresc.

Exemplo 7. Puccini, *Madama Butterfly*, Ato 1: procissão dos convidados do casamento, com efeito harmônico acumulativo que resulta em três compassos sobre um acorde de sétima.

Suzuki produz o efeito de tentar obter a sua atenção, enquanto os homens, com foco em seus respectivos sentimentos intensos, cantam e se vão.⁹⁸ As palavras de Sharpless são, em seus próprios olhos, razoáveis, um pouco como aqueles de outra figura de autoridade, *père* Germont em *La Traviata* de Verdi. Mas eles também são – como Germont – cruéis, pois eles não levam em consideração os sentimentos de Cio-Cio-San, nem antecipam que desistir de seu filho vai levá-la ao suicídio. O comportamento de Pinkerton parece igualmente cruel. Ele está aqui se refugiando egoisticamente em sua dor, assim como ele tem agido em toda a ópera. Poder-se-á imaginar que os dois homens pensam que os valores culturais ocidentais são su-

⁹⁸ Uma discussão rara de Suzuki para, infelizmente, no início do ato 2: Melinda Boyd, “‘Re-Orienting’ the Vision: Ethnicity and Authenticity from Suzuki to Comrade Chin”, in Wisenthal, et al., *Vision of the Orient*, 59-71.



periores aos dos japoneses. Pinkerton, afinal, havia ridicularizado o Bonzo no Ato 1. Aqui eles mostram ser tão surdos à súplica de uma mulher japonesa – tão insensíveis – como foi o Bonzo naquela outra ocasião.

Depois de termos experimentado a performance desse trio, talvez não achemos tão implausível a especulação de McClary de que *Madama Butterfly* se engaja em uma crítica ao imperialismo e à [suposta] superioridade cultural ocidental. Certamente, poucos ouvintes endossariam a queixa de Mosco Carner de que “este trio representa uma concessão por parte do dramaturgo para os músicos [isto é, o compositor e seus cantores], pois a situação dramática dificilmente o justificaria”.⁹⁹ A direção de palco, no final desse trio é eloquente: Suzuki, ainda resistindo à instrução de Sharpless de ir ao jardim para falar com Kate Pinkerton, precisa ser “impulsionada” (*spinta*) por ele. A falta de poder historicamente determinada dos não ocidentais, o Outro exótico, é vividamente realizada nesse trio – sem quaisquer sons exóticos – e na incitação peremptória de Sharpless, que o termina.

Os vários retratos dramático-musicais aqui analisados, encontrados na obra de Rameau, Handel, Bizet e Puccini, são bastante diferentes daqueles que os mesmos compositores tenderam a criar para personagens europeus. Particularmente numerosas obras de Handel encarnam a dicotomia ocidental e não ocidental, contrastando um decadente monarca, um líder militar do Oriente Médio ou da Índia com outro norteado por princípios e associado com a Grécia e a Roma antigas ou com a tradição judaico-cristã. Exemplos típicos, vale a pena explorar em detalhe, incluem o par contrastante Argante e Godefroy de Bouillon – a mulher ranzinza que persegue o rei muçulmano contra o honrado cavaleiro das Cruzadas, em *Rinaldo* (1711); Poro, rei da Índia, movido pelo ciúme amoroso, contra o mais auto-controlado Alexandre, o Grande, em *Poro, re dell’Indie* (1731); e nosso amigo embriagado Belshazzar contra outra figura emblemática do Ocidente, Ciro da Pérsia

⁹⁹ Carner, *Puccini*, 397. Carner ainda faz objeção à ideia de que o si bemol agudo em *fortissimo* cantado por Pinkerton teria acordado Butterfly; Carner parece ter esquecido, permita-me uma piada condescendente, que momentos de monólogo interno na ópera são frequentemente cantados em voz alta, e compreendidos pelos ouvintes como inaudíveis para os demais personagens nas mediações. Puccini e os libretistas teriam partido dessa convenção no ato 1: a longa confissão de amor de Butterfly (“*leri son salita*”) é cantada como um estendido aparte alheio a Pinkerton, mas suas notas finais são em *forte* e ela, em seguida, “para, como se tivesse medo de ter sido ouvida por seus parentes”.

¹⁰⁰ Sobre a caracterização em *Poro*, ver páginas reveladoras em Winton Dean, *Handel’s Operas, 1726-1741* (Woodbridge, UK: Boydell Press, 2006), 169-85. Dean volta ao usual Paradigma Estilo Exótico em sua uma frase sobre a possível ocorrência de exotismo na obra: “Quatro dos seis personagens são índios, mas não há nenhuma tentativa de cor local” (ibid., 184). “Cor local”, para Dean aqui, parece não incluir os traços afetivos extremos de Poro, tão brilhantemente realizados na música de Handel, nem a cena perto do final em que Cleofide, pensando que Poro estivesse morto, se prepara para comer *sati* [suttee], em uma pira de funeral. O libreto de Metastasio, originalmente intitulado *Alessandro nell’Indie*, baseou-se em um trecho maior da peça Racine, *Alexandre le Grand* (1665). E serviu como base para cerca de 65 óperas no decorrer do século XVIII, incluindo pelo menos cinco entre janeiro de 1730 e janeiro de 1731 (ibid., 172).



Largo $\text{♩} = 54$
SUZUKI

E vo - le - te ch'io chie - da ad u - na ma - dre ...

PINKERTON

cresc.

-ta - ta è la stan - za dei no - stri a - mor ...

SHARPLESS

-vrà. Suv - vi - a

p cresc.

Exemplo 8. Puccini, *Madama Butterfly*, Ato 2, cena 2 trio: Pinkerton e Sharpless ignoram os protestos preocupados de Suzuki.

– que, convenientemente e em desafio tanto à história quanto ao Antigo Testamento, aceita o Jeová como Senhor, ao final do oratório.¹⁰⁰

Os retratos dramático-musicais aqui examinados deram-nos a oportunidade de expandir nosso ferramental para lidar com a representação do Outro exótico, permitindo-nos considerar toda a gama de estilos musicais e procedimentos, bem como características verbais e dramáticas, entre outras. O mesmo é certamente válido para milhares de obras exóticas: as de primeira classe e aquelas que são, por falta de melhor expressão, historicamente interessantes.

¹⁰⁰ Sobre a caracterização em *Poro*, ver páginas reveladoras em Winton Dean, *Handel's Operas, 1726-1741* (Woodbridge, UK: Boydell Press, 2006), 169-85. Dean volta ao usual Paradigma de Estilo Exótico em sua uma frase sobre a possível ocorrência de exotismo na obra: “Quatro dos seis personagens são índios, mas não há nenhuma tentativa de cor local” (ibid., 184). “Cor local”, para Dean aqui, parece não incluir os traços afetivos extremos de *Poro*, tão brilhantemente realizados na música de Handel, nem a cena perto do final em que Cleofide, pensando que *Poro* estivesse morto, se prepara para cometer *sati* [suttee], em uma pira de funeral. O libreto de Metastasio, originalmente intitulado *Alessandro nell'Indie*, baseou-se em um trecho maior da peça Racine, *Alexandre le Grand* (1665). E serviu como base para cerca de 65 óperas no decorrer do século XVIII, incluindo pelo menos cinco entre janeiro de 1730 e janeiro de 1731 (ibid., 172).



Ao ampliar nossa abordagem podemos superar uma estreita, embora frequentemente produtiva, busca por significantes musicais necessários e suficientes, consubstanciados em alturas, ritmos e cores instrumentais, localizados na partitura. Em vez disso, nós reconhecemos como a música tem participado extensivamente, durante séculos, naquilo que os críticos literários e historiadores culturais chamam de “representação” do mundo não ocidental e de outros povos, considerados nos limites da consciência metropolitana. Participou ao envolver todas as ferramentas possíveis da música – como os dispositivos contemporâneos da linguagem harmônica e a manipulação imaginativa de estrutura de frase – e, simultaneamente, ao aliar-se com outras artes: palavras cantadas (ou títulos de movimentos em determinadas peças instrumentais), ação dramática e dança, assim por diante.

Numerosos especialistas e críticos ao escrever sobre óperas específicas – além das mencionadas aqui – têm antecipado alguns aspectos do Paradigma “Todas as Músicas em Pleno Contexto”. Mas nenhum deles, a meu conhecimento, declarou seus princípios de trabalho de maneira explícita, sistemática ou (em um certo sentido) teórica. Precisamos relacionar esses estudos de obras individuais entre si, considerar suas diversas implicações, levar adiante e em maior detalhe seus argumentos e testá-los, comparativamente, em outras instâncias de retrato exótico *per musica* cujas formas de representação ainda não foram examinadas.

RALPH P. LOCKE é professor de musicologia da Eastman School of Music, da Universidade de Rochester, NY, EUA. Doutor e mestre pela Universidade de Chicago; bacharel pela Universidade de Harvard. Autor dos livros *Music, Musicians, and the Saint-Simoniens* (University of Chicago Press, 1986), *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge University Press, 2009); coeditor de *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860* (University of California Press, 1997). Tem colaborado com as seguintes publicações: *Cambridge Opera Journal*; *Fontes artis musicae*; *Revue française de musicologie*; *19th-Century Music*; *Journal of the American Musicological Society*; *Opera Quarterly*; *MLA Notes*; *Pendragon Review*; *Journal of the American Liszt Society*; *Mendelssohn and Schumann Essays*; *Music in Paris in the 1830s*; *Music and Society: The Early Romantic Era*; *Les Saint-Simoniens et L'Orient*; *En travesti: Women, Gender Subversion, Opera*; *The Work of Opera*; *The Nineteenth-Century Symphony*; *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*; *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux*; *Liszt and His World*; *Musique, esthétique et société au xixe siècle*; *Händel's Opern: Das Handbuch*; *International Musicological Society (IMS) Conference Proceedings (1982, 1992, 1997)*; *New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *New Grove Dictionary of American Music*; *New Grove Dictionary of Opera*; *New Grove Dictionary of Women Composers*; *New Harvard Dictionary of Music*; *American National Biography*; *Encyclopedia of New England Culture*; *Dictionnaire Berlioz (Prix de l'Académie des Beaux-Arts)*; *Dictionnaire de la musique en France au xixe siècle (MLA Vincent H. Duckles Award)*; and *Encyclopaedia Britannica*. Recebeu diversos prêmios e bolsas, entre os quais Galler Prize (1980), MLA Prize (1981), ACLS Fellowship (1983), National Endowment for the Humanities Summer Stipend (1988), National Endowment for the Humanities Fellowship (2006-7), American Musicological Society e Society for American Music Society Publication Subventions (1986, 1997), Bridging Fellowship (1990), Music and Letters Award (2002), ASCAP-Deems Taylor Award (1992, 1996, 1999, 2003, 2007), H. Colin Slim Award (American Musicological Society, 2005), Ruth Solie Award (American Musicological Society, 2009).



Orientalismo e discurso dramático-musical no “Notturmo” de *Condor*, de Carlos Gomes

Marcos Virmond*

Irândi Daroz**

Resumo

Condor foi estreada em 1891, no teatro Scala, de Milão. De temática oriental, a ópera não obteve sucesso duradouro, em parte devido ao libreto pouco identificado com a estética do período. Entretanto, a música de *Condor* representa um significativo avanço na produção de Carlos Gomes, com uma nova proposta de estruturação melódica e coesão temática. Carlos Gomes tem sido pouco discutido em termos de análise musical, um caminho necessário e essencial para revisar o mito e revelar o artista maduro e competente. Este estudo pretende investigar as relações entre o discurso musical e dramático do “Notturmo” que antecede o terceiro ato de *Condor*, considerando as convenções das óperas exóticas bem como tendências mais amplas no tratamento dramático-musical nas últimas décadas do século XIX. Conclui-se que o trecho em questão apresenta-se como uma síntese dos eventos dramáticos dos atos anteriores e preparação do ato conclusivo.

Palavras-chave

análise musical – ópera – orientalismo – exotismo – Antônio Carlos Gomes – século XIX – música no Brasil.

Abstract

Condor was premiered at La Scala in Milan in 1891. Based on an oriental subject, the opera had no further success due, in part, to its outmoded libretto. However, the music of Gomes shows a significant advancement towards a new approach to melodic structure and motivic cohesion. The works of Carlos Gomes have been poorly discussed in terms of musical analysis, an essential way to review the myth and to reveal the true mature and competent artist. This article aims to analyze the relations between musical and dramatic discourse of the “Notturmo” that precedes the third act of *Condor*, considering the conventions of exoticist opera as well as broader musicodramatic approaches in late nineteenth-century opera. This study reaches the conclusion that the “Notturmo” presents a summing up of the dramatic events of the precedent acts, and sets up to the final act of the opera.

Keywords

musical analysis – opera – orientalism – exoticism – Antonio Carlos Gomes – 19th century – music in Brazil.

* Universidade Sagrado Coração (USC), Bauru, SP, Brasil. Endereço eletrônico: mvirmond@ils.br.

** Universidade Sagrado Coração (USC), Bauru, SP, Brasil. Endereço eletrônico: ifdaroz@uol.com.br.



SITUAÇÃO OPERÍSTICA DE *CONDOR*

Condor teve sua primeira apresentação no Teatro alla Scala, de Milão, em fevereiro de 1891 e foi dedicada por Carlos Gomes a um grande amigo da Bahia, Theodoro Teixeira Gomes. Trata-se de sua última ópera em termos formais, pois o trabalho seguinte, *Colombo*, é concebido na forma de um poema sinfônico-vocal. *Condor* foi escrita sob encomenda, a única nesta condição em sua carreira, da Casa Musicale Sonzogno, para a temporada 1890–1891 no Teatro alla Scala. Estimava-se que o compositor levou de três a cinco meses para cumprir a tarefa, possivelmente iniciando a composição da obra na primavera de 1890.

O libreto de autoria de Mario Canti versa sobre tema oriental e não é considerado de boa qualidade, tanto em relação ao desenvolvimento dramático quanto ao enredo (Muricy, 1936). Carlos Gomes construiu *Condor* em torno de um prelúdio e três atos, havendo um "Notturmo" que antecede o último deles. Na época, era costume incluir pelo menos um interlúdio orquestral ao longo da ópera e Gomes não foge a esta convenção. Considera-se que a finalidade desses interlúdios era oferecer um repouso à audiência da sequência dramática da obra. Entretanto, a maior parte desses interlúdios tem apelo de música programática. Exemplos clássicos são o Intermezzo da *Cavalleria Rusticana* (1890) de Mascagni, o Intermezzo de *Pagliacci* (1892) de Leoncavallo e o prelúdio que antecede o último ato de *La Vally* (1892) de Catalani. No caso de *Condor*, este artigo pretende, por meio de análise musical, compreender a intenção de Gomes ao anteceder o ato final de sua última ópera com uma curta peça sinfônica a que ele denominou "Notturmo".

A HISTÓRIA DE *CONDOR*

A ação ocorre em Samarcanda, no século XVII, uma das cidades mais antigas do mundo ainda existindo como tal, situada no Uzbequistão, na Ásia Central, próxima à fronteira do Afeganistão. Os principais personagens são Odalea, rainha de Samarcanda, Condor, um bandoleiro que posteriormente se revela de nobre estirpe, Almazor, astrólogo da corte, Adin, pajem da rainha, e Zuleida, uma nômade, mãe de Condor. Odalea, a rainha, vive reclusa em seu palácio, local reservado e protegido pelas severas leis islâmicas. Condor, um misterioso guerreiro, é dominado por uma fulminante paixão – pela visão da rainha em uma rara aparição pública no Dia do Grande Perdão –, resolve desafiar as leis e, mesmo ao preço da própria vida, invade o recinto sagrado do palácio para, pela última vez, poder lançar o olhar sobre a mulher que lhe despertara a paixão. Curiosamente, Odalea não refuga o visitante e pede para conversar a sós com ele. Tal atitude causa estranheza na corte e se agrava quando, ao fim do primeiro ato, Odalea declara que o invasor é insano e, portanto, deve ser poupado da sentença de morte que todos aguardavam. No segundo ato, Odalea é assaltada por bandoleiros durante uma curta viagem e,



miraculosamente, é salva por um desconhecido herói. Ao final, verifica-se que o misterioso salvador é Condor. Adicionalmente, ele se revela o chefe das temidas hordas negras e também o filho de Amurath, um grande rei. Entretanto, a corte ainda o teme e cada vez mais se preocupa com as posturas da rainha, que contrariam os costumes do reino. No clímax final, Odalea, desejando premiá-lo pelo salvamento, concede a Condor o cargo de emir, para enorme espanto e crescente desgosto da corte. No último ato, os fatos já estão fora de controle. Odalea não pode mais esconder a paixão que lhe devora a alma. Finalmente, revela seu intenso amor pelo forasteiro e admite que está pronta para quebrar todas as regras e assumir a paixão. É tarde demais. A população, insuflada pelo grão-vizir, revolta-se, incendeia Samarcanda e dirige-se ao palácio desejando o sangue de Condor. Diante do inevitável, Condor opta por suicidar-se para garantir que Odalea sobreviva.

O DISCURSO DRAMÁTICO EM CONDOR

O conflito em *Condor* se estabelece em diversos níveis confluentes e essa qualidade é que dá certa consistência tanto ao libreto quanto ao discurso dramático. O mais simples é o conflito protagonizado por Condor – sua importância é a de ser o conflito que desencadeia a ação. Condor representa a figura do herói romântico que não mede as consequências pela realização do ideal, ainda que seja uma volição amorosa – e ao longo de seu discurso o personagem nada apresenta além. Não há um elemento modificador de caráter: Condor permanece indene ao longo da obra. O segundo conflito é a manutenção do *satus quo*: o protocolo da corte, a lei islâmica, o conservadorismo, a moral e os costumes. Ele se representa no coro e está indexado em Almazor. O coro, então, é o protagonista deste conflito, o que não chega a ser paradoxal, pois o coro na ópera italiana da segunda metade do século XIX geralmente tem um papel ideológico (Parakilas, 1992). Não importa que nesse caso não seja o de agente modificador político, como ocorre na maioria das óperas iniciais de Verdi. De fato, a importância do coro em *Condor* surge mais do papel dramático que do tratamento musical. Mesmo sem relevância musical, o coro está presente desde o início até o fim da ópera. O terceiro conflito é representado por Odalea e sua progressiva transformação. Da rainha fria, calculista e guardiã de costumes imemoriais, Odalea é invadida pelo sopro humano, é tocada pelo doloroso e esfuziante sentimento de paixão humana, emulando a divindade olímpica que experimenta o prazer e a dor do simples mortal. É entre esta dualidade prazer-dor que o personagem de Odalea transforma-se à medida que progride o discurso dramático, sofrendo um evidente processo de humanização. Tal transformação fica muito clara no fim do terceiro ato, quando Odalea grita para Condor – *Folle! Non vedi, non senti in cor che disperata io t'amo!*



Mesmo com um argumento de limitadas possibilidades, não falta à *Condor* a caracterização dramática de seus personagens, tanto do ponto de vista textual como musical (Virmond et al., 2006). Cada personagem incorpora modelos clássicos de significação na dramaturgia do romantismo: o herói viril, destemido (Condor), o amor maternal de estirpe (Zuleida), a virgem iconizada (Odalea), a lei (Almazor e o coro) e o *alter ego* (Adin).

Ao longo do discurso dramático, as relações de conflito se modificam drasticamente e isto se deve à dinâmica própria de cada personagem, principalmente a Odalea. Uma nova composição dessas relações se estabelece, levando a um aumento da tensão dramática. Esta tensão é climatizada ao final de cada ato acompanhada por uma progressiva humanização da personagem Odalea, em gestos que, ao mesmo tempo, acirram a animosidade do povo-Almazor. O curso dramático de *Condor* pode ser visto na Figura 1.

Especificamente em Odalea, há uma constante ondulação anímica; ela passa da frieza inicial ao espanto pela ousadia do invasor; do desdém por ele ao reconhecimento de uma profunda modificação de ânimo que começa a lhe assaltar; da vontade de descobrir Condor à exaltação de sabê-lo de estirpe nobre; da incontida ira pelos desejos reprimidos dualisticamente (a lei interna e a lei externa) à explosão pelo amor revelado e correspondido. Esta composição anímica, dinâmica, é fundamental para a compreensão do significado do "Notturmo" entre o segundo e o terceiro atos.

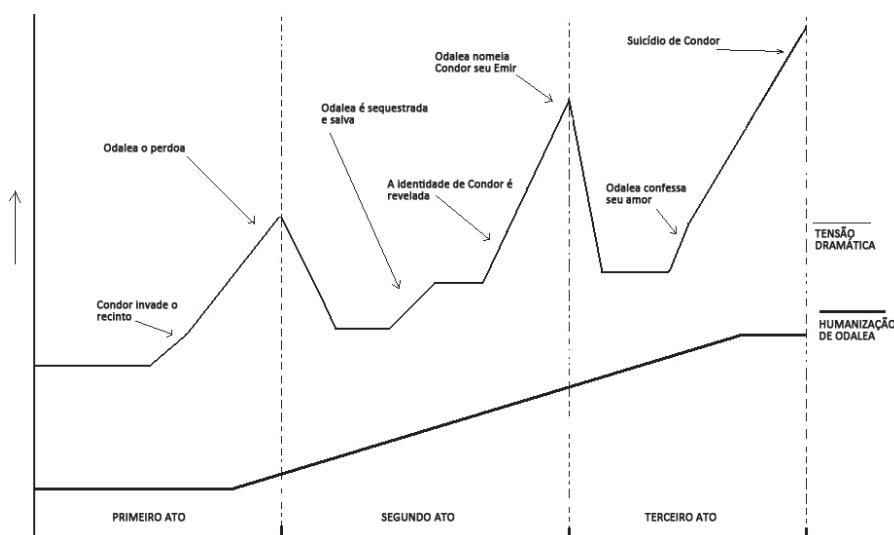


Figura 1. Curso dramático de *Condor*. A linha superior expressa a evolução da tensão dramática da obra. A linha inferior expressa o processo de humanização de Odalea.



UMA ANÁLISE DO "NOTTURNO" DE *CONDOR*

A visão do Oriente sempre foi objeto de interesse da música ocidental, tanto instrumental como lírica. Nesse sentido, as tipologias das músicas turca e húngara são consagradas e amplamente exemplificadas em obras de admirável qualidade, desde os Rondó *alla ungarese*, de Haydn, ao *alla marcia*, da Nona Sinfonia, de Beethoven. Continua-se no oriente cômico de Rossini e no exotismo/orientalismo de Félicien David (*Le Désert*) que deu vazão ao tema nas mãos de Meyerbeer (*L'Africaine*), Bizet (*Les Pêcheur de Perles*), Delibes (*Lakmé*), Verdi (*Aida*), Gomes (*Condor*) e Puccini (*Turandot*). Nessas obras, tanto do ponto de vista musical como do dramático, o orientalismo se faz presente com sua tipologia. Como refere Locke (1991), a trama paradigmática para as óperas orientalistas poderia ser sumarizada em um conjunto que inclui um tenor-herói, branco-europeu que, arriscando sua lealdade a seu próprio povo e à ética colonialista, invade o território misterioso, colonizado, de pele escura, representado por cativantes dançarinas profundamente carinhosas (a soprano), incorrendo na ira do chefe da tribo (baixo ou barítono) e do obediente coro masculino de selvagens. Como se pode observar, o paradigma se aplica integralmente ao *Condor* com a ressalva de que o tenor-herói não é branco-europeu, mas "pele escura" também. Nesse sentido, o orientalismo requer uma pintura musical, o que é factível na mesma medida em que um pintor pode carregar o ambiente oriental para a ilusão de sua tela. Dessa mesma forma, o compositor pode tentar imitar ou invocar a música da região que se pretende emular (Locke, 1991). Musicalmente, um evento que muito caracteriza este orientalismo é a presença de um segundo grau aumentado e, melhor ainda, do quarto grau também aumentado. Outros processos de orientalismo em música podem incluir escala de tons inteiros e segundas e quartas aumentadas (Scott, 1998). Considerando os artifícios mencionados, as frases em solo com oboé são icônicas para orientalismo, particularmente se o desenho melódico apresenta característica de improvisação – um gesto considerado pela cultura ocidental como próprio da música oriental.

Esses aspectos preliminares tentam embasar os eventos musicais que ocorrem no "Notturmo" de *Condor*, um dos momentos em que o orientalismo em música tenta fazer-se presente na partitura com maior evidência. O "Notturmo", localizado entre o segundo e terceiro atos da ópera, configura-se como uma das peças sinfônicas autônomas de Gomes, ainda que sem o fôlego estrutural da Sinfonia de *Guarany*, *Fosca* e *Salvator Rosa*. A coesão motívica dessa peça foi muito bem demonstrada por Nogueira (2003) em sua detalhada análise. Entretanto, para fins do presente estudo, o "Notturmo" será dividido em quatro seções principais:



- cantilena inicial - 10 compassos
- cena - 10 compassos
- ária - 10 compassos
- cantilena final (coda) - 10 compassos

A cantilena inicial se caracteriza por um recitativo do oboé, responsável pelo caráter oriental do "Notturmo", pois aqui Gomes não usa uma escala modal de forma explícita. A frase se desenvolve insistentemente entre o I e V grau de uma escala em Sol bemol maior em que aparecem apenas seis membros da escala. A cena corresponde a uma digressão harmônica, uma peroração retórica, uma vez que apresenta algo novo que será desenvolvido na seção central (a ária). A ária desenvolve-se com um caráter expansivo, lírico e ardente e, ao final, como uma coda, retoma-se a mesma cantilena inicial, agora com caráter conclusivo, como reminiscência.

CONTEÚDO DRAMÁTICO DO "NOTTURNO"

A CANTILENA

A cantilena é o signo icônico relacionado ao objeto "Oriente", local onde se passa a história de Odalea. A representação se estabelece de forma tênue com o orientalismo em música, uma vez que não cumpre os principais processos musicais sugeridos por Scott (1998) para esta representação, conforme descrito antes. A representação se dá pelo uso do oboé e sua similaridade tímbrica com os instrumentos de palheta dupla usados no dito "Oriente", seja o Sahnî da Índia ou Zurna da Turquia, da Armênia ou de localidades na Ásia Central. O outro aspecto de representação está na melodia não acompanhada e com caráter de improvisação. A primeira frase da cantilena se dá sobre os diferentes graus não alterados da escala de Sol bemol maior. Na segunda apresentação, dirige-se para a tonalidade de Si bemol maior, por meio de relação cromática de mediante (Kostka, 1990) para rapidamente retornar à tonalidade original de Sol bemol maior (Figura 2).





Essa frase melódica já foi considerada um motivo recorrente com a designação de "Odalea conquistada" (Virmond, 2003), isto é, a rainha fria e majestática cedendo à fragilidade das paixões humanas. De fato, esta designação se configura adequada quando verificamos que a frase representa, além da solidão irreconciliável das amplas e frias planuras em torno de Samarcanda, a reflexão de Odalea de que uma profunda transformação lhe ocorre desde o encontro com o forasteiro audacioso (*l'eco mi giunge... misteriosa, fiera... e mi conturba... Perché palpito è tremo?*). Então, configura-se uma relação simbólica neste signo, uma vez que se trata de um tema recorrente. Em vários momentos ao longo da obra ele é introduzido em situações do discurso dramático nos quais esta condição anímica está presente.

A CENA

Se Odalea, na cantilena, lança seu olhar para a solidão mimética das planuras infindáveis dos campos em torno de Samarcanda, mergulhada em sua profunda tristeza; na cena, ela começa a questionar seu destino. É como se saísse da letargia e exercitasse a reflexão para assimilar os fatos ocorridos nos atos anteriores. Para caracterizar a nova disposição anímica de Odalea, identifica-se uma mobilidade maior no discurso musical da cena, comentando essa crescente efervescência. Agora, a textura é polifônica e confiada às cordas com intervenção das madeiras, em contraste com a singeleza do uso do oboé, brevemente apoiado nas madeiras (clarinetas e fagotes) nas cadencias frasais. A cena antecipa o modelo rítmico da ária, como pode se visto na Figura 3.



Figura 3. A frase inicial da cena apresenta o esquema rítmico que será utilizado no desenvolvimento melódico da ária.

Essa maior mobilidade encerra ainda certo grau de indefinição de Odalea quanto a seus sentimentos e isso se verifica nas tensões harmônicas não resolvidas desta seção, caracterizadas pelo constante uso de sequência harmônica, pela progressão cromática descendente do baixo e pelo uso de prolongamento da dominante (Figura 4).



Figura 4. Frase inicial da cena.

A ÁRIA

Se, na cena, as dúvidas de Odalea são desenhadas pela digressão harmônica do trecho, a ária surge como um grito que extravasa as angústias contidas na alma da rainha, que a liberta das tensões acumuladas no decorrer dos inesperados acontecimentos desde a chegada do estranho forasteiro. Da mesma forma, o discurso musical acompanha coerentemente esta liberação de tensões sem deixar de sublinhar seu tema central, isto é, a descoberta da paixão. Ela se estrutura em 10 compassos divididos em três segmentos de três compassos, com resolução no quarto, como pode ser visto na Figura 5.

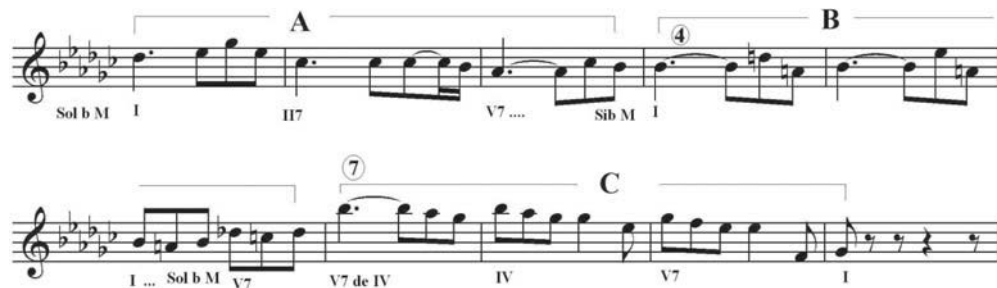


Figura 5. "Notturmo", reprodução dos 10 compassos da ária, em que se pode identificar os três segmentos.

O momento de maior afirmação é o primeiro compasso do segmento B (compasso 4) quando Carlos Gomes utiliza novamente o recurso de modulação dentro do sistema de tônicas (Slonimsky, 1997) subitamente transformando o III grau em tônica. Mesmo assim, o clímax da ária ocorre no compasso 7, no início do último segmento, onde a melodia é levada ao registro agudo para, descendentemente, resolver na tônica por meio de uma conveniente cadência perfeita.

Agora, a frase é bem estruturada, tem antecedente e conseqüente claros, está distribuída em três segmentos metricamente equilibrados com três compassos cada um, de um ritmo harmônico muito rápido, típico de Carlos Gomes, e uma in-



flexão melódica climática muito bem preparada. Esse conjunto representa a decisão de Odalea. A presença de uma clara e equilibrada estrutura nesse trecho é o que transmite o sentimento de decisão, de resolução dos conflitos de Odalea. A perfeição estrutural do discurso musical, em contraposição ao segmento anterior, representa a robustez da tomada de posição da rainha. Aqui, novamente, o objeto é Odalea e os signos icônicos são qualificados com índices pelos eventos analíticos acima descritos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O “Notturmo” representa musicalmente um momento de reflexão de Odalea, que está musicalmente caracterizada por cada um dos segmentos antes descritos. Introduce-se o ambiente oriental com toda sua significação por meio da cantilena. Depois, na cena, encontramos a rainha questionando-se sobre sua posição de intocada majestade, que se fechou em uma solidão protocolar com prejuízo da própria sexualidade para atender a uma contingência heráldica, dar continuidade a uma dinastia, seguir os rígidos protocolos que a tradição adicional e indesejadamente lhe impõem. Por fim, a ária representa a libertação de Odalea, com intensa paixão e amor pelo forasteiro, aquele que ousou, em prejuízo da própria vida, invadir o recinto sagrado para, por um momento, deleitar-se com a visão de sua amada. Entretanto, a tristeza retorna, por meio da cantilena final, quando Odalea reconhece a distância em que esta liberdade se encontra. Revela-se, assim, uma estreita relação entre o discurso musical e o dramático, uma vez que o trecho em questão caracterizou-se como síntese dos eventos dramáticos desenrolados nos atos anteriores e uma apresentação antecipada das posturas de Odalea para o ato conclusivo, particularmente sua firme decisão de revelar a paixão por Condor, elemento climático fundamental para o desenrolar dos acontecimentos que concluem a ópera.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Kostka, Stefan. *Materials and techniques of twenty-century music*. Nova York: Prentice Hall, 1990.
- Locke, Ralph P. "Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saen's 'Samson et Dalila'". *Cambridge Opera Journal*, vol. 3, nº 3, nov., p. 261-302, 1991.
- Muricy, Andrade. "*Condor*, notas sobre a esthetica dessa ópera". *Revista Brasileira de Música*, p. 300-307. Rio de Janeiro, 1936.
- Nogueira, Marcos Pupo. "Carlos Gomes, um compositor orquestral: os prelúdios e sinfonias de suas óperas (1961–1891)". Tese de Doutorado em História Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.
- Parakilas, James. "Political representation and the chorus in the nineteenth-century Oper". *19th-Century Music*, vol. 16, nº 2, p. 181-202, 1992.
- Scot, Derek B. "Orientalism and Music Style". *The Musical Quarterly*, vol. 82, nº 2, p. 300-335, 1998.
- Slonimsky, Nicholas. *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*. Nova York: Schirmer Books, 1997.
- Virmond, Marcos. *Condor de Antônio Carlos Gomes – uma análise de sua história e música*. Bauru: Edusc, 2003.
- Virmond, Marcos; Nogueira, Lenita W. M.; Marin, Rosa M. T. "Exotismo e Orientalismo em Antônio Carlos Gomes". *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, p. 535-541. Brasília, 2006.

MARCOS VIRMOND é professor de História da Música e Regência do Departamento de Música da Universidade Sagrado Coração, em Bauru, São Paulo. Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp (2007); atuou como regente assistente na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre; atualmente é regente titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Botucatu. Recebeu o primeiro prêmio do concurso de composição de ópera promovido pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (1988) e menção honrosa em concurso de monografia da Academia Brasileira de Música (2001).

IRANDI DAROZ é professor de Regência e de Técnicas de Expressão Vocal e Canto Coral do Departamento de Música da Universidade Sagrado Coração, em Bauru, São Paulo. Doutorando em Educação Musical pelo Instituto de Artes da Unesp, atua como regente coral da Unesp, dos *campi* de Botucatu e Bauru, e do Coral Municipal de Lençóis Paulista.



Transcrições de Flausino Vale para violino solo*

Zoltan Paulinyi**

Resumo

Uma recente divulgação de novas obras do acervo de Flausino Vale (1894–1954) permitiu acesso a mais de uma centena de transcrições suas para violino solo. Este artigo publica integralmente três obras nesta categoria: “A Casinha Pequeninina” do paraense Bernardino Belém de Souza, as “Variações sobre a canção Paganini” de Franz Lehár e a primeira parte do estudo nº 3, opus 10, de Chopin, renomeada por Flausino para “Tristeza Eterna – canção”. A primeira peça exhibe a criatividade da transcrição sob duas formas: com e sem arco. A segunda utiliza a transcrição como tema para o desenvolvimento de obra original. A terceira explora a técnica polifônica no violino. Essas obras procuram mostrar que a transcrição pode agregar valor à composição original.

Palavras-chave

Flausino Vale – transcrição – arranjo – violino solo – século XIX – século XX – música no Brasil.

Abstract

A recent release of new works from the Flausino Vale's (1894–1954) collection allowed access to more than one hundred of his transcriptions for solo violin. This article fully publishes three works in this category: Bernardino Belém de Souza's “A Casinha Pequeninina” (The little house), variations upon Franz Lehár's song “Paganini” and the first part of Chopin's Étude nº 3 opus 10, renamed to “Tristeza Eterna – canção” (Eternal sorrow – song) by Flausino. The first piece shows transcription creativity under two aspects: with and without bow. The second uses the transcription as a theme for developing an original work. The third explores the polyphonic technique on the violin. These works intend to show that transcriptions can add value to original compositions.

Keywords

Flausino Vale – transcription – arrangement – violin solo – 19th century – 20th century – music in Brazil.

* Agradeço o incentivo de Dra. Maria Alice Volpe na orientação desta pesquisa. Registra-se o auxílio da esposa Iracema Yrlanda Simon (sob as iniciais IYS) na editoração de algumas destas transcrições de Flausino Vale, bem como o apoio constante de nossos pais, que concretizam o beneplácito divino. Agradeço aos filhos de Flausino Vale por autorizarem a publicação integral dessas partituras para fins culturais em documento datado de 30 de maio de 2005.

** Universidade de Évora, Portugal. Endereço eletrônico: zoltan.paulini@gmail.com.

Artigo recebido em 9 de julho de 2010 e aprovado em 7 de dezembro de 2010.



A importância musical de Flausino Vale no cenário brasileiro foi difundida sistematicamente por alguns pesquisadores notáveis. Milewsky (1984) foi um dos primeiros a divulgar nacionalmente algumas obras solísticas de Flausino Vale em forma de fonogramas. O violinista Hermes Alvarenga (1993) fez uma bela divulgação do conjunto completo de prelúdios e Camila Frésca (2008 e 2009) acrescentou um detalhado levantamento biográfico, útil também à melhor compreensão da vida musical de Belo Horizonte da primeira metade do século XX. Entretanto, o acesso a tais partituras ainda é muito difícil. Por isso, Maria Alice Volpe (1994, p. 133) comenta que “a escassez de informações e comentários sobre música de câmara de autores românticos brasileiros induziu à impressão de que tal produção tivesse sido igualmente escassa”. Anthoni Scelba (2001, p. 17) revela sua preocupação com o atual descaso acadêmico internacional e dos próprios instrumentistas a respeito do repertório de transcrições. Por outro lado, este artigo mostra que este assunto já recebeu destaque de autores notáveis, no passado. Aqui está proposta uma ampliação de perspectiva artística sobre as obras de Flausino Vale enfocando algumas de suas transcrições. Espera-se que isso possibilite a reavaliação técnica e artística do conjunto de seus trabalhos, favorecendo sua inserção no repertório violinístico e a ampliação do diálogo dos violinistas brasileiros com a comunidade internacional, esperançosa em saborear uma renovação musical vinda de fora dos centros europeus. A contribuição das obras de Flausino Vale, portanto, pode intensificar os estudos na melhor compreensão deste tipo de atividade musical.

ESCOLA VIOLINÍSTICA DE FLAUSINO VALE E BREVE MEMÓRIA BIOGRÁFICA

Flausino Rodrigues Vale (Barbacena, MG, 6 de janeiro de 1894 – Belo Horizonte, MG, 4 de abril de 1954), conhecido Flausino Vale, é filho de Francisco Hermenegildo Rodrigues Valle e Augusta Campos Valle. Foi casado com Abigail em 1928, teve três filhos: Guatémoc, Huáscar e Arakén. Flausino foi aluno de violino do próprio tio, João Augusto de Campos, discípulo de Manuel Joaquim de Macedo, e concluiu os estudos em quatro anos e meio tocando os caprichos de Paganini e os estudos de Gaviniés, em 1908.

Manuel Joaquim de Macedo¹ (Cantagalo, RJ, 1847 – Cataguases, MG, 3 de dezembro de 1925), sobrinho do escritor Joaquim Manuel de Macedo, escolhido para ser patrono da cadeira nº 21 da Academia Brasileira de Música por Villa-Lobos,² residiu na Europa entre 1862 e 1871, fazendo seu aprendizado artístico na Bélgica, no Real Conservatório de Bruxelas, onde estudou harmonia e composição com o diretor do Conservatório, François-Joseph Fétis (1784–1871), violino com

¹ Marcondes (1998).

² Academia Brasileira de Música (2009).

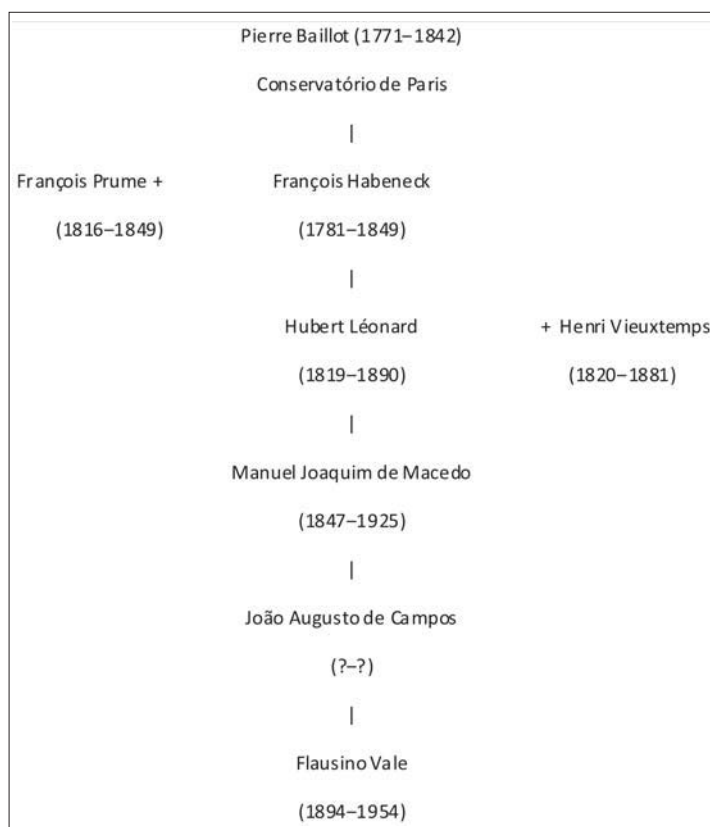


Hubert Léonard (1819–1890) e Henri Vieuxtemps (1820–1881), obtendo medalha de ouro. Se for verdade que Macedo se aperfeiçoou no violino com Joseph Joachim (1831–1907) e Charles Auguste de Bériot (1802–1870) como indicado por Reis (1993, p. 132), foi provavelmente com aulas informais, visto que Bériot estava afastado do conservatório desde 1852, e Joachim trabalhou em Hanover até 1865 e em Berlim a partir de 1868. Segundo Stowell (1992, p. 62-64), Léonard foi o principal professor de violino no Conservatório de Bruxelas entre 1848 e 1867. Vieuxtemps só voltou a ensinar oficialmente em Bruxelas em 1871 (até 1879).

Por esta datação europeia de Stowell, Léonard pode ter sido o principal formador de Macedo na técnica violinística. Hubert Léonard foi proeminente aluno de François Habeneck (1781–1849), de François Prume (Stavelo, 1816 – Liège, 1849) e um dos melhores amigos de Vieuxtemps. Escreveu centenas de obras, principalmente para violino solo e música de câmara, utilizando bastante o termo “peças características”, que Flausino Vale também adotou para cunhar seus prelúdios.³ Habeneck é lembrado pela introdução da música de Beethoven à audiência francesa. Foi diretor da orquestra de estudantes do Conservatório de Paris, onde ele mesmo foi aluno de Pierre Baillot (1771–1842), autor de um famoso tratado de violino cuja influência tem sido modernamente mal interpretada e preconceituosamente divulgada. Realmente, Flausino Vale citou e transcreveu obras de Baillot, notando-se sua admiração por aquela escola violinística. Também se encontram, no acervo reunido de Vale, cópias manuscritas de obras dos mestres citados nesta genealogia acadêmica: João Augusto de Campos, Vieuxtemps e Léonard.

Ao voltar para o Brasil, Macedo transferiu-se para Cataguases, em 1883, onde possivelmente o tio de Flausino pôde estudar com ele junto com seu pai, embora João Augusto de Campos tenha abandonado o violino posteriormente para se dedicar ao comércio. A próxima tabela resume essa ligação de Flausino Vale à escola dita franco-belga, herdeira da tradição francesa do conservatório de Paris combinada ao estilo extravagante de Paganini cultivado por Charles de Bériot. Notáveis representantes daquela escola foram Ysaÿe (1858–1931) e Emile Sauret (1852–1920), que também estudaram com Vieuxtemps. Curiosamente, Sauret veio a ser professor na Royal Academy of Music (1890–1903) e no Trinity College of Music (1908), em Londres, cidade em que Macedo foi muito bem recebido, tendo sido inclusive *spalla* da importante orquestra do Covent Garden, duas décadas antes (talvez entre 1867 e 1871, período de que não há informação de seus professores, indicativo de vida profissional intensa).

³ Essa suposta origem do termo “característico” complementa a dissertação de Camila Frésca (2008, p. 106-116, 136), que fez um levantamento minucioso sobre a origem e aplicação do termo “prelúdio” e sua opção em vez de “estudo” ou “capricho”.



Flausino Vale mudou-se para Belo Horizonte, em 1912, para completar seus estudos de colégio, cidade onde fixou residência. Formou-se na Faculdade de Direito em 1923, exercendo a advocacia até 1943. Sua dedicação à música foi ininterrupta, mas seu primeiro recital solo em Belo Horizonte aconteceu apenas em 1935. Todas as suas apresentações foram sempre muito bem recebidas pela crítica de imprensa. Em 1934, já reconhecido por seu destaque internacional, foi nomeado à cátedra de História da Música e do Folclore Nacional por Levindo Furquim Lambert, diretor do Conservatório Mineiro de Música, em Belo Horizonte. Empenhou sua vida nesta disciplina, publicando *Elementos de folclore musical brasileiro* (1936) e *Músicos Mineiros* (1938), entre outras publicações incluindo poesias. Flausino recebeu forte apoio do musicólogo Curt Lange para criar e participar na Comissão Mineira de Folclore, em 1948. Por outro lado, teve poucos alunos de violino; ministrou aulas de violino sistematicamente somente durante um semestre de licenciamento do catedrático George Marinuzzi.



Conseguiu publicar algumas de suas composições e transcrições, como os famosos prelúdios característicos e concertantes para violino solo: “Batuque”, “Casamento na roça” e “Ao pé da fogueira”. Esta última obra ganhou notoriedade internacional após sua reedição por Jascha Heifetz, que acrescentou uma parte de piano, gravou a obra em 1945 e promoveu-a entre seus alunos.

SOBRE TRANSCRIÇÕES E RECENTES ACHADOS NO ACERVO DO FLAUSINO VALE

Um levantamento biográfico minucioso e bem contextualizado sobre Flausino Vale foi realizado por Camila Frésca (2007 e 2008), dando prosseguimento à divulgação inicial feita por Jerzy Milewski (1984) e Hermes Alvarenga (1993). Ao fazer uma análise geral da coleção dos 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só de Flausino Vale, Alvarenga (1993, p. 65-66) notou que o caráter virtuosístico destas obras não é o principal objetivo do autor, mas constitui antes um meio de expressão de sensações ou ideias extramusicais indicadas no título, geralmente associadas à música folclórica rural ou a algum estado emocional marcante. Tais obras, portanto, enquadram-se no paradigma paisagístico apontado por Maria Alice Volpe (2001) como um símbolo de identidade nacional de grande força ideológica.

Para dar prosseguimento aos estudos sobre a obra de Flausino Vale, seus filhos recentemente divulgaram fac-símiles de grande parte do acervo de sua autoria. Além dos prelúdios originais já citados em pesquisas anteriores, há 123 transcrições, arranjos e revisões para violino com ou sem acompanhamento de piano. Devido ao alto valor artístico de muitas destas obras, algumas serão divulgadas na íntegra neste artigo objetivando colaborar na edificação do repertório nacional para violino solo.

Entre as obras de Flausino Vale, encontram-se versões diversas dos próprios prelúdios de sua autoria. Tais versões são variantes, às vezes com alterações substanciais de grandes trechos. Leo Treitler (1993, p. 491-496), ao questionar o objeto primordial da apreciação musical, surpreende-se com a grande diversificação proporcionada pelas variantes composicionais introduzidas tanto pelos compositores quanto pelos intérpretes.

Especificamente sobre o valor da transcrição, encontram-se referências muito antigas a respeito. Por exemplo, Putnam Aldrich (1949) lista todas as transcrições de J. S. Bach dentro de duas categorias: a) transcrições (arranjos) de obras próprias para ampliar o público-alvo; b) transcrições de outros compositores para adaptá-las ao uso próprio, às vezes agregando valor artístico por meio de variações e ornamentações. Aldrich (1949, p. 26) aponta o alto valor musical dos arranjos da primeira categoria, mas destaca as surpreendentes experiências de Bach com as obras da segunda categoria, o que certamente contribuiu para a melhoria do pró-



prio processo composicional. Pode citar-se também Carl Czerny (1842) a favor deste argumento, que considerava a arte da transcrição importante para o próprio aprendizado composicional.

A grande maioria de transcrições de Flausino Vale encontra-se nessa segunda categoria; porquanto adaptava o repertório para suas necessidades práticas imediatas, ou seja, apresentação de violino *solo* com acompanhamento de piano (às vezes “piano *ad libitum*”).

Este artigo complementa estudos preliminares de Paulinyi (2010a, 2010b, 2010c) em face de divulgar, na íntegra, transcrições representativas de seu acervo: duas versões de “A casinha pequenina” do paraense Bernardino Belém de Sousa, “Canção Paganini” de Franz Lehár utilizada como tema para variações originais, e a primeira parte do Estudo nº 3 de Chopin, transcrição que se destaca tecnicamente do seu acervo.

ALGUMAS TRANSCRIÇÕES DE FLAUSINO VALE PARA VIOLINO SÓ **“A CASINHA PEQUENINA”**

Sempre considerada música folclórica sem autoria conhecida, “A casinha pequenina”, nas transcrições de Vale, tem apenas a indicação da fonte como sendo um arranjo de Radamés Gnattali (1906–1988). Vicente Salles (2005, p. 137-146) é o pesquisador responsável pela identificação da autoria do *schottisch* “A casinha pequenina”, atribuindo-a ao carteiro paraense Bernardino Belém de Sousa.

Bernardino Belém de Sousa, tido como bom violonista e seresteiro, foi aluno da professora Maria José Müller (1877–1960), pianista diplomada pelo antigo Conservatório Carlos Gomes, em Belém. Bernardino não possuía piano, o que o levava a escrever suas músicas no piano da professora, inclusive este famoso *schottisch* que se adaptou bem à modinha. Bernardino dominou o piano a ponto de tocar em bailes e realizar viagens como pianista de navios do Lloyd Brasileiro na cabotagem entre o Rio de Janeiro e Belém. Tais viagens o colocaram em contato com os estilos e tendências da música popular carioca.

Considerando os custos de impressão de partituras do início do século 20, seria de esperar que a edição de “A casinha pequenina” pela casa José Mendes Leite, impressa na Alemanha por volta de 1902, fosse o início de uma jornada vitoriosa. A melodia, que já era famosa quando se decidiu imprimi-la, foi gravada duas vezes, em 1908, às quais se sucederam várias outras gravações e até a produção de um filme por Mazaroppi. Infelizmente, a edição apareceu anônima! A identificação do autor foi possível pelo rastreamento de informações na pequena publicidade impressa que conduz “a outras obras do mesmo autor, os tangos ‘No cavaquinho’ e ‘Minha terra’”. O exemplar de “No cavaquinho” encontrado por Vicente Salles (2005, p. 138) confirmou a autoria de Bernardino.



Há duas edições originais de “A casinha pequenina” conhecidas: uma está no acervo Mozart de Araújo, na biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro; outra na Coleção Vicente Salles do Museu da Universidade Federal do Pará.

A autoria da letra continua um mistério. Dentre outras versões, Vicente Salles (2005, p. 139-140) transcreve a poesia publicada por Júlia de Brito Mendes, em 1911:

Não te lembras da casinha
pequenina
onde o nosso amor nasceu!

Tinha um coqueiro do lado
que coitado
de saudade já morreu.

Não te lembras, oh morena
da pequena
Casinha onde te vi,
Daquela enorme mangueira
altaneira
onde cantava o bem-te-vi!

Não te lembras do cantar,
do trinar
do mimoso rouxinol
que contente assim cantava,
anunciava
o nascer do flâmeo sol.

Não te lembras das juras
E perjuras
que fizeste com fervor;
daquele beijo demorado,
prolongado,
que selou nosso amor!

A título de curiosidade, Salles (2005, p. 146) informa que o anonimato desta música permitiu a sua incorporação no folclore israelense, gravada num *kibutz* em Israel pelo Coro Israelí com texto diferente em iídiche.

Flausino Vale fez transcrição da “Casinha pequenina” para violino solo provavelmente após copiar (revisar) o arranjo de Radamés Gnattali (1906–1988). A peça



apresenta 18 compassos em duas versões: a primeira com arco e a segunda toda em *pizzicato*, à guitarra. Há ainda outra cópia de Flausino na qual a primeira variante recebe alguns ornamentos adicionais. Ambas reforçam a tese de Vale, que o violino dispensa acompanhamento, visto que as funções harmônicas e o caráter da peça são bem determinados com os recursos exclusivamente violinísticos das cordas duplas, acordes e da harmonia completada por *pizzicato* de mão esquerda.

A casinha pequenina violino só

[Bernardino Belém de Souza]
Arr. de Walter Schultz
Revisão e ded. por Faustino Vale
Abril, 1943.

The musical score is written on a single staff in treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f*. The first measure contains a whole note chord. The second measure starts a melodic line with a slur over measures 2-4, marked *pp*. Measures 5-7 continue this line, marked *f*. Measure 8 is a whole note chord, marked *pp*. Measure 9 is a whole note chord, marked *f*. Measure 10 is a whole note chord, marked *pp*. Measure 11 is a whole note chord, marked *f*. Measure 12 is a whole note chord, marked *pp*. Measure 13 is a whole note chord, marked *f*. Measure 14 is a whole note chord, marked *pp*. Measure 15 is a whole note chord, marked *f*. Measure 16 is a whole note chord, marked *pp*. Measure 17 is a whole note chord, marked *f*. Measure 18 is a whole note chord, marked *pp*. The score includes various technical markings such as *talão*, *pizz.*, *arco*, and fingerings (1, 2, 3, 4). The piece concludes with the instruction 'D.C. al fine'.

Figura 1. Primeira versão do arranjo para violino só de “A casinha pequenina” de Bernardino Belém de Souza, por Flausino Vale; editada com permissão dos filhos de Flausino Vale.



A casinha pequenina violino a la guitarra (sem arco)

[Bernardino Belém de Souza]
Arr. de Walter Schultz
Adaptação de Faustino Vale
Abril, 1943.

Figura 2. Segunda versão (a la guitarra, sem arco) do arranjo para violino só de “A casinha pequenina” de Bernardino Belém de Souza, por Flausino Vale; editada com permissão dos filhos de Flausino Vale.

VARIAÇÕES SOBRE A CANÇÃO PAGANINI DE FRANZ LEHÁR

Esta última [obra] consta de três variações malabarísticas, e termina com uma frase, com o arco *sotto le corde...* para pegar a 4ª corda e a prima, ao mesmo tempo. Um álbum com estas músicas serviria não só para serem executadas em concerto, como, principalmente, constituiriam ótimos estudos, pois nelas o violino ascende à categoria de instrumento autônomo, dispensando acompanhamento, vale dizer, bastando a si próprio, o que requer elevada e segura técnica. (Vale *apud* Frésca, 2008, p. 101)

A canção “Paganini”, uma pequena ária em Mi *b* maior da opereta homônima do compositor húngaro Franz Lehár (1870–1948), foi utilizada como tema por



Flausino Vale na tonalidade de Sol maior. Com 115 compassos, o manuscrito não está datado, mas deve ser da década de 1930 visto constar na relação das “adaptações de músicas alheias” de 1940 (Frésca, 2008, p. 100-101) enviada a Francisco Mignone na intenção de conseguir apoio para publicação. É dedicado a “Jascha Heifetz – o Paganini do século XX”. O esquema geral da peça confirma o processo composicional de Flausino pela sequência de repetições temáticas que se distinguem “antes pela variedade de recursos violinísticos que pela manipulação do material temático propriamente dito” (Alvarenga, 1993, p. 22).

Flausino enumerou três variações, sendo a primeira (até c.41) a própria transcrição da ária. Não há indicações de andamento, mas os compassos introdutórios devem ser em tempo *moderato* de caráter solene, enquanto a canção (c.8 em diante) é um *alla breve* em *andante* tranquilo. A mesma introdução aparece no c.42 e na coda da variação 2 no c.79, razão pela qual a pulsação da peça inteira pode ser mantida constante com semínima = 50 aproximadamente.

Embora Flausino tenha considerado a peça como adaptação, trata-se realmente de um tema com variações originais. O tema é a transcrição da ária, que por si só também segue o modelo de repetição justaposta adotado por Vale: a orquestra apresenta a melodia antecedente (c.8-22) terminando na mediantes (em modo maior) e o cantor apresenta a repetição (c.23-38) como conseqüente, resolvendo na tônica. Flausino foi criativo ao harmonizar a transcrição com os *pizzicati* de mão esquerda, recurso brilhantemente usado por Paganini, principalmente em seu famoso Duo Merveille para violino solo. A segunda variação (c.42-82) repete a ária em harmônicos, muitos dos quais em cordas duplas. Para manter o interesse artístico, as notas longas foram substituídas por escalas cromáticas, arpejos, bordaduras, justapondo ritmos simples com quiálteras. A terceira variação (c.83-115) repete novamente a ária acrescentando e alterando ornamentações com golpes variados de arcos e intervalos de décimas. Nota-se o emprego enfático de intervalos de décimas em todos os registros do violino.

A existência de um segundo manuscrito indica alteração nos compassos 65, 67, 75 bem como a substituição das notas Si em colcheias no c.98 por harmônicos de quarta. No c.77, o ritmo é de difícil identificação, para o qual resolvi utilizar a semelhança motívica com o compasso 100. A coda, a partir do c.113, instrui o intérprete a tocar “sob a corda” antecipando, num contexto tradicional, uma técnica experimentalista de caráter contemporâneo. O objetivo é executar intervalos maiores do que duas oitavas. Essa utilização de *sotto le corde*, rara no violino em virtude da baixa altura do cavalete, aparece na literatura contemporânea principalmente para violoncelo e contrabaixo (Paulinyi, 2010b). Para os violinistas menos ousados, Flausino indicou uma alternativa mais convencional à coda, em harmônicos simples.



Variações sobre a canção “Paganini”
da Opereta “Paganini” de Franz Lehár
Para violino só

a Yascha Heifetz
o Paganini do século XX

Fausino Vale

Nº.1 [Moderato]

Nº.2

Figura 3a. “Variações sobre a canção Paganini” para violino só, de Flausino Vale (p. 1/3); publicada com permissão dos filhos de Flausino Vale.



50

53

57

61

64 ten ten ten

69

73

78 *f* *p* *pp*

83 N.º.3 1 2 3 4 1 2 1 2 1 1 1 2 3

86 4 0 talão [restez] 2 4 0 1 3 2D

89

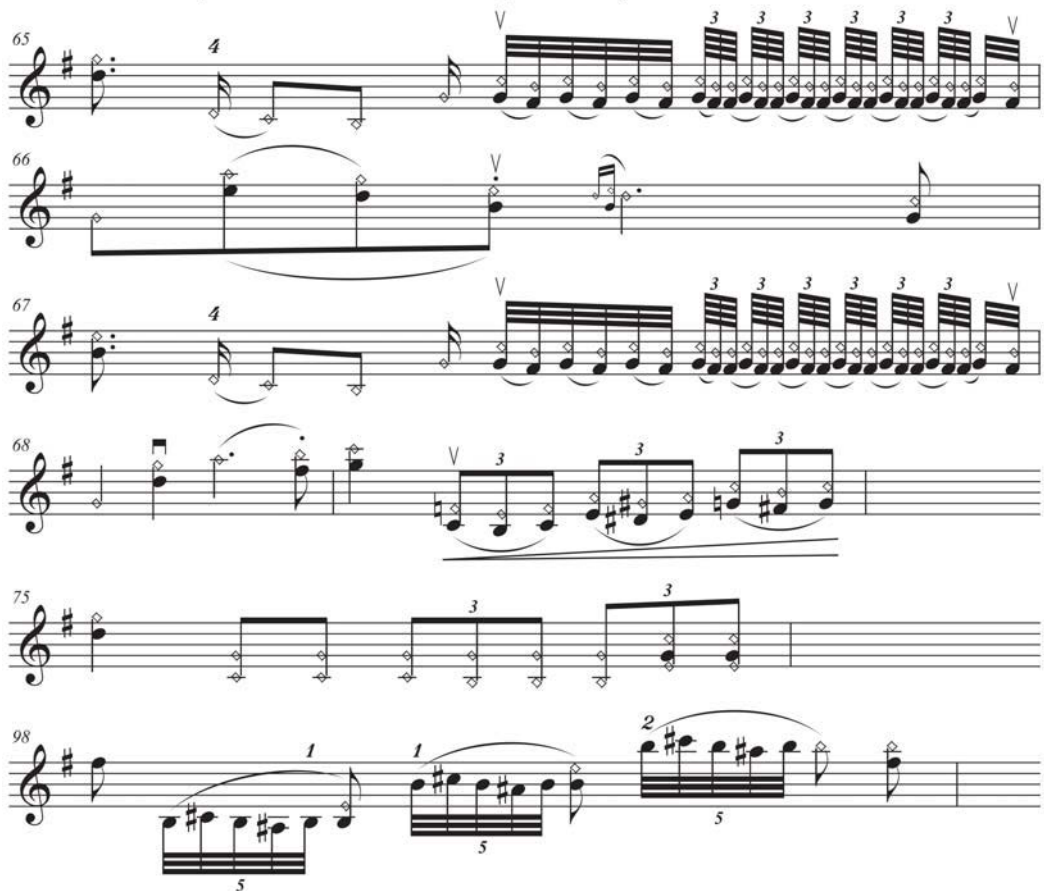


[Ossia]

"Quem não ajeitar com esse processo de meter o arco por baixo das cordas, poderá substituir o trecho por este."



Alterações do manuscrito nº. 2 nos compassos 65-67, 75 e 98:



No compasso 45, as cordas Ré e Sol foram acrescentadas pelo editor por se tratar de edição de apresentação.

Figura 4. Ossia do trecho *sotto le corde* e alterações indicadas no segundo manuscrito das "Variações sobre a canção Paganini" para violino só, de Flausino Vale.

As "variações sobre a canção Paganini" justificam a Flausino Vale o título de "Paganini brasileiro" dado por Villa-Lobos, uma vez que ele surpreendia o ouvinte explorando toda a técnica violinística moderna, inclusive com intervalos de décimas



e com harmônicos artificiais em cordas duplas, além de introduzir a técnica *sotto le corde*, antecipando um recurso de técnica expandida característica das músicas contemporâneas.

A PRIMEIRA PARTE DO ESTUDO Nº 3, OPUS 10, DE CHOPIN

Flausino Vale representou muito bem a tradição franco-belga, tanto no domínio criativo dos diversos golpes de arco, quanto na destreza da mão esquerda. Entretanto, percebe-se, em suas obras originais, uma nítida preferência pela homofonia em cordas duplas, estilo muito característico da moderna escola francesa e do método de Baillot. Por isso, a transcrição de parte do estudo nº 3 de Chopin destaca-se no conjunto de suas transcrições em função da exigência polifônica que faz ao violino solo.

Originalmente em Mi maior, a peça ganhou a tonalidade de Sol maior e o novo título de “Tristeza Eterna – canção” por Flausino Vale. A escolha da nova tonalidade mostra sua preocupação e bom gosto em adequar a música à sonoridade mais favorável do violino. As cordas soltas auxiliam nos diálogos tímbricos característicos do *bariolage* (c.1-2 e 4-5, por exemplo), bem como na expressividade dos fortísimos nos compassos 17 e 30. Tais efeitos são inexistentes no piano. Portanto, agregam valor artístico à transcrição, ao mesmo tempo em que respeitam características originais da obra, como melodia, harmonia e textura composicional.

CONCLUSÃO

A revelação dessas novas obras de Flausino Vale, enfocando neste artigo suas transcrições, fornece novos materiais para renovar o interesse no assunto. Além de divulgar partituras integrais de Flausino Vale para incentivar sua incorporação ao repertório brasileiro de violino solo, aprofunda o entendimento da literatura do passado, que atribuía especial importância aos arranjos e transcrições na vida musical. Este artigo expôs também as principais técnicas violinísticas exploradas pelo compositor: “A Casinha Pequenininha” mostra a criatividade de Flausino Vale ao transcrever a mesma peça sob duas formas: com e sem arco. As “Variações sobre a canção Paganini” mostram uma transcrição utilizada como matéria-prima para obra original, incorporando o recurso *sotto le corde* por volta da década de 1930, antecipando este elemento de técnica expandida típico dos músicos experimentalistas do final do século XX. A transcrição da primeira parte do estudo nº 3, opus 10, de Chopin revela um poderoso domínio polifônico do violino e o bom gosto em diversas decisões técnicas de arranjo, incorporando mudanças tímbricas impossíveis de serem realizadas no piano. Tais decisões agregam valor artístico à obra original.



TRISTEZA ETERNA (Canção) Violino Só

A Walter Dexter Stafford.

Chopin-Vale

Violino

Lento ma non troppo ♩ = 70

Edição de Zoltan Paulinyi © 2010 (IYS) <http://www.Paulinyi.com>



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Academia Brasileira de Música. *Patronos*. Disponível em <http://www.abmusica.org.br/patr21.htm>, acessado em 17/9/2009.

Aldrich, Putnam. “Bach’s Technique of Transcription and Improvised Ornamentation”. *The Musical Quarterly*, vol. 35, nº 1, janeiro de 1949, p. 26-35.

Alvarenga, Hermes Cuzzuol. *Os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só de Flausino Vale: aspectos da linguagem musical e violinística*. Porto Alegre: Dissertação de mestrado, UFRGS, 1993.

Chopin, Frédéric François e Vale, Flausino. *Tristeza eterna (canção): estudo nº 3 opus 10 parte 1*. Manuscrito, s/d.

Czerny, Carl. “Recollections from my life”. *The Musical Quarterly*, vol. 35, nº 1, p. 302-317, 1956.

Frésca, Camila. “Flausino Vale e os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só”. *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*, São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_CFresca.pdf>, acessado em 31/5/2009.

Frésca, Camila. *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro*. Dissertação de mestrado, ECA-USP, São Paulo, 2008.

Marcondes, Marcos (ed.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo, Art Editora, 1998. Disponível em <http://www.revivenmusicas.com.br/biografias_detalhes.asp?id=339>, acessado em 18/9/2009.

Milewsky, Jerzy. *Prelúdios para violino solo de Flausino Vale*. LP MMB-84045, Funarte, 1984.

Paulinyi, Zoltan. *Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo*. 197 fls. Dissertação de mestrado. Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010a. Disponível em 2 partes: <http://btdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6686> e http://btdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6687, acessado em 7/3/2011.

Paulinyi, Zoltan. “The first appearance of sotto le corde instruction at Flausino Vale’s Variations upon Franz Lehár’s song ‘Paganini’ for violin alone”. *Romênia: No. 14 plus minus*. 10/6/2010b. Disponível em <http://no14plusminus.ro/2010/06/10/flausino-vale-and-the-sotto-le-corde-technique/>, acessado em 11/6/2010.



Transcrições de Flausino Vale para violino solo – Paulinyi, Z.

Paulinyi, Zoltan. “Uso da técnica *sotto le corde* como elemento surpreendente e inovador em obra para violino solo de Flausino Vale”. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis, 2010c, p. 1338-1342.

Scelba, Anthony. “In defense of arrangement”. *PerMusí*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 3, p. 17-26, 2001.

Souza, Bernardino Belém de e Vale, Flausino. *A casinha pequenina*. Manuscrito, s/d.

Treitler, Leo. “History and the ontology of the musical work”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51:3, 1993, p. 485-497.

Vale, Flausino. *Variações sobre a “Canção Paganini” da opereta Paganini de Franz Lehár*. Manuscrito, ca. 1930.

Vale, Flausino. *Elementos de folclore musical brasileiro*. 3ª edição, [Coleção] Brasileira V. 57. São Paulo: Companhia Editora Nacional, MEC, 1978.

Vale, Flausino. *Músicos Mineiros*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1948.

Volpe, Maria Alice. “Período romântico brasileiro: alguns aspectos de sua produção camerística”. *Revista Música*, Universidade de São Paulo, Departamento de Música-ECA, vol. 5, nº 2, p. 133-151, 1994.

Volpe, Maria Alice. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. The University of Texas: Tese de doutorado. Austin, 2001.

ZOLTAN PAULINYI é doutorando em Música – Composição na Universidade de Évora, Portugal. Mestre em Musicologia pela Universidade de Brasília (2010); bacharel em Física pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999); violinista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília (2000–...), onde atuou como solista (líder de naipe) dos primeiros violinos, em 2007, e das violas, em 2009. Gravou discos, vídeos e filmes da música antiga até a contemporânea. Diretor do Programa SPES de intercâmbio de música de câmara contemporânea internacional; criador dos concursos de composição Amizade 2006 e Ligneia 2010. Premiado pela Universidade Federal de Goiânia no Concurso Jovens Solistas (2002), Críticos de Arte e Imprensa de Minas Gerais (1998), entre outros.



A ópera como reflexão sobre a construção do espaço e da identidade na Amazônia do século XIX

Márcio Páscoa*

Resumo

O século XIX testemunhou uma mudança na estratégia de ocupação espacial e cultural da Amazônia. Apoiada na pujante economia do Ciclo da Borracha, a região acumulou riquezas que se reverteram em bens diversos. O cultivo da ópera não serviu apenas para a construção de valores burgueses, mas como veículo da discussão de ideias sobre o Homem, sua identidade e a relação com o meio.

Palavras-chave

ópera – Brasil – Amazônia – século XIX – identidade – música no Brasil.

Abstract

The nineteenth century testified a shift of strategy for space and cultural trends in Amazon, Brazil. Supported by huge revenues from Rubber Boom, the Amazon region attained wealth that were reversed in diverse goods. Opera served not only to make 'bourgeois' statements but transformed itself in a vehicle to discuss ideas about Mankind, identity and environment.

Keywords

opera – Brazil – Amazon – 19th century – identity – music in Brazil.

I
O século XIX na Amazônia parece como o de resto, em todo o Brasil: difícil de definir. Visto pelo lado dos movimentos artísticos e correntes estilísticas de influência europeia, ele parece carregar consigo parte do precedente século XVIII e, ao menos parcialmente, estender-se sobre o seguinte século XX. Nele, práticas setecentistas, e até mais antigas, vigoraram. E viu-se também a chegada de valores

* Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Manaus, AM, Brasil. Endereço eletrônico: marciopascoa@gmail.com.

Artigo recebido em 3 de março de 2011 e aprovado em 13 de março de 2011.

Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 89-104, jan./jun. 2011

REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ



de vanguarda que apoiariam as mudanças muito conhecidas a serem concretizadas no século XX. O século de José Maurício Nunes Garcia e de grande parte dos autores do que um dia já se chamou de barroco mineiro, é o mesmo de Carlos Gomes, Nepomuceno e uma plêiade de autores que necessitam ser mais estudados para uma melhor compreensão do que, para muitos, ainda aparenta ser um confuso contexto nacional.

Na Amazônia, o afastamento dos extremos parece ainda mais exagerado, imitando a relação de desmedida grandeza da natureza com o homem. As pequenas vilas, que no século XVIII pareciam prosperar de gente e atividades, decaíram muito com o recolhimento, e em alguns casos, o desmantelamento das ordens religiosas, que um dia tiveram a missão civilizatória do imenso vale amazônico. As notícias de música na região durante o Período Colonial mostram uma prática cotidiana da atividade musical, associada ao aspecto religioso, quase sempre, com eventuais inserções de teatro musical e solenidades várias. Assim, os poucos carmelitas que, no século XIX, ainda missionavam aquela área, já desprovida de jesuítas, mercedários e capuchos, devem ainda ter feito uso do conteúdo que seus belos procionários sobreviventes sugerem; trata-se de cantochão composto por elementos da ordem, num período que vai do fim do século XVI até o primeiro terço do XVIII. A vida fora dessas hostes viu esparsas notas de música, quase totalmente atribuídas a Belém, que também não escapa da ideia decadencial em algum momento das primeiras décadas do século XIX.

A Amazônia viveu, assim, dois momentos de ocupação por parte dos contingentes humanos que nela habitaram. Estimulada pela ideia de um modelo de ocupação que teve seu auge na política pombalina, a Amazônia forjou autonomia baseada em estratégias econômicas e geopolíticas, mas identificável sobretudo em uma produção cultural que a discute de modo amplo, original e em franco diálogo com a formação da nacionalidade e as influências europeias.

II

Embora a borracha já tivesse uso comercial na segunda metade do século XVIII¹ (Dean, 1989, p. 31-32), foi somente na segunda metade do século XIX, mais especificamente no último quartel, que ela passou a interessar internacionalmente por seu valor econômico, em face da aplicação industrial em larga escala, refletindo-se numa variedade significativa de bens. O orçamento provincial amazonense registra receita arrecadada significativamente superior à orçada no período entre os exercícios de 1865–1866 e 1872–1873 (Bittencourt, 1910, anexos), quando então

¹ Portugal já mandava equipamento militar em 1750 para ser revestido em “seringa”, uma das variantes da borracha. Em 1800, os comerciantes da Nova Inglaterra já compravam em Belém sapatos do mesmo material.



houve etapa de estabilidade e equilíbrio no volume de recursos previstos e adquiridos. Uma nova arrancada nas arrecadações se iniciou no exercício de 1896–1897, atingindo valores expressivos até 1904, após o que começa a se experimentar gradativa baixa nos lucros, em face das expectativas.² Sabe-se que mais de 99% desses valores advinham do comércio da borracha, que independente da zona onde fosse recolhida, era pesada, apreçada e taxada em Manaus, onde era igualmente embarcada para as praças industriais do Hemisfério Norte. Para este formidável movimento, foi construído um porto que, à época de sua inauguração, em 1903, era o mais moderno do Brasil, ao lado do de Santos (Portos do Brasil, 1922, p. V).

A aludida etapa econômica coincidiu não só com as nascentes províncias de Pará e Amazonas, mas com o interesse dos ingleses sobre a obtenção do produto. Richard Spruce foi o primeiro a fazer uma descrição minuciosa das técnicas de coleta da borracha; publicada, em 1855, no *Hooker's Journal of Botany*. Pouco depois, entre 1861 e 1863, o brasileiro João Martins da Silva Coutinho, interessado nas potencialidades agrícolas nacionais, produziu relatórios publicados em Manaus (Coutinho, 1861 e 1863), recomendando a plantação de árvores seringueiras, sendo que algumas mudas foram levadas ao Rio de Janeiro e, no terreno do Museu Nacional, floresceram em 1872. Coutinho representaria o Brasil em Paris, durante a Exposição Universal de 1867, oportunidade em que se ocupou do tema. James Collins, então da Sociedade Farmacêutica inglesa, leu os relatórios e escreveu artigos sobre o assunto. Estes artigos foram lidos por Clements Markham, membro da Royal Geographic Society, chegando a ser seu diretor, e logo funcionário do britânico Ministério da Índia. Este órgão observava produtos vegetais por toda a parte e, após bem sucedida transferência da cinchona peruana, Markham pensou na possibilidade de levar a borracha para a Ásia, mas ainda assim apenas para consumo local, nas ferrovias e telégrafo indianos. Nesta altura, em 1870, a produção amazônica já se dirigia à Inglaterra e não era economicamente viável para os centros industriais que o polo produtor fosse para mais longe do que a América do Sul (Dean, 1989, p. 35). Mas em 1873, após meia década de ascendente lucro na Amazônia, o Ministério do Exterior inglês pediu ao cônsul britânico em Belém que obtivesse sementes para serem levadas para as possessões asiáticas, sugerindo que Henry Wickham, fosse contatado em Santarém com este propósito. Wickham, por sua vez, residindo na Amazônia, oferecera-se ao Jardim Botânico de Kew, ainda em 1872, para fazer o serviço.

Assim como as capitais amazônicas cresciam a olhos vistos e multiplicavam-se as ações comerciais na região, o interesse inglês na obtenção das sementes para produção asiática aumentara e era igualmente visível. A partir da década de 1870,

² Em 1899, o Amazonas arrecadou mais de 24.000.000\$000 réis.



setores governamentais britânicos passaram a demandar estudos e a discutir sobre a área, em suas colônias asiáticas, que seria mais adequada para o plantio. A retirada de sementes, que não encontrou grande resistência brasileira, só não frutificou logo, porque os espécimes levados não correspondiam àquele que dava a maior quantidade e melhor qualidade do produto. Sendo de uma família de larga variedade, espalhada desde o México até o interior da América do Sul, a borracha não era toda igual. A mais interessante comercialmente era a que se situava na região dos afluentes do lado direito do rio Solimões, portanto na região Sul-sudoeste do Amazonas, em direção ao Acre. Talvez por isso a administração brasileira, fosse do governo da capital carioca, fosse nas unidades amazônicas, nunca pareceu acreditar na solução do plantio da seringueira. Antes, acreditava que era mais exequível criar mecanismos de extração da borracha silvestre, que se situava em áreas imensas ainda por explorar.

O governo do Amazonas então fomentou política de colonização bastante eficiente neste sentido. Para além dos seringais que abrigavam iniciativas particulares, onde uma espécie de legislação própria e arbitrária parece ter imperado, surgiram também comunidades cidadinas autônomas sob a chancela explícita do Poder Público. A Administração Provincial valeu-se dos brasileiros nordestinos para isso. Na segunda metade do século XIX uma sucessão de temporadas secas castigou de tal forma o Nordeste que, calcula-se, só no período de 1892 a 1900, mais de 140 mil pessoas fugiram da miséria em busca de uma nova vida em outras partes do Brasil (Araújo, 1974, p. 86). Sendo de brasileiros o maior contingente que entrava pelos portos da Amazônia, sem falar nas levas diretas ao interior, é bastante crível que eles tenham sido a imensa maioria da mão de obra disponível para a extração da borracha, como o seriam também em extratos sociais mais elevados, concommitante a qualificação que possuísem.³ Para o desenvolvimento econômico de que dependia, o Amazonas chegava a recrutar os imigrantes na cidade de origem, dispndia com eles o transporte até as terras onde deveriam ser assentados para a fundação das colônias, inclusive o pagamento de diárias aos guias e aos operários, também emigrados, durante toda a jornada, e mais os utensílios domésticos, ferramentas de trabalho, sementes para plantio de uma horta inicial, comedorias, medicamentos, além de custear um professor de primeiras letras para ensinar na comunidade recém-estabelecida, e demais gastos e auxílios para socorros diversos e prestação de serviços ou tarefas (Barão de Maracajú, 1879, p. 14).

O objetivo era o avanço sobre a região desocupada da margem direita do rio Solimões. Dos 13.514.518 quilogramas de borracha produzidos no Amazonas e exportados no ano de 1904, quase tudo veio desta área, onde as novas vilas de

³ Muitos funcionários públicos, comerciantes e políticos, inclusive os governadores Eduardo Ribeiro (1891; 1893–1897) e Fileto Pires (1897–1899) eram nordestinos.



Florianópolis e Lábrea haviam sido recentemente criadas. Esta última, fundada em 1871, às margens do rio Purús, por uma colônia de retirantes maranhenses, rapidamente passou à condição de vila, em 1881, e cerca de duas décadas e meia mais tarde, em 1904–1905, já possuía luz elétrica e distribuição de água potável aos domicílios. Mais de 5.216.729 quilos de borracha vieram neste ano da região do rio Purús onde estavam ambas. Da região do rio Juruá, onde se situava São Felipe, hoje próximo a Eirunepé, foram exportados 3.525.622 quilogramas. O rio Madeira, que banha Manicoré e Humaitá, exportou 2.179.324 quilos. E a região mais próxima do Solimões, onde está Tefé, contribuiu com 1.465.010 quilos. Os 1.127.875 quilogramas restantes foram extraídos nas demais regiões (Relatório da Recebedoria, 1905).

O avanço sobre as terras bolivianas do atual Acre foi então um passo, concretizado em 1903, estimulado, sobretudo, pelo desejo de construir um império econômico da borracha amazônica. Neste sentido, o norte brasileiro agiu impulsionado pela ganância, e de tal forma que, em 1902, já se avizinhando a crise que irromperia fatalmente na década seguinte, nem mesmo o governador do estado, implementando outras atividades econômicas, tinha força para deter o fluxo de enorme pressão migratória para o Amazonas.

III

O repertório lírico visto em Manaus desde 1890, quando a primeira temporada do Éden Theatro aconteceu, foi majoritariamente italiano, o mesmo acontecendo em Belém, desde 1880, quando o Teatro da Paz iniciou suas temporadas líricas e tornou a ópera hábito igualmente frequente ao público paraense. Somente em Belém, no ano de 1900, houve uma hipótese mais séria de que um título wagneriano seria montado. Na ocasião o governo paraense investira na comemoração dos 400 anos do Brasil e a companhia trazia o célebre Franco Cardinali, dizendo que no repertório incluía-se *Lohengrin*. Como a participação do cantor não foi bem sucedida naquela temporada, sua aparição foi reduzida e não se viu a obra wagneriana, ainda que se tenha anunciado excertos dela para dias festivos.

A presença de possíveis adeptos do autor alemão e sua dramaturgia podem ter sido relativamente pequenos, se for considerada a preferência da formação repertorial e o aplauso do público por obras genuinamente italianas. Entretanto, dentre parte da imprensa que cobriu as épocas líricas no Amazonas, por exemplo, a realidade pode apontar caminhos diferentes.

Deve-se lembrar que *Lohengrin* foi alcinha de um cronista relativamente eventual do periódico *Amazonas*, de Manaus, no ano de 1893, e que na folha concorrente, *Diário de Manaus*, escrevia Binocolini, ativo nos anos de 1890 a 1893, havendo explicitado diversas vezes sua ansiedade por uma ópera do autor de Bayreuth



em solo amazônico. Igualmente anônimo parece ser o Wagner que contribuiu para o jornal *A platéia* (20 de maio), em 1907, contando episódios de palco internacional. Talvez o mais convicto tenha sido o crítico anônimo do jornal *Amazonas*, que em 1901 acompanhou detalhadamente a época lírica do Teatro Amazonas. Na estreia do *Otello*, de Verdi, àquele ano, ele não resistiu em publicar que “Wagner invadiu os teatros italianos. Hoje o público aplaude com calor as Walkyrias, Siegfried e Mestres Cantores e, na próxima estação do Scala de Milão, o clou será Tristão e Isolda” (*Amazonas*, 5 de agosto de 1901). Acreditava ainda que a presença da obra do autor germânico era um diferenciador de superior qualidade estética e artística:

Essa preocupação é tão assinalada, que Sigfried escureceu o Otelo de Verdi, cantado na mesma temporada e, entretanto, Otelo já era feito sobre os moldes do mestre de Bayreuth! A Manon de Puccini ressentia-se disso e é isso o que a faz em questão, inferior a de Massenet que é bem francesa, o que não quer dizer que, considerada per si, a ópera de Puccini não seja excelente. (*Amazonas*, 5 de agosto de 1901)

O cronista de *A federação*, concorrente direto do *Amazonas* e alinhado a grupo político adversário deste, também lembrou que Wagner deve sua formação ao meio parisiense (*A Federação*, 4 de julho de 1901). O argumento revela uma das considerações mais comuns da época. A cultura francesa exercia grande influência no Brasil, fosse pela arquitetura ou, ainda, pelos gêneros e autores assistidos no teatro e cultivados na literatura. O francês era a língua diplomática da época e em Manaus era ensinado em diversas escolas, chegando mesmo em algumas a ser idioma corrente, como o *Cours Saint Joseph*, que visava preparação para o ingresso em escolas francesas. O idioma foi introduzido no ensino local antes da instalação da província, quando da abertura do Seminário São José (1848), passando a integrar o currículo de disciplinas de diversos outros estabelecimentos públicos e privados a partir daí. O domínio italiano do teatro operístico em Manaus chegou mesmo a ser ameaçado nas últimas temporadas, exclusivamente em francês, quando um rol de peças conhecidas e desconhecidas do público local estimulou ainda mais a francofilia. Mesmo que tais óperas não fossem de fatura recente; elas representavam linguagens diferentes, como a *grand opera*, a *opera romantique*, a *opera comique*, a opereta, ou o *bel canto* de italianos escrevendo à “maneira francesa”. Então, mesmo que a língua tivesse mudado, observava-se uma tendência a englobar na temporada os títulos significativos de cada época e influência estética, do passado século XIX. Nisto as temporadas líricas não eram diferentes de muitos outros teatros de ópera nacionais ou comunais do resto do mundo.



Os motivos porque isso era feito no Teatro Amazonas ou no *Covent Garden* de Londres, de onde nunca veio um empresário ou companhia, remetem a uma causa maior. Hobsbawm (1988, p. 223) oferece pistas interessantes sobre o assunto.

A consolidação de uma burguesia aumentada e enriquecida no período entre 1870–1914 contribuiu para a criação de valores tradicionais desta classe nos seus espaços de circulação. Era também o momento em que as modificações e mudanças estéticas das últimas quatro décadas passaram a ser absorvidas pelo público (Whittall, 2006, p. 7); Realismo, *Scapigliatura*, Naturalismo, Wagnerismo, correntes francesas, tudo agora podia ser assistido em uma temporada, num conjunto de peças que não parecia mais destoar pela estética heterogênea, que por vezes podia ser encontrada em uma só obra. De certo modo, o espírito educativo das temporadas nortistas, com uma composição repertorial sempre muito equilibrada, foi também absorvido pela motivação em incorporar todo este patrimônio à tradição. De certa forma, isso reflete a ideia de que havia certa disposição para o novo e de que todos estes autores e títulos eram agora parte do passado.

Não há como comprovar que este momento tenha significado uma ruptura com vistas ao futuro ou mesmo em que nível o Amazonas e o Pará estavam predispostos, se é que estiveram, às obras de vanguarda que ocupariam lenta e gradualmente a cena nas décadas seguintes. Tais obras precisaram dividir espaço com aquelas do passado, por motivos comerciais que a nova indústria discográfica e do espetáculo passou a impor. Afinal, a ópera continuava a ser um teatro comercial movimentado por um empresário com vistas a resultados claros de lucro pecuniário ou de recepção e prestígio.

IV

A temporada movimentada em 1890, pelo compositor e empresário José Cândido da Gama Malcher, em Belém, serviu, sob determinados aspectos, como um divisor de águas. A partir dela alguns aspectos mudaram no desenvolvimento da lírica na região, pois ficava claro que o aparecimento de novidades, que “atualizavam” a plateia nortista, tornava-se elemento importante. Tais atualizações seguiram dois caminhos, no que concerne às opções estéticas, seguindo de certo modo posições opostas. A primeira manteve um *corpus* de melodramas verdianos tradicionais e o repertório cresceu favorecendo obras do *primo ottocento*, deixando os títulos pré-veristas e veristas em menor conta. Estes, pelo que se pode perceber, integraram o repertório somente em função do seu melodismo e formalismo.

A segunda opção, ainda que mantendo um grupo de peças de Verdi, passou a abrir mão das obras vindas de compositores periféricos que habitaram a estética do autor (Petrella, Marchetti etc.), e relaciona um número maior de títulos essencialmente voltados à nova formação estética naturalista, que neste caso inclui os



veristas propriamente ditos, os precursores diretos italianos e as influências francesas, que se tornaram mais constantes no repertório europeu. Apareceram ainda algumas obras de *primo ottocento*, mas em menor número e quase sempre como veículo de projeção individual, segundo o uso atual que delas se fazia em palcos estrangeiros. Também é possível que tais obras tenham participado desta constituição repertorial em vista da conexão temática, por retratarem estados da alma que estão no centro das peças, ocorrendo por vezes um desfecho trágico por conta disto, como em *Lucia di Lammermoor*, por exemplo, que se manteve na programação do Teatro da Paz.

Comum a ambas as correntes está a escolha de peças de grande espetáculo, que era uma demanda de palcos maiores, mostrando assim que os anseios locais nesta altura identificavam-se com os teatros das principais capitais onde assim se exigia tal repertório (Lisboa, Nova Iorque etc). Tais anseios fundamentam-se na observância à nova estratificação social que a economia da extração da borracha havia proporcionado ao Pará, com um contingente local reforçando-se de um grande número de imigrantes. O procedimento compositivo do repertório descrito no primeiro caso foi praticado inequivocamente pelo empresário Joaquim Franco na última década do século XIX. A ênfase verista foi sentida nas temporadas desenvolvidas por Juca Carvalho, logo nos primeiros anos do século XX, embora estreias significativas tivessem ocorrido pela mão de Franco (*Cavalleria rusticana*, 1892; *Otello*, 1896; *La bohème*, 1901). E, embora Franco retornasse com dupla temporada francesa que favoreceu autores de todo o tipo, apontando variações estéticas interessantes; Malcher, no Pará, fora feliz na adoção de uma formação mais eclética ainda que marcada por uma ideia coerente, mais voltada ao caminho da “atualidade” (*Salvador Rosa*, 1882; *La Gioconda*, 1890; *Pagliacci*, 1895).

V

O geógrafo italiano Ermanno Stradelli, em sua incontornável investigação na Amazônia, recolheu diversas lendas, publicando-as em italiano. *Eiara* (1885) destaca-se pela versificação e o conteúdo de forte valor estético e poético. Stradelli menciona que ouviu o mito da lara das populações das margens dos rios Amazonas, Solimões, Negro, Branco, Purús, Madeira, Juruá, Uaupés, Tikiê, Apapuri, Issana e do Castanho; e mesmo em lugares tão distantes que já pertencem à bacia do Orinoco (Stradelli, 1885). Conta-nos que a narrativa começa com a história de uma serpente, de nome Boiassu, que vive nas cabeceiras dos rios e nos lagos, de onde aparece em épocas cuja necessidade provoca o perigo aos recursos da região, pela ação do homem. É neste momento que se transforma na belíssima mulher que atrai, com sua imagem e canto, os ribeirinhos, a quem seduz e faz adoecer, física e espiritualmente ao ponto de perderem-se de si mesmos, levando-os para



as profundezas das águas (Stradelli, 1885). Nesse contexto, os preferidos para a punição de lara, são os jovens homens das tribos e aldeias que lhe caem em desgraça, por terem feito morrer peixes dos rios e lagos, de onde tiram o sustento.

Claro estava para o intelectual italiano que havia um ponto de toque com as culturas europeias, onde seres semelhantes habitam a mitologia, como as ondinas e as loreleis. A narrativa de Stradelli é suficiente para entender que a lenda tomou forma nos momentos mais agudos de transformação do interior da Amazônia, quando a exploração dos bens econômicos oriundos da floresta, sobretudo a borracha, aumentou violentamente a par do crescimento demasiado das vilas por causa do grande deslocamento de contingentes humanos para dentro da região e por todo o seu perímetro. A lenda da lara, ou Eiara, como chamou Stradelli, trata-se então de um mecanismo de alerta, pertencente à teogonia de um mundo em grande parte identificado por processos culturais semelhantes a estágios entre o pré-histórico e o medieval ocidental. Quase em metáfora epigramática, a natureza pune aqueles que dela se aproveitam com abuso e ganância. Mas é também uma metáfora do medo do desconhecido, do atraente temor diante da forma monstruosa e de vida pulsante, que é a descomunal floresta com sua malha fluvial quase incompreensível e infinita. A atração pela floresta como símbolo de um desconhecido temível, com visões que compreendem o sono, o sonho, o pesadelo e o terror, bem como a morte.

Logo em 1893, saía à luz, em Milão, um libreto inteiramente baseado na publicação de Stradelli. Era *Jara* de José Cândido da Gama Malcher, cuja partitura também fora terminada àquele ano. Autor de ambos, na verdade pedira a Fulvio Folgionio que acomodasse os versos de Stradelli à nova finalidade. Muitos trechos de Stradelli, especialmente diálogos, foram conservados na íntegra. Porém, como já fizera em *Bug Jargal*, Gama Malcher usou do libreto livremente, invertendo versos, trocando-os por outros, suprimindo e enxertando, procedimento ainda mais natural neste caso em que ele é o autor do texto. E tal como fizera na ópera precedente, *Bug Jargal*, o compositor paraense também introduziu um personagem na trama. Desta vez trata-se de um índio por nome Ubira.

Existe aqui evidência de simbolismo na composição dramático-musical. Ubira, cujo significado é “lança”, representa duplamente um varão da aldeia, não só pela alcunha mas pela posição social dentre os seus. Suas circunstâncias na trama servem para reafirmar os perigos do envolvimento com Jara. Ubira é um caçador que ao se aventurar na mata deparou-se com a bela visão da mulher sedutora, mas não cede aos seus encantos e volta para a aldeia em grande alarme. Sua entrada em cena é justamente neste instante, sendo igualmente o momento em que Malcher usou a maior sequência de palavras em nheengatu por toda a ópera: “Eia! Canindé, Cuiré, Cuiré! Epatú, paturepé, paturepé! Eia Canindé, Cuiré, Cuiré! Marajú, Marajú.



Marajuá!” O efeito da voz de barítono do personagem é amplificado pela resposta do coro, valendo-se dos mesmos versos.

Pode-se arguir que o efeito teatral permitido pelo procedimento ganha contornos de ultrarrealismo com o uso das palavras em nheengatu; idioma pretensamente falado pelas tribos do interior da Amazônia onde tais situações se passariam. Entretanto, há outro viés de observação. Poucos seriam aqueles que, mesmo na assistência do Teatro da Paz, em Belém, no fim do século XIX, compreenderiam as palavras de Ubira. E que dizer então do público para além da Amazônia, onde a ópera viesse a ser encenada, em seu tempo e para além dele? O aspecto dramático neste caso ultrapassa o entendimento do universo real dos receptores da obra musical e passa a reforçar o ambiente mágico, místico, da narrativa lendária: do povo primitivo com organização social diferente, com crenças pagãs que os tentantes colocam entre a realidade e a magia, falando uma língua estranha, enredados em uma cosmogonia diferente da europeia ocidental e diretamente influente sobre os humanos.

O universo de *Jara* de Malcher, excede a descritividade literária de Stradelli, pois Malcher já concebe um universo psíquico e uma atmosfera dominada pelo aspecto simbólico. Na verdade, a ação da ópera é estática e o tempo estático é característico da abordagem simbolista, assim como o aprofundamento da relação entre Homem e Natureza, tão evidentes aqui. Em *Jara* não há guerras, nem motins, nem os tradicionais duelos e disputas de amor e honra; há menos ainda levantes coletivos contra injustiças sociais. Não há a célebre disputa por valores morais, por conquistas pessoais ou de causa difusa. O dilema se resume ao universo psíquico de Begiucchira no seu confronto com as forças do Natural e os arquétipos aí envolvidos. Entre a devoção a duas mulheres, ele oscila pela imagem mítica da mãe, pertencente a um mundo real e previsível, e a visão onírica, mágica, fantasmagórica da imprevisível mulher, pretensa amante, que pertence a um mundo idealizado. O temor reverencial da mãe exerce o domínio da parentela, da tradição social, da convenção do universo real. Este é o domínio da mulher que gera, a mulher que um dia conteve o homem e o transformou em força cinética. Sachena é precisamente a força geradora da Terra. Jara completa o ciclo da vida desse mesmo homem e por ser a mulher receptora, a que extingue a vida do homem-poder cinético, que o recebe nos seus domínios agora fantásticos, mas ainda assim nas entranhas do planeta, torna-se a antítese de Sachena. Esta, a criatura da força elementar da terra, a outra, criatura da força elementar do fluxo, da água, onde ocorre a dissipação e a transformação.

O conflito de Begiucchira é existencial. A vida se lhe consome em amor pelas próprias forças da vida. O amor pela Jara não é libertador no sentido que Bug Jargal amava Maria porque descobrira nisso uma nova forma de amar e compre-



ender a humanidade, para além das convenções sociais. O amor de Begiucchira é todo consumo. Ele sabe que para aceitar este amor, rejeitará o mundo que conhece e as forças da vida. E a libertação também acontece pela aceitação desse amor. Ao se entregar nos braços de Jara, extingue-se-lhe a vida física, o limite para o mundo de outra dimensão, que lhe aparece irresistível nos encantos incomuns de Jara. Esta atratividade é outro ponto comentável. Embora ele prometa à mãe, não pode manter-se ao seu lado. Acaba sucumbindo à aparição frequente de Jara. Como quem espera a morte que é certa, angustia-se pelo dia de revê-la e precipita-se num afã de rejeitá-la, sabendo que não lhe cabe senão aceitá-la. Esse colóquio de amor e morte se dá numa atmosfera de sonho. Jara é quem o afirma e o coro assim o repete: “Amor de Jara é sogno di dormente”. A tríade sonho-amor-morte completa-se no universo simbolista da cultura europeia da virada do século XIX para o XX. O uso de linguagens particulares, como procedimento compositivo de autores diversos, especialmente no século XX, realiza-se na adoção de novas sonoridades pelo uso de vocabulários desconhecidos, da esfera musical como a variedade de escalas modais que, sobretudo, serviriam como marca identitária nacional e primitiva, mas ainda na esfera verbal, com o aparelho comunicativo que pressupõe nova musicalidade no dizer o texto.

Malcher antecipa o discurso nacionalista que diversos exemplos simbolistas europeus propuseram a autores brasileiros do século XX. O simbolismo de *Jara* é dotado da mesma discussão sobre o papel do Homem na Terra que já aparecera em *Bug Jargal*. Nesta sua primeira ópera, estão em jogo as forças de um realismo devedor dos preceitos de Hugo, que em seu prefácio de *Cromwell* revelava o paradigma evolutivo do Homem e da sociedade em direção à luta pela posse da terra e o conflito de interesse antagonizando coletivo e individual, bem como coletivos entre si. A noção de progresso e evolução levaria aos confrontos e esse era o mundo real com os elementos em causa. O Homem, sob a noção de progresso, pretensamente melhora, ascende, emancipa-se no universo da razão. *Jara* também discute o papel do Homem na Terra, mas para além dos domínios da razão, justamente onde ele não pode pretender controle. O universo psíquico dos sonhos se funde em algum momento ao dos sentimentos, onde se acalenta o amor, e à vertigem incontrolável pelo desenrolar da vida que acaba em morte, que no caso de Begiucchira se associa ao último prazer prometido. O triunfo de Jara é então a vitória da Natureza sobre a Sociedade.

Se em *Bug Jargal* Malcher fizera amplo uso de tendências estéticas que, pode-se dizer, sintetizam o século XX; em *Jara*, a tendência é pelo descritivismo sinfônico. *Bug Jargal* contém passagens modeladas no protótipo verdiano, na canção belliniana, no drama palaciano de Donizetti, no lirismo de alteridade exótica de Gomes, num melodismo longo de nascente *verismo*, até mesmo *leitmotiv* de inspi-



ração wagneriana e a forte presença da geração *scapigliati*. Mas *Jara* é uma obra de cunho sinfônico, não apenas pelos longos trechos atribuídos somente à orquestra, como a abertura, o bailado, as cabeças e os miolos das cenas. A importância da orquestra na dramaturgia é a de representar o vigor na natureza, que se impõe sobre os agentes. Os poucos personagens da ópera ficam esmagados por ela e, embora haja concepções melódicas belas, ainda que sem inovações, parece claro que se trata do diálogo de duas ideias de música, a do Homem, portanto cantada em versos, e de concepção marcadamente formalista, e a da Natureza, explorada pelo efetivo orquestral de modo variado, contrastante, imprevisível, quase descontrolado.

Se em *Bug Jargal* Malcher seria melhor descrito como um típico artista de estética eclética – uma característica tão comum da identidade regional e nacional daqueles dias –; em *Jara*, ele deixa tais artifícios para segundo plano e sua ideia de identidade passa a ser o debate universal do Homem com o meio ambiente, antecipando o novo paradigma de discussão sobre a Amazônia.

VI

A aceitação do regente e compositor francês Paul Vidal para instruir o jovem compositor Elpídio Pereira, amparado por subsídio amazonense (1898–1903), pode ter determinado muitos aspectos técnicos e estéticos da dramaturgia que este último empregou em sua ópera *Calabar*. Como primeiro exercício, Vidal impôs que Pereira musicasse o *Horace* de Corneille unicamente em recitativos. Bastou o primeiro ato para que o mestre se desse por satisfeito (Pereira, 1957, p. 73), seguindo-se daí a indicação dos irmãos Eugène e Edouard Adenis para a feitura de um libreto original, em que o tema do gosto do autor brasileiro se impôs. Estava decidido assim, implicitamente, que *Calabar* seria musicada inteiramente em recitativos como de fato o foi.

O *drame lyrique* foi durante os anos finais do século XIX e início do século XX, especialmente naqueles anos 10, um gênero francamente influenciado pelos ideais estéticos de Wagner, cujas obras eram apresentadas na tradução francesa como *drame musicale*. Tais obras possuíam ação contínua, parte orquestral com tratamento sinfônico, rico vocabulário harmônico, uso de *leitmotiv*, elementos que podiam ser usados em maior ou menor intensidade, mas evitando a pompa da *grand opera* e valendo-se de tais recursos para um adensamento psicológico da obra. Foi aí que a escolha de Pereira encontrou ao menos um ponto estético fundamental que o uniu aos Adenis. Dentre os tópicos da ópera do século XX há a dimensão do heroico que se confundia com o anti-heroico. Uma espécie de revisionismo histórico de personagens diversos das páginas dos manuais e da literatura, mas também um desejo de explicar e expor as contradições humanas daqueles que se



confundiam com mitos. Os mitos nacionais entraram no palco das discussões em diversos momentos, sob intenso debate, o que punha em cheque sua virtuosidade à luz de alguma nota de vicissitude de sua biografia. Preparava-se uma nova etapa de construção de valores nacionais, em que a arte teve papel importante.

Na Itália, durante o *Risorgimento* e até mesmo na virada do século XIX para o XX, estava claro que as artes deviam assumir o papel de criadoras dos símbolos de *italianità*, de nacionalidade, e o objetivo era, para além de criar um país – afinal a unificação italiana era recente –, criar também o cidadão nacional, pela apropriação das linguagens artísticas na conveniência ideológica em mostrar quantos elementos pudesse de uma nacionalidade, incluindo as passagens históricas relevantes e os personagens que deveriam ser os símbolos desta nacionalidade (Wilson, 2007, p. 12 e 13). Imagina-se que grande parte da população não soubesse ler e que o acesso a bens artísticos também seria de alguma forma limitado, em números que podiam variar, mas sempre distantes de valores que hoje refletem o que se chama de massificação. Então, o passo importante estava no convencimento dos extratos sociais que pudessem formar a opinião pública e, sobretudo, ativar o processo de nacionalismo, multiplicando opinião em escala crescente.

A situação brasileira não estava distante. Contar a história de um pretense mestiço que nos idos do primeiro século de colonização portuguesa na América se insurgiu contra a dominação da metrópole europeia e foi buscar forças aliadas para seu projeto emancipador, como é o tema de *Calabar*, suscita a ideia de que o sentimento de pátria e a consciência de nação não eram novos em princípios do século XX. A independência formal ocorrera a menos de 100 anos, mas o desejo separatista existia, portanto, desde as primeiras gerações nascidas com as primeiras lavas que assentaram gleba na colônia, como a ópera faz questão de ressaltar. Algumas outras características estéticas inerentes de *Calabar* têm origem diferente. A presença de elementos religiosos e ritualísticos, por exemplo, reforçam a ideia de drama e aliviam o compromisso com a elaboração de temas melódicos como meio de expor tensões, tipologias diversas, pois acima de tudo é um teatro de acontecimentos presentes, que se veem no palco, portanto trágico, longe do sentido épico da narrativa que remonta a coisas que não se veem. Isto ajuda muito a suportar a diminuta presença do melodismo e do formalismo tradicional musical desta ópera, uma vez que, sempre é bom ressaltar, está composta integralmente em recitativos, sejam do tipo *accompagnato*, *obligatto*, *melódico-dramatico* ou *arioso*, sendo estes últimos os menos utilizados.

Assim como a música é usada como suporte do ritual, este passa então a ocupar lugar na música (Dahlhaus, 1998, p. 76). O caráter épico aqui funciona como recorte histórico que ganha contornos dramáticos ao se realizar como teatro musical. O que torna de fato a obra diferente da concepção wagneriana, em que o tempo



A ópera como reflexão sobre a construção do espaço e da identidade na Amazônia – Páscoa, M.

pré-histórico da peça chega a ocupar mais importância do que os elementos “vivos”. Nesse sentido compreendem-se as aludidas críticas de Elpídio Pereira à obra de Wagner que ele teve oportunidade de ver, uma vez que *Parsifal* é o mais acabado exemplar do gênero do autor alemão e, portanto, onde mais se evidenciam os seus diálogos temporais.

O uso da música como recurso contemplativo não afasta a ópera do drama, pois que não se trata de caráter antipolar, mas, ao contrário, constitutivo de um tipo particular de drama. Assim, a ideia de que *Calabar* seja um drama recitado em música não deve ser entendida como uma ópera que se afasta da música ou de música pobre, como a princípio se poderia pensar. Tal ópera está mais para um tipo de drama em que estando a música em equilíbrio com outras linguagens (o teatro, por exemplo) permite que qualidades dramáticas apareçam onde antes se encontravam sufocadas; qualidades como as ditas aqui, do épico e do trágico, não eram assimiladas senão na roupagem formal ou tradicional italianas que o público brasileiro consumiu preferencialmente por todo aquele tempo.

Até nisto, na proposta do novo (um “novo” igualmente “intelectualizado”, como que para garantir mais prestígio) havia algo de sedutor, uma vez que até o fim a *belle époque* pretendeu a criação e o consumo de novos objetos e novos materiais como modo alternativo de arte, antes da inevitável ruptura das vanguardas.



REFERÊNCIAS

- Araújo, André Vidal de. *Sociologia de Manaus: aspectos de sua aculturação*. Manaus: Fundação Cultural do Amazonas, 1974.
- Bartlett, E. "Drame lyrique", *Grove Music Online*, ed. L. Macy. Disponível em <http://www.grovemusic.com>, acessado em 4 de outubro de 2007.
- Coutinho, João Martins da Silva. *Breve notícia sobre a extração da salsa e da seringueira*. Manaus: 1863.
- Coutinho, João Martins da Silva. *Relatório apresentado ao Ilmo e Exmo Snr. Dr. Manuel Clementino Carneiro da Cunha*. Manaus, 1861.
- Dahlhaus, Carl. "The dramaturgy of Italian opera". In Bianconi e Pestelli, *Opera in theory and practice: image and myth*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- Dean, Warren. *A luta pela borracha no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1989.
- Hobsbawm, Eric. *A era dos impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- Inspetoria Federal de portos, rios e canais do Ministério da Viação e Obras Públicas. *Portos do Brasil*. Rio: Editora O Norte, 1922.
- Milington, B. "Opera, 20th century", *Grove Music Online*, ed. L. Macy. Disponível em <http://www.grovemusic.com>, acessado em 3 de outubro de 2007.
- Stradelli, Ermanno, *Eiara*. Piacenza: Vincenzo Porta Ed., 1885.
- Whitall, Arnold. "Opera in transition". In Mervin Cooke, *The Cambridge to Twentieth-Century Opera*. Nova York: Cambridge University Press, 2006.
- Wilson, Alexandra. *The Puccini problem: opera, nationalism and modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

RELATÓRIOS GOVERNAMENTAIS

- Exposição com que o Barão de Maracajú entregou a Administração da Província..., em 26 de agosto de 1879.
- Mensagem lida perante o Congresso dos Representantes, em 10 de julho de 1910, pelo Exmo. Sr. Governador do Estado Coronel Antonio Clemente Ribeiro Bittencourt*. Manaus: Imprensa Oficial, 1911.
- Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Coronel Felipe Santiago Minhós, Inspector do Tesouro, por Domingos José de Andrade, escrivão servindo de Administrador da Recebedoria*. Manaus, maio de 1905.



A ópera como reflexão sobre a construção do espaço e da identidade na Amazônia – Páscoa, M.

PERIÓDICOS

Amazonas. Manaus, 1901.

A Federação. Manaus, 1901.

A Platéia. Manaus, 1907.

Diário de Manáos. Manaus, 1890-1893.

MÁRCIO PÁSCOA é professor da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e pesquisador da Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (FAPEAM). Doutor em Ciências Musicais pela Universidade de Coimbra, Portugal. É autor de diversos livros sobre a música no Norte do Brasil, com ênfase sobre a ópera, destacando-se a série *Ópera na Amazônia*, em seis volumes de textos históricos e analíticos com as respectivas edições das partituras. Atualmente investiga a ópera no ambiente luso-brasileiro colonial, bem como as manifestações musicais da Amazônia neste período.



Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade*

Lutero Rodrigues**

Resumo

O artigo apoia-se em pesquisa bibliográfica para avaliar a real dimensão das manifestações modernistas contrárias a Carlos Gomes, principalmente em torno da Semana de Arte Moderna; e compará-las com sua repercussão posterior. Acompanha o comportamento daquelas manifestações até o final do movimento modernista e, a partir dali, concentra-se no estudo de numerosas menções a Carlos Gomes, existentes em textos referenciais de Mário de Andrade, até o final de sua vida. Busca, então, situar o que ocorreu com o compositor, num contexto histórico-cultural mais amplo.

Palavras-chave

Carlos Gomes – Modernismo – Mário de Andrade – ópera – século XIX – século XX – música no Brasil.

Abstract

Supported by a bibliographic research, the following article engages in evaluating the real dimension of the modernist manifestations contrary to Carlos Gomes, mainly around the Modern Art Week, and comparing them with their posterior repercussion. It accompanies the manner of those manifestations, until the end of the modernist current, and, from that accompanying on, focuses on the study of the plentiful references made to Carlos Gomes, existent in referential texts of Mário de Andrade, until the end of his life. It aims, then, at situating what have happened with the composer in a wider historical and cultural context.

Keywords

Carlos Gomes – Modernism – Mário de Andrade – opera – 19th century – 20th century – music in Brazil.

A Semana de Arte Moderna talvez tenha sido o evento cultural mais marcante da história brasileira do século XX. Pode-se aferir a importância do movimento que a criou, o modernismo, pela imensa bibliografia que lhe foi dedicada, e que não parou de crescer.¹ Essa bibliografia, aliada a outros fatores sociopolíticos,

* Este artigo é derivado de um dos capítulos de tese de Doutorado intitulada “Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade”, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 2009, sob a orientação da Prof^a Dr^a Flávia Camargo Toni.

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

Artigo recebido em 31 de janeiro de 2011 e aprovado em 1º de março de 2011.

¹ Para ter uma ideia, Roseli de Napoli apurou que, só na época das comemorações dos 50 anos da Semana, foram publicados 2.196 trabalhos na imprensa periódica (apud Contier, 1988, p. 70-71). Esse número multiplica-se exponencialmente se consideramos toda a bibliografia acadêmico-científica até o presente.



contribuiu para que o pensamento modernista penetrasse em todos os ramos da nossa cultura, impondo sua própria maneira de ver o mundo.

[...] os sentidos de modernismo, como tendência geral, foram também homogeneizados a partir de valores, temas e linguagens do grupo de intelectuais e artistas que fizeram a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, no ano de 1922. Boa parte da crítica e das histórias culturais e literárias produzidas, desde então, construíram modelos de interpretação, periodizaram, releeram o passado cultural do país, enfim, com as lentes do movimento de 1922. (Hardman, 1992, p. 290)

O texto citado se refere principalmente à literatura, mas poderia ajudar-nos a entender o que ocorreu com Carlos Gomes, um dos personagens que mais sofreu consequências com o advento do modernismo. Seu valor foi questionado e sua imagem hostilizada, sobretudo no início do movimento, porque era considerado o maior representante de um passado cultural que se queria combater. Grande parte da bibliografia gerada pela Semana e o modernismo contém referências a episódios, nos quais o compositor foi atingido pela irreverência modernista, tornando-se até mesmo um dos ícones negativos da Semana. O dano a sua imagem foi irreparável, principalmente porque esta bibliografia foi dirigida a todos os setores culturais, inclusive o musical, de onde somente poderia ser esperada alguma reação contrária. Nada, porém, teria como se contrapor ao poder de divulgação de um evento com a magnitude da Semana de Arte Moderna.

Mesmo na historiografia musical, fortemente influenciada por ideias modernistas e, sobretudo, por Mário de Andrade que também contribuiu para seu enriquecimento, os principais autores não tomaram postura uniforme, no que se refere a Carlos Gomes. Enquanto Luiz Heitor foi-lhe favorável, desenvolvendo importantes pesquisas sobre as óperas preliminares brasileiras e sua correspondência com Francisco Manuel da Silva; Renato Almeida somente o aceitou bem mais tarde, demonstrando ainda alguma reticência.

Resquícios do movimento perduraram por muitos anos – e ainda persistem – arraigados na cultura brasileira. Tomemos, por exemplo, um autor posterior, de notória influência modernista, que foi Bruno Kiefer. Ele mostrou-se contrário à música de Carlos Gomes, desqualificando todas as suas óperas, com exceção do *Guarany*, mesmo assim com reservas.

Seria ridículo pretender forçar a natureza das coisas, atribuindo a Carlos Gomes uma capacidade criadora – em extensão e profun-



didade – que ele não teve. Conforme já acentuamos: o fato de trechos importantes de *Il Guarany* terem condições de sobrevivência – coisa extremamente difícil em arte – constituindo parcela significativa do nosso patrimônio cultural, pode nos encher de satisfação. (Kiefer, 1982, p. 99)

Não se pode atribuir somente à influência modernista tal opinião, tantos anos mais tarde; seria ingênuo fazê-lo, mas tampouco deve ser subestimada. Nossa pesquisa foi em busca das manifestações modernistas que originaram este quadro e puseram por terra o prestígio do maior herói nacional do período anterior, soberano durante 50 anos.

Com o distanciamento do tempo, tem-se a impressão de que as manifestações modernistas, referentes a Carlos Gomes, foram numerosas. Muito do seu efeito, porém, deve-se à eficiência e visibilidade dos seus autores e, sobretudo, à desmedida amplificação dos acontecimentos da Semana. Conforme veremos adiante, os inúmeros textos sobre o movimento modernista repetem sempre um limitado grupo de referências contrárias ao compositor que se consagraram: alguns artigos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, a polêmica entre Guanabarrino e Menotti, além de um depoimento de Ernani Braga, pianista que participou dos concertos da Semana. Essas manifestações não são da mesma natureza, como veremos, e seu universo é pouco numeroso, embora existam textos importantes que não se notabilizaram.

Na época da Semana de Arte Moderna, Menotti Del Picchia era o nome mais notável entre os participantes do grupo paulista do movimento. Era o redator político do *Correio Paulistano*, jornal oficial do PRP, partido que governava o Estado. Nesse jornal, escrevia também crônicas sociais, sob o pseudônimo de Hélios, e ainda colaborava em outros jornais simpáticos ao governo, como o *Jornal do Commercio*. É natural que fosse ele o principal responsável pela divulgação do movimento modernista e também assinasse o maior número de matérias encontradas. Entretanto, curiosamente, entre seus alvos preferidos estão o indianismo romântico e o índio Peri, assuntos de diversos artigos, desde 1920.² Pouco a pouco, Peri transforma-se em personagem de ópera e traz à cena também seus autores, o que se pode ver numa crônica, de julho daquele ano: “O diabo foi Carlos Gomes e Alencar inventarem o tal Peri, o índio romântico que conhece harmonia e contraponto e que, como um rouxinol, garganteia nu e emplumado, nas mais complicadas

² Em todos os artigos anteriores encontrados, as raras menções a Carlos Gomes são sempre positivas. O mesmo não ocorre com Peri.



árias do teatro lírico internacional” (Picchia, 1983, p. 130). Esta foi uma das manifestações de Menotti que se tornou célebre, embora fossem ocasionais as referências ao compositor, porém os ataques a Peri, seu personagem, terão ainda mais contundência. Em janeiro do ano seguinte, Menotti lançou seu artigo mais polêmico, “Matemos Peri!”. Seu texto é de tal violência que não se limita ao índio personagem de ópera, mas atinge a todos os índios reais (Picchia, 1983, p. 194-197). Mário de Andrade, ainda um pacato professor do conservatório, não se conteve e escreveu a réplica que contesta seu parceiro, com argumentos fortes, mas linguagem serena: “Curemos Pery!”³ Este episódio foi ainda mais rumoroso. Porém, o nome de Carlos Gomes nem sequer é citado, em todos os seus desdobramentos. O autor deu continuidade à sua cruzada contra Peri, mas abandonou as referências ao compositor.

Alguns meses mais tarde, em julho de 1921, no *Correio Musical Brasileiro*, publicação que é hoje quase esquecida,⁴ um de seus colaboradores, Mário de Andrade, escreveu o artigo “Música brasileira”, questionando se esta existiria ou não. É reticente na resposta e encontra um culpado, por nós ainda não a possuímos: “Carlos Gomes tê-la ia feito, se o não prejudicara a estreita visão artística dos italianos do seu tempo e em cuja escola aprendeu” (Andrade, 1921, p. 5). Seria esta a primeira aparição de uma das contestações preferidas dos modernistas, a ida do compositor para a Itália e suas consequências.

O paroxismo foi atingido às vésperas da Semana de Arte Moderna, com dois artigos de Oswald de Andrade, no *Jornal do Commercio*, o mestre da irreverência entre os modernistas, estrategicamente destinados a divulgar o evento. Na antevéspera, dia 11 de fevereiro de 1922, surgiu o artigo “Glórias de Praça Pública”, criticando o academismo que abunda entre os artistas brasileiros. Entre eles, está o compositor: “Na música? Carlos Gomes que nem imitar soube os grandes mestres sérios, preferindo filiar-se à decadência melódica italiana, seção cançoneta heroica” (Andrade, O., 2000, p. 74).⁵ No dia seguinte, viria o pior; o artigo “Carlos Gomes versus Villa-Lobos”, escrito supostamente com o propósito de divulgar a presença do compositor carioca em São Paulo, onde ainda era desconhecido, e que, no entanto, dedica dois terços do seu texto para demolir Carlos Gomes e apenas o restante, para enaltecer Villa-Lobos. Citaremos somente alguns trechos mais contundentes do artigo que merece ser conhecido integralmente.

³ O artigo foi publicado em *A Gazeta*, dia 31 de janeiro de 1921. Até o momento, não voltou a ser publicado. Ver: Referências Bibliográficas.

⁴ Esta publicação, ao que parece, teve somente cinco números que se encontram, na Biblioteca do IEB-USP e pertenceram a Mário de Andrade. Mário tornou-se colaborador da revista, a partir de seu terceiro número. O artigo citado pertence ao número seguinte.

⁵ A distinção entre os Andrade, Oswald e Mário, no sistema autor-data, será por meio da inicial ‘O.’ no primeiro, i.e., ‘Andrade, O., data’.



Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória da família, engolimos a cantarolice toda do *Guarani* e do *Schiavo*, inexpressiva, postiça, nefanda. [...] Ora, enquanto na Alemanha se procedia à renovação estética [...] o nosso Carlos Gomes, batuta em punho, cabelo sensacional, olhar de fera americana, acreditava em Ponchielli. [...] De êxito em êxito, o nosso homem conseguiu difamar profundamente o seu país, fazendo-o conhecido através dos Peris de maiô cor de cuia e vistoso espanador na cabeça, a berrar forças indômitas em cenários terríveis. (Andrade, O., 2000, p. 77-78)

Neste texto, o autor emprega sua técnica de desmoralização através da exposição ao ridículo, da qual foi considerado um mestre, ao mesmo tempo em que atrai a atenção de todos, da maneira mais eficaz, através do alarde e do escândalo. A eficiência do seu método não deixa dúvidas; tornou-se o texto mais citado, embora o seja, na maior parte das vezes, apenas parcialmente (sua primeira frase e outros pequenos trechos), entre todos aqueles que se referem ao compositor. Um conhecido historiador do modernismo pronunciou-se sobre o assunto: “Da série de artigos de Oswald na campanha publicitária da Semana de Arte Moderna, o dedicado a Carlos Gomes e Villa-Lobos é o que causa maior estupefação e abalo” (Brito, 1972, p. 35).

Enfim chegaram os três dias de eventos que se notabilizaram como Semana de Arte Moderna, dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. A repercussão foi enorme, mas não se encontra, na programação oficial, nenhuma alusão ao compositor. Entretanto, foi muito difundido o depoimento do pianista Ernani Braga, músico que veio com Villa-Lobos, descrevendo os acontecimentos da primeira noite. Segundo ele, durante o discurso de Graça Aranha, quando este “levantou a mão sacrílega para derrubar o ídolo Carlos Gomes,” o público revoltou-se, havendo tal confusão, que foi necessária a intervenção policial (apud Pereira, 1986, p. 22). Tal versão foi contestada por José Miguel Wisnik, afirmando que, no discurso de Graça Aranha, cujo texto foi publicado, não há qualquer alusão ao compositor (Wisnik, 1977, p. 82). Pode-se averiguar que também não são citados, no discurso, os nomes de outros compositores que constam no depoimento de Ernani Braga. Em favor deste, porém, há outro curioso depoimento, da autoria de Oswald de Andrade, em conferência pronunciada muitos anos depois, em 1945: “E manifestamos no Teatro Municipal, ao lado de músicos e artistas. Somos vaiados num dilúvio. Resistimos. O ‘terror’ modernista começa. É preciso chamar Antônio Ferro de gênio e Carlos Gomes de burro. Chamamos.” (Andrade, O., 1992, p. 99).



Alguns dias após a Semana, ocorreu mais um episódio que obteve grande visibilidade, envolvendo o idoso crítico de arte Oscar Guanabarro, do Rio de Janeiro, que atuava como jornalista, há cerca de 50 anos. Crítico conservador, reconhecido defensor da ópera italiana e do compositor Carlos Gomes, viu-se no direito de se insurgir contra seus detratores e o evento por eles criado, escrevendo um artigo que criticava duramente a palestra de Menotti Del Picchia, proferida na segunda noite. Sentindo-se atingido, Menotti replicou, dando início a uma das mais conhecidas polêmicas da cultura brasileira. Guanabarro atinge Villa-Lobos, mas evita falar de Carlos Gomes, em seus dois primeiros artigos; no terceiro, de 15 de março, reafirma o valor do compositor e enumera as muitas iniciativas das quais participou em seu favor. Menotti, por sua vez, adota o sarcasmo e o deboche para fustigar seu opositor, chamando-o de ser da “época terciária”, e praticamente não cita Carlos Gomes, a não ser uma única vez, preferindo atingir seu personagem costumeiro, Peri. Ao todo, foram três artigos de cada um dos oponentes, número muito menor que o de tantas outras polêmicas, tão frequentes em anos passados. Tampouco foi seu conteúdo que a notabilizou, tendo sido dominada por trocas de insultos e acusações. Pode-se creditar à visibilidade da Semana de Arte Moderna, mais uma vez, a notoriedade que ganhou, tornando-se um dos acontecimentos mais citados do período.

Passaram-se alguns meses, surgiu a primeira revista modernista, *Klaxon*, cujo número inicial é datado do mês de maio. Ali está a crônica “Pianolatria”, assinada por Mário de Andrade, que critica a profusão de pianistas e a ausência de grupos de câmara e sinfônicos, em nosso meio musical. Entretanto, Mário encontra uma maneira de falar de Carlos Gomes.

O Brasil ainda não produziu músico mais inspirado nem mais importante que o campineiro. Mas a época de Carlos Gomes passou. Hoje sua música pouco interessa e não corresponde às exigências musicais do dia nem à sensibilidade moderna. Representá-lo ainda seria proclamar o bocejo uma sensação estética. (Andrade, 1976, p. 8)

A repercussão desse trecho citado só foi suplantada por aquela do artigo de Oswald e, em alguns casos, como no meio musical, por exemplo, contou com maior credibilidade, justamente por sua autoria. Essas foram as principais manifestações modernistas quanto à visibilidade e repercussão que tiveram, referentes a Carlos Gomes, direta ou indiretamente, tendo sido reproduzidas inúmeras vezes.

Entre os demais participantes da Semana de Arte Moderna, porém de menor notoriedade, havia o jovem jornalista Renato Almeida que viera na comitiva do Rio de Janeiro, a convite de quem a capitaneava, Graça Aranha. Ele publicou um



texto que não alcançou a mesma visibilidade daqueles anteriormente citados nem, sequer, é conhecido em nossos dias, mas tem significado histórico, como precursor de uma corrente importante da historiografia musical brasileira: o modernismo nacionalista.

No periódico *América Brasileira*, do Rio de Janeiro, Renato Almeida escreveu o artigo “A música no Brasil, no século XIX”, provavelmente publicado em setembro de 1922, mês das comemorações do Centenário da Independência.⁶ O artigo concentra-se em quatro compositores: Pe. José Maurício, Carlos Gomes, Miguez e Levy. Seu texto traz diversas restrições a Carlos Gomes, mas este não está mais só, pois pela primeira vez, em nossa história da música, um autor que não teve a preocupação de “nacionalizar” suas obras, como Miguez, por exemplo, é tratado com reservas. O artigo será transformado, com mínimas alterações, em dois capítulos da primeira edição de *História da Música Brasileira*, livro que o autor publicará, em 1926, destacado por ser o terceiro livro sobre o tema, cronologicamente, da nossa história, porém o primeiro com este novo enfoque, em nossa opinião. Como o artigo não possui numeração de páginas, citaremos trechos das referências a Carlos Gomes que se encontram no volume.

[...] Carlos Gomes poderia ter tido o papel de José de Alencar na nossa literatura, afirmando a independência musical do Brasil. Não precisava, pois, ir buscar alhures o que lhe poderia dar o país. No ambiente do Brasil, teria encontrado todas as forças para sua criação, independente dos modelos estrangeiros. [...] Prejudicou-o, porém a escola de ópera italiana, fazendo-o desprezar as vozes da terra, ou comprimi-las nos modelos da “arte”, sacrificando a intenção à forma. (Almeida, 1926, p. 85, 86 e 87)

O desgaste da ópera como gênero de espetáculo também contribuiu para consolidar a posição modernista. Nas poucas vezes em que opinou sobre o assunto, Oswald de Andrade foi taxativo: “Como toda a ópera, uma luzida droga” ou, então, referindo-se à *Boêmia*, de Puccini: “a única ópera que suportava” (Andrade, O., 2002, p. 112, 114). Menotti Del Picchia pouco se ocupava com o assunto, porém também deixou clara sua opinião: “Detesto o lírico, onde há sapateiros, amestrados em Milão, fingindo reis e príncipes, espipando, pelo canudo sonoro dos lábios em bico, vozeirões longos como mugidos de touros.” (Picchia, 1980, p. 25). Mário de

⁶ O periódico *América Brasileira* que contém o artigo, traz somente os seguintes dados: “nº 9 a 12, ano I, 1922” Isto significa que seria uma publicação quadrimestral, ao menos naquele ano. Ademais, não possui numeração de páginas. O exemplar foi encontrado na Biblioteca do Museu do Ipiranga, São Paulo.



Andrade é um caso à parte; viveu entre o amor e o desamor, mas na década de 1920, também esteve decepcionado com a ópera.

No entanto, a partir do movimento modernista, que ocorreu no Brasil durante os anos de 1920, a posição de Carlos Gomes foi profundamente contestada. Primeiro porque ele é um compositor de óperas, gênero que parecia envelhecido e pomposo, antimoderno por excelência. A geração iconoclasta que havia introduzido os novos valores culturais da modernidade no Brasil só podia rir desse compositor de óperas e desprezá-lo: o gênero parecia então vulgar, fácil, de mau gosto. (Coli, 2003, p. 122)

Outro fator de relevo é o wagnerismo. Se os adeptos de Wagner, no final do século anterior, não eram ainda tão numerosos, limitando-se a grupos de intelectuais das grandes cidades (Volpe, 2004, p. 9), o cenário havia mudado, a partir da segunda década do século XX, sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo, após as inaugurações de seus Teatros Municipais.⁷

Anteriormente, as companhias de ópera itinerantes, geralmente italianas, constituíam a única possibilidade de realização de óperas, ao vivo, existente no Brasil. O maior interesse dessas companhias era pecuniário; traziam o espetáculo pronto, inclusive os instrumentistas que executavam todo o repertório, na célebre versão para *piccola orchestra*, priorizando os cantores. A montagem cênica também era econômica, aproveitando todos os possíveis elementos de montagens anteriores. Predominava o repertório italiano, eventualmente francês, havendo certo interesse em trazer óperas de Carlos Gomes, por ser autor nativo e atrair público. Mais tarde, começaram a surgir algumas óperas de Wagner, sempre cantadas em italiano. Se as montagens improvisadas já não favoreciam o exotismo intrínseco de certas óperas, como o *Guarany*, por exemplo, o que não dizer das óperas do compositor alemão? Por certo, estas montagens foram responsáveis por muitos comentários jocosos, tais como aqueles dos próprios modernistas!

As óperas de Wagner foram muito favorecidas pelas inaugurações dos novos teatros, possibilitando montagens mais dignas. Em São Paulo, tornaram-se bem mais frequentes, mas ainda cantadas em italiano, no que se passou a chamar de “temporadas oficiais”, dependendo menos do favor do público e procurando atender aos interesses da aristocracia governante. Em contrapartida, as óperas de Carlos Gomes tornaram-se mais esparsas, a não ser nos tradicionais teatros populares

⁷ O Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi inaugurado em 1909, e seu correspondente, de São Paulo, em 1911.



que continuaram subsistindo, sob o antigo sistema das companhias itinerantes, até cerca de 1940.

Durante trinta anos as companhias líricas de selo popular cultivaram quase sempre o mesmo repertório, pois a sua finalidade visava justamente atrair o público menos propenso a colheitas difíceis na imensa seara operística. Caberia às temporadas oficiais introduzir em São Paulo as obras de maiores responsabilidades, senão vocais, pelo menos do ponto de vista cênico e interpretativo. (Cerquera, 1954, p. 76)

Entretanto, o ano de 1922 reservava para São Paulo outro grande acontecimento, a Temporada Lírica Oficial do ano do Centenário da Independência, ocorrida no segundo semestre. *Il Guarany* não deixaria de estar presente, sob a regência do célebre compositor Mascagni, mas o *frisson* da temporada foi causado por algumas óperas de Wagner cantadas por elenco nativo, em sua língua original, pela primeira vez na história da cidade, sob a regência de um grande nome: Felix Weingartner (Cerquera, 1954, p. 113-114).

Na Crônica Social do *Correio Paulistano*, Menotti registrou este momento de glória, afirmando que “só agora é que o gênio de Bayreuth começa a entusiasmar os paulistas”. Mais adiante, assegura que São Paulo “já não se encanta mais com as arietas da *Tosca*” e continua a citar outras óperas italianas. Por fim, relaciona nominalmente várias óperas de Wagner, pondo-se a elogiá-las, com entusiasmo (Picchia, 1980, p. 189).

Mário de Andrade não pode ter ficado indiferente; mais tarde, chegou a dizer que gostava de Wagner, desde quando ainda era aluno do Conservatório (Nogueira, 2003, p. 208). Além disso, algumas partituras de óperas deste compositor, que lhe pertenceram, sobretudo o *Tristão e Isolda*, estão cuidadosamente analisadas (Coli, 1972, p. 119). Pouco depois, em 1924, afirmou que “a flor culminante do wagnerismo continuava a ser o *Tristão*” e que não seria “possível progredir sobre o *Tristão* dentro da estética do *Tristão*” (Andrade, 1924, p. 280).⁸ Supomos que essas análises e o especial interesse por Wagner ocorreram ainda no limiar de sua carreira,⁹ pois mais tarde, sofreria grande decepção pela utilização política do compositor e sua obra.

⁸ Neste artigo, “Reação contra Wagner” que está reproduzido, em *Música, doce música*, Mário não esconde sua admiração por Wagner e também se refere à decadência da ópera italiana.

⁹ Em artigo escrito para a revista *Ariel*, com o pseudônimo de Florestan, Mário dá a entender que assistira à estreia de *Tristão e Isolda*, em São Paulo, ocorrida em 1911, comentando a atuação de um de seus cantores. Ver: *Ariel*, nº 11, agosto de 1924, p. 384.



O caso de Oswald de Andrade é especial, obrigando-nos a retomar o célebre artigo, da véspera da Semana de Arte Moderna. Ali, após desferir o primeiro ataque contra Carlos Gomes, discorre sobre a história da ópera italiana para, enfim, decretar sua decadência, no século XIX. Assim, “era preciso o aparecimento de Ricardo Wagner. Fez-se a revolução de Bayreuth. E a união da poesia e do drama num ambiente musical trouxe ao teatro um desconhecido vigor, corrigiu-o, intelectualizou-o” (Andrade, O., 2000, p. 78). Levando-se em conta essas palavras que não foram escritas no calor da temporada lírica, acontecida mais de meio ano depois, é possível presumir que o antagonismo de Oswald, em relação a Carlos Gomes, também poderia ter sido motivado pela sua admiração por Wagner.

Passadas as agitações do ano anterior, o ano de 1923 foi de calma, no mar de modernistas e Carlos Gomes. O combate ao passado e a renovação estética deixaram de ser as prioridades do movimento que buscava novos rumos. Em outubro, surgiu o primeiro número de *Ariel: Revista de Cultura Musical*, periódico mensal que não se restringia aos assuntos musicais e contava com colaboradores de outras áreas. A revista chegou ao seu décimo terceiro número, em outubro de 1924, passando a ser dirigida por Mário de Andrade, a partir do nono número, embora contasse com sua colaboração, desde o início. *Ariel* foi um importante laboratório, no qual, a música brasileira, com características nacionais, passou a ser idealizada, pelos próprios músicos modernistas, e a preocupação nacionalista começou a manifestar-se, como nova prioridade do movimento. Curioso é o fato de que, numa publicação dirigida ao meio musical, pouco tempo após os alardes da Semana, não haja sequer uma matéria sobre Carlos Gomes, em todos os 13 números da revista!

Todas as poucas menções ao compositor são passageiras, mas nenhuma delas lhe é contrária, e num artigo escrito por Mário de Andrade, com o pseudônimo de Florestan, em que ele compara a vida musical brasileira e a norte-americana, pode-se encontrar o seguinte:

Mesmo os Estados Unidos podem, sob esse aspecto, considerar-se como inferiores a nós, pois um Mac Dowell que lá surgiu não se pode comparar ao nosso Carlos Gomes, nem na importância histórica nem no valor estritamente musical de criação. (Andrade, 1924, p. 316)

A ausência de alusões negativas, sem embora lhe oferecer nenhum destaque, parece indicar, ao menos, certa distensão em relação ao compositor, mas também poderia ser o receio de antagonizá-lo, em publicação dirigida à classe musical.

Ao final de 1923, foi publicada uma conferência de Oswald de Andrade, proferida em Paris, no mesmo ano, na qual valoriza Villa-Lobos, como “o mais forte e



o mais audacioso dos nossos representantes”, e enumera vários nomes que representariam “a música contemporânea do Brasil”, tentando demonstrar a riqueza de nossa representatividade, nesta área. Não se esquece de mencionar Carlos Gomes, fazendo-o, porém, sem irreverência.

A música sofreu no Brasil a mesma imitação europeia. Carlos Gomes, que foi, até certo tempo, o maior dos nossos músicos, apoucou-se ante a reação para as nossas verdadeiras origens, auxiliada pelas audácias rítmicas adquiridas depois de Debussy. Nossa música não está no canto melódico italiano; ela vive no urucungo do negro, na vivacidade rítmica do índio, na nostalgia do fado português. (Andrade, O., 1972, p. 215)

A próxima manifestação, dessa natureza, partiu de Paulo Prado, o poderoso aristocrata e intelectual que liderou o grupo de patrocinadores da Semana de Arte Moderna, na *Revista do Brasil*, em fevereiro de 1924.

É inútil falar na pintura, na escultura e na música. Aí o nosso atraso foi – e é – secular e a nossa indigência insondável. Ficamos nas óperas de Carlos Gomes, de um italianismo de realejo, que totalmente ignorou a inspiração social e folclórica da nossa etnografia. (Prado, 1972, p. 87-88)

Nesse mesmo ano, ocorreu um novo marco do movimento modernista que, ao mesmo tempo, trazia consigo a semente da discórdia que acarretaria, mais tarde, a cisão definitiva do grupo. Este marco foi a publicação do “Manifesto ‘Pau Brasil’”, de Oswald de Andrade, no dia 18 de março de 1924, entre as duas etapas da célebre “viagem da redescoberta do Brasil”. A partir do Manifesto, Mário e Oswald irão tornar mais evidentes suas diferenças e passarão, cada vez mais, a trilhar caminhos próprios. O mesmo ocorrerá com o grupo “verdamarelo”, liderado por Menotti e Plínio Salgado. Priorizando a elaboração de um projeto de cultura nacional, os modernistas divergirão quanto à forma de conduzir o referido projeto (Moraes, 1978, p. 73-109). No Manifesto, estão presentes o humor, a sátira e o espírito combativo que caracterizavam seu autor, mas não há nenhuma referência a Carlos Gomes ou Peri. A única referência à ópera vem da comparação entre esse espetáculo, simbolizado por Wagner, seu maior representante, e o carnaval carioca: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso” (Andrade, 1972, p. 5).



Em 1926, surge a primeira edição de *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida, livro que julgamos ser o iniciador, como já dissemos, da corrente do modernismo nacionalista, na historiografia musical brasileira. Cerca de nove páginas são dedicadas a Carlos Gomes, reproduzindo fielmente o artigo já mencionado, de 1922, que não o poupa das restrições, sobretudo por ter ido para a Itália, de acordo com o espírito do momento em que foi escrito. O aproveitamento de um texto mais antigo talvez explique a aparente renitência de Renato Almeida, em direção contrária ao processo de distensão que poderia ser vislumbrado em *Ariel*. Tal processo, se existente, não havia alcançado Oswald de Andrade que, ao final de 1926, voltou a fustigar o compositor em texto que se destinava a ser o prefácio de *Serafim Ponte Grande*, o que não se concretizou: “O que é que faz a obra de arte diferente de uma ópera de Carlos Gomes? Não há regras. É sempre diferente” (Andrade, O., 1992, p. 45).

As referências a Carlos Gomes já se tornavam escassas, há algum tempo, em primeiro lugar, nos textos dos modernistas puramente literatos. As divergências internas, porém, tendiam a crescer, sobretudo a partir do “Manifesto Antropófago”, de 1928, novamente lançado por Oswald de Andrade, na nova *Revista de Antropofagia*. Entretanto, o primeiro momento desta publicação foi ainda ecumênico, trazendo colaborações de Mário de Andrade e do grupo verde-amarelo. As divergências acirraram-se, principalmente pela diferença de orientação política, entre a corrente verde-amarela que terminou por aderir ao integralismo, e a corrente antropofágica que tendia à esquerda. Mário de Andrade procurou seu próprio caminho, filiando-se ao novo Partido Democrático que se opunha ao Governo de São Paulo.

Uma curiosa divergência, que afeta indiretamente nosso trabalho, resultou de diferentes visões do papel do índio na história brasileira, no interior do movimento. Enquanto a corrente verde-amarela transformava o índio em símbolo nacional, porque se integrara com o branco, de maneira pacífica, a corrente antropofágica, ao contrário, via a integração de forma violenta, através da deglutição do branco pelo índio, da antropofagia (Moraes, 1978, p. 131-134). Como consequência, os primeiros reavaliaram positivamente o indianismo romântico – entre eles, Menotti Del Picchia, por ironia do destino – e os segundos, voltaram suas baterias, com muito maior ímpeto, contra o mesmo indianismo, trazendo Peri novamente à cena.

Na segunda fase da *Revista de Antropofagia*, o grupo de Oswald radicalizou sua posição, recusando quaisquer outras colaborações. Voltou à irreverência ainda mais extremada, sem poupar nenhum dos antigos companheiros, dando destaque ao deboche do indianismo, seu personagem Peri, o índio de ópera, José de Alencar e Gonçalves Dias. Carlos Gomes, ao que parece, já não importava. Em 1929, Oswald rompeu definitivamente com Mário de Andrade e Paulo Prado, marcando o fim do movimento.



Oswald de Andrade praticamente não se pronunciou mais sobre Carlos Gomes, a não ser na referida conferência, de 1945, citada anteriormente. O autor desculpou-se, ao final da vida, com vários de seus desafetos, normalmente antigos alvos de sua própria irreverência, embora nada tenha dito sobre o compositor, talvez sua maior vítima. Entretanto, parte deste pronunciamento também poderia ser lida como uma quase-retratação, pois dá a entender que foram as circunstâncias que os obrigaram a tomar tal atitude, afinal, nem Antônio Ferro seria um gênio nem Carlos Gomes, burro.

Enquanto isso, Mário de Andrade buscava um caminho próprio; há alguns anos, cada vez mais se interessava pelo estudo da cultura popular, característica que o diferenciava dos demais modernistas. O incansável estudioso e pesquisador desenvolvia, simultaneamente, diversos projetos pessoais. Entre eles, desde 1924, ao que se percebe em sua correspondência, tencionava escrever um trabalho sobre história da música, destinado ao ensino da matéria. Em 1926, começam a surgir referências a outro trabalho, cujo propósito seria discutir questões estéticas da música brasileira, ao qual dá o nome de *Bucólica sobre a música brasileira*, na correspondência com Manuel Bandeira. Na mesma carta, denomina cada uma das partes em que se subdividiria a projetada obra; o nome de uma destas partes é “Elogio de Carlos Gomes” (Moraes, 2001, p. 306-309).

Após sua primeira “viagem etnográfica”, à região amazônica, em maio de 1927, trabalhava para concluir mais uma obra, *Macunaíma*. Em outra carta a Bandeira, de 1928, informa que a ideia da *Bucólica* transformara-se num *Ensaio* (Moraes, 2001, p. 400) e no mesmo ano, publicou duas de suas mais importantes obras: *Macunaíma* e o *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Esta obra será verdadeiro divisor de águas da musicografia brasileira, pois contém instruções que se tornarão normas seguidas por músicos e compositores que dali em diante adotassem a estética nacionalista. Entretanto, ali não se encontra o “Elogio de Carlos Gomes”, projetado para a *Bucólica*, mas pode-se perceber, nas palavras introdutórias, uma nova disposição em relação ao passado, não excluindo, mas incluindo “toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico” (Andrade, 1972, p. 16). Pouco antes, já havia surgido a primeira referência ao compositor, sem qualquer desmerecimento: “Aliás a expansão do internacionalizado Carlos Gomes e a permanência além-mar dele prova que a Europa obedece à genialidade e a cultura” (Andrade, 1972, p. 14). Ainda na mesma seção, volta a referir-se ao compositor, em uma de suas mais célebres assertivas.

Na obra de José Maurício e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinível, um rúim que não é rúim propriamente, é um *rúim esquí-*



sito pra me utilizar duma frase de Manuel Bandeira. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça badalando longe. (Andrade, 1972, p. 17)

Com esta afirmação, Mário isenta nomes já colocados sob suspeita, pelo recente livro de Renato Almeida, incluindo-os, sem reservas, na historiografia musical brasileira. Mais adiante, dando ainda mais relevo ao que já havia dito, até a ópera *Salvador Rosa* é citada, como exemplo da produção do passado que deve ser considerada obra nacional (Andrade, 1972, p. 19-20).¹⁰

A seção seguinte trata do momento presente; é aquela cujo conteúdo costuma ser considerado normativo. Mário insta todo compositor brasileiro, a partir de agora, a tomar por base o folclore e orienta sua conduta. Ali se encontra somente um senão a Carlos Gomes, como autor de modinhas que eram “apenas uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do séc. XVIII europeu” (Andrade, 1972, p. 25). Em suas considerações finais, volta a mencionar o compositor:

Dentre os nomes das gerações anteriores, vários são ilustres sem condescendência. Carlos Gomes pode nos orgulhar além dos pedidos da época e nós temos que fazer justiça a quem está como ele entre os milhores (sic) melodistas universais do séc. XIX. (Andrade, 1972, p. 72)

A segunda parte da obra traz inúmeros exemplos de melodias populares, recolhidas pelo próprio Mário de Andrade e outros pesquisadores, divididas em diversas categorias. Entre as toadas, há uma melodia que se assemelha a um trecho do mais popular dueto do *Guarany*, *Sento una forza indomita*.

Tem de curioso trazer a frase do “Guarani”, quase inteirinha. Coincidência, Influência do “Guarani”? Ou foi Carlos Gomes que botou frase popular tradicional na ópera dele? Tudo é possível porque esta toada paranaense me comunicada por aluna, obedece como tipo melódico a um verdadeiro *nomos* tradicional, freqüentíssimo em variantes infinitas, dotadas sempre da mesma monotonia melancólica, entre os cantadores brasileiros, especialmente de Minas e S. Paulo. (Andrade, 1972, p. 134)

¹⁰ Esta é considerada a mais italiana das óperas de Carlos Gomes. As objeções ao seu “italianismo” remontam ao século XIX, muito antes do modernismo.



O *Ensaio* acaba não contemplando o compositor com uma seção própria, o que destoaria por completo da natureza e propósito da obra. Entretanto, as referências a Carlos Gomes são numerosas e positivas, evidenciando uma nova postura de Mário de Andrade, que a revista *Ariel* somente permitia vislumbrar. A comprovação desta nova maneira de pensar pode ser obtida em outra obra do autor, publicada em 1929, o *Compêndio de História da Música*, trabalho que projetava desde 1924, como foi mencionado. Um de seus 13 capítulos é dedicado à “Música Artística Brasileira” e deste, quase a metade ocupa-se de Carlos Gomes. Já citado no capítulo anterior, “Romantismo”, volta a sê-lo diversas vezes, antes do texto que lhe é dedicado. Na mais curiosa das citações, seu nome é incluído entre aqueles compositores que possuem “preocupação nacionalista”.

O texto que lhe é próprio inicia elogiando seu melodismo, mas subitamente muda de direção e põe-se a condenar a maioria das óperas do passado, afirmando que são “inexequíveis” atualmente, incluindo suas próprias óperas. O leitor é remetido ao artigo do mesmo autor, na revista *Klaxon*, de 1922, mencionado anteriormente, com o qual guarda estreita semelhança.¹¹ Após esta estranha digressão, retoma o discurso que enaltece o compositor (Andrade, 1929, p. 158).

É opinião repisada entre nós que Carlos Gomes não tem nada de musicalmente brasileiro, a não ser o trecho de algumas óperas. Mesmo que assim fosse, ele tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira porque na época dele, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, inda não dera entre nós a cantiga racial. (Andrade, 1929, p. 159)

Para justificar esta afirmação, Mário passa a demonstrar alguns elementos de origem nativa, utilizados pelo compositor, no *Escravo* e no *Guarani*. Seus comentários constituem a parte mais rica do texto, uma verdadeira preciosidade. A conclusão tem duas finalidades principais: realizar a apoteose do compositor e exortar a todos, que reconheçam seu valor, no cenário musical brasileiro.

Carlos Gomes é a retórica da barbárie, enquanto Villa-Lobos não surgia pra ser tantas feitas bárbaro duma vez. Me revolta a displi-

¹¹ Segundo as palavras introdutórias de Mário, na “Preliminar” do *Compêndio*, seu texto foi escrito em outubro de 1928, portanto poucos dias após a Temporada Lírica Oficial, ocorrida entre 17 e 29 de setembro (Cerquera, 1954, p. 133-135). Durante a Temporada, Mário escreveu artigos duríssimos, contrários ao evento (ver “Música de Pancadaria”, em *Música, doce música*). Supomos que esta digressão tenha sido motivada pelo mesmo espírito, em se tratando de assunto relacionado a óperas.



cência afobada e pedante com que estamos tratando por vaidade e confiança demais em nós mesmos o maior dos músicos brasileiros do passado, o que mais penou para nos anunciar. E nós, os que já estamos tomando posição de veteranos dentro da vida contemporânea brasileira, nós temos que fazer justiça a Carlos Gomes. Deixemos a caçoada, o debique, a indiferença, a descompostura degolante pros moços. (Andrade, 1929, p. 163)

Ao que parece, essa parte do texto é dirigida aos próprios modernistas e seus simpatizantes. A menção a Villa-Lobos, não como opositor, mas continuador de Carlos Gomes, vem reforçar esta hipótese, pois contraria uma proposta levantada somente por eles. Além disto, aquele compositor ainda não possuía estatura histórica suficiente, em 1929, a não ser entre os mesmos modernistas, para ser comparado a Carlos Gomes.

A partir de sua segunda edição, a obra será reformulada; entre as alterações, serão suprimidas algumas partes do texto específico sobre o compositor. Mais tarde, adquire o formato que conhecemos hoje, renomeada de *Pequena História da Música*. O que foi suprimido tem um valor inestimável que, infelizmente, os leitores das edições seguintes não podem apreciar. A supressão compreende, quase inteiramente, os valiosos comentários sobre trechos do *Escravo* e do *Guarani*, a proposição de Villa-Lobos como sucessor de Carlos Gomes e a exortação final, supostamente dirigida aos modernistas. No entanto, a digressão contrária às óperas antigas, no início do texto, não foi suprimida.

No *Compêndio*, Mário demonstra já possuir maior conhecimento analítico das duas óperas mencionadas que em textos anteriores, e o mesmo pode ser observado, no ano seguinte, em artigo denominado “Dinamogênias Políticas” que trata de outra área de seu interesse: o efeito psicológico da música. Utiliza exemplos das mesmas óperas, acrescentando que Carlos Gomes foi “gênio muito maior do que se supõe” (Andrade, 1976, p. 110).

A *Fosca* é a próxima ópera que Mário de Andrade irá estudar, preparando-se para escrever um artigo, no *Diário de S. Paulo*, vinculado à sua execução por uma companhia italiana, ao final de 1933. Ao contrário das duas óperas anteriores, a *Fosca* não poderia despertar o interesse de Mário, quanto a um possível assunto nacional, pois tudo nela é italiano. O resultado é um trabalho pioneiro, fundamentado na análise musical, que praticamente não existia na musicografia brasileira anterior, dominada por textos retórico-literários. O artigo foi publicado em dezembro, um dia antes da ópera, pela primeira vez, porém recebeu diversas publicações posteriores.

Convencido do valor da obra, Mário afirma, ao início, que é o “ponto culminante” da produção do compositor e reconhece seu esforço para criá-la. A maior contribuição de Mário, porém, está nos comentários sobre os procedimentos compo-



sicionais da ópera, destacando-se a sua sensível percepção da relação entre a constante presença do mar, no enredo, e a frequente ambientação musical criada pelo compositor que sugere “música sobre fundo de água” (Andrade, 1936, p. 254). Surpreende-se com o emprego sistemático dos motivos-condutores, embora reconheça que Carlos Gomes não os empregava na “acepção wagneriana”, a não ser em alguns casos, identificando cada um deles. Ao final, não deixa de referir-se criticamente à ópera italiana do período.

Não apenas a *Fosca* representa um grande progresso musical sobre o *Guarany*, mas esse progresso é principalmente fruto dum esforço de Carlos Gomes, que pretendeu fazer obra já mais complexa que o melodismo passarinho da ópera italiana oitocentista. Nesse esforço, Carlos Gomes pretendeu ligar-se à doutrina wagneriana do *leitmotif* (sic), enriquecendo com isso a sua orquestra e consolidando a estrutura geral da obra. (Andrade, 1936, p. 262)

A aproximação com a *Fosca* irá ressaltar a questão da descontinuidade estética na produção de Carlos Gomes que evolui do *Guarani* para a *Fosca*, mas regride desta para *Salvador Rosa*, concedendo ao gosto do público italiano. No próprio artigo, Mário esforça-se para compreender as razões práticas que o levaram a isso, porém não se convence claramente. A questão voltará a surgir, constantemente, nos textos futuros do autor. Para Jorge Coli, tal ocorrência, “do criador que perde a alma artística para conquistar seu público é, evidentemente, oposta a todos os princípios éticos que Mário de Andrade sempre exigiu do artista” (Coli, 1998, p. 321-322).

Ao final de 1934, Mário escreveu o artigo “Carlos Gomes e Villa-Lobos”, que não foi publicado na época, com o propósito de ressaltar o valor da técnica e do trabalho artesanal na produção do artista, uma de suas prioridades naquele momento. Tomando ambos os compositores como exemplo e comparando-os, reconhece que Villa-Lobos é mais genial e melhor pesquisador, no entanto, possui a desvantagem de ser autodidata.

Carlos Gomes é exatamente o contrário. Carlos Gomes tem um *métier* formidável não apenas conseguido à custa dos anos, mas o “*métier*” do operário intelectual que estuda e aprende e enfim sabe pra então principiar a sua criação. [...] Foi honesto, teve o que ninguém quer ter, “*métier*”. Deu-se a um trabalho a que ninguém quer se dar, o estudo cotidiano e irremediável. E por isso ele ainda se conserva o Maior. (Andrade, 1994, p. 88-89)



Nos anos seguintes, diversas foram as oportunidades para Mário de Andrade voltar a ocupar-se com Carlos Gomes: em 1936, foi comemorado o centenário de nascimento do compositor e o artigo sobre a *Fosca* ganhou notoriedade, com mais uma nova publicação, em número especial da *Revista Brasileira de Música*, inteiramente dedicado a Carlos Gomes e enriquecido com exemplos musicais; em 1937, ocorreu o “Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada”, evento idealizado pelo próprio Mário, no qual não poderiam faltar referências ao compositor. A solução foi buscar exemplos na tradução do *Guarani* para a língua portuguesa, realizada por Paula Barros (Andrade, 1991, p. 53-55), que nos é hoje desconhecida, porque suas execuções futuras foram proibidas judicialmente, pela própria filha de Carlos Gomes. A partir do final da década de 1930, Mário demonstrava crescente preocupação social e política, além de especial interesse pela função social do artista. Em 1941, publicou “Evolução social da música no Brasil”, escrito dois anos antes, que destaca Carlos Gomes, ao tratar do período imperial, mas surpreende por sua nova visão da história. Carlos Gomes é o “resultado” da atuação de Francisco Manuel da Silva, a “maior figura musical que o Brasil produziu até agora”, frente às duas principais instituições musicais do Império: o Conservatório e a Academia Imperial de Ópera. Produto destas instituições, ali Carlos Gomes recebeu seu “italianismo musical”.

O compositor sintetiza toda a primeira fase estética da música brasileira, à qual Mário dá o nome de “Internacionalismo Musical” (Andrade, 1991, p. 20-21). Concluindo a seção, procura destacar um aspecto da atuação social do compositor:

Em todo caso, Carlos Gomes, com suas duas óperas brasílicas, assumiu uma finalidade social-nacional respeitável, fazendo-se o eco, embora romanticamente indianista, do movimento pela abolição. E que esse eco era consciente, o prova a dedicatória do “Escravo”. (Andrade, 1991, p. 22)

Nos dois últimos anos de sua vida, Mário de Andrade escreveu artigos semanais para a *Folha da Manhã*, publicados numa seção intitulada *O mundo musical*. Entre eles, há grupos de artigos que configuram séries autônomas e assim foram editados posteriormente, como por exemplo, a série de *O banquete*.¹²

Em “O maior músico”, o primeiro artigo de *O mundo musical*, Carlos Gomes não é o personagem-título do texto, mas um humilde músico chinês que é enal-

¹² Os artigos de *O mundo musical*, estritamente relacionados à música, encontram-se publicados em magnífica edição crítica realizada por Jorge Coli, no livro *Música Final*. A obra não inclui as referidas séries autônomas, como *O banquete*.



tecido por seu papel na resistência aos invasores japoneses, papel que lhe custou a vida. Logo no início, Mário já afirma que “Os artistas não existem para ficar ricos ou célebres, mas pra auxiliarem o exercício da vida, com as suas definições e condenações”. Relatando o pouco que sabe da vida do músico chinês, nosso compositor torna-se o exemplo contrário, pois “como o nosso Carlos Gomes, um dia fugiu da casa dos pais. Bem mais feliz que o brasileiro porém, não encontrou no seu caminho um mandarim bordado que o enviasse à ópera na Itália” (Andrade, 1998, p. 31).

Os demais artigos de *O mundo musical* trazem poucas referências ao compositor, entretanto, isto não ocorre em *O banquete*. Ali se encontra a questão da concessão estética ao público italiano, após a *Fosca*, e Mário ora condena, ora justifica – em dois momentos diferentes do texto – a decisão do compositor.

O criador principia bem, como um Carlos Gomes, na evolução Guarani Fosca, mas não consegue lutar contra si mesmo e o meio, se academiza, vira capitalista, abandonando aquele princípio de ‘fazer melhor’ que já apontei. [...] Si o artista é verdadeiro ele não se ama a si mesmo apenas, ele ama a sua obra também, e muitas vezes se sacrifica pra sempre, no pavor de ver a sua criatura ofendida pela incompreensão e a vaia. Foi esse certamente o caso de Carlos Gomes depois do desastre da Fosca. (Andrade, 1989, p. 68, 112)

Também reitera sua participação abolicionista, de maneira mais enfática que o fizera, em “Evolução social da música no Brasil”:

Carlos Gomes, bem conscientemente, como prova a dedicatória do “Schiavo”, foi em música o companheiro de Castro Alves na campanha abolicionista. Tudo música a serviço de alguma coisa a mais que um simples diletantismo estético. (Andrade, 1989, p. 124)

Os textos estudados estão entre os mais representativos de cada etapa da produção musical de Mário de Andrade, porém constituem somente uma amostragem desta produção que é ainda mais numerosa e nem foi totalmente publicada. Mesmo assim, permitem que se perceba um processo de distensão, em relação ao compositor Carlos Gomes, que parte do conflito, expresso em *Klaxon*, de 1922, começa a delinear-se com *Ariel*, em 1924, e configura-se claramente, no *Compêndio de História da Música*, de 1929, mantendo-se até o final da sua vida. Vai da rejeição ao elogio reticente, e deste à plena admiração que adquire matizes diferentes conforme mudam as prioridades estético-ideológicas do autor.



Ao mesmo tempo, é perceptível que se amplia, gradualmente, o conhecimento que possuía do compositor e sua música. Ousamos até afirmar que, por volta da Semana de Arte Moderna, seu conhecimento da música de Wagner era bem mais profundo, resultado de análise e pesquisa, que o da música de Carlos Gomes, mais intuitivo que racional. Esse quadro mudou e Mário qualificou seu conhecimento, passando a produzir obras que se tornaram referenciais, tal como o estudo sobre a *Fosca*, por exemplo. Entretanto, mesmo tendo sido o autor modernista que maior influência exerceu em diversos setores da cultura, as transformações de seu pensamento sobre Carlos Gomes restringiram-se à área musical, limite ao qual ficou confinada a maioria dos seus escritos sobre música. Além disso, nem todos os futuros autores desta área específica, que recebeu ainda mais forte influência modernista, foram sensíveis àquelas nuances de seu pensamento, ratificando-as.

Em contrapartida, o poder de difusão e amplificação dos acontecimentos, em torno da Semana de Arte Moderna, não conheceu limites; espalhou-se por todos os segmentos da cultura brasileira, através dos inúmeros textos que os descrevem. Em sua fase inicial, o movimento modernista combateu o passado, atingindo nomes consagrados de nossa cultura, principalmente literatos, mas nenhum deles tinha significado histórico sequer comparável a Carlos Gomes. Atingi-lo, tornou-se um escândalo proporcional à dimensão de sua imagem, criando a falsa impressão de que havia uma centralização das forças modernistas em oposição ao compositor, o que nem aconteceu efetivamente, de acordo com os documentos estudados, limitando-se a algumas manifestações.

O que ocorreu com Carlos Gomes, porém, não foi um fenômeno isolado e nem teria dimensão suficiente para influenciar tantas gerações posteriores que, se não adotaram a aparente visão modernista, pelo menos mantiveram desconfianças quanto ao valor real do compositor e sua música. Na verdade, tal fenômeno pertenceu a um processo muito maior, ao qual nos referimos no início do texto, cujo efeito principal foi a imposição da visão modernista da história e do passado, tomada como única verdade, submetendo-nos a seus próprios valores culturais.



REFERÊNCIAS

- Almeida, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.
- Andrade, Mário de. “Música brasileira”. *Correio Musical Brasileiro*, São Paulo, nº 4, p. 5-6, 1º a 15 de junho de 1921.
- Andrade, Mário de. “Reação contra Wagner”. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, nº 8, p. 279-285, maio de 1924.
- Andrade, Mário de. “A situação musical no Brasil”. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, nº 9, p. 315-318, junho de 1924.
- Andrade, Mário de. “Companhias Nacionais”. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, nº 11, p. 383-386, agosto de 1924.
- Andrade, Mário de. *Compêndio de História da Música*. São Paulo: Chiarato, 1929.
- Andrade, Mário de. “Fosca (1873)”. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: INM-UFRJ, vol. 3, nº 2, p. 251-263, julho de 1936.
- Picchia, Menotti Del. Crônica Social: “Um concerto”. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia*. São Paulo, 1920-22. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas, vol. 3, p. 25. Arquivo do IEB-USP, 1980.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1972.
- Andrade, Mário de. “Dinamogenias Políticas”. In: Andrade, Mário de. *Música, doce música*. 2ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, p. 104-111, 1976.
- Andrade, Mário de. “Pianolatria”. *Klaxon: mensário de arte moderna*. São Paulo: Martins; SCCT, nº 1, p. 8, 1976. Edição fac-similar.
- Andrade, Mário de. *O banquete*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- Andrade, Mário de. “Evolução social da música no Brasil”. In: Andrade, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, p. 11-31, 1991.
- Andrade, Mário de. “Os compositores e a Língua Nacional”. In: Andrade, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, p. 32-94, 1991.
- Andrade, Mário de. “Carlos Gomes e Villa-Lobos”. *Cultura Vozes*. Petrópolis, vol. 88, nº 2, p. 86-89, março-abril de 1994.
- Andrade, Mário de. “O maior músico”. In: Coli, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Unicamp, p. 29-33, 1998.
- Andrade, Oswald de. “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”. In: Batista, Marta Rossetti; Lopez, Telê Porto Ancona; Lima, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*, Documentação. São Paulo: IEB, p. 208-216, 1972.



Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade – Rodrigues, L.

- Andrade, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: MEC, 1972.
- Andrade, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.
- Andrade, Oswald de. “Glórias de Praça Pública”. In: Boaventura, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, p. 73-75, 2000.
- Andrade, Oswald de. “Carlos Gomes versus Villa Lobos”. In: Boaventura, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, p. 77-79, 2000.
- Andrade, Oswald de. *Um homem sem profissão: Sob as ordens de mamãe (Memórias e Confissões)*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2002.
- Brito, Mário da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.
- Cerquera, Paulo de Oliveira Castro. *Um Século de Ópera em São Paulo*. São Paulo: Editora Guia Fiscal, 1954.
- Coli Jr., Jorge Sidney. “Mário de Andrade: Introdução ao Pensamento Musical”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB-USP, nº 12, p. 111-136, 1972.
- Contier, Arnaldo Daraya. “Música e História”. *Revista de História*. São Paulo, nº 119, p. 69-89, julho de 1985 a dezembro de 1988.
- Coli, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Unicamp, 1998.
- Coli, Jorge. “Carlos Gomes e Villa-Lobos”. In: Coli, Jorge. *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, p. 101-131, 2003.
- Hardman, Francisco Foot. “Antigos Modernistas”. In: Novaes, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, p. 289-305, 1992.
- Kiefer, Bruno. *História da Música Brasileira*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- Moraes, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- Moraes, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001.
- Nogueira, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da Correspondência Mário de Andrade e Renato de Almeida*. São Paulo, Dissertação de Mestrado – FFLCH – USP, 2003.



Pereira, Gisete de Aguiar Coelho. *Ernani Braga: vida e obra*. Recife: SEEP – DC, 1986.

Picchia, Menotti Del. *O Gedeão do modernismo: 1920-22*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: SEC, 1983.

Prado, Paulo. “Brecheret”. In: Batista, Marta Rossetti; Lopez, Telê Porto Ancona; Lima, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*, Documentação. São Paulo: IEB, p. 86-90, 1972.

Volpe, Maria Alice. “Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo”. *Brasiliana*. Rio de Janeiro, nº 17, p. 2-11, maio de 2004.

Wisnik, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: SCCT, Duas Cidades, 1977.

MATERIAL DE ARQUIVO

Andrade, Mário de. “Curemos Pery” (Carta aberta a Menotti Del Picchia). In: *Recortes III, Álbum 35*, p. 115, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

Picchia, Menotti Del. Crônica Social: “Um concerto”. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia: São Paulo, 1920-22*. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Arquivo do IEB-USP, vol. 3, p. 25, 1980.

Picchia, Menotti Del. Crônica Social: “Uma noite suprema”. In: *O Jornalismo de Menotti Del Picchia: São Paulo, 1920-22*. Pesquisa de Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Arquivo do IEB-USP, vol. 4, p. 189, 1980.

LUTERO RODRIGUES é professor assistente do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp. Doutor em Música, na área de concentração Musicologia, pela Universidade de São Paulo – USP (2009); mestre em Artes pela Unesp (2001); e bacharel em Música, com habilitação em Regência, pela USP (1980). Atuou como regente da Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba (1986-1998), Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro, Porto Alegre (1996-2003) e Sinfonia Cultura – Orquestra da Rádio e TV Cultura, São Paulo (1998-2005). Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música (2010), com a tese de Doutorado. Membro da Academia Brasileira de Música, Cadeira nº 36.



Nepomuceno e Max Bruch: análise de uma (recém-descoberta) conexão*

João Vidal**

Resumo

O artigo trata da parte da formação de Nepomuceno, na Alemanha, relativa aos estudos na *Akademie der Künste* de Berlim, enfocando o tema face à (até há pouco ignorada) notícia de que o compositor estudou na instituição não apenas com Heinrich von Herzogenberg, mas também com o célebre compositor Max Bruch. Procura-se além de uma abordagem que contemple o *cosmopolitismo* de Nepomuceno (expresso na parte de sua obra em que não se verificam tentativas em direção a uma “música nacional”), esclarecer as condições em se que deu esse contato, sobre o qual nem o próprio compositor prestou informações. Como exemplo da possível influência de Bruch na música de Nepomuceno, apresenta-se uma breve análise do primeiro movimento de seu *Quarteto de cordas* nº 3 em ré menor, obra cuja data de composição corresponde àquela em que fazia parte das *Meisterschulen für musikalische Komposition* da *Akademie*.

Palavras-chave

Alberto Nepomuceno – Max Bruch – *Akademie der Künste* de Berlim – século XIX – música no Brasil – quarteto de cordas.

Abstract

The article deals with the part of Nepomuceno's education in Germany corresponding to his studies at the *Akademie der Künste* in Berlin, focusing the theme in relation to the (until now unknown) information that the composer studied at the institution not only with Heinrich von Herzogenberg, but also with the famous composer Max Bruch. It is seek therefore, in addition to an approach observing Nepomuceno's cosmopolitanism (depicted in the part of his oeuvre in which no attempts toward a 'national music' is to be found), the clarification of the conditions under which this contact – of which not even the composer himself gave notice – took place. As an example of the possible influence of Bruch on Nepomuceno's music, a brief analysis of the first movement of his *String Quartet* n. 3 in D minor is presented, a work whose date of composition corresponds to the period in which he took part in the *Meisterschulen für musikalische Komposition* of that institution.

Keywords

Alberto Nepomuceno – Max Bruch – *Akademie der Künste* in Berlin – 19th century – music in Brazil – string quartet.

* Artigo baseado em parte dos resultados da tese de doutorado *Formação Germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre Recepção e Intertextualidade*, realizada no âmbito do programa de Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, em conjunto com o Musikwissenschaftliches Seminar da Humboldt-Universität zu Berlin, sob orientação e co-orientação dos professores Marcos Branda Lacerda e Hermann Danuser. Cordiais agradecimentos são devidos a ambos e, ainda, ao programa conjunto de bolsas de estudos DAAD, Capes e CNPq, que possibilitou um profícuo período de estudos e pesquisas em Berlim.

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



Na crítica do século XX, a música de Alberto Nepomuceno (1864–1920) foi recebida de dois modos contraditórios: como cópia e original. Sua originalidade era a parte minoritária da obra de Alberto Nepomuceno que representaria um marco para o desenvolvimento de uma tradição musical “nacional” no campo da música de concerto. Seu epigonismo era todo o resto do conjunto, sabidamente vinculado a diversas escolas e tendências estilísticas do período, grosso modo, compreendido entre as duas últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do século XX. Essa recepção bifacetada se desdobrou, ao longo dos últimos cem anos (de fato, a primeira obra que se pretende uma história da música brasileira, e na qual Nepomuceno figura como um nacionalista “pleno”, veio à luz em 1908, pelas mãos de Guilherme de Melo), em uma série de outras dualidades impostas à imagem do compositor: conservador e progressista; herdeiro e precursor; aquele que exerce influência, mas também o que a sofre; músico-educador e *homo politicus*. Em busca da definição de seu estilo musical, de um lugar na história e da personalidade intelectual, cada qual encontrou nele “o que precisava ou desejava”, como bem comentou sobre o estudo dos antigos certo pensador do romantismo alemão. Não seria exagerado dizer, entretanto, que Nepomuceno está entre aqueles compositores brasileiros mais comentados que propriamente estudados. Ocorre que a parte de seu legado para a qual a pesquisa deveria ter se voltado – sua obra – foi sistematicamente preterida em favor da exploração das muitas, variadas e por vezes contraditórias indicações biográficas, artísticas e ideológicas deixadas pelo compositor ou recolhidas em fontes de época. Não raro, essa exploração abandonava por completo a ideia de aliar perspectiva histórica e análise musical; costume que é atestado mesmo por uma revisão superficial da literatura sobre o compositor. A análise de suas partituras, principalmente daquelas do grande grupo de obras “não-nacionalistas” – isto é, obras concebidas segundo premissas dos estilos musicais europeus “cosmopolitas” com que o compositor travou contato direto, ainda nos anos de formação, e depois, até o fim de sua vida –, foi tida como desnecessária, uma vez que só revelaria o saber convencional de que sua música foi influenciada ora por Brahms e Wagner, nos gêneros “acadêmicos” da música clássica-romântica e em suas incursões operísticas, ora por Debussy, nas suas posteriores obras “modernistas”.

Ao lado deste traço há um problema identificável também no estudo de outros períodos e compositores brasileiros; está presente na literatura sobre Nepomuceno mais uma característica recorrente da historiografia musical brasileira: sua propensão a produzir narrativas históricas desconectadas de uma perspectiva *global*. Este fenômeno é motivado, em parte, por uma valorização excessiva dos aspectos “nacionais” de alguns repertórios e, em outra parte, por delimitações de estudo cuidadosamente desenhadas de forma a não ultrapassar as fronteiras do país.



Traz em si, especialmente no que toca o século XIX, não apenas uma rejeição implícita – atávica, talvez – do passado colonial brasileiro mas, também, a presunção de que ele se encerraria em 1822 (ou, por outra, irrevogavelmente em 1889). Não seria demasiado *naïve*, porém, pretender que a história colonial e todas suas dura-douras consequências se limitem inteiramente ao período colonial em países que se tornaram depois independentes, como o Brasil? Cremos que sim. Por muito tempo e seguramente por todo o século XIX, a cultura dos territórios americanos constituiu uma modalidade local de tratamento do patrimônio espiritual e material europeu ou, nas palavras de Lilia Schwarcz (2007, p. 19), uma “cópia bastante original”; uma cultura que se construiu com base em empréstimos ininterruptos, os quais, no entanto, incorporou, adaptou e redefiniu”, e é nesse contexto que a transposição de técnicas de composição e práticas musicais podem ser mais bem compreendidas. A história do continente americano é de fato inseparável, a partir do século XVI, da história da expansão europeia em seus territórios (Bispo, 1984, p. 278) e o estudo dos influxos e transposição de elementos de sua cultura – língua, religião, música etc. – é de central importância não apenas para uma melhor compreensão do passado das Américas, mas também para uma percepção mais profunda do desenvolvimento da própria cultura europeia e relevante em igual medida a latino e norte-americanos (e ainda a europeus). Pesquisar a parte do processo de formação cultural do Brasil colonial e pós-colonial relativa às suas tradições e práticas musicais implica, portanto, estudar os reflexos da herança e dos contínuos influxos da cultura europeia na obra de nossos compositores. E admitir que, no século XIX, as continuidades culturais entre Brasil e Europa (possivelmente também aquelas entre Brasil e África) foram simplesmente mais decisivas que as descontinuidades.¹ Como país fundado e colonizado por europeus e sob as premissas de suas instituições políticas e culturais,² o Brasil ostentou, principalmente naquele século, uma condição *sui generis*. Atestada pelo fato do Brasil ter sido talvez o único país não europeu a abrigar uma monarquia europeia e toda sua corte, com todas as consequências culturais e sobretudo artísticas daí decorrentes (se considerarmos o histórico musical da Família Real Portuguesa e suas ligações com os Habsburgo, dinastas do Império Austro-húngaro, constataremos estar lidando com conexões diretas com compositores como Scarlatti, Haydn, Mozart e Beethoven).

Não seria exagerado afirmar que nos estudos da música brasileira do século XIX verifica-se tanto o fenômeno local da elevação do nacionalismo nas artes de direção

¹ Como comentou Antônio Alexandre Bispo (1984, p. 278), “os esforços do século XIX teriam se concentrado principalmente na ampliação e na melhoria de uma prática musical baseada em modelos europeus”.

² Naturalmente as populações nativas concorreram para a formação da identidade brasileira, mas em todo caso as particularidades de suas culturas originárias foram, via de regra, aniquiladas pela matriz cultural europeia.



ou tendência estilística (uma, entre várias) à condição de critério máximo de valor, quanto o desconhecimento (ou negação) de que, como sugeriu Hermann Danuser (1991, p. 32), “a ideia de uma arte nacional, da forma como ela fornece as bases das assim chamadas ‘escolas nacionais’ do século XIX, era ela mesma uma ideia internacional, e deve ser trabalhada historiograficamente apenas no contexto internacional”. Foi nessas linhas, por exemplo, que Richard Taruskin analisou a emergência de uma “consciência nacional” na Rússia; partindo da proposição de que “a ideia de uma identidade nacional conferida por [...] linguagem, costumes, religião e história comuns era uma dos muitos conceitos importados de que a Rússia ocidentalizada se apropriou em sua ambiciosa reivindicação de reconhecimento no palco mundial (ou, melhor, no europeu)”, e assim consequência da europeização do país ao longo do século XIX. Taruskin (1997, p. 4, grifos nossos) concluiu que “não poderia haver um *nacionalismo russo* enquanto não houvesse um *cosmopolitismo russo*”. Posteriormente, Jim Samson (2005, p. 7) relacionou a expansão de tal “cosmopolitismo avassalador [all-conquering]” não apenas à europeização como, também, à urbanização de países situados no que se poderia chamar de periferia cultural da Europa, identificando as bases da conhecida tensão entre o “nacional” e o “internacional” nas culturas musicais do século XIX; precisamente no encontro, na cidade moderna, de culturas locais (diversas) com uma (já bastante padronizada) cultura internacional.

[...] pois, paradoxalmente, tanto uma cultura cosmopolita inclusiva quanto uma consciência nacional exclusiva centravam-se na cidade moderna. Em outras palavras, o avanço de nacionalismos culturais, promovendo separatismo, na verdade não podia ocultar o caráter cada vez mais homogêneo e *internacional* de uma cultura urbana moderna. [...] Nacionalismos culturais, afinal, firmavam suas reivindicações numa contribuição respeitada para uma cultura de alto prestígio generalizada; eles eram em realidade uma variedade, uma espécie, dessa cultura. (Samson, 2005, p. 7-8)

Tais análises, acreditamos, podem ser aplicadas de modo geral também ao Brasil, sendo especialmente relevantes para o estudo do período no qual a historiografia musical brasileira se habituou a enxergar os “primórdios” do nacionalismo musical no país (isto é, as últimas décadas do século XIX), um período marcado por certa exacerbação da tensão entre a vontade de afirmar o valor do país através da busca por uma equivalência com as práticas musicais europeias e o desejo de afirmar esse valor por meio de uma transformação dessas práticas através do emprego do que haveria musicalmente de único no país. Ao largo de tais considerações, a crí-



tica do século XX, almejando (nas palavras de Roberto Schwarz) uma espécie de nacionalismo “por subtração”,³ a ser alcançado pelo expurgo de todo e qualquer estrangeirismo (de modo assim a fazer restar sua suposta substância “nacional” – uma utopia, em última análise), não apenas desaprovou as obras de compositores brasileiros concebidas no âmbito da tradição da música artística europeia como arte sem “autenticidade”, e assim de menor valor, como também as compreendeu como frutos de um fenômeno sem relação com o desenvolvimento posterior de estilos musicais baseados predominantemente ou exclusivamente em elementos característicos ‘brasileiros’ (o que demonstra, também, como processos de formação de identidade frequentemente se estabelecem através da construção cultural do “outro”).

Consoante a (salutar) tendência de estudos recentes de considerar a música brasileira do século XIX à luz de novos referenciais teóricos, distanciando-a tanto quanto possível dos dogmas cultivados por gerações de ideólogos do nacionalismo musical brasileiro – tendência na qual se observa, sobretudo, a rejeição quase unânime da classificação da produção musical do período como “precursora” do nacionalismo musical brasileiro, vista hoje uma interpretação histórica sumamente anacrônica –, tomamos como tema de tese não o nacionalismo de Nepomuceno, mas, ao contrário, seu *cosmopolitismo*. E como objeto mais geral de estudo, o lugar da Alemanha na formação da personalidade artística e na obra musical de Nepomuceno, considerando a questão não do ponto de vista de uma recepção *passiva* da cultura daquele país, mas, ao contrário, explorando-a no contexto mais amplo da história intelectual brasileira e em conexão com o “germanismo” – o entusiasmo pela cultura alemã – de importante parcela de seus artistas e pensadores da época. De grande importância foi o exame tanto daquele que pode ser descrito como o ponto central da relação de Nepomuceno com a cultura germânica – seus anos de formação em Berlim (1890–1894), que pode ser considerado o período de sua biografia definidor de sua personalidade como compositor, e ainda aquele no qual seu “cosmopolitismo” se manifestou mais claramente do que nunca como “germanismo”, mas que ainda assim permaneceu até hoje, e sob muitos aspectos, *terra incógnita* –, quanto do corpo de obras em que essa relação melhor se evidencia: sua música instrumental do mesmo período. É em virtude de tal foco e delimitação, portanto, que este estudo pretendeu oferecer uma contribuição em direção ao estudo da história da música brasileira do século XIX com atenção ao imenso impacto do intercâmbio cultural desenvolvido então entre Brasil e

³ Como fala Schwarz (2009, p. 109) “Neste ponto [...] as duas vertentes nacionalistas coincidiam: esperavam achar o que buscavam através da eliminação do que não é nativo. O resíduo, nesta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país. A mesma ilusão funcionou no século XIX, quando entretanto a nova cultura nacional se deveu muito mais à diversificação dos modelos europeus que à exclusão do modelo português”.



Europa, por um lado, e de Nepomuceno com foco no esclarecimento de uma parte importante mas negligenciada de sua biografia e na análise de sua obra, por outro.

No presente artigo procuramos apresentar uma das reparações e acréscimos à biografia de Nepomuceno que puderam ser feitas através da pesquisa de fontes primárias em três arquivos do Rio de Janeiro (aqueles da família do compositor, da *Divisão de Música e Arquivo Sonoro* da Fundação Biblioteca Nacional e da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ) e três arquivos de Berlim (os da *Musikabteilung* da *Staatsbibliothek*, da *Akademie der Künste* e da *Universität der Künste*): a até hoje ignorada conexão do compositor com Max Bruch, nos anos de 1891 e 1892. Para tal cumpre inicialmente esboçar o panorama geral dos estudos de Nepomuceno na então *Königliche Akademie der Künste* (Real Academia das Artes) de Berlim (a primeira parte de sua formação na cidade), para então focar o perfil de Bruch como professor de composição (novamente apenas uma parte de sua formação na instituição) e, por meio de uma breve análise do primeiro movimento do *Quarteto de cordas* nº 3, um exemplo de sua possível influência na atividade criadora do brasileiro (uma proposição semelhante à apresentada recentemente em relação aos estudos de Nepomuceno com Heinrich von Herzogenberg na mesma instituição e suas três *Folhas d'Álbum* para piano de 1891⁴).

ESTUDOS DE NEPOMUCENO NA AKADEMIE DER KÜNSTE DE BERLIM

Num ensaio pioneiro, publicado nesta mesma *Revista Brasileira de Música*, Maria Alice Volpe (1994–95) alertava os pesquisadores da música brasileira do século XIX para a importância do estudo da formação europeia dos compositores brasileiros atuantes na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX como forma de melhor identificar suas filiações a tendências estético-estilísticas do período e, assim, adquirir um conhecimento mais profundo de suas obras. Esse estudo, segundo Volpe, não se limitaria à influência dos meios acadêmicos em cada compositor, mas seria tão mais produtivo quanto mais considerasse o maior âmbito de influências da realidade da vida de concertos dos centros europeus aos quais esses compositores afluíam. Em nenhum outro caso específico a indicação de Volpe é mais adequada que no de Alberto Nepomuceno, que estudou na Europa, em Roma, Berlim e Paris, entre 1888 e 1895. De fato, e por refletir tendências composicionais diversas de sua época e dos diferentes ambientes que o compositor conheceu (de onde a frequente denúncia de seu “ecletismo”), a música de Nepomuceno demonstra bem: (a) como um elemento essencial daquilo que se conhece

⁴ Em “Nepomuceno e Brahms: a questão da influência revisitada”, artigo a ser publicado em número da *Música em Perspectiva* do Programa de Pós-graduação em Música da UFPR dedicado exclusivamente a Nepomuceno e editorado por Norton Dudeque.



por “análise estilística” – o contexto cultural, histórico e mesmo geográfico – freqüentemente não está dado com clareza, quando se trata da música brasileira do século XIX, e (b) como esse contexto não pode de modo algum se limitar, quando se trata desse período, ao demarcado pelas fronteiras do país. Propusemos noutra ocasião (baseados em Samson, 2001) uma abordagem baseada na dupla raiz de história “contextual” e “composicional”, tomando como principais instrumentos teóricos os conceitos (originários da crítica literária) de “recepção” e de “intertextualidade”, como método capaz de fazer jus tanto ao estudo do compositor em seu tempo, isto é, em suas relações na esfera histórica (a perspectiva dos estudos de recepção), quanto à apreciação da estrutura de suas obras em suas relações com estruturas de obras de outros compositores (a perspectiva da intertextualidade). Em nosso estudo, contudo, tais investigações estilísticas não puderam ser desconectadas da perspectiva biográfica, principalmente em virtude de até hoje pouco ter se sabido sobre os anos e estudos de Nepomuceno na Alemanha: foi preciso assim nos voltar à vida do compositor para saber da biografia *de sua música*.

As informações até hoje disponíveis sobre os anos de formação de Nepomuceno em Berlim foram basicamente as contidas no opúsculo e no catálogo de obras do compositor organizado pelo neto de Nepomuceno, o pesquisador Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa (1996). No entanto, e no que lhe é essencial, essas informações haviam sido divulgadas por Vincenzo Cernicchiaro já em 1926 (p. 327-332), de modo que se pode supor que foram prestadas pelo próprio compositor. Entre os diversos pontos pouco claros da narrativa corrente está o próprio nome da primeira instituição em que Nepomuceno estudou, identificada por Alvim Corrêa (1996, p. 11) como academia *Meister Schulle*. Conforme levantado em nossa pesquisa, a imprecisão foi ocasionada pela complexa estrutura institucional da *Akademie der Künste* de Berlim⁵ à qual estavam subordinadas as diversas *Meisterschulen für musikalische Komposition* – classes de composição tendo cada qual um “mestre” como titular, e não uma academia à parte. Nesse ponto, nem mesmo o relatório de Leopoldo Miguez traz uma descrição adequada dessa estrutura: Miguez (1897, p. 9) fala de “uma escola superior de música dividida em três seções” como parte da *Akademie der Künste*, quando mais correto seria falar de três divisões de ensino vinculadas à seção de música da instituição (uma das duas da *Akademie der Künste*, sendo a outra a seção de artes visuais), duas das quais (o *Institut für Kirchenmusik* e a *Hochschule für Musik*) organizadas como escolas independentes e uma terceira (composta pelas *Meisterschulen für musikalische Komposition*) como

⁵ Estrutura, a propósito, não muito diversa da Academia Imperial de Belas-Artes carioca à época do Império, com suas seções de artes visuais (arquitetura, escultura e pintura), “ciências acessórias” (matemática, anatomia e história das artes) e música (o conservatório). Para maiores detalhes, cf. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Império do Brasil*, 1889, p. 1.573-1.577).



classes “avulsas”, colocadas sob inteira responsabilidade de professores específicos e ligadas somente às mais altas instâncias decisórias da *Akademie der Künste* (cf. Estatutos da *Akademie der Künste*, de 1882 apud Wiechert, 1997, p. 58-59). Assim como no caso de sua contraparte no campo das artes visuais, os *Meisterateliers für die bildenden Künste*, a posição hierárquica das *Meisterschulen für musikalische Komposition* marcava sua maior exclusividade e importância no meio musical berlinense, sem dúvida um dado relevante para a compreensão do significado da presença de Nepomuceno ali. O papel da seção de música da *Akademie der Künste* no panorama musical alemão fica mais claro, entretanto, se considerarmos suas origens e membros nas últimas décadas do século. Embora fundada em 1696, a *Akademie der Künste* organizou uma seção específica para a música apenas em 1833, principalmente através dos esforços de um dos mais importantes diretores da *Sing-Akademie* de Berlim (que, organizada em 1791, havia sido incorporada à *Akademie der Künste* já em 1793), Carl Friedrich Zelter, e tendo como membros fundadores nomes como Meyerbeer, Spontini e Mendelssohn (Schenk, 2004, p. 21). Em 1890, ano em que Nepomuceno chegou a Berlim, contava-se entre os acadêmicos da instituição nomes como Heinrich Bellermann, Max Bruch, Heinrich von Herzogenberg, Joseph Joachim, Anton von Rubinstein e, ainda (como membros externos), Brahms (em Viena), Niels Gade (em Copenhague) e Franz Lachner (Munique). Esse grupo de compositores, instrumentistas e teóricos formava também o núcleo central de poder do *establishment* musical da capital alemã, ocupando frequentemente os mais importantes cargos musicais da cidade. Muito embora se tratasse em geral de figuras ligadas ao assim chamado “classicismo romântico” da linha de Mendelssohn e Brahms, a predominância dessas personalidades conservadoras na seção de música da *Akademie der Künste* não impediu que tanto Liszt quanto Wagner fossem feitos acadêmicos (em 1842 e 1869, respectivamente) e, de fato, uma curiosa mistura de figuras progressistas e conservadoras marcou as eleições de membros mais relevantes da seção de música nos anos em torno da virada do século: Dvorák e Moritz Moszkowski (em 1893), Grieg (1897), Saint-Saëns, Eugen d’Albert, sir Charles Stanford e Charles Maria Widor (1900, 1903, 1904 e 1907), Puccini, Christian Sinding e Richard Strauss (1909) e, finalmente, o italiano Giovanni Sgambati (em 1911). No entanto foram as tendências conservadoras e antiwagnerianas da *Akademie der Künste* que prevaleceram, ao longo do século XIX, fazendo com que a própria expressão “academicismo”, amplamente usada para descrever o tipo de arte por imitação de modelos praticado em muitas academias europeias do século XIX (sobretudo no campo das artes plásticas), adquirisse uma conotação particular, quando utilizada em conexão com a vida musical da Alemanha oitocentista. Como notou Karl Fellerer (1976, p. 8), “a atitude enraizada na tradição da *Akademie der Künste* de Berlim deu ao movimento contra o



‘progresso’, contra Wagner e a *Neudeutsche Schule* de Weimar, o nome de *academicismo*”. Falar de um “academicismo germânico” significa, portanto, falar não apenas de uma estrutura institucional, mas também de uma direção estilística conservadora, cuja própria existência definiu-se, ao longo da segunda metade do século XIX, através da tenacidade com que procurou fomentar e reproduzir tradições musicais passadas (prestigiando assim principalmente formas vocais e polifônicas).

Ao contrário do *Institut für Kirchenmusik*, fundado em 1822 também por iniciativa de Zelter e incorporado à *Akademie der Künste* em 1875, e da *Hochschule für Musik*, criada em 1869 e dirigida a partir de então pelo braço direito de Brahms, em Berlim, o aluno de Mendelssohn, Joseph Joachim, as *Meisterschulen für musikalische Komposition* foram instituídas somente em 1882, e concebidas como classes de “formação avançada em composição” (Estatutos da *Akademie der Künste*, de 1882 apud Wiechert, 1997, p. 58-59). Do número de compositores titulares das *Meisterschulen* era escolhido o chefe do departamento de composição da *Hochschule*, novamente marcando a maior importância dessas classes. Mas qual seria a intenção por trás da criação de *Meisterschulen*? Primeiramente, a ideia pode ser compreendida como uma tentativa de restaurar uma forma de ensino musical pré-romântica, e não, como o nome pode sugerir, como uma modalidade de ensino semelhante à moderna *masterclass* de interpretação. Correspondendo, assim, mais à situação descrita por Hugo Riemann (1895, p. 25) num revelador ensaio de 1895 – “antes dos conservatórios e escolas de música que brotam hoje do chão como cogumelos surgissem [...], jovens músicos de talento buscavam um mestre famoso de sua especialidade, isto é, não um bom instrumentista, mas sim um compositor ou teórico de importância, e tornavam-se seus alunos” (grifos nossos) – que a uma inovação modernizadora. Os inscritos nas *Meisterschulen für musikalische Komposition* da *Akademie der Künste*, diferentemente dos estudantes matriculados nas demais instituições de ensino musical de Berlim, tinham como único compromisso acadêmico os encontros semanais com seus professores de composição; da parte do professor, nenhuma regulamentação específica ditava suas responsabilidades: o número de alunos e a duração das aulas podiam ser estabelecidos segundo a vontade de cada um e, embora fosse esperado que cada professor admitisse até seis alunos por semestre, algumas *Meisterschulen* chegaram a ter até onze inscritos, em algumas ocasiões (Wiechert, 1997, p. 76). Quanto ao número de *Meisterschulen*, este se manteve em torno de quatro, como posto em 1882 com o estabelecimento das classes delegadas a Eduard Grell, Friedrich Kiel, Woldegar Bargiel e Wilhelm Taubert (*Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 716*, p. 25-27). Uma ideia clara dos objetivos autodeclarados das *Meisterschulen* pode ser obtida através da leitura de um dos editais públicos divulgados semes-



tralmente pela seção de música da *Akademie* em publicações como o *Allgemeine musikalische Zeitung*, e nos quais a forma de acesso às classes era estabelecida. Vejamos o edital (*Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 256*, p. 149) que Nepomuceno teria então necessariamente lido, dada sua pretensão de, como expresso pelo próprio compositor a Frederico Nascimento, em carta escrita ainda na Itália em 30 de maio de 1890,⁶ ingressar na instituição já no semestre de inverno de 1890–1891.⁷

Edital.

Real Academia das Artes de Berlim.

Cursos de Inverno das Escolas de Música.

A. Classes Superiores de Composição Musical

[*Akademische Meisterschulen für musikalische Composition*].

Titulares: Os professores [Woldemar] Bargiel, Freiherr [Heinrich] von Herzogenberg, *Oberkapellmeister* [Wilhelm] Taubert. As *Meisterschulen* têm o objetivo de dar aos alunos nela admitidos oportunidade de formação avançada em composição sob a orientação direta de um mestre. Aspirantes suficientemente preparados, que desejem ligar-se a um dos mestres citados, devem fazer contato pessoal com o mesmo nas primeiras semanas de outubro e apresentar suas composições e certificados (especialmente um atestado de conduta moral impecável). Sobre a capacidade artística para admissão na *Meisterschule* decide o mestre em questão. O curso é, até posteriores determinações, gratuito.

[...]

Berlim, 11 de agosto de 1890.

O Diretor da Seção de Música da Congregação.

M.[artin] Blumner.

⁶ “Foi aqui em Capri que recebi a tua última [carta] de 1º deste [mês]. Ainda tenho de voltar a Roma, vou concluir um pequeno curso de cantochão, *faux-bourdon*, [e] recordar os meus estudos de contraponto. [...] lá vou requerer o meu exame vago em Berlim, provavelmente em setembro ou agosto. Caso não haja dificuldade ainda em entender o alemão, no qual estou muito adiantado. Caso tenha ainda essa dificuldade tomarei o professor do conservatório particularmente e depois [...] me apresento em qualquer tempo a exame” (Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Música e Arquivo Sonoro: Correspondência Ativa de Alberto Nepomuceno, Documento 02.02.08.31, Nepomuceno (16)).

⁷ O calendário acadêmico alemão divide-se em dois períodos: o semestre de inverno (“*Wintersemester*”, de outubro a março) e o semestre de verão (“*Sommersemester*”, de abril e setembro), sendo cada um desses divididos, ainda, num período de aulas (“*Vorlesungszeit*”) e noutro de recesso (“*Vorlesungsfreizeit*”). O sistema vigente no século XIX mantém-se na Alemanha até hoje, basicamente inalterado.



No entanto o intuito de Nepomuceno só se concretizou no semestre de verão de 1891, cujo edital diferia do anterior apenas nos detalhes menores de datas e horários de prazos e provas e na ausência do *Oberkapellmeister* Taubert na lista de titulares das *Meisterschulen* (*Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 256*, p. 154). De fato, a matrícula de Nepomuceno na classe de Herzogenberg consta somente na lista do semestre de verão de 1891, preservada hoje no arquivo da *Akademie der Künste*, na ata de “admissão de alunos na *Hochschule für Musik*, departamento de composição, bem como a partir de 1882 nas *Meisterschule für musikalische Komposition (1874–1899)*” (*Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 267*, p. 300-302). Por esse importante documento tomamos conhecimento não apenas de que o período comprovável de estudos de Nepomuceno com Herzogenberg foi menor do que se acreditou até hoje (dada a observação “matrícula nova [*neue Immatrikulation*]” na ata relativa às admissões de alunos nas *Meisterschule*), como também do fato até hoje desconhecido de Nepomuceno ter estudado, igualmente por pequeno intervalo de tempo, com o compositor Max Bruch.

Ata relativa aos Alunos das Classes Superiores de Composição Musical
[*Meisterschulen für musikalischen Composition*]

Foram admitidos como Alunos das Classes Superiores de Composição Musical: [...]

Semestre de Verão de 1891 [...]

(4) b. *Meisterschule* Professor Freiherr von Herzogenberg

1. Nepomuceno, Alberto (6.7.[18]64 Ceará, Brasilien)
matrícula nova
2. Auerbach, Max
3. Johannsen, Heinrich
4. Hoffmann, Georg

Semestre de Inverno de 1891/92 [...]

(6) c. *Meisterschule* Professor Dr. Bruch

1. Nepomuceno, Alberto
2. Auerbach, Max
3. Hoffmann, Georg



4. Tetzl, Eugen (30.9.[18]70 Berlin) [...] matrícula nova
5. Cole, Rosseter G. (5.2.[18]66 Michigan) [...] matrícula nova
6. Bäck, Knut (22.4.[18]68 Stockholm) [...] matrícula nova

Muito embora uma visão abrangente da vivência e do aprendizado de Nepomuceno nas *Meisterschulen* de Heinrich von Herzogenberg e Max Bruch, e depois no *Stern'sches Konservatorium* com Arno Kleffel, possa ser obtida apenas com a apreciação de um espectro relativamente amplo de questões – currículos escolares, repertório das aulas e concertos, literatura didática e teórica ali circulante (pontos onde também se revelam esclarecedores catálogos da biblioteca do Instituto Nacional de Música), aspectos da vida e obra de seus professores, e ainda, análises de obras instrumentais do período procurando detectar a recepção de Nepomuceno de fontes musicais germânicas –, destacamos aqui, em razão de sua importância, mas também de seu ineditismo, a conexão do brasileiro com Max Bruch, um dos mais importantes compositores alemães de seu tempo.

NA MEISTERSCHULE FÜR MUSIKALISCHE KOMPOSITION, DE MAX BRUCH

Max Bruch (1838–1920) nasceu em Colônia e possuía, já aos 12 anos, um catálogo extenso de obras, uma das quais, um quarteto de cordas, obteve, em 1852, um prêmio do *Mozartstiftung* de Frankfurt que lhe permitiu estudar, entre 1853 e 1857, com Ferdinand Hiller no recém-fundado *Kölner Konservatorium*. Após esses estudos, Bruch travou contato em Leipzig com músicos do círculo de Mendelssohn (Reinecke, Moscheles, Ferdinand David e outros), ligados por sua vez ao conservatório local e à orquestra e quarteto de cordas da *Gewandhaus* (MGG2, *Personenteil*, vol. 3, p. 1.028). Entre o fim de seus estudos em Colônia e seu ingresso na *Akademie der Künste* de Berlim, Bruch desenvolveu uma bem-sucedida carreira de compositor e regente na Alemanha, França, Bélgica e Inglaterra – mais que qualquer outro professor da instituição, Bruch encontrou enorme reconhecimento na Alemanha e no exterior. Como compositor Bruch se situa no que ele mesmo definiu como “o partido conservador ou o partido do progresso judicioso [*die konservative Partei oder die Partei des vernünftigen Fortschritts*]” (apud Lauth, 1967, p. 121), inteiramente contrário a Wagner e os “novos alemães” e, assim, na tradição do classicismo romântico mendelssohniano. Com sua música para violino (sobretudo o *Concerto* nº 1 op. 26 para violino) Bruch adquiriu reputação e fama imediatas, que perduram até hoje. Seu desempenho em composições para o instrumento sublinha um aspecto fundamental de sua técnica composicional: o que Willi Kahl (MGG1, vol. 2, p. 338-339) definiu como “a busca incondicional pela ‘cantabilidade’ e beleza do som, como ela se declara na forte vitalidade melódica de sua temática”. Não apenas Bruch considerava a construção melódica o mais



importante aspecto da composição musical, como também se compreendia fundamentalmente como um compositor de música vocal (Lauth, 1967, p. 11 e 108). A importância dada à linha melódica, portanto, explicaria tanto a natural adequação do violino à técnica composicional quanto a natureza básica da instrumentação de Bruch, que ao contrário das de Mendelssohn, Schumann e Brahms jamais teve como ponto de partida uma (pré-)concepção pianística (Lauth, 1967, p. 118). Muito embora bem sucedido como compositor de música puramente instrumental, Bruch dedicou-se a partir da década de 1870 ao oratório (mas ao contrário de Herzogenberg, ao oratório *secular*, por exemplo, em obras como *Odysseus* e *Achilleus*). Essa faceta de grandes proporções de sua obra vocal veio se juntar ao permanente interesse que demonstrou pelo *Volkslied*, não apenas nos seus arranjos simples de melodias folclóricas para canto e piano, como também em obras orquestrais como a *Schottische Fantasie* e *Kol Nidrei*; segundo Fellerer (1974, p. 122), o *Volkslied* constantemente representou para Bruch o ideal de construção melódica e de concepção da canção – como teria dito, “uma única melodia popular [*Volksmelodie*] tem aos meus olhos cem vezes mais valor que a obra completa do Sr. Richard Strauss” (apud Fellerer, 1974, p. 142). Um impulso posterior em direção à música vocal foi sua chegada à *Akademie der Künste*; como notou Lauth (1967, p. 122-123), sua dedicação a ela pode ser vista, depois de 1891, “desde o pano de fundo do ‘reacionarismo musical’ da *Akademie* berlinense”, uma vez que “a pouca estima pela composição instrumental era desde os dias de Eduard Grell e Heinrich Bellerman uma tradição na *Akademie*”. É importante frisar outro ponto observado por Lauth que guarda alguma relação com os aparentes motivos da transferência de Nepomuceno para o *Stern’sches Konservatorium*, após cerca de um ano na *Akademie der Künste*: a ausência de uma orquestra para alunos e professores das *Meisterschulen*, que teria levado Bruch a voltar-se para a música vocal e de câmara.

Como Bruch tornou-se professor de uma *Meisterschule* e como Nepomuceno chegou a sua classe, não é difícil esclarecer. Confirmado (após longo processo burocrático) na posição de titular de uma *Meisterschule für musikalische Komposition*, em 17 de novembro de 1891, a chegada de Bruch coincidia com uma licença de Herzogenberg (forçada por motivos pessoais), de modo que, como o documento de sua confirmação (*Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 244*, p. 173-174) deixa claro, Bruch assumiu a *Meisterschule* de Herzogenberg e todos seus alunos. Então, como teria se portado Bruch *como professor*? Fellerer nos oferece o retrato de uma personalidade intransigente.

De seu posicionamento político-artístico originava-se a relação de Bruch com artistas e alunos. Ele era capaz de manter vínculos e tomar parte nos destinos artísticos e pessoais somente daqueles que serviam



à sua direção estilística, e tratava imediatamente como inimigos aqueles que não se interessavam o suficiente por sua obra ou simplesmente se ligavam a novas correntes. [...] Com orgulho relatou Bruch que Alessandro Costa (nascido em 1857) de Roma, de quem um quinteto havia sido publicado por Kistner, buscava uma ligação com a arte alemã e queria estudar com ele (1º de fevereiro de 1892 [época em que Nepomuceno frequentava suas classes]). [...] Para alunos e amigos, a casa de Bruch estava sempre aberta aos domingos para horas de chá. Bruch sempre os defendeu, se preocupou com seu desenvolvimento e suas posições profissionais, e permaneceu ligado a eles como amigo, desde que eles se dedicassem a sua obra e a seu ideal, e não adentrassem a área de influência dos “novos alemães” e dos “modernos”. (Fellerer, 1974, p. 141-143)

Essa postura com amigos e alunos, ao que tudo indica, derivava de sua postura em relação a seus colegas de profissão em geral (Fellerer, 1974, p. 145). Fatos básicos acerca de alguns dos mais destacados alunos de Bruch dão dimensão de seu desempenho no papel de professor de composição, e de sua influência sobre seus jovens colegas. Por exemplo, Clara Faisst (1872–1948), aluna de sua *Meisterschule* e autora de mais de cem *Lieder* e peças para órgão, piano e violoncelo e piano, reflete em sua produção a estima de Bruch pela música vocal. Já o inglês Ralph Vaughan Williams (1872–1958), aluno de Stanford em Londres e de Ravel em Paris e, entre as duas experiências, discípulo de Bruch em Berlim, é conhecido por ter sido, ao lado de Gustav Holst, um dos primeiros ingleses a se interessar mais profundamente pelo folclore do país: um possível reflexo do interesse de Bruch pelo *Volkslied*? Especialmente caro a Bruch foi seu aluno polonês Feliks Nowowiejski (1877–1946), que estudou também com Ralph Vaughan Williams e Ottorino Respighi. Tendo estudado órgão, piano e composição no *Stern'sches Konservatorium* entre 1897 e 1899; retornou a Berlim em 1900 para estudar na *Meisterschule* de Bruch. Nowowiejski parece ter frequentado as classes de Bruch até 1907, tendo obtido em 1902 o importante prêmio do *Giacomo-Meyerbeer-Stiftung für Tonkünstler* da Akademie der Künste de Berlim (Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 718, p. 152 et passim). Esse prêmio, conferido bianualmente e cujo júri era composto por todos os membros da academia, consistia de fundos (4.500 Marcos) para 16 meses de viagem de estudo, dos quais 6 meses deveriam ser empreendidos obrigatoriamente em Paris ou Roma (Nowowiejski escolheu Roma, de onde os estudos com Respighi (Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 723, p. 12)). Nowowiejski teria então iniciado o projeto de seu oratório – secular, segundo o modelo bruchiano – *Quo Vadis?* (1907) (baseado na novela de homônima de



Henryk Sienkiewicz), obra que gozou de enorme popularidade no início do século XX. Finalmente, outro destacado aluno de Bruch foi o finlandês Ernst Mielck (1877–1899), cuja trajetória em Berlim se assemelha bastante à de Nepomuceno. Mielck, considerado hoje um dos maiores compositores de seu país do século XIX, estudou com Arno Kleffel (composição), Heinrich Ehrlich (piano), Robert Radecke e Ludwig Bussler (teoria, contraponto) no *Stern'sches Konservatorium* entre 1891 e 1895 (Barnett, 2007, p. 113), isto é, no mesmo período de Nepomuceno. Tendo deixado o conservatório no mesmo ano em que Kleffel deixava Berlim, Mielck passou a estudar na *Akademie der Künste* com Max Bruch, que o reconhecia como um prodígio. Mais que através de seus professores comuns, Mielck e Nepomuceno se aproximam no que ambos eram, pianistas profissionais optando pela carreira de regente-compositor (em linguagem da época, a carreira de um *komponierender Kapellmeister*), e compositores que demonstraram em momentos diversos de suas carreiras o desejo de incorporar elementos nativos de seus países ao idioma básico da tradição austro-alemã na qual haviam sido educados.⁸ Como Nepomuceno, Mielck regeu a *Berliner Philharmoniker*, sendo também a assistência aos mesmos gêneros musicais dos dois compositores um elemento a mais de aproximação de suas práticas (este talvez decorrente da orientação comum de seus professores). É notável o espectro de nacionalidades dessa pequena amostra de alunos de Bruch: foi seu aluno de composição até mesmo o japonês Kosaku Yamada (1886–1965), o primeiro compositor de seu país a adotar a linguagem musical ocidental e, assim, a escrever peças e variações para piano, *Lieder*, música de câmara (quartetos de cordas, um quinteto com piano etc.), sinfonias e óperas! A despeito de Bruch não ter demonstrado grande interesse pela música “nacional” de regiões fora do universo germânico-nórdico (Lauth, 1967, p. 8), é notável que tantos alunos seus de diversas regiões da Europa e do mundo tenham em algum momento investido forças em formas diversas de nacionalismo musical. Quanto às razões pelas quais Nepomuceno deixou a *Meisterschule für musikalische Komposition* de Bruch para ligar-se a Arno Kleffel no *Stern'sches Konservatorium*, não as podemos determinar, muito embora o dogmatismo estilístico do alemão e o comportamento em relação aos alunos dele derivado possam ser considerados os motivos prováveis. Podemos saber com segurança – isto é, até onde a documentação dos arquivos da *Akademie der Künste* nos indica – que esse desligamento se deu por iniciativa do aluno e não do professor. O fato de Nepomuceno não haver jamais mencionado ter sido aluno de Bruch pode significar que ele não via o contato com o compositor como duradouro o bastante para justificar o *status* de seu aluno, o que fez com que até

⁸ Como comentou Ilkka Oramo, Mielck “escreveu habilidosamente para orquestra no espírito de Beethoven e dos sinfonistas românticos alemães, [e] em algumas obras, tal como a *Suomalainen sarja* (*Suite Finlandesa*) op. 10 (1899), tentou incorporar a música folclórica finlandesa” (NGDMM2, 2001). cf. Barnett, 2007, p. 114.



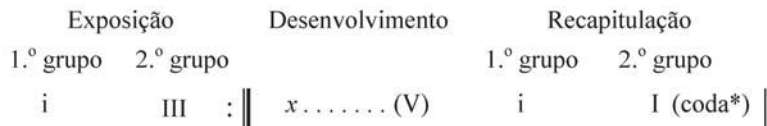
hoje nada se soubesse dessa relação. Ainda assim, podemos especular com base na apreciação de duas versões do primeiro movimento do *Quarteto de cordas* nº 3 em ré menor (que, tendo sido uma de suas principais “tarefas” composicionais de 1891 e início de 1892 traz ao debate também possíveis intervenções de Herzogenberg, como discutido por Dudeque em seu importante artigo de 2005), uma possível influência sua (de Bruch) sobre Nepomuceno.

BREVE ANÁLISE: O QUARTETO DE CORDAS Nº 3, 1º MOVIMENTO

A busca de uma compreensão mais profunda das relações da obra de Nepomuceno com as direções estilísticas existentes no universo da música germânica do final do século XIX e, especificamente, no contexto de seus anos de formação em Berlim, tem se revelado uma área da pesquisa rica e pouco explorada. Dudeque (2005, p. 211 e 228), baseando-se tanto na contextualização do compositor na teoria de seu tempo, quanto na indicação biográfica de seu contato com elementos do “círculo de Brahms” (Herzogenberg), analisou o primeiro movimento do *Quarteto de cordas* nº 3 em ré menor do duplo ponto de vista da teoria musical alemã da segunda metade do século XIX e do conceito de schönberguiano de “variação progressiva”, concluindo assim que a obra traria indícios de uma recepção de Beethoven e Brahms. Essa proposta faz de seu trabalho, portanto, uma investigação teórico-estilística da música do brasileiro desde a perspectiva de duas sistematizações da música do classicismo germânico (isto é, alemão e vienense): a primeira (de Adolf Bernhard Marx) empreendida por volta do meio do século e baseando-se sobretudo na música de Beethoven (e constituindo, para Nepomuceno, o que poderíamos chamar de teoria musical “de época”, no sentido de uma teoria que ele teria conhecido); a segunda (de Schönberg) elaborada na primeira metade do século XX principalmente a partir da música de Brahms. Trata-se sem dúvida de uma abordagem fazendo jus ao fato histórico de compositores do século XIX, confrontados com a oscilação das formas musicais românticas entre os pólos da desintegração e do esquematismo (Dahlhaus, 1989, p. 35 e 87), terem se voltado de forma recorrente, sobretudo quando se tratava do uso da forma-sonata, e principalmente de 1870 em diante, a modelos encontrados nas obras de Brahms e em codificações didáticas de manuais de composição como as de A. B. Marx. Mediando as duas fontes, Nepomuceno adota com frequência um modelo estrutural em que estão presentes elementos recebidos por Brahms de Schubert (Webster, 1978 e 1979), como a exploração de relações de terças, mais que de quintas, mas evitando desvios da norma clássica típicos desses dois compositores, sobretudo as suavizações do retorno do primeiro grupo de Brahms – seus *overlaps* recapitulatórios (Smith, 1994, p. 43) – e as recapitulações fora da tônica de Schubert (Webster, 1978, p. 31). O esquema tonal básico favorito de Nepomuceno, que aparece em



três de suas mais importantes obras em forma-sonata (a *Sonata* para piano op. 9, o *Quarteto de cordas* n.º 3 e a *Sinfonia* em sol menor) é, portanto, o seguinte:



* Que nas duas versões do 1.º mov. do *Quarteto de cordas* n.º 3 traz uma volta à tônica menor do movimento (i).

Figura 1. Esquema tonal básico recorrente em formas-sonata de Nepomuceno.

Quanto ao terceiro quarteto de cordas, é certo que Nepomuceno trabalhou nele em 1891: o manuscrito depositado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – “A Leopoldo Miguéz; *Quartett (D moll)*; A. Nepomuceno” – traz a indicação final “A. Nepo [abreviação frequentemente usada por Nepomuceno]; Berlim 1891”. Há, contudo, outro manuscrito, em péssimo estado de conservação mas felizmente legível, e correspondendo sem dúvida a uma versão primitiva do primeiro movimento do quarteto, na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. Este manuscrito, mencionado por Volpe (1994, p. 122) e depois por Anderson Rocha (2000, p. 47) (que não teve acesso a ele, e assim elaborou sua edição da obra com base no manuscrito final da *Biblioteca Nacional*), traz a indicação “1892”. Uma comparação das duas fontes revela tanto que o manuscrito final (aqui Ms. 2) foi provavelmente elaborado depois de 1891 (e datado, retrospectivamente, assim), quanto que a data da versão prévia (aqui Ms. 1) não pode ser a indicada na capa do documento (a grafia, ademais, parece diferir sensivelmente da do compositor). É muito provável que a versão final tenha sido enviada por Nepomuceno a Leopoldo Miguez com a partitura de seu *Adagio* para cordas (*Erinnerung*, e depois em francês *Souvenir*), apresentado no Rio de Janeiro em 30 de abril de 1892 (Alvim Corrêa, 2005, p. 69). Tais considerações sobre a data da preparação do manuscrito final revelam que esta pode ter sido uma das poucas obras que Nepomuceno trabalhou com Max Bruch, dada a permanência não muito longa na *Meisterschule* do compositor.

Do ponto de vista de relações de intertextualidade, há no movimento (Ms. 2), inicialmente, e como notou Dudeque (2005, p. 230 e 219-225), a presença de Beethoven, direta – a referência da *coda* ao final do rondó do *Concerto* para piano e orquestra n.º 3 op. 37 de Beethoven e sua reelaboração do tema principal em 6/8 – e indiretamente – através das codificações de Max adotadas por Nepomuceno. No entanto pode-se notar também uma clara referência a Brahms e ao primeiro movimento de seu *Quarteto de cordas* op. 51 n.º 1 em dó menor em pelo menos



três aspectos do primeiro tema do quarteto de Nepomuceno: no acompanhamento da melodia principal em colcheias rebatidas, em terças e em movimento descendente ($\triangleright x \triangleleft$, nos Exemplos 1.1 e 2.1), na introdução da métrica binária *na* ternária ($\triangleright y \triangleleft$, nos mesmos exemplos) e, ainda, no procedimento de, após a exposição do primeiro tema na região aguda, reintroduzi-lo na região grave ainda no decorrer do primeiro grupo temático ($\triangleright A \triangleleft$ nas Figuras a seguir, Exemplos 1.2 e 2.2). O primeiro tema de Nepomuceno traz a justaposição de dois motivos ($\triangleright a \triangleleft$ e $\triangleright b \triangleleft$, Exemplo 2.1), o primeiro dos quais é variado, como em Brahms (Exemplo 1.1), logo após sua apresentação ($\triangleright a \triangleleft$ e $\triangleright a' \triangleleft$). Quanto à Bruch, sua possível influência se expressa principalmente em dois momentos nos quais as duas fontes manuscritas às quais nos referimos divergem de modo radical: o final da exposição-início do desenvolvimento e o final do movimento no qual o compositor introduziu, na versão final da obra, a citação de Beethoven. Seguindo a hipótese de que Bruch atuou na conformação final do movimento, diríamos que essa atuação se deu em dois sentidos: (a) no de flexibilizar sua forma, alterando o início do desenvolvimento e a *coda*; e (b) no de tornar a escrita instrumental mais idiomática.

Em relação à forma, encontramos no Ms. 1 substanciais diferenças no final de exposição e começo do desenvolvimento (Exemplo 3.1), no segundo grupo temático da recapitulação (Exemplo 3.2) e na *coda* do movimento (Exemplos 3.3 e 3.4), estando ausentes nesta última a “cadência” do primeiro violino e a passagem final evocando a *coda* do op. 37 de Beethoven (Exemplo 4.1). Essas passagens do Ms. 1 trazem técnicas composicionais que foram abandonadas depois: o procedimento de fazer o desenvolvimento começar com o mesmo material do final da exposição ($\triangleright z \triangleleft$, no Exemplo e na Figura seguinte) (que, como a *Sonata* em fá menor para piano nos mostra, pode ser também relacionado a Brahms) e o tratamento canônico do primeiro tema, que ocorre no desenvolvimento não como no compasso 115 do Ms. 2, mas em *stretto* (como no Exemplo 3.2). Esse *stretto* recorre na recapitulação do segundo grupo no Ms. 1 ($\triangleright B' \triangleleft$, nas Figuras; Exemplo 3.2), e leva pouco depois à *coda* ($\triangleright C' \triangleleft$) em que o tema principal do movimento é combinado àquele da *codetta* da exposição (comp. 66 de ambas as versões, Exemplo 3.3). Já no Ms. 2, tanto o final da exposição não pode mais ser delimitado com clareza (o que ocorreria depois também na *Sinfonia* em sol menor), quanto a *coda* do final do movimento traz aqueles dois elementos (cadência e a citação de Beethoven) que tornam a forma do movimento bem menos convencional do que a encontrada num movimento de sonata escolástico. Tais alterações levaram à supressão, no Ms. 2, de passagens do Ms. 1 de maior cromatismo e complexidade contrapontística (Exemplos 3.2 e 3.3), e limitou o tratamento do primeiro tema em *stretto* apenas nos compassos 131-141 do desenvolvimento. Outra característica única da versão do movimento contida no Ms. 1 é a transposição do segundo grupo



temático, na recapitulação, para tom da submediante (si bemol maior; Exemplo 3.2), após uma transição bem menor (12 compassos) que a encontrada no Ms. 2 (21 compassos), retornando o movimento à tônica ré somente na *coda*. Esses e outros dados estruturais podem ser melhor apreciados nos esquemas formais e tonais de ambas as versões do movimento sintetizados nas duas Figuras a seguir.

	Exposição			Desenvolvimento			Recapitulação			
	›A<	›B<	›C<	›A'<	›B'<	›C'<	›A'<	›B'<	›C'<	
	1.º grupo	trans. grupo	2.º grupo	<i>codetta</i>			1.º grupo	trans. grupo	2.º <i>coda</i>	
compassos:	1-23	23-43	44-66	66-82	83-[132, 40, 56]	176	177-199	199-210	211-244	244-256
ré menor:	i	(V)III	III	V : [?] IV ^b , II ^b , i V (z = z [*]) a ^{**} , a ^{***}			i	(V)III...	VI(!) a ^{**}	[I →] i

* material motivico idêntico,
** em *stretto*, *** em *fugato*

Figura 2. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1, estrutura formal e tonal.

	Exposição			Desenvolvimento			Recapitulação			
	›A<	›B<	›C<	›A'<	›B'<	›C'<	›A'<	›B'<	›C'<	
	1.º grupo	trans. grupo	2.º grupo	<i>codetta</i>			1.º grupo	trans. grupo	2.º <i>coda</i>	
compassos:	1-23	23-43	44-66	66-73(?)	74(?)	-[115,23,39]159	160-182	182-202	203-229	229-251
ré menor:	i	(V)III	III	(V)III	[?]	IV ^b , II ^b , i V a ^{***}	i	(V)III...	V	I → i <i>cadência</i> , a ^{****}

*** em *fugato*, **** 6/8

Figura 3. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 2, estrutura formal e tonal.

Exemplo 1.1. Brahms, *Quarteto de cordas* op. 51 nº 1/i (c. 1-7).



Exemplo 1.2. Brahms, *Quarteto de cordas* op. 51 nº 1/i (c. 20-23).

Exemplo 2.1. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1 (c. 1-6).

Exemplo 2.2. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1 (c. 17-23).

Exemplo 3.1. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1 (final da exposição, c. 79-86).

Exemplo 3.2. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1 (final da recapitulação, c. 229-235).



Violinos: Tema da *codetta* (da exposição)
Viola: Tema principal do movimento

Exemplo 3.3. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1 (final da recapitulação, c. 241-247).

Exemplo 3.4. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1 (final da recapitulação, c. 255-256).

Quanto a tornar a escrita mais idiomática, estamos nos referindo à cadência do final do movimento no Ms. 2 (Exemplo 4.1), concebida à maneira dos recitativos instrumentais de Bruch, uma das marcas registradas do compositor alemão. Note-se que recitativos semelhantes ocorrem muito raramente na obra de Nepomuceno (um exemplo é o final do *Prelúdio* da versão pianística da *Suite Antiga*), mas em nenhum dos quartetos precedentes. Qual, então, o sentido do recitativo na obra de Bruch? Segundo Lauth (1967, p. 12, 118 e 90, 113), ele expressaria a vocalidade da escrita de Bruch mesmo no terreno da música puramente instrumental e, ainda, a intensificação da voz superior típica de sua instrumentação; segundo Niemöller (1970, p. 69-70), indicaria também seu interesse no contraste ocasionado pela introdução de partes livres em formas musicais estritas (um clássico exemplo sendo o começo de seu *Concerto* para violino e orquestra nº 1 op. 26: Exemplo 4.2). Teria Nepomuceno procurado o efeito propiciado por esses elementos, ao inserir um recitativo em seu *Quarteto de cordas* nº 3? De todo modo é curioso notar que essa opção o levou a abandonar passagens inegavelmente mais complexas, densas e cromáticas da versão inicial do movimento, hoje esquecidas nos arquivos da biblioteca que leva seu nome.



Exemplo 4.1. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 2 (final da recapitulação, comp. 238-242).

Exemplo 4.2. Bruch, *Concerto* nº 1 op. 26 (comp. 1-6).

Procuramos esboçar, nesse breve exercício analítico, um método de estudo estilístico-comparativo que nos parece capaz de tornar compreensível como Nepomuceno recebeu e assimilou os estilos musicais com que tomou contato em seus anos de formação na Europa. Ao evidenciar o processo criativo de Nepomuceno, esse tipo de apreciação lança luzes sobre as próprias bases de sua técnica composicional: a seleção e elaboração de materiais, o planejamento e construção das formas, a revisão e ampliação de versões etc. – um amplo elenco de questões composicionais. Talvez dessa maneira possamos perceber melhor como há na obra de Nepomuceno – e ao lado de ideias e técnicas composicionais aprendidas ou assimiladas de compositores de seu tempo e de modelos do passado – um repertório ainda pouco reconhecido, infelizmente, de ideias próprias e contribuições. Pois se havia vantagem em estar à sombra de tradições musicais tão fortes quanto as austro-germânica, italiana e francesa, era a possibilidade de tomar emprestado livremente o que parecia melhor de cada uma. E é nesse espaço peculiar – e privilegiado – que frequentemente se encontram as mais vívidas e brilhantes criações do *fin-de-siècle*, de Grieg e Tchaikovsky a Sibelius, Bartók e tantos outros.



REFERÊNCIAS

- Akademie der Künste zu Berlin, Archiv der Preußischen Akademie der Künste: *PrAdK 244*, “Mitglieder des Senats der Sektion für Musik (1875–1899)”; *PrAdK 256*, “Unterricht in den Lehranstalten für Musik der Akademie (1844, 1872–1897, 1930)”; *PrAdK 267*, “Aufnahme von Schülern in die Hochschule für Musik, Abteilung Komposition, sowie ab 1882 in die Meisterschulen für musikalische Komposition (1874–1899)”; *PrAdK 716*, “Anstellung und Besoldung der Meisterschul-Vorsteher für musikalische Komposition (1868–1923)”; *PrAdK 718*, “Angelegenheiten der Meisterschüler für musikalische Komposition. Zeugnisse (1875–1923)”; *PrAdK 723*, “Giacomo-Meyerbeer-Stiftung für Tonkünstler (1864–1914)”.
- Sauer, Arthur (ed.). *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Imperio do Brazil para 1889*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1889.
- Alvim Corrêa, Sérgio Nepomuceno. *Alberto Nepomuceno: Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996 [1985].
- Alvim Corrêa, Sérgio Nepomuceno. *Leopoldo Miguéz: Catálogo de Obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- Barnett, Andrew. *Sibelius*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Bispo, Antonio A. Recensão de Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. *Latin American Music Review*, vol. 5, nº 2, p. 277-286, 1984.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile. Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989 [1980].
- Danuser, Hermann. “Round Table X: Nationalismus und Internationalismus in der südwesteuropäischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts”. *Acta Musicologica*, vol. 63, nº 1, p. 32-38, 1991.
- Blume, Friedrich (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 1ª ed. (‘MGG1’). Kassel: Bärenreiter, 1949-1976.
- Finscher, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2ª ed. expandida (‘MGG2’). Kassel: Bärenreiter, 1994-2008.
- Dudeque, Norton. “Aspectos do Academicismo Germânico no Primeiro Movimento do Quarteto nº 3 de Alberto Nepomuceno”. *Ictus*, vol. 6, p. 211-232, 2005.
- Fellerer, Karl Gustav. *Der Akademismus in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts*. Opladen: Westdeutscher, 1976.
- Fellerer, Karl Gustav. *Max Bruch (1838–1920)*. Colônia: Arno Volk, 1974.



Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Música e Arquivo Sonoro: Correspondência Ativa de Alberto Nepomuceno. Documento 02.02.08.31, Nepomuceno (16).

Lauth, Wilhelm. *Max Bruchs Instrumentalmusik*. Colônia: Arno Volk, 1967.

Miguez, Leopoldo. *Organização dos Conservatórios de Música na Europa. Relatório apresentado ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo Ministério de 16 de março de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

Niemöller, Klaus Wolfgang. “Der Recitativo-Satz in Max Bruchs zweitem Violinkonzert. Gedanken zu Instrumentalrezitativ und musikalischer Prosa im 19. Jahrhundert”. In: Kämper, Dietrich (ed.). *Max Bruch-Studien*. Colônia: Arno Volk, 1970, p. 69-70.

Riemann, Hugo. “Unsere Konservatorien”. In: Riemann, Hugo. *Präludien und Studien 1*. Leipzig: 1895.

Rocha, Anderson. *Os Quartetos de Cordas de Alberto Nepomuceno*. Dissertação de Mestrado em Música. – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

Samson, Jim. “The Musical Work and Nineteenth-Century History”. In: Samson, Jim (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 3-28.

Samson, Jim. “Rewriting Nineteenth-Century Music History”. In: *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology (X IRAM Conference, Skopje)*, 2005. Disponível em <<http://www.mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/ContemporaryTrendsIV/JSamson.pdf>>, acessado em 10 de novembro de 2008.

Schenk, Dietmar. *Die Hochschule für Musik zu Berlin: Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869-1932/33*. Wiesbaden: Franz Steiner, 2004.

Schwarcz, Lilia M. *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1998].

Schwarz, Roberto. “Nacional por Subtração”. [1986] In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 109-136.

Smith, Peter H. “Liquidation, Augmentation, and Brahms’s Recapitulatory Overlaps”. *19th-Century Music*, vol. 17, nº 3, p. 237-261, 1994.

Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Sadie, Stanley e Tyrrell, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. expandida (‘NGDMM2’). Londres: Macmillan, 2001.



Volpe, Maria Alice. “Compositores Românticos Brasileiros: Estudos na Europa”. *Revista Brasileira de Música*, vol. 21, p. 51-76, 1994-1995.

Volpe, Maria Alice. *Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850–1930*. Dissertação de Mestrado em Música – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1994.

Webster, James. “Schubert’s Sonata Form and Brahms’s First Maturity (I)”. *19th-Century Music*, vol. 2, nº 1, p. 18-35, 1978.

Webster, James. “Schubert’s Sonata Form and Brahms’s First Maturity (II)”. *19th-Century Music*, vol. 3, nº 1, p. 52-71, 1979.

Wiechert, Bernd. *Heinrich von Herzogenberg: Studien zu Leben und Werk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.

JOÃO VIDAL é pianista e professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2011), em conjunto com o Musikwissenschaftliches Seminar da Humboldt-Universität zu Berlin e sob a orientação e coorientação, respectivamente, dos professores Marcos Branda Lacerda e Hermann Danuser, no âmbito do programa conjunto de bolsas de estudos DAAD, Capes e CNPq. Por seu estudo sobre o papel da Retórica na música do século XVIII e em particular naquela de Joseph Haydn, recebeu o “Primeiro Prêmio José Maria Neves” da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM (2005).



Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos

*Marcelo Verzoni**

Resumo

Neste artigo, o autor tem como objetivo principal apontar diferenças entre os compositores-pianistas Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934), que atuaram intensamente na vida musical do Rio de Janeiro desde a segunda metade do século XIX até os primeiros anos da década de 1930. O artigo foi desenvolvido a partir da constatação de ambos serem tratados da mesma maneira por diversos autores de Histórias da Música no Brasil. Esta postura, reducionista e simplificador, pode ser explicada por serem estes autores, majoritariamente, pessoas ligadas ao mundo da música de concerto e por não terem se aprofundado no exame das produções destes artistas mais populares. A partir de um exame mais pormenorizado de questões de origem familiar, de formação social, de posicionamentos políticos e estéticos, de características psicológicas individuais, observando também os ambientes que ambos frequentavam e os públicos que desejavam alcançar, o autor constrói um texto que traz à luz diferenças profundas entre as pessoas e as produções musicais de Chiquinha Gonzaga e de Ernesto Nazareth.

Palavras-chave

Chiquinha Gonzaga – Ernesto Nazareth – piano – música de salão – tango – polca – habanera – século XIX – música no Brasil.

Abstract

This article points out the differences between the composer-pianists Chiquinha Gonzaga (1847-1935) and Ernesto Nazareth (1863-1934), who worked extensively in Rio de Janeiro's musical life since the second half of the nineteenth century to the early years of the 1930s. Its line of reasoning calls attention to the fact that both musicians were treated in the same way by different authors of Music History in Brazil. That reductionist and simplistic approach can be explained by the fact these authors were mostly associated with concert music and did not carry a deep research on the music by popular artists. By examining issues of family origin, social formation, political and aesthetic positions, individual psychological characteristics, as well as the social milieu and the kind of public they aimed to reach, this article brings to light the profound differences between Gonzaga's and Nazareth's personalities and musical productions.

Keywords

Chiquinha Gonzaga – Ernesto Nazareth – piano – salon music – tango – polca – habanera – 19th century – music in Brazil.

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



O objetivo deste trabalho é confrontar alguns aspectos dos percursos de dois músicos cariocas nascidos no século XIX: Chiquinha Gonzaga (1847–1935) e Ernesto Nazareth (1863–1934). Tomamos a decisão de tratá-los conjuntamente por terem sido, ambos, pianistas de destaque; cultores, portanto, de um instrumento muito mais afeito aos elegantes salões do Rio de Janeiro que aos ambientes frequentados por pessoas oriundas de camadas sociais mais modestas. Outro motivo é o fato de tantas vezes serem citados lado a lado, o que nos leva a crer que sejam compreendidos como pertencentes a uma mesma estética. À guisa de exemplificação desse fenômeno, tomemos dois textos que tratam Chiquinha e Nazareth como membros de uma mesma linhagem. Mariza Lira (1997, p. 132-133), primeira biógrafa de Francisca Gonzaga, transcreve a seguinte matéria de Gastão Penalva, publicada na edição do *Jornal do Brasil* de 18 de outubro de 1939:

Dois músicos do Brasil contemporâneo merecem, sobre todos, a nossa consagração e a nossa estima: Chiquinha e Ernesto Nazaré. São os mais representativos da arte puramente brasileira. Jamais urdiram um só compasso que se deixasse influenciar de alma estranha, saindo tudo ao reflexo da sua própria alma. Descreveram a nossa terra e a nossa gente no teor delicado de composições características que não logram nem comportam imitação. Simplesmente porque eles não imitaram. Seria o mesmo que arremedar na mata o canto do sabiá ou deturpar numa tela a placidez merencória de um luar. Ambos passaram, um após outro. Chiquinha, em meio aos seus, com uma oração (que por certo pôs em música) à flor dos lábios moribundos. Ernesto, de pé, no fundo de uma cachoeira, entre lírios, com a casta sinfonia das águas a se infiltrar pelos ouvidos surdos. Morreram como viveram.

E eu, que os prezei como a irmãos, rogo daqui, para a sua memória, uma terna saudade e, para a sua arte, uma expressão de agradecido afeto.

Quando outra coisa não nos houvesse legado, umas singelas páginas musicais de que amanhã ninguém se lembrará, foi Chiquinha Gonzaga quem, um dia de Finados, levando flores aos seus mortos de Catumbi, descobriu no chão raso, rasteiro e humilde como as ervas que o vestiam, e fê-lo erguer em monumento, o túmulo do homem-sol que imaginou o Hino Nacional.

Edinha Diniz (2009, p. 130), em seu excelente ensaio biográfico dedicado a Chiquinha, transcreve matéria publicada na edição do *Jornal do Commercio* do dia 22



de setembro de 1943, assinada por Andrade Muricy, que também aborda Chiquinha e Nazareth como compositores de um mesmo segmento:

Chiquinha Gonzaga e Nazareth foram naturezas muito diferentes, mas que se completam. Chiquinha Gonzaga é mais popular. A sua arte está mais próxima da canção, gênero de eficiência incomparável sobre o povo. Nazareth tentou a canção sem êxito. Esse filho do povo, nascido no morro carioca, procedia de modo mais indireto para chegar ao público. Chiquinha Gonzaga, descendente de estirpe ilustre, tomou direto contato com a massa, sem esforço, e como por impulso natural. Nazareth nem sequer escrevia danças para serem dançadas. A sua síntese admirável da dança urbana carioca, do choro, da seresta, é de caráter eminentemente artístico e concertístico. Não gostava de tocar as suas valsas, os seus tangos, as suas polcas “para dançar”. Isso o humilhava... Queria ser “ouvido” e se não lhe davam atenção, parava.

Chiquinha Gonzaga estava inteiramente à vontade no terreno da música popular. Não visava, como Nazareth, a artística elevada. Era como um simples instrumento sensível, através do qual a alma carioca exprimia o melhor do seu sentimento.

Toda a vida de Chiquinha Gonzaga era isto: puro sentimento.

Nesse texto, Muricy destaca algumas diferenças entre os dois músicos. No entanto, mais uma vez os seus nomes aparecem citados lado a lado, o que nos faz pensar em alguma identificação estética ou, pelo menos, em algum tipo de semelhança quanto aos gêneros dos quais se serviram para construir suas composições. A matéria, não por acaso, é sobre Chiquinha e Nazareth; não sobre Chiquinha e Villa-Lobos, ou sobre Nazareth e Henrique Oswald.

Nesse contexto, porém, chama atenção o fato de não termos conhecimento de qualquer contato pessoal entre os dois. Embora tenham vivido na mesma época e na mesma cidade, não há notícia de qualquer aproximação, ainda que ambos fossem músicos profissionais. Imaginamos que, eventualmente, possam até ter frequentado os mesmos ambientes.

Sabemos que Chiquinha teve muitos amigos. Citem-se os nomes de Joaquim Callado Jr., Henrique Alves de Mesquita e Carlos Gomes, apenas a título de exemplificação. Callado Jr. foi seu protetor incondicional, tendo a amizade entre os dois provocado ciúme na mulher do flautista. Quanto à amizade de Chiquinha com o maestro Henrique Alves de Mesquita – a quem, em 1889, dedicaria o tango “Só no choro” –, sabemos que ela lhe frequentava a casa, situada na rua Formosa (hoje



General Caldwell), pois lá teria apresentado pela primeira vez, em 1877, a polca “Atraente”, na presença de Callado Jr. e de outros “chorões”. Em 1889, Francisca consegue aproximar-se também de Carlos Gomes. O compositor chega ao Rio de Janeiro em julho e o imperador promete-lhe montar sua ópera *O escravo*. Como o fato não se concretiza, colegas e amigos se mobilizam para ajudar a viabilizar a montagem. Chiquinha faz questão de colaborar e organiza um concerto que se realiza no dia 30 de agosto. Na ocasião, executa ao piano e rege, de sua autoria, a grande valsa para orquestra intitulada “Carlos Gomes”, dedicada ao próprio. Com esse gesto consegue conquistar a atenção do compositor, que lhe dá uma foto da qual jamais se apartará. Até a morte conservará a foto sobre seu piano. Essa aproximação com Carlos Gomes, aliás, significa para ela uma atenuante em relação à maneira como é desprezada por alguns músicos ligados ao Conservatório de Música (cf. Diniz, p. 159-161). Mais tarde, ainda escreveria outra valsa dedicada a Carlos Gomes, intitulada “Saudade”, que nunca foi publicada. Não sabemos em que época essa obra teria sido composta. O título faz-nos pensar que isso tenha ocorrido após a morte do compositor, no ano de 1896. Como agora podemos constatar, Chiquinha Gonzaga dedicou obras a diversos músicos; mas nenhuma a Ernesto Nazareth.

Quanto a Nazareth, também foi amigo de Henrique Alves de Mesquita, a quem dedicou o tango “Mesquitinha”. Mantinha relações fraternas com Heitor Villa-Lobos, que lhe dedicou nada menos importante que a peça inicial da monumental série de *Choros*, e a quem ele, Nazareth, dedicou um belo “Improviso (estudo para concerto)”. Sabemos que era admirado por Henrique Oswald, a quem dedicou o tango “Batuque”, e teve contato com pianistas internacionais que aqui se apresentaram (como Arthur Rubinstein e Miécio Horszowski); e que despertou o interesse de Darius Milhaud, que chegou ao Rio de Janeiro em 1917. No entanto, curiosamente, não temos notícia de nenhum contato com Chiquinha Gonzaga, embora ambos residissem no Rio de Janeiro e atuassem como pianistas.

Luiz Antonio de Almeida, um dos biógrafos de Ernesto Nazareth, demonstrou que a dedicatória do tango “Está chumbado” que aparece na recente edição da *Fermata* (São Paulo) – “à gentil Francisca Gonzaga” – é falsa. O estudioso chama atenção para essa e também para outras dedicatórias que aparecem apenas na referida edição, ausentes dos manuscritos ou das edições publicadas durante a vida do compositor. O tango fora publicado sem dedicatória por seu título fazer alusão a um conhecido do compositor que costumava exagerar no consumo de bebidas alcoólicas; daí a expressão irônica “está chumbado”. Para ser discreto em relação ao amigo bebedor, Nazareth, ao publicar o tango, teria omitido o nome do dedicatário. O exemplo do tango “Tenebroso” (1913), “ao bom e velho amigo Satyro Bilhar”, mostra que era absolutamente normal, para Nazareth, dedicar uma



peça a algum músico do círculo dos chorões. Portanto, poderia ter dedicado alguma obra a Chiquinha Gonzaga; mas não o fez.

Algumas das questões que levantamos podem parecer, à primeira vista, sem importância. No entanto, remetem-nos a determinadas questões musicológicas. Achamos curioso o fato de o nome de Ernesto Nazareth aparecer regularmente em listas de compositores que teriam produzido músicas classificadas genericamente como choros. Sabemos que nunca fez parte de grupos de chorões e que, em seus manuscritos, não chamava às suas peças choros. Ao que tudo indica, não se sentia pertencente àqueles grupos. É bem provável que se considerasse um músico mais refinado. E, realmente, em suas composições lançava mão de recursos que apontavam para um aprimoramento maior. O fato de ter classificado o seu *Noturno* – peça de inspiração absolutamente chopiniana – como “opus 1”, dá-nos o que pensar. A obra foi composta por volta de 1920, época em que Nazareth já tinha mais de 120 peças publicadas. A classificação, portanto, faz-nos imaginar que ele encarasse aquele *Noturno* como pertencente a outro universo; eventualmente mais erudito.

O fato de os nomes de Chiquinha Gonzaga e de Ernesto Nazareth aparecerem tantas vezes lado a lado também desperta o nosso interesse. Teriam eles alguma semelhança enquanto pessoas? Seriam músicos de ideais estéticos parecidos? Seriam as suas obras classificáveis sob uma mesma rubrica? Como proceder se levarmos em consideração a simplicidade das peças de Chiquinha e a complexidade (bem maior) das de Nazareth? Essas questões nos interessam na medida em que desejamos esclarecer que tipo de história da música julgamos possível construir. Em um artigo intitulado “A arte”, Henri Zerner (1976, p. 145) afirma que

A história tradicional da arte continua [...] a funcionar. [...] Ela quer ser restituição do passado artístico, e soube definir o seu objetivo: fazer o inventário das obras, estabelecer a biografia dos artistas, decifrar a autoria e a data das obras a partir de sinais exteriores (assinaturas, documentos de arquivos, tradições antigas etc.), dizer a data e a autoria mediante o estilo a partir dos dados exteriores, e, enfim, reconstituir, pelo estudo dos textos, a maneira pela qual as obras foram vistas e foram compreendidas.

Será que continuamos presos a essa maneira de operar? Lancemos um olhar de cunho mais sociológico sobre as personalidades de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, numa tentativa de localizar eventuais razões que expliquem a ausência de contato entre eles. Examinemos inicialmente alguns elementos biográficos que, ao serem confrontados, poderão eventualmente revelar posicionamentos ideoló-



gicos, influenciados talvez pela origem social de cada um, pelas mentalidades dos ambientes em que foram criados e, talvez, pela própria capacidade individual de elaborar experiências adquiridas e construir algo próprio a partir da transformação dessas vivências.

Começamos por Francisca Edwiges Neves Gonzaga, que nasceu no dia 17 de outubro de 1847, fruto de uma ligação ilegítima entre o militar José Basileu Neves Gonzaga, de cor branca, e Rosa Maria de Lima, mestiça e solteira. Sabemos que a família do pai, que mantinha ligações com o general conde de Caxias, opunha-se à oficialização daquela relação, considerada desfavorável à carreira militar de José Basileu. Ele, porém, decide reconhecer a criança. Chiquinha recebe uma educação esmerada. O cônego Trindade ministra-lhe aulas de escrita, cálculo, leitura e catecismo; as aulas de música ficam a cargo de um maestro. O ambiente musical na casa dos Neves Gonzaga é animado também pelas visitas de Antonio Eliseu, tio paterno, padrinho de batismo de Francisca e flautista. É ele quem organiza a parte musical da festa do Natal de 1858, durante a qual Chiquinha, de apenas 11 anos de idade, apresenta sua primeira composição: uma “Loa ao menino Jesus”, elaborada com versos do irmão Juca.

Pouco depois de completar 16 anos – justamente em 1863, ano do nascimento de Ernesto Nazareth –, Francisca desposa um rico proprietário de terras. A cerimônia ocorre na matriz de Santana, contando com a presença do Marquês de Caxias. O documento do matrimônio refere-se a Francisca como “filha legítima” do major José Basileu Neves Gonzaga e D. Rosa Maria de Lima Neves Gonzaga. Três anos antes, pouco antes de passar a servir no gabinete de Caxias, agora nomeado ministro da Guerra, o major Basileu conseguira reformar os registros dos seus quatro filhos. A partir de agora Francisca tem todas as condições necessárias para brilhar no salões da corte de Dom Pedro II. Como presente de casamento, recebe do pai um piano. O dia a dia do matrimônio revela-se um desastre e ela, depois de uma primeira tentativa de separação, em 1868 rompe definitivamente com o marido. A partir de então fecham-se-lhe as portas da casa dos pais e ela acaba sendo adotada pelo ambiente musical boêmio, protegida inicialmente sobretudo por Joaquim Callado Jr., líder do conjunto musical Choro carioca, também conhecido como Choro do Callado. Francisca instala-se com o filho mais velho numa casa modesta situada no bairro de São Cristóvão, onde se faz professora de piano. Inicia-se para ela um período de grandes dificuldades pela discriminação que passa a sofrer. Essa situação só melhoraria por volta de 1885, quando começaria a conquistar mais respeito por seu trabalho. Em janeiro de 1869 sai publicada a polca “Querida por todos”, de Joaquim Callado Jr., dedicada à “Exma. Sra. D. Francisca H. N. G.” No passar dos anos, começa o conjunto Choro carioca a ser requisitado para tocar também em casas com piano. Faz falta um bom pianista, Callado Jr. por isso convida



Francisca para atuar no conjunto. É assim que ela passa a tocar em bailes, recebendo por noite dez mil réis. Sabemos que, em 1876, a acompanha o filho João Gualberto, um clarinetista de apenas 12 anos, que ganha dois mil réis.

Em fevereiro de 1877, Chiquinha publica pela editora da Viúva Canongia a polca “Atraente”; em março sai sua valsa “Desalento”, em maio “Harmonias do coração” (valsas), em julho “Não insistas, rapariga!” (polca) e em setembro (ou outubro) o seu primeiro tango: “Sedutor”. Esses lançamentos fazem com que seu nome, a partir de então, passe a ser cantarolado pelas ruas em maldosas quadrinhas satíricas, sobretudo depois que ela contrata um moleque para vender suas músicas pela cidade. Algumas vezes, o menino volta com a mercadoria danificada. Pessoas da família da compositora, ao encontrarem-no pelas ruas, estragam as partituras, consideradas produto da vergonha. Aqui estamos diante de um exemplo de ressignificação de um objeto: simples folhas de papel impresso são vistas como representação de gestos ligados a um rompimento com as normas sociais e, conseqüentemente, nocivos à manutenção do *status quo* da sociedade do Rio de Janeiro de então. Em 1879, Chiquinha transfere-se para a editora de Arthur Napoleão & Miguez, onde se mantém por alguns anos. Durante esse período, aperfeiçoa seus conhecimentos musicais com Arthur Napoleão, eminente pianista português aqui radicado desde 1866.

Curiosamente, é também em 1877 que Ernesto Júlio de Nazareth compõe a sua primeira polca. “Você bem sabe”, composta pelo rapaz de apenas 14 anos, é lançada em dezembro de 1878 graças ao entusiasmo de Arthur Napoleão.

Nazareth havia nascido no dia 20 de março de 1863. Incentivado pela mãe ao estudo de piano, fica sem este apoio aos dez anos, quando a mãe falece e o pai se posiciona contra o estudo de música e até o proíbe de tocar piano. Ernesto insiste tanto que o pai acaba cedendo. Uma condição, porém, é de que não toque se o pai estiver em casa. Depois de ter a sua primeira polca publicada por Arthur Napoleão & Miguez, tem a segunda – “Cruz, perigo!” (composta em 1879) – publicada em 1880 pela Casa Viúva Canongia. E surgem outras durante a década de 1880, quase inteiramente dedicada a polcas. Os nomes são bastante curiosos: “Não caio noutra!!!”, “A fonte do suspiro”, “Teus olhos cativam”, “Beija-flor, Não me fuja assim”, “A fonte do lambari”, “A bela Melusina” e “Atrevidinha”.

Um aspecto que chama atenção refere-se ao fato de Chiquinha ter publicado suas primeiras polcas pela editora da Viúva Canongia em 1877, transferindo-se dois anos depois para a editora de Arthur Napoleão & Miguez. Ernesto Nazareth, por sua vez, é lançado em 1878 pela firma de Arthur Napoleão. Entretanto, tem sua segunda polca, “Cruz, perigo!”, publicada em 1880 pela Casa Viúva Canongia. Faz, portanto, um caminho exatamente inverso ao dela. Até a presente data não tivemos acesso a documentos que nos ajudem a compreender as motivações para tais transferências, mas esses deslocamentos parecem-nos de algum interesse.



Em março de 1880, Nazareth apresenta-se como recitalista no salão do Clube Mozart, pouco antes de completar 17 anos de idade. Graças ao sucesso obtido, os tios decidem mandá-lo estudar na Europa. Este intento, porém, não se concretiza pela escassez de meios. E Nazareth carregaria pelo resto da vida certo complexo por não poder, como alguns dos seus contemporâneos, gozar de uma formação musical na Europa.

No que se refere à concretização de desejos de viagens, a vida de Chiquinha Gonzaga foi bem diferente. Na primeira década do século XX, pôde fazer três longas viagens à Europa, sempre em companhia de Joãozinho, seu companheiro. A primeira foi de 1902 a 1903 e estendeu-se a Portugal, Espanha, Itália, França, Alemanha, Bélgica, Inglaterra e Escócia. Durante o primeiro giro, quando passava por Berlim, descobriu peças suas publicadas por lá, o que a deixou extremamente surpresa, já que ninguém lhe pedira autorização. A segunda viagem realiza-se em 1904 e tem como destino Portugal. Em 1906 os dois viajam mais uma vez a Portugal, instalando-se em Lisboa, no distante bairro de Benfica. Essa terceira permanência estende-se até meados de 1909. Nessa ocasião, recebe em Lisboa a visita do irmão Juca, que é cônsul do Brasil em Glasgow, na Escócia. Consta que Chiquinha, ao permanecer tanto tempo longe do Brasil, estaria tentando escapar dos problemas causados pelos filhos. Seja lá como for, podemos verificar aqui uma diferença radical em relação às possibilidades materiais de Ernesto Nazareth, que trilhou uma vida extremamente modesta, apesar do dinheiro que a sua música gerou aos seus editores.

Informa-nos Baptista Siqueira (1967, p. 55), um dos biógrafos de Nazareth, que entre 1884 e 1886 o músico vive um período de reflexão, interrompendo o fluxo de suas composições do gênero ligeiro para se dedicar “à música séria dos recitais”. E, de fato, em 1885 ele apresenta-se em diversos clubes do Rio de Janeiro: no Rio Comprido, no Engenho Velho (duas vezes), no Riachuelense do Engenho Novo e no São Cristóvão. No ano seguinte, toca também no Clube Rossini. Segundo o *Jornal do Commercio* (29/6/1885) na segunda apresentação no Engenho Velho, toca juntamente com Alfredo Pereira “uma grande e difícil fantasia da ópera *Norma*, arranjada por Thalberg”. A intenção de ir estudar na Europa e a série de apresentações feitas por Nazareth entre 1884 e 1886, época que vai dos 21 aos 23 anos de idade, apontam-nos para uma ambição relacionada a uma possível carreira de virtuose. É interessante que, na segunda apresentação no Engenho Velho tenha apresentado uma difícil fantasia arranjada por Thalberg, um dos maiores pianistas do século XIX, cujo brilhantismo chegara a desafiar a supremacia absoluta de Franz Liszt. Ao que tudo indica, estava ocupado com a chamada “música séria dos recitais”, bem de acordo com a expressão utilizada por Baptista Siqueira. Temos até notícia de que Guiomar Novaes elogiava a maneira como ele interpretava *Valsas*



de Chopin. E, de fato, suas composições revelam-nos alguma coisa híbrida, sendo por vezes quase “música de concerto”. Talvez isso explique, aliás, o motivo de ele ser – dentre os compositores de polcas, valsas e tangos – aquele que mais frequentemente encontramos no repertório de músicos de formação acadêmica.

A partir da década de 1890, as composições de Nazareth apresentam acabamentos sofisticados, que nos remetem ao repertório europeu de tradição chopiniana. Com o passar do tempo, interessa-se menos pela polca, o gênero preferencial dos chorões. É verdade que iniciara sua carreira compondo polcas; mais adiante adotara também a valsa, que considerava o seu gênero nobre, e fixara-se definitivamente como compositor de tangos. Chegou a receber a alcunha de “rei do tango”. Com o passar dos anos, o aprimoramento das suas composições despertou muito interesse junto a alguns músicos de formação acadêmica. Em dezembro de 1922, por exemplo, Luciano Gallet organiza no Instituto Nacional de Música uma audição de 30 Compositores Brasileiros (peças breves para piano), apresentados por alguns alunos seus. Toda a segunda parte é dedicada a Ernesto Nazareth, que executa ele mesmo os tangos “Brejeiro”, “Nenê”, “Bambino” e “Turuna”.

No caso de Chiquinha, sabemos que aproveitou o contato que manteve com Arthur Napoleão para aprimorar seus conhecimentos musicais. No entanto, não temos notícia de que tenha alimentado qualquer ambição quanto a uma carreira de pianista virtuose. Ainda na casa dos pais, havia aprendido piano como ornamento, numa época em que o estudo de música fazia parte da educação das moças de sua classe. O piano, para a sua família, era apenas marca de *status* social. O seu aprendizado fora-lhe oferecido como adorno para sua educação de sinhozinha. O fato de o pai ter-lhe dado um piano de presente de casamento mostra que, até aquele momento, ele não via nada de negativo no fato de a filha cultivar a prática musical. Sabemos, no entanto, que a sua atitude mudaria mais tarde. Como Francisca, depois de abandonar o marido, vira-se obrigada a sobreviver como professora de piano, o pai passou a maldizer o antigo professor de música da filha. Esse fenômeno, aliás, pode ser observado até os dias atuais. É muito comum aos pais de segmentos sociais mais elevados incentivar os filhos ao estudo de música. Esse estudo, no entanto, deve-se restringir a um papel de adorno. Caso o filho (ou filha) resolva abraçar a profissão de músico, normalmente esses pais passam a desaprovar a escolha e a lutar contra essa opção.

Quanto aos gêneros cultivados por ela, verificamos uma ausência total de preconceito. Enquanto Nazareth se incomodava profundamente se alguém se referisse aos seus tangos como maxixes, Chiquinha transitava com toda liberdade pelos mais diversos gêneros populares da época, sem quaisquer restrições. Especialmente depois de 1885, época em que começa cada vez mais a escrever música para teatro, considera absolutamente compreensível a preferência do públi-



co pelo maxixe, que costumava ser inserido no final da apresentação.¹ Para termos uma ideia da diversidade de gêneros que Chiquinha utilizava ao musicar alguma peça para teatro, tomemos como exemplo *Não venhas!*, peça de costumes cariocas, com texto de Batista Coelho, montada em 1904. Para essa produção, compôs nada menos do que 27 números, que aparecem na partitura original com as mais diversas denominações: dueto recitativo, lundu, dobrado carnavalesco, modinha, chula, hino maxixe, fado português, giga espanhola, samba e outras. O instrumental utilizado também é interessante. Todo o percurso da compositora demonstra identificação com determinado tipo de música, sem que isso, no entanto, implique em qualquer compromisso com formações previamente definidas. É bem possível que essa liberdade se tenha desenvolvido a partir de necessidades externas. Quando começou a rebelar-se contra a autoridade do marido, ele, para puni-la, obrigou-a a acompanhá-lo nas viagens que fazia a bordo do navio São Paulo com o intuito de transportar soldados e cargas para os campos de batalha. É sabido que Chiquinha, impossibilitada de tocar piano, passou então a utilizar-se de um violão.

Em outras ocasiões voltaria a demonstrar completo desprendimento quanto à escolha dos instrumentos para as suas apresentações. Em 1889, quando realizou o já referido concerto visando a levantar fundos para a montagem da ópera *O escravo*, de Carlos Gomes, concluiu o programa com o fado brasileiro “Caramuru”,

dançado e cantado a caráter, executado por violões, violas e pandeiros, por diversos amadores.

Ora, para este público, mesmo aquele habituado às revistas do ano nos palcos da Praça Tiradentes, isso representava total novidade. A essa época nem mesmo esses palcos davam entrada ao instrumental popular. As orquestras das companhias de operetas e revistas usavam sempre instrumentos mais nobres. O violão ainda sofria um estigma de maldição. É certo que já não dava cadeia, mas continuava sendo olhado com desprezo. (Diniz, p. 160-1)

Muitos anos depois, outro episódio ligado ao instrumental usado em sua música seria novo motivo de escândalo. Durante um almoço no Palácio do Catete, o poeta Catulo da Paixão Cearense queixou-se ao presidente Hermes da Fonseca pelo fato de, nas festas palacianas, nunca se executar música nacional. À época, o presidente estava casado com Nair de Teffé, mulher muito mais jovem do que ele, oriunda da aristocracia paulista e educada na Europa. É então que ela resolve consultar o seu ex-professor de violão, que lhe apresenta o tango “Corta-jaca”, de Chiquinha

¹ A ideia de “maxixe” refere-se mais a uma coreografia do que propriamente a um gênero musical.



Gonzaga. Numa festa diplomática ocorrida no palácio na noite de 26 de outubro de 1914, o “Corta-jaca” é apresentado ao violão. Nos dias que se seguem, a indignação através dos jornais é intensa. Até Rui Barbosa aborda o assunto, em sessão do Senado Federal. Dirigindo-se ao presidente da mesa, expressa-se com as seguintes palavras:

Por que, Sr. Presidente, quem é o culpado, se os jornais, as caricaturas e os moços acadêmicos aludem ao *corta-jaca*?

Uma das folhas de ontem estampou em *fac-símile* o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o *corta-jaca* à altura de uma instituição social. Mas o *corta-jaca* de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*. Mas nas recepções presidenciais o *corta-jaca* é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria! (*Diário do Congresso Nacional*, 8/11/1914, p. 2.789 apud Diniz, p. 234-6)

No caso de Nazareth não existe essa liberdade quanto ao uso de instrumentos. Depois de sonhar inicialmente com uma carreira de virtuose, a vida inteira manteve-se fiel ao piano. Toda a sua obra, que reúne mais de 200 peças, foi escrita para piano solo. Nazareth conseguiu que muitos dos seus tangos resultassem em peças tecnicamente complexas, o que faz deles obras inacessíveis a pianistas amadores. Algumas vezes escolhe tonalidades demasiadamente difíceis. O tango “Carioca”, por exemplo, de 1913, foi composto em sol sustenido menor. Esse tipo de escolha nos faz automaticamente separar Ernesto Nazareth de outros compositores de polcas, valsas e tangos. Nesse aspecto, Chiquinha é uma representante mais típica dos pianistas que se dedicavam a esses gêneros, ficando Nazareth numa posição mais próxima dos compositores de formação acadêmica. Não sabemos se Nazareth ficava desgostoso ao assistir a suas composições executadas por meio de outras formações instrumentais. Sabemos, no entanto, que, de sua parte, sempre tratou suas obras como legítimas peças para piano. Embora se utilizasse de gêneros inspirados originalmente em danças, não gostava de tocar para pares dançantes. Queria que a sua música fosse atentamente escutada, atitude mais característica de compositores que se dedicam à música de concerto.



Outro aspecto de interesse para esta investigação é a atitude política de cada um. Na segunda metade da década de 1880, a abolição da escravatura e a proclamação da República foram acontecimentos de grande repercussão. Em face desses eventos, Chiquinha comportou-se como verdadeira ativista política. Sempre defendeu a ideia de se libertarem os escravos. Em determinada ocasião, trabalhou arduamente para comprar a alforria de um escravo músico, Zé Flauta. Ela própria, depois de abandonar a casa do marido, nunca voltou a ter escravos. Quanto ao novo regime político, sabemos que era republicana convicta e trabalhou muito durante a campanha. Mais tarde, porém, viria a desencantar-se com o governo de Floriano Peixoto.

Sobre Nazareth, nada podemos afirmar quanto à sua atitude durante a campanha em prol da abolição da escravatura. De maneira geral, sabemos que era uma pessoa formal e conservadora. É conhecida a admiração especial que nutria por Pedro II. Muitos anos depois da proclamação da República, ao ser lançada uma subscrição para a construção de um monumento em Petrópolis, em homenagem ao ex-imperador, Nazareth fez questão de dar a sua colaboração, apesar da limitação das suas disponibilidades financeiras.

Devemos destacar ainda a situação daquela época no que diz respeito aos direitos dos autores. Chiquinha Gonzaga, cofundadora da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, desempenhou papel fundamental nessa luta. Atentemos para um relato de Djalma Bittencourt, publicado em 1960 na *Revista de Teatro*, da própria SBAT.

A SBAT não surgiu de um “enxerto”. Nasceu de uma semente cultivada muitos anos antes. Talvez 15 anos antes de sua fundação. Aí por volta de 1903 Chiquinha Gonzaga viajava pela Europa e num de seus passeios por uma rua de Berlim parou numa loja de músicas, entrou, folheou exemplares e encontrou nada menos do que isso: algumas composições musicais de sua autoria, autênticos sucessos no Brasil, editados magnificamente em Berlim! Quem autorizou a publicação dessas obras? – perguntou a maestrina de “Forrobodó”? Examina daqui, examina dali e chegam à conclusão de que Fred Figner tinha autorizado. Mas com que direito? É o que se discutiria no Brasil logo que Chiquinha Gonzaga voltasse. (Apud Diniz, p. 240)

Imaginamos que a situação vivida por Chiquinha no princípio do século XX, que lhe possibilitou três viagens à Europa, só tenha sido possível graças à garra com que soube defender os seus direitos. Lutou ativamente pelos direitos dos autores, o que fica claro através da sua participação ativa na SBAT, desde a sua fun-



dação. Nazareth, por sua vez, não tinha essa consciência aguçada e não foi capaz de administrar a própria obra a seu favor. Viveu sempre com dificuldades financeiras e, de acordo com uma entrevista concedida na década de 1930, passou oito anos sem possuir sequer um piano. A senhora Nair de Carvalho, frequentadora do círculo de Nazareth, abordou a situação econômica do compositor em entrevista concedida a Luiz Antonio de Almeida. Segundo ela, “Nazareth era muito pobre, quase nada lucrava com suas músicas. Tímido por natureza, quase humilde, por isso foi tão explorado pelas editoras, vendendo suas composições a ‘dez réis de mel coado’, mal cobrindo suas despesas diárias.”

As questões levantadas até aqui parecem, portanto, apontar para uma série de diferenças entre os dois músicos, refiram-se elas às personalidades, às mentalidades ou às composições produzidas por um e outro. Na juventude, Chiquinha Gonzaga levou uma vida pródiga. Bem casada – para os padrões da época –, ousou desafiar o marido, preferindo passar necessidades desde que pudesse gozar de liberdade. Trabalhou com tanta garra e afinco que conseguiu readquirir certo conforto material. Ou seja, por seu próprio esforço e pela notoriedade que foi obtendo, voltou a subir alguns degraus na escala social, diminuindo a distância entre a sua classe de origem e a posição que ocupou no fim da vida. Nas lutas que travava, não conhecia fronteiras: era destemida, ousada, corajosa e irreverente. Incomodou toda uma estrutura social e criou novos parâmetros no processo de emancipação da mulher. Toda sua história foi feita com uma sucessão de batalhas: por direitos iguais para homens e mulheres, pela música nacional, pelos gêneros populares e pelos direitos dos autores.

O caso de Ernesto Nazareth é completamente outro. Nasceu ao pé de um morro e a vida inteira teve um padrão de vida absolutamente modesto. Apesar da notoriedade que alcançou, nos últimos anos de vida nem piano tinha. Jamais desafiou padrões. Desejava apenas tornar-se um pianista virtuose. Para tal, sonhou com um período de estudos na Europa, que não se concretizou, causando-lhe profunda frustração. Ter designado o seu *Noturno* como “opus 1” diz muito sobre a sua opinião a respeito de suas outras obras. Aliás, opinião que chegou a expressar: consta que só no fim da vida haveria começado a acreditar que suas composições talvez tivessem, de fato, algum valor. Ao ser convidado a apresentar-se diante de Arthur Rubinstein, numa residência particular, levou uma lista de peças que preparara para a ocasião. Quando Rubinstein viu a lista (com peças de Chopin e outros compositores europeus) disse-lhe que já conhecia aquelas peças e que estava habituado a tocá-las; queria mesmo era escutar aquelas outras, que Nazareth tocava na antessala do cinema. E foi preciso muito esforço para convencer o músico brasileiro a tocar suas peças diante do grande pianista, de fama internacional. Afinal, considerava-as “menores”, sem importância.



Informações desse tipo mostram-nos quanto Nazareth se identificava – talvez inconscientemente – com os preconceitos de que era alvo a sua música. Via os salões como ambientes superiores aos teatros da Praça Tiradentes, que provavelmente considerava vulgares, assim como os maxixes. Mesmo sem pertencer às classes dominantes, havia introjetado seus valores, sem jamais questioná-los.

Quanto às composições produzidas por Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, as diferenças são igualmente numerosas. As peças de Chiquinha são tecnicamente mais simples, podendo ser aprendidas em um espaço de tempo mais curto. Já as obras de Nazareth, sobretudo as valsas e os tangos, revelam um compositor disposto a aprimorar constantemente as suas obras. A escrita é muito mais complexa (vejam-se inclusive as tonalidades) e as peças não se prestam a ser aprendidas rapidamente. A música de Nazareth, além disso, revela-nos um compositor com alguns ideais típicos do romantismo europeu: acabamento sofisticado e um toque de virtuosidade.

A confrontação desses dados leva-nos a concluir que os dois músicos focalizados são bastante diferentes em vários aspectos. Diante disso, não nos surpreende que não tenham cultivado qualquer contato pessoal. Oriundos de classes sociais muito distintas, posicionaram-se no Rio de Janeiro do seu tempo de formas muito diversas. Chiquinha Gonzaga desejou transformar a sociedade em que vivia. Ernesto Nazareth quis ascender naquela mesma sociedade.

O serem tantas vezes citados conjuntamente parece-nos, portanto, fruto de um pensamento intelectual construído posteriormente à época em que viveram; pensamento esse, em nossa opinião, equivocado. Entendemos que o erro se deva ao fato de essas estruturas terem sido construídas, em sua maior parte, por intelectuais de visão musical acadêmica que, ao examinarem outras músicas (que não o repertório de concertos), consideradas menos importantes de antemão, tendessem a uma visão simplificadora. Nas últimas décadas, trabalhos de cunho musicológico têm possibilitado um olhar mais despojado sobre músicas que não as tradicionalmente cultivadas em estabelecimentos oficiais. Essa nova postura tem gerado estudos mais aprofundados, o que se está revelando extremamente benéfico para o conhecimento das “músicas” produzidas no Brasil.



REFERÊNCIAS

- Almeida, Luiz Antonio. *Um coração que sente*. Obra inédita.
- Diniz, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- Le Goff, Jacques & Nora, Pierre. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- Lira, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- Siqueira, Baptista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1967.
- Verzoni, Marcelo. *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música, da Unirio, 1996.
- Verzoni, Marcelo. *Os primórdios do choro no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música, da Unirio, 2000.

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



Catulo da Paixão Cearense e os embates cancioneiros na virada do século XIX ao XX no Rio de Janeiro*

Uliana Dias Campos Ferlim*

Resumo

A trajetória artística de Catulo da Paixão Cearense é aqui tratada para demonstrar os principais embates em torno do fazer musical na virada do século XIX ao XX, no Rio de Janeiro. Catulo, poeta que se aliou a músicos para um projeto de reconhecimento artístico, pretendia modernizar a arte da *modinha*. Concepções sobre o fazer musical, mais especificamente, sobre o fazer poético-musical, sobre a composição de canções, são os principais temas deste artigo, tecidos através da própria fala de Catulo e das ações de indivíduos componentes de um amplo círculo social que envolvia artistas, músicos, literatos, jornalistas e intelectuais. São discutidas questões sobre identidade nacional, sobre a identidade social desses artistas, e sobre um novo mercado de bens culturais que se ampliava na capital federal naquele momento. Cada ator estabelece significados diferentes para esse fazer musical.

Palavras-chave

modinha – música popular – Rio de Janeiro – Catulo da Paixão Cearense – identidade nacional – mercado cultural – século XIX – século XX – música no Brasil.

Abstract

The purpose of this article is to demonstrate, through the life of Catulo da Paixão Cearense, the ideas about music making mostly discussed at the turn of the 19th to the 20th century in Rio de Janeiro. Catulo, a poet who shared with other musicians a project for artistic recognition, intended to modernize the art of the *modinha*. Conceptions on music making, specially on poetic-music making of songs, are the main topics of this article, resulted not only from Catulo's own words, but also from the practices of individuals of a wide social group that included artists, musicians, writers, journalists and intellectuals. It discusses issues such as national identity, social identity of the artists, and a new cultural industry which was developing in the capital of Brazil. Each actor established different meanings for music making.

Keywords

modinha – popular music – Rio de Janeiro – Catulo da Paixão Cearense – national identity – cultural industry – 19th century – 20th century – music in Brazil.

* Este artigo é parte adaptada do terceiro capítulo de minha dissertação de mestrado, *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*, História Social da Cultura, Unicamp, 2006.

** Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, Brasil. Endereço eletrônico: uferlim@gmail.com.

Artigo recebido em 11 de fevereiro de 2010 e aprovado em 10 de maio de 2010.



Os debates acerca da trajetória de Catulo da Paixão Cearense como artista são capazes de nos revelar um campo conflituoso de luta por reconhecimento pessoal e profissional que tem fortes ligações com as principais questões sociais da passagem do século XIX ao XX, no cenário carioca. O que significava ser um artista? O que definia a arte popular? O que era sinônimo de identidade nacional? O que era moderno? Essas são questões que estavam na ordem do dia e, de forma mais contundente, para determinados atores sociais. Questões às quais os personagens aqui destacados – fossem eles músicos, poetas, literatos, folcloristas, empresários e representantes políticos da classe dominante – lidavam cotidianamente, cada qual com seu arcabouço de possibilidades de ação e interesses. O objetivo é investigar os direcionamentos e as posições individuais de Catulo frente às questões de seu tempo, atentando para seu círculo social; através de algumas de suas obras e suas reflexões sobre elas, considerando sua capacidade de revelar esse movimento conflituoso na cidade do Rio de Janeiro. Em outras palavras, o que perseguiremos aqui, será a eleição de Catulo como um poeta ao qual foram atribuídas as características popular e nacional, um modelo de artista, um representante do “povo” e suas potencialidades, em suma, a tipificação de um ideal por parte de um complexo jogo de discursos que envolvia a participação de intelectuais, jornalistas e, também, o próprio discurso autoral do poeta, desde os anos finais do século XIX até as primeiras décadas do século XX.

Ao adentrar do novo século, Catulo elegeu para sua poesia, prioritariamente, um tema que lhe seria muito caro. A representação do tipo de vida e hábitos do homem do sertão será o mote principal de suas modinhas.¹ Poesias que remetem à vida no campo, à ingenuidade característica e presumida do mundo rural, serão objeto de interesse e dedicação do poeta modinheiro. E à medida que o século avança, Catulo se dedica cada vez mais ao mundo letrado, pelo tema sertanejo, considerando sua atividade aliada à música como algo que por certo teria seu valor, mas que não deixava de representar algo “primitivo” e incipiente para parte da intelectualidade. Seu início de carreira fez-se na esteira dos empreendimentos de Pedro Quaresma (dono da Livraria Quaresma, mais que loja, uma editora de relativo sucesso e considerada “popular”), Fred Figner (dono da Casa Edison, a primeira gravadora do país), festas e reuniões sociais onde pudesse atuar e ser reconhecido. Ao final, seus esforços foram dirigidos para a publicação de obras literárias que ele considerava de cunho erudito. Na visão de um amigo literato, sua vida e obra podiam ser comparadas às do poeta francês Jean Richepin, que foi estivador, como Catulo, e que chegou à Academia Francesa depois de labutar no

¹ As modinhas eram denominação muito comum das poesias acompanhadas de música. Nos capítulos anteriores de minha dissertação, principalmente no primeiro, trabalho com várias publicações do mercado editorial dos oitocentos que davam atenção especial a elas. Catulo seria considerado um modernizador das modinhas.



cais (Maul, 1971, p. 9). A predileção do artista, numa sociedade crivada de preconceitos, é pelo mundo das letras, apesar de valorizar de forma afetiva seu início de carreira modinheiro. No entanto, é ao início de sua carreira que irei me ater, na tentativa de demonstrar que lá estavam seus impulsos e objetivos fundamentais.

Catulo da Paixão Cearense nasceu, em realidade, maranhense, filho de Amâncio José da Paixão; relojoeiro e ourives que se estabelecera em São Luís do Maranhão, e adotara o sobrenome “Cearense” depois de se tornar conhecido por este apelido naquela cidade. Acompanhado de sua esposa, dona Maria Celestina Braga da Paixão e os três filhos, Amâncio mudou-se para o Rio de Janeiro por volta de 1880. Catulo, dentre fins do século XIX e início do XX, iniciou sua trajetória profissional se inserindo no campo controverso da música. O caminho para seu reconhecimento social foi preferencialmente traçado em aliança; entre a poesia, que era considerada de origem nobre, e a obra de músicos considerados populares e que, de fato, faziam parte de seu círculo social. O que ele pressupunha ser uma estratégia para seu reconhecimento nem sempre funcionou de forma positiva. Perseguindo uma espécie de discurso que pretendia valorizar as manifestações literomusicais, ele, que se considerava um artista popular, muitas vezes teve sua legitimidade contestada. Catulo, num complexo que envolvia a atividade de jornalistas, folcloristas e homens de letras, foi eleito o trovador que mais perfeitamente expressava esse caráter de progresso no mundo da poesia e música populares. Ele, suas letras, a modinha e seu violão. E sua atividade tomou ares de uma verdadeira “batalha” para o que se considerava a “reabilitação” de um tipo de expressão musical que seria legitimamente popular e nacional, a “modinha”. Neste momento, cabe perguntar, por que ele foi o eleito e não, por exemplo, Eduardo das Neves que já fazia sucesso em um amplo circuito de expressão musical, um compositor que também cantava, tocava violão, tinha suas obras editadas pela Livraria Quaresma, com expressivas tiragens, e gravadas por Fred Figner, assim como Catulo? O fato de Catulo não ser negro deve ser considerado. Assim como a escolha de seu repertório: preferia compor poesias sobre músicas que tinham alguma tradição letrada ou erudita, como as composições de Anacleto de Medeiros e outros companheiros chorões, gente que tinha ao menos alguma passagem pelo Instituto Nacional de Música. Dudu das Neves, em sentido oposto, tocava e compunha, muito provavelmente, de ouvido, muitas coisas inclusive adaptava de tradições que nos remetem a influências africanas. Dedicava-se sobremaneira ao que se reconhecia como “lundu” (o que era identificado como música de negro ou de palhaço), além das pilhéricas canções que tinham como mote os assuntos mais cotidianos.² Apesar de con-

² Conferir referências às tradições orais na música identificada como lundu, assim como referências às canções e ao universo das diversões musicais nessa passagem do século XIX ao XX, no Rio de Janeiro, em Ferlim (2006, cap. 2).



temporâneos, Dudu foi relegado a um segundo plano enquanto Catulo foi eleito o representante da música popular nacional. Isso é o que sugerem os depoimentos e as apreciações que muitos poetas, jornalistas ou homens de letras; que elaboraram e ajudaram a construir a imagem de Catulo para sua época, a partir do início do século XX – a imagem padronizada da representação de um canceiro nacional que até hoje guarda, em parte, alguma efetividade. Lembro-me de um evento num expressivo canal de televisão, por volta do ano 2000, em que foram eleitas as canções mais representativas do século XX, e lá estava “Luar do Sertão”, poesia de Catulo sobre música de João Pernambuco. Dudu das Neves nunca virou referência na música popular brasileira e foi praticamente esquecido, não fossem os dicionários especializados e o interesse de alguns pesquisadores...³

CATULO E SUA POESIA ALIADA À MÚSICA

Se Catulo, muito espiritualmente, escolheu um caminho para a sua expressão artística que foi aliar-se a alguns músicos relativamente conhecidos, isto ao mesmo tempo em que deu lastro a sua criatividade e lhe abriu espaços, de outro lado, foi mote de contestação e questionamentos sobre sua pessoa e obra. “Os poetas julgam mal os trovadores como eu. É uma injustiça grande. Eu, pelo menos, nunca pretendi chegar ao ideal da forma” (Cearense, *O Paiz*, 1906).⁴ Catulo desabafa a rejeição que sentia dos poetas. Ele diz, em extensa entrevista ao jornal *O Paiz*, que tinha um jeito diferente de escrever e que a música era um instrumento que lhe permitia isto.

Eles, os meus pobres versos, não são a obra de um artista na expressão acadêmica da palavra. Não os rebusco no trabalho laborioso e tenaz do parnasianismo, não os talho na matéria prima da forma. Eu disse mesmo, no prefácio do meu último livro:
Os versos que grafei para gemer na lira,
Ninguém os pode ler, sem que os ouvidos tira.
E, apesar disso, eles são espontâneos, saltam-me da pena, sem o menor esforço, rimados pela música que escolhi para eles.
E cantados, eles vivem: eu lhes sinto a vida a jorrar, brilhante, rubra, esfuziante por entre a música. (Cearense, *O Paiz*, 1906)

³ Ver estudos de Abreu (2003) e (2004).

⁴ As citações com as falas de Catulo provêm, principalmente, desta fonte: *O Paiz*, 25/2/1906, p. 8. *O Paiz*, um dos mais importantes jornais diários do início de século XX, publicava numa página inteira uma espécie de reportagem-entrevista sobre Catulo, cujo título, em letras garrafais, era “A modinha. Entrevista com Catulo Cearense”. É sobre essa entrevista que tracei os principais argumentos deste artigo.



Parece, entretanto, que os “poetas” não estavam muito disponíveis para um fazer não erudito. Catulo reconhecia que seus versos, descolados da música, seriam “um nada”, não teriam arte. Ora, ele tenta valorizar a sua singularidade, a junção da poesia e da música. Na entrevista, Catulo cita algumas de suas composições, como “O meu ideal”, definida como uma “schottisch” (xótis), de Irineu de Almeida.

Pudesse esta paixão
 Na dor cristalizar
 E os ais do coração
 Em perlas (sic) congelar,
 De tudo o que sofreu,
 Na tela deste amor,
 Faria ao nome teu,
 Divino resplendor.⁵ (Cearense, *O Paiz*, 1906)

Ao ouvir o registro da Casa Edison, interpretado por Mário, surge uma suspeita. O anunciador do fonograma só se refere à letra de Catulo. E a música de Irineu de Almeida? No acervo do Instituto Moreira Sales (IMS), a informação da autoria desta composição é, tal qual está na entrevista, Catulo e Irineu de Almeida. No entanto, não consegui obter registro instrumental da xótis de Irineu de Almeida. Há uma xótis instrumental no acervo do IMS, denominada “Meu Ideal”,⁶ que apesar da autoria não identificada, poderíamos supô-la de Irineu. A interpretação é da Banda da Casa Edison. A melodia, o ritmo e a harmonia são, de qualquer maneira, muito diferentes daquela cantada por Mário, atribuída a Catulo e Irineu. No entanto, esta, não identificada, parece ser mais sofisticada que a xótis que o acervo do IMS afirma ser deles dois. A xótis não identificada compõe-se de três partes distintas, e aquela supostamente atribuída a Irineu, com letra de Catulo, tem duas partes, como a maioria das modinhas mais simples. A suspeita: Catulo poderia ter modificado a xótis instrumental de Irineu, e composto uma letra que se adequasse a outra melodia composta por ele próprio?

O que me fez pensar assim foi outro caso: a proximidade desta melodia de “O meu Ideal” (atribuída a Catulo e Irineu de Almeida) com a melodia da parte “A” de

⁵ Essa letra está na reportagem d’*O Paiz*. E também está no acervo do Instituto Moreira Sales. No decorrer deste artigo, há títulos de canções disponíveis para escuta no site do IMS. Esse instituto disponibiliza publicamente seu acervo em: <www.ims.com.br>. “O meu ideal”, registro de nº 40.533, gravado por Mário Pinheiro, anunciada no fonograma desta forma: “O meu ideal”, letra de Catulo Cearense cantada pelo Mário para a Casa Edison, Rio de Janeiro”. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1904 e 1907. Para essa e todas as outras canções citadas no decorrer do artigo, consultar o acervo *on line* do IMS.

⁶ “Meu ideal”, sem autoria definida, pela Banda da Casa Edison. Registro nº 108.145. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912.



outra música, letrada por Catulo. Trata-se de uma “polca”: “O que tu és”. Catulo a atribui a Anacleto. Ele conta que sobrepôs um poema a esta música: “Dei a esta modinha o nome de ‘O que tu és’”, e canta para o deleite de seus entrevistadores d’*O Paiz* que, efetivamente, se dizem maravilhados.

Se um riso vem teu lábio colorir d’alma o rubor
As almas a teus pés vêm prosternar-se com ardor
A luz transluz nos céus
nos céus dos olhos teus
Saudosos como o luar
no mar a cintilar.⁷

Comparadas as duas versões – a de Catulo e Irineu (“O meu ideal”) e a de Catulo e Anacleto (“O que tu és”) – cantadas por Mário Pinheiro, principalmente os primeiros versos são muito parecidos. A melodia é muito próxima, variando a rítmica por causa dos versos que, em “O que tu és”, são mais longos. O padrão harmônico também é semelhante. A poesia, sempre com o tema do amor romântico, parece trabalhada, senão no estilo parnasiano, com a utilização de palavras rebuscadas, comparando a beleza da amada à própria poesia. As referências a Deus também não são poucas e o poeta confessa que venera mais a amada do que ao próprio redentor, numa expressão de hiperestesia. Era um padrão repetido nas composições românticas que Catulo pretendia radicalizar. E, na parte musical, Catulo parece ter plena consciência do que faz. Utilizar melodia parecida também poderia ser uma estratégia para se fazer reconhecido mais rapidamente. Creio que foi isso o que aconteceu quando ele “adaptou” sua letra à xóti que disse ser de Irineu, ou quando adaptou sua letra à música de Anacleto. Havia uma circulação de padrões melódicos e harmônicos, letras e gêneros intercambiados conforme o interesse do compositor, do autor ou do poeta.

Desta maneira, porém, Catulo não se distanciava muito do *modus operandi* de Dudu das Neves, coisa que ele dizia fazer (!), como veremos. Ora, Dudu também se apropriava de melodia idêntica para “colorir” poesias diferentes. (Ouça “O Aquidaban” e “Estranguladores do Rio”. São exatamente a mesma música servindo a duas letras diferentes.)⁸ Compor letras conforme os “assuntos do momento” era um tipo de estratégia de sucesso de alguns artistas. Ainda, esse procedimento guarda semelhanças com aquele utilizado pelo que era denominado de recitativo.

⁷ “O que tu és”, “Polca. Cantada pelo Mário para a Casa Edison, Rio de Janeiro”. Registro nº 70.501. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1908 e 1912. Registro instrumental (flauta e piano): nº 108.803 por Artur Camilo e G. Almeida. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912.

⁸ Ver cap. 2 de Ferlim (2006) para mais exemplos.



A base era uma só. Nos recitativos, a música era a mesma, isto é, podia haver poesias diferentes sobre a mesma base musical. A música era o veículo que fazia com que a mensagem das diversas poesias chegasse a seu destino. Catulo sabia da “força” da música, tanto que se utilizou disto habilmente, e o disse explicitamente. Porém, mesmo assim, julgava-se muito distante dos antigos poetas e do seu colega contemporâneo de quem procurava se diferenciar.

O poeta ainda citou os variados estilos de música que apreciava: polcas, xótis, valsas (a partitura de “Terna Saudade”, valsa de Anacleto, está impressa em meio à entrevista), “e brejeiramente, o tango, o maxixe voluptuoso” compunham o substrato musical para as criações do modinheiro, o que ele considerava o melhor que se fazia em música então. Esses gêneros apreciados por Catulo e por seus “chorões” admirados, Anacleto de Medeiros e Irineu de Almeida, podiam significar música um pouco mais elaborada do que a simplicidade dos variados lundus ou das cançonetas humorísticas. Nem sempre, contudo, Catulo era bem compreendido e recebido. João do Rio, um literato atuante nesse início de século XX, fez referência maliciosa às modinhas de Catulo, em artigo da *Gazeta de Notícias*:

E a maioria pensava como eu, – porque ninguém elogiava a sua voz [– de Catulo], mas só se falava no gracioso das imagens dos lundus – porque algumas das modinhas como o “Talento e formosura” faziam sorrir... (João do Rio, *Gazeta de Notícias*, 1908)

Isto é, o autor duvida da legitimidade de Catulo ao fazer “modinhas”. No seu modo de entender, pareciam “lundus”, um tema romântico mesmo, ao final das contas, era para rir. Daí depreende-se também como o termo “lundu” estava associado ao humor.

Os “choros” geralmente compunham-se de três partes distintas, algumas vezes variavam de tonalidade entre as partes, e apresentavam maior variação melódica e harmônica. Catulo acreditava que o povo gostava deste tipo de música, o que em alguma medida era verificável: ela fazia parte do repertório de bandas “populares”, bandas de instituições militares e religiosas. De fato, percebeu que esse tipo de música seria um grande meio de divulgação de sua obra. Essa era a grande chave, que Catulo explicaria na entrevista, de seu sucesso. E achava que o que fazia não era nada além de trabalhar sobre a música dos outros, criando seus versos, que se para o bem da intelectualidade não eram tão perfeitos, faziam bem para o que ele chamava “o povo”:

O povo quer conhecer o espírito da música, a cujo som se entrega aos torneios da dança. Como lhe mostrar esse segredo: emprestando-



-lhe uma das músicas em voga, estudo-a e faço os meus versos.
(Cearense, *O Paiz*, 1906)

Catulo se pensava um artista singular, que sabia aliar muito bem a criação de versos inspirados, renovados, à música de artistas que considerava serem representantes de um espírito popular merecedor de maior destaque. Presenciamos aqui, no discurso do poeta-modinheiro Catulo, reconstruído na edição de um periódico importante como *O Paiz*, um novo embate sobre o que era popular e nacional, com uma nova resposta para tanto, em que o próprio autor, num esforço por reconhecimento social, inclui-se como peça importante (ao lado de argumentações que poderíamos identificar exteriores às do próprio poeta). Ser popular significava revelar a alma de um povo em sua música, criar versos inspirados e contribuir para a fixação de um caráter autenticamente nacional. Essa era a “nova” tentativa de defini-lo e é o que se depreende deste artigo em *O Paiz*. A música considerada popular é eleita, juntamente com a poesia letrada, uma “nova” forma de expressão, mais poderosa, que poderia modelar a nacionalidade legítima. Compor letra e música parecia ser um “novo” campo aberto para o reconhecimento social, porém não ausente de contradições e conflitos. E Catulo procurava distinguir-se nesse meio por seu modo peculiar de compor, aliando seus versos à música (ainda) desprezada por suas origens populares indesejáveis. Que fossem indesejáveis por uma elite ciosa em defini-lo.

Porém, aliar versos à música estava longe de ser uma novidade. Este fato era corrente desde os canceiros dos oitocentos ou mesmo antes.⁹ A utilização de uma mesma música como suporte para criação de variadas poesias foi instrumento utilizado por uma ampla gama de poetas. E mais, a ideia de que isso representasse um caráter ao mesmo tempo nacional e popular também não era novidade. A “novidade” para a qual se apontava, no início do século XX, era o tipo de música vigente na colaboração com as poesias e novos autores. Valsas, polcas e xótis, pareciam fazer parte de um reconhecido repertório, considerado novo – para uma parte da intelectualidade e para um autor como Catulo – em contraposição aos antigos “recitativos”, por exemplo. Também há outro tipo de “velharias indesejáveis” nos canceiros, que Catulo faz questão de destacar. No decorrer da entrevista do poeta a *O Paiz*, ele cita o canceiro de Moraes Filho, o trabalho de compilação e atualização do folclore que era tão caro àquele estudioso, no intuito de modernizar a antiga *Cantora brasileira* de Joaquim Norberto.

⁹ Nos antigos canceiros dos oitocentos, um organizador como Joaquim Norberto Souza e Silva argumentava sobre o caráter popular e nacional das canções recolhidas considerando sobremaneira a influência portuguesa. Mello Moraes Filho identifica o caráter popular e nacional nos cantares folclóricos e religiosos, através de sua edição “crítica” do velho canceiro de Joaquim Norberto. Ver cap. 1 de Ferlim (2006).



Não há muito o Dr. Melo Moraes publicou o seu *Folk lore*. Foi um insucesso e eu já o previa. O Dr. Melo Moraes é de parecer que a modinha deve permanecer sempre estacionária, sem avanço nem retrocesso. Eu tenho opinião contrária: o canto popular deve acompanhar o espírito popular. Já não estamos no tempo do recitativo, cheio de melopeia [sic], sem vibração. A alma popular ativa-se, há mais intensidade na vida, mais educação artística. (Cearense, *O Paiz*, 1906)

Catulo parece se referir, não muito precisamente, ao volume *Serenatas e saraus*, de Moraes Filho, lançado pela Garnier, em 1901, chamando-o de *Folk lore*. O que está no cerne da crítica de Catulo é o apego do folclorista às produções anônimas e de cunho religioso que são justamente o destaque de Moraes Filho em sua coletânea. O primeiro volume de *Serenatas e saraus* era composto “por cantares tradicionais, produto quase inteiro, ao menos nas duas primeiras partes, da musa popular e anônima” (Moraes Filho, 1901, vol. 1, p. VII). Significava uma compilação de bailes pastoris, reisados e cheganças, abrindo a coleção de serenatas, o que seria representativo, na visão de Moraes Filho, do legítimo folclore nacional e expressava, no seu modo de entender, uma evolução.¹⁰

Em sentido oposto, Catulo, associa o trabalho do folclorista, seu interesse nos bailes pastoris, nos reisados a um apego desnecessário às tradições. A parte “nova” do cancionero de 1901 de Moraes Filho – anunciada como novidade com relação ao cancionero de 1871, publicada por Joaquim Norberto – foi dedicada a esta produção anônima e tradicional, mormente encontrada nos rincões do país. Moraes Filho afirmava seu apego às tradições e, no mesmo caminho de outros folcloristas do final do século XIX, buscava nas manifestações do interior do Brasil, principalmente as religiosas, como os reisados e bailes pastoris, a representatividade da cultura popular e nacional.¹¹ Um homem interiorano como Catulo, vindo do Maranhão e que passou parte de sua vida no sertão do Ceará, ainda mereceu citação nos seus cancioneiros assim como mereceu entrada em suas festas particulares, destinadas a manifestações artísticas e folclóricas.¹² No entanto, Catulo critica o procedimento de Moraes Filho, ainda que seja notado por este, por não ter lhe reservado espaço suficiente, ou não ter lhe concedido o reconhecimento esperado.

¹⁰ A visão de Moraes Filho e seu intuito folclorista nesta sua obra é assunto do cap. 1 de Ferlim (2006).

¹¹ Sobre o interesse dos folcloristas pelas manifestações do interior do país, ver Cunha (2001, p. 246 e nota 17).

¹² Antes de chegar ao Rio de Janeiro, a família “Paixão Cearense” estabeleceu moradia no sertão do Ceará durante um período controverso para os que se referem à biografia de Catulo. Fato enfatizado pelo poeta como influência decisiva em seu fazer artístico, na medida em que sua produção se inclina definitiva e fundamentalmente para a representação de um universo sertanejo, o que se acentua a partir dos anos 20 do século XX, quando Catulo se considera cada vez mais um poeta maduro, em contraposição a seu início de carreira como modinheiro.

⁴ Conferir Cunha (1998, p. 167-176).



Pelo visto, o cancioneiro religioso do folclorista não obteve mesmo muito sucesso e Catulo se roga de sua previsão, apontando que o tempo era mais favorável às novidades, às mudanças, que ao apego às tradições. Moraes Filho parecia ser voz destoante num círculo de intelectuais que estava mais preocupado com a modernidade e o avanço da civilização. Max Fleiuss, por exemplo, intelectual mais alinhado aos ímpetus progressistas, em uma apresentação de reisado que Moraes Filho promoveu na casa do Visconde de Ouro Preto, adjetivou o espetáculo de “ridículo e enfadonho”.¹³ Catulo também preferia se alinhar aos impulsos modernizantes e civilizadores. Ao menos neste momento, em início do século XX, sua concepção é a favor do que pensa ser a modernização. A sua luta é por reconhecimento autoral. E nesse sentido, seu fazer artístico estaria muito mais alinhado às novidades do que à conservação de tradições. É por isso que, neste sentido, se coloca como contraponto ao pensamento de Moraes Filho.

Luís Murat, em reconhecimento à “novidade” do modinheiro, ainda disse que Catulo

[...] rompeu com a tradição e espargiu sobre a música, essencialmente brasileira, – tangos, valsas, polcas, shottischs, árias etc. – versos líricos, originais, impetuosos, apaixonados, dramáticos. (Cearense, 1909, p. 20)

O acadêmico elenca os gêneros de música que considerava típicos do repertório do poeta, e creditava-os modernos e adequados à produção do que ele considerava um poeta popular. Catulo também explicita o que considera moderno e adequado.

Eu procuro, como já disse, modernizar a arte da modinha. Canto a música. Os meus versos acompanham a ópera, a valsa, a polca, a xotis, a quadrilha e, brejeiramente, o tango, o maxixe voluptuoso. (Cearense, *O Paiz*, 1906)

Ora, se examinarmos o tipo de música que aqui é elencado como moderno e brasileiro, veremos que se trata de criar uma compatibilização entre determinados tipos de manifestações musicais, que seriam associadas a “versos líricos”, “originais”, “impetuosos” etc, o que é eleito como legítimo, em detrimento de outros tipos. Porém, o campo que delimita um e outro nem sempre é muito objetivo. É nesse campo, porém, que Catulo deseja se distinguir, opondo suas composições, que ele julgava cuidadosamente elaboradas, a um repertório que ele considerava



antigo, arcaico ou excessivamente estrangeiro. Examinemos mais de perto o que significava um repertório moderno e brasileiro para Catulo e seus colegas.

Ao mesmo tempo em que para ele era necessário se distinguir face à influência da tradição, aos antigos poetas e às músicas do passado, outra estratégia era se distinguir dos trovadores contemporâneos. É significativo o destaque para a diferença, na entrevista a *O Paiz*, entre o fazer dos dois trovadores de sucesso na capital federal de então: Eduardo das Neves e Catulo da Paixão Cearense. Mais interessante talvez seja o discurso oculto referido a esses “fazeres”, pois o destaque contrapontístico entre eles foi anunciado, embora fosse pouco explicado. Quando perguntado, na entrevista, sobre o trovador popular Eduardo das Neves, Catulo diz:

Esse canta! Segue a antiga corrente. Vai acompanhando a melodia. Não é da minha escola. Eu procuro, como já disse, modernizar a arte da modinha. Canto a música. Os meus versos acompanham a ópera, a valsa, a polca, a xotis, a quadrilha e, brejeiramente, o tango, o maxixe voluptuoso. (Cearense, *O Paiz*, 1906)

Este é um ponto de destaque na entrevista. O fato de Catulo se considerar como de uma “escola” diferente da de Dudu das Neves é motivo de ênfase. O que se entende por isso é coisa que podemos tentar depreender. Num dos subtítulos da (extensa) matéria em *O Paiz*, lê-se: “Duas escolas opostas – Catulo Cearense e Eduardo das Neves”. Podemos inferir então, a partir do parágrafo acima explicitado, que Catulo se considerava diferente de Dudu, pois pretendia “modernizar a arte da modinha”, ao contrário deste. Dudu recorria a conhecidas modinhas do passado (ouça “laiazinha”), muitas vezes sem preocupação com a indicação da autoria.¹⁴ Catulo, por outro lado, considerava-se mais atento e melhor, com intuítos modernizantes, um verdadeiro compositor. Talvez Catulo ainda quisesse dizer que Dudu seguia a “melodia” sem se importar muito com os versos. Pode ser que outra publicação nos ajude a compreender melhor o julgamento do modinheiro.

No prefácio de *Lira brasileira*, livro de modinhas escritas e colecionadas por Catulo, há a crítica ainda de outros pontos que nos ajudam a depreender o significado de sua “modernidade” e “diferença”. O modinheiro se refere aos trovadores que cantam versos “sem pé nem cabeça”, que só repetiriam e adulterariam indevidamente as canções. Ele, ao contrário, seria muito cuidadoso trabalhando os versos.

¹⁴ “laiazinha” é muito próxima, em sua temática, a “O cafuné”, aparentemente de autoria de Eduardo Villas Boas e João Luiz de Almeida Cunha (conforme *O Cantor...*, 1895, parte III). Os dois eram lunduzeiros e modinheiros reconhecidos nos cancioneiros dos oitocentos, mas no registro da Casa Edison não há nenhuma menção de sua autoria. Conferir em Ferlim (2006, p. 49, nota 73).



É sintomático ainda que Catulo cite, nesse prefácio, uma extensa gama de trovadores e músicos que admira, dentre eles muitos violonistas e cantores; que peça desculpas por ter esquecido alguns outros nomes, e que não se refira justamente em nenhum momento a Eduardo das Neves, um dos cantores de maior evidência no cenário artístico neste momento. Até mesmo Geraldo de Magalhães é citado, como dono de uma poderosa voz, mas não lhe escapa uma farpa: Geraldo “não sabe avaliar a voz com que foi dotado” (Cearense, 1908, p. 13).

Provavelmente esta seria uma crítica ao repertório de canções cômicas. Um exemplo era a “No bico da chaleira”, versada também por Dudu. O sucesso dessa canção, que ganhou algumas versões, tinha como referência fatos políticos à época. O senador Pinheiro Machado, gaúcho (apreciador de chás), uma espécie de eminência parda, aliado ao marechal Hermes da Fonseca, era o personagem central.¹⁵

Por outro lado, Catulo cita muitos artistas já falecidos como exemplos de exímios violonistas, cantores e flautistas, gente do “tempo de Calado” – o famoso flautista – como o “violão” Chico Albuquerque. O discurso da modernidade cede espaço para o elogio de valores nem tão novos, numa demonstração da relatividade de sua argumentação. Noutra vertente, ele ainda prioriza a capacidade de acompanhamento dos músicos instrumentistas, criticando os excessivamente solistas. Por exemplo, Manduca Catumbi era um excelente solista, mas é efetivamente destacado por “abraçar fervorosamente o repertório das polcas e valsas brasileiras, principalmente o que se diz – choro” (Cearense, 1908, p. 11).

Esse era o repertório preferido. Os chorões eram os instrumentistas que se dedicavam ao que se denominava então, o “choro”. Catulo tem profunda admiração por eles. Geralmente eram músicos que possuíam algum tipo de informação técnica, não tocando apenas de ouvido. Porém, Chico Albuquerque era um exemplo de um músico de origem humilde que tinha aprendido música erudita. Porém, um músico intuitivo podia também ser denominado de “chorão”, mas esses músicos chorões elogiados por Catulo não raro tinham passagem por instituições militares (batalhões de polícia, marinha, exército, bombeiros etc) ou o famoso Instituto Nacional de Música, que assim foi denominado após a instauração da República, era uma instituição respeitável desde meados dos oitocentos, denominando-se então Conservatório de Música do Rio de Janeiro. O então conservatório, e depois instituto, podia conferir certo *status* a seus músicos-estudantes (como era o caso de Joaquim Calado). Entre os que passaram pelo conservatório, e são admirados por Catulo, podemos citar aqueles que cederam suas músicas para parcerias com o poeta, o que descrevemos no início deste artigo: Anacleto de Medeiros e Irineu



de Almeida.¹⁶ Outro ponto crucial na crítica de Catulo é o repertório que vinha se propagando: “essa romaria de canções francesas, espanholas e italianas, mais estimadas porque não são nossas, porque é objeto de importação” (Cearense, 1908, p. 10).

Dudu e Geraldo faziam uso corrente das canções, como são os casos das famosas “Pega na chaleira” e “No bico da chaleira”. Porém, as canções às quais Catulo parece se referir são efetivamente as estrangeiras, que ocupavam destaque no catálogo de Fred Figner. As primeiras chapas anunciadas no catálogo de 1902 da Casa Edison apresentavam em destaque as óperas em italiano. Em ordem de apresentação seguiam-se operetas, romanzas e canções italianas, cantos espanhóis e, então, “trechos executados pelas melhores orquestras e bandas estrangeiras”: eram marchas, aberturas de óperas, valsas, polcas, quadrilhas, hinos e ainda outros gêneros abrigados na categoria “diversos” (Franceschi, 2002). De qualquer forma, o repertório da preferência de Catulo, ele julgava bem outro. E era eleito, não só por ele, como por alguns intelectuais, poetas e jornalistas de início de século, ainda que de forma gradual e relativa, como essencialmente brasileiro: as “valsas”, “polcas”, “xótis” ou, ainda, o “choro”. Esse tipo de repertório era reconhecido então, não só como brasileiro, mas como efetivamente moderno, em contraposição às canções estrangeiras ou aos arcaísmos folclóricos de Moraes Filho, por exemplo. Melhor, essa era a visão que uma parte da intelectualidade e dos jornalistas pretendia difundir, e Catulo também.

Ora, estamos aqui diante do mesmo embate, em novas roupagens, sobre o que representava a identidade nacional. Não deixa de ser significativo que dentre o repertório eleito por Catulo e por seus colegas intelectuais, não apareça nenhuma referência aos expressivos e controversos *lundus*, tão extensamente representados nos cancioneiros e nos periódicos dos oitocentos. E mesmo por Moraes Filho, que os atribui ao famoso poeta árcade Domingos Caldas Barbosa, o padre mestiço, assim como o faz Joaquim Norberto. No entanto, como vimos também em capítulo anterior, os *lundus* podiam ter outro tipo de significado, não só a representação de música-poesia antiga, à moda de Domingos Caldas Barbosa, Laurindo Rabelo ou Xisto Bahia. Mesmo um *reisado* folclórico destacado por Moraes Filho podia ser identificado como *lundu*. E talvez também por isso ele não fizesse parte da predileção do repertório de Catulo e dos intelectuais interessados em novidades: o *lundu* era associado, principalmente em fins do século XIX, ao fazer musical ou ao estilo de vida de negros ou pobres, representando hilaridade, crítica social e, não raro, com caráter sensual. Lembremos do “Isto é bom”, “Lundu gostoso” e

¹⁶ Em 1890, o Decreto nº 143 do Governo Provisório, da então proclamada a República, estabelece que o antigo Conservatório de Música do Rio de Janeiro teve mudado o seu nome para Instituto Nacional de Música. Esta instituição foi fundada no império, em 1848, e por lá passaram muitos dos “chorões” que destacamos aqui. Ver Wehrs (1990, p. 15).



“Bolim bolacho”, repertório que devia estar presente nas festas e serenatas pelas ruas do Rio de Janeiro vigiadas pela polícia.¹⁷ Catulo preferiria as designações “valsa”, “polca”, “xótis” e “quadrilha” (assim como dizia preferir estar em “salões”) para denominar o tipo de música que fazia. Esse todo compunha o universo de referência maior e respeitável, no seu entendimento, das “modinhas”. E quando compunha algo dançante ou ritmado, que se aproximasse de uma abordagem mais leve do amor, ainda que não necessariamente maliciosa, pois isto definitivamente não fazia parte do repertório dele, ele preferia chamá-lo “tango” ou “maxixe voluptuoso”, o que, diga-se em destaque, eram exceções na sua produção. Um exemplo disso é “Sertanejo Enamorado”.¹⁸

A música Catulo tomou emprestada a Ernesto Nazareth, um pianista que também já fazia sucesso desde as últimas décadas do século XIX por seu repertório leve e dançante. Diz-se que Nazareth preferia a denominação “tango” para suas composições buliçosas, ao invés de “maxixe” (considerado pejorativo), e não as considerava tão dançantes assim. Também “lundu” parecia ser designação atrelada por demais ao universo negro e inculto do qual Catulo pretendia, em suma, se distinguir. Assim também acontecia com “maxixe”, que era sinônimo de dança buliçosa e sensual desde os fins do século XIX. Para citar um exemplo, Manuel Bandeira, em carta datada de 19/2/1935 a Mário de Andrade, pede ajuda para entender as denominações musicais na passagem e início do século XX. Ele dá um testemunho dos principais nomes de gênero utilizados:

Quando vim de Pernambuco, em 96, era no Rio o reinado do maxixe. Por volta do tempo de Nazareth (antes do tango argentino) tudo era tango. O que é o nosso tango? Agora tudo é samba. Me salve!
(Bandeira apud Moraes, 2001, p. 614)

A denominação “tango” em realidade parece ser a preferencial para distinguir o repertório considerado brejeiro ou “maxixeiro”, pois tentava se afastar da associação desta música com o estilo de vida da população mais pobre, e também,

¹⁷ Essas são canções que abordei no cap. 2 de minha dissertação, ver Ferlim (2006, p. 83 e seguintes). É bom lembrar que estão disponíveis no site do IMS.

¹⁸ “Sertanejo Enamorado” por Mário Pinheiro. Registro nº 40.227. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1904 e 1907, conforme site do IMS. A música é “Brejeiro” de Ernesto Nazareth, considerada à época um tango muito famoso, publicado pela Casa Vieira Machado, em 1893. Diz-se que com esta composição, Nazareth alcançou sucesso nacional e internacional, visto que a Banda da Guarda Republicana de Paris a incluiu no seu repertório. Conferir Albin, verbete “Ernesto Nazareth”. Ainda conforme o dicionário, essa foi a primeira composição gravada de autoria de Ernesto Nazareth, em 1905, pela Casa Edison, e recebeu o título “Sertanejo Enamorado” e letra de Catulo.



negra. Outro esforço no sentido de distinção do repertório de Catulo era a ênfase temática: o caboclo, o amor e a vida rural, como é o caso do “Sertanejo enamorado”. No entanto, um dos parceiros mais constantes de Catulo, isto é, um dos seus colegas músicos escolhidos repetidamente para compor letras originais sobre suas músicas era negro e de origem humilde, Anacleto de Medeiros; mas em termos musicais, ele não representava, de forma alguma, amadorismos.

Anacleto foi o famoso chefe da Banda do Corpo de Bombeiros, formada sob sua regência a partir de 1896. Anacleto Augusto de Medeiros era filho de escrava liberta, nasceu em Paquetá, em 1866, mas ao contrário da longa trajetória de vida de seu amigo Catulo, morreria em 1907. Desde jovem, também ao contrário de seu amigo poeta, Anacleto estudaria música. Iniciou-se na banda do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro aos 9 anos de idade, tocando flautim. Em 1884, ingressou no Conservatório de Música. Também a partir desse ano começou a trabalhar na Imprensa Nacional como aprendiz de tipógrafo. Iniciou, na tipografia, o Clube Musical Guttenberg, integrado por meninos operários. Formou-se no Conservatório em 1886 e lá aprendeu a tocar diversos instrumentos de sopro. Formou também a Banda da Sociedade Recreio Musical Paquetaense e compôs muitas obras, muitas delas sacras, para esse mesmo conjunto. Suas obras começaram a ser muito executadas, sobretudo em festas nas igrejas da ilha de Paquetá. A partir de 1887 seu trabalho como compositor passa a ser mais conhecido e muitas de suas composições alcançam popularidade em várias bandas por todo o país.¹⁹ Em 1902, com o início das gravações musicais da Casa Edison, a banda do maestro tem significativa presença nos primeiros registros fonográficos brasileiros. É certo que, no catálogo da Casa Edison de 1902, as bandas estrangeiras e seu grande repertório de óperas, operetas, canções italianas e espanholas, aparecem em primeiro lugar. No entanto, depois de apresentadas as “modinhas popularíssimas” de Cadete e Bahiano, há espaço de destaque para o repertório da “Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro sobre a regência de seu mestre maestro Anacleto de Medeiros”. São valsas, polcas, xótis, mazurcas, quadrilhas, tangos, dobrados e marchas. Anacleto já gozava então de certa popularidade quando teve seus registros gravados por Fred Figner, a partir de 1902. Não demoraria muito e Catulo já registrava suas letras sobre as músicas de Anacleto. E também o fazia com a música de outros companheiros do mesmo círculo de amizades, como Irineu de Almeida, citado também na entrevista a *O Paiz*. Este era também conhecido como Irineu Batina, e tocava oficleide, seu instrumento preferido no “choro”. O cronista Animal nos conta que ele era muito disputado por maestros estrangeiros para tocar trombone nas companhias líricas. E também tocava bombardino na banda do Corpo de Bombe-

¹⁹ As informações biográficas desse parágrafo encontram-se em Marcondes (1998, p. 496).



ros, junto a Anacleto. Era também professor de música e um de seus mais famosos alunos foi Pixinguinha (Pinto, 1936, p. 78-79). Catulo tinha grande admiração por Irineu, assim como por Anacleto e por outros que poderiam ser arrolados numa longa lista de instrumentistas e cantores que seriam conhecidos pela alcunha de “chorões” no adentrar do século XX.

O repertório predileto de Catulo tem em Anacleto de Medeiros uma referência. Além de citado na entrevista a *O Paiz*, merecendo destaque, em pesquisa no acervo do IMS encontram-se pelo menos seis composições de Anacleto letradas por Catulo. São elas: “O fadário” (1904–1907), “O que tu és” (1912), “Rasga o coração” (1908–1912, Columbia), “Por um beijo” (1952, RCA Victor), “Perdoa” (1904–1907), “O boêmio” (1904-1907).²⁰ No cancionário *Modinhas*, registram-se dez canções: “O boêmio”, “Sentimento oculto”, “Por um beijo”, “Perdoa!”, “Palma de martírio”, “Rasga o coração”, “Fadário”, “A tua saia”, e aquela citada na entrevista ao jornal, “O que tu és”, todas estas datadas entre 1880 e 1910, conforme o relato de Guimarães Martins e do próprio Catulo (Cearense, 1943). Contudo, Anacleto possuía repertório bem diversificado, para além das obras sacras, valsas e polcas preferidas por Catulo. Em 1895, portanto antes de se tornar conhecido como regente do Corpo de Bombeiros, ele foi contratado pelo teatro Fênix Dramática para alegrar os seus bailes carnavalescos. Os jornais anunciavam bombasticamente “a maior de todas as bandas que se pode imaginar”. E mais, ela seria acompanhada de “300 esplêndidas [...] mulatas maxixeiras” (Efegê, 1978, p. 218). O repertório para tanto com certeza não seria o de modinhas românticas, mas seria muito mais próximo ao dos “Paladinos da Cidade Nova”, por exemplo, um elogio ao maxixe, em desafio aos “bons” costumes, com arranjo para banda e a presença de dançarinas mulatas. Coisa que Catulo certamente desaprovava...

Nos cancionários, Catulo indicava as músicas com as quais deveriam ser cantadas suas letras, e por aí há outros exemplos de músicos e gêneros musicais admirados e valorizados por ele: sobre a polca de Albertino Carramona (que, aliás, era contramestre da banda dos Bombeiros), ele compôs “Templo ideal”. Sobre o tango “Gaúcho” de Chiquinha Gonzaga, ele compôs “Ondas”. Sobre o tango “Bambino” de Ernesto Nazareth, ele compôs “Você não me dá”.²¹ Sobre a xóti “Nunca te visse” de J. Cristo, ele compôs “A inspiração a teus pés” (Cearense, 1909).

Ao menos Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth são reconhecidos pianistas, gente que tinha formação técnica no instrumento, erudita, mas que se dedicava a um repertório considerado mais leve e brejeiro. Não era à toa o título do tango,

²⁰ As datas entre parênteses referem-se à probabilidade entre a gravação e o lançamento. Todas foram lançadas pela etiqueta Odeon, salvo quando há outra referência explícita.

²¹ “Você não me dá”: registro nº 11.550 da gravadora Colúmbia. Intérprete: Mário Pinheiro. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1908 e 1912, conforme o site do IMS.



“Brejeiro”, composto por Nazareth, um dos seus mais famosos. Por outro lado, os chamados “pianeiros”, pianistas que não tinham técnica formal, sobreviviam, entre outras fontes, de suas composições publicadas por um mercado editorial ávido por novidades que pareciam fazer sucesso na capital carioca. J. Cristo é um desses conhecidos pianeiros, certamente intérprete das novidades do mercado editorial, de que faziam parte as obras de Gonzaga e Nazareth, por exemplo, e também compositor deste repertório considerado “novo” e “leve”.

Choros e tangos eram denominações de gêneros que se popularizavam. E apesar de “choro” ter uma conotação de música “técnica”, isto é, de música elaborada por músicos com alguma formação, ele também podia assumir outras conotações. O lugar social do choro era ambivalente. Valho-me de duas citações que dão essa dimensão. Para Pixinguinha, “O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal, para os empregados”. Segundo Donga, “Todos os pais daquela época não queriam o cidadão no choro porque era feio, era crime previsto no Código Penal. O fulano [polícia] pegava o outro tocando violão, esse sujeito do violão estava perdido, perdido! Mais perdido, pior que comunista. Muito pior” (Wisnik, 1983, p. 161). Como se vê, a definição do que era o choro não era objetiva e imediatamente positiva.

Choro também significava música para dançar, assim como podia denotar o termo “tango”, e como certamente significava o “maxixe”, este, bem associado à atividade de gente que se supunha desordeira e vagabunda. (Ouça “Choro de arrelia”, para referência ao significado de “choro” e “Uma quermesse”,²² para referências ao “choro” e ao “maxixe”, uma forma de dançar muito buliçosa no início de século XX. E também “Paladinos da Cidade Nova”.) No mesmo registro que denotavam os lundus de finais de oitocentos, o “choro”, o “tango”, o “maxixe” e mesmo a “polca” (que já deixava de ser novidade há muito tempo, pois desde meados do século XIX ela já causava furores requebrantes) eram sinônimo de música leve, brejeira, feita para festa e para o baile.

Há um conto que descreve com sagacidade o ambiente musical “leve” e “brejeiro” que fazia sucesso desde meados dos oitocentos. “Um homem célebre”, de Machado de Assis. O enredo gira em torno de Pestana, um compositor erudito que compõem polcas de sucesso, o que é vivenciado conflituosamente por ele mesmo. Tendo por mestres os clássicos Mozart, Beethoven, Chopin, Cimarosa etc, ele não consegue se furtar da inspiração “popular” e compõe, a contragosto, muitas

²² “Uma quermesse”, registro nº 108.299, cena de humor com Dudu, Mário e Nozinho e uma voz feminina não identificada. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912.



polcas dançantes, que eram ansiadas avidamente pelo editor musical e pelo público. Estamos por volta dos anos de 1875, quando Pestana foi participar de um sarau íntimo na casa da viúva Camargo, e foi reconhecido como compositor, após tocar uma polca de sua lavra. É significativo o aborrecimento de Pestana ao ser reconhecido como compositor de polcas, ele que tinha entre os compositores eruditos os de sua preferência, os clássicos, e que os guardava representados por quadros expostos na parede de sua casa em sinal de idolatria. É significativo também, que ele guardasse entre esses quadros, a figura de um padre. Um “do tempo de Pedro I”, que adorava música, “sacra ou profana”. Este padre lhe teria ensinado música e latim. E lhe deixara de herança a “velha casa” e os “velhos trastes”. E talvez também, propõe o narrador do conto, lhe deixara o gosto “profano”, isto é, popular. O narrador comenta que havia um boato de que o tal religioso fora, em realidade, seu verdadeiro pai, lhe transmitindo “pelo sangue”, tal inclinação e habilidade em compor coisas populares. Ainda que não seja correto afirmar que Machado de Assis era adepto de concepção determinista, ele a deixa resvalar, propositalmente, através das suspeitas do narrador. O narrador comenta, muito espirituosamente, que o boato sobre a paternidade não era o mote central da sua história. É importante a menção do suposto parentesco “à boca pequena”, isto é, pelo senso comum e, o mais significativo, a relação disto com a possibilidade de o compositor se inclinar para um determinado tipo de manifestação considerada popular: a polca. Ainda mais porque a figura de padre e professor de música era recorrente na história brasileira e Machado poderia estar se referindo a isto implicitamente.²³ O próprio Domingos Caldas Barbosa, citado pelos nossos estudiosos Joaquim Norberto Souza Silva e Mello Moraes Filho, adequa-se a este perfil: um padre que produz obras consideradas “populares” e “brasileiras”. Além dele, Moraes Filho também citou o padre José Maurício Nunes Garcia, este inclusive, era “do tempo de D. Pedro I”. Mas o que merece destaque é, em outras palavras, que o autor estaria demonstrando certo entendimento, um senso comum, que dizia da relação entre um mundo erudito (um padre culto em música e latim) e um universo popular (a composição de música leve e brejeira, para dançar). Afinal, esses universos não seriam tão excludentes ou tão objetivamente determinados, isto é, um em relação distinta com o outro. Havia uma grande participação de indivíduos de diversas influências culturais e sócio-econômicas na elaboração e fruição destas manifestações musicais: polca, tango e choro. As músicas do personagem Pestana, o narrador nos conta, eram assobiadas pelas ruas, e também em casas simples ou mesmo no respeitável sarau da viúva Camargo.

²³ José Miguel Wisnik (2004, p. 61-62) vai mais longe na interpretação da figura do padre, possivelmente pai de Pestana, e na capacidade de representação desta figura, no âmbito do conto, que assumiria a função de um modelo paradigmático da formação da música erudita no Brasil.



O comércio de partituras, a pleno vapor, fazia com que as casas de música contratassem pessoas que executassem as peças na própria loja como forma de propaganda. Eis uma descrição de um pianista:

Aurélio Cavalcante era um mulato alto, de fraque, de rosto longo, de dentes longos e costeletas longas. Tocava piano na porta da casa de música da rua Gonçalves Dias “Ao clarim da vitória”, e ali mesmo vendia suas valsas, aceitando o chamado para os bailes onde só o piano tinha aceitação. Foi um astro no seu tempo. (Barbosa, 1933, p. 25)

Porém, a estigmatização de “música de negros”, – porque voluptuosa, leve (pois fazia tirar os pés do chão e requebrar as cadeiras, hoje em dia, diríamos, porque utiliza a síncope) – podia ser aplicada a esses gêneros. Estamos diante de embates sobre a definição do que significavam expressões musicais aceitáveis; leia-se, também, “essencialmente brasileiras”, no âmbito de manifestações que se popularizavam a cada dia, com o avanço das formas técnicas de reprodução (os gramofones e suas variantes) e a ampliação de um circuito cultural na cidade do Rio de Janeiro, com a participação de sujeitos das mais variadas origens sociais.

Ora, a influência estrangeira é mesmo decisiva. A palavra “choro” podia ser aplicada ao modo como os brasileiros tocavam o repertório estrangeiro, e não significava necessariamente um gênero “nacional” específico. Antes se referia ao modo de execução ou mesmo à festa onde o pessoal se reunia para tocar. Por exemplo, na introdução ao fonograma “Só para moer”, o narrador registra: “Só para moer. *Polca* executada por Patápio Silva para a Casa Edison, Rio de Janeiro. Escutem só que *choro* gostoso!”²⁴ Isso é, o gênero seria a “polca”, tocada de um jeito diferente, “chorado”, mas também “choro”, para Dudu das Neves (ouça o seu “Choro de arrelia”), no morro do Pinto, significava festa, o local onde se vai para dançar e farrear. Um local como o morro do Pinto, próximo à Cidade Nova, era propício ao encontro de muitas tradições culturais. Dudu cita as mulatas: “uma princezinha amarela” e o caboclo “roxo” (negro), mas era bem provável que imigrantes e brancos pobres também frequentassem o local. A própria identificação de “mulatas” e “caboclos roxos” só faz sentido quando há uma diversidade social ou étnica efetiva. Ademais, por que os identificaria desta forma? No entanto, a estigmatização é contundente.

A estratégia de Catulo, se por um lado era eficaz ao compor letras sobre “choros”, músicas que tinham relativa fama, por outro lado, também era capaz de arrepiar

²⁴ Registro nº 40.047, com grifos nossos. Prováveis datas de gravação e lançamento entre 1904 e 1907. Composição de Viriato Figueira da Silva, “chorão” do tempo de Calado.



a sensibilidade de gente elitizada que ele procurava impressionar. Esse repertório escolhido pelo poeta, popular porque fazia muito sucesso, que era impresso em partituras, que começava a ser gravado, que era tocado em festas e reuniões do mais amplo espectro social nem sempre era tão homogeneamente assimilado. (Ouça “Uma quermesse”). Ainda que ele o supusesse diferente ou no mínimo distante dos arcaicos recitativos, do folclore de Moraes Filho ou mais legítimo porque “nacional”, isto é, diferente das canções italianas e espanholas, e distante também da hilaridade e apelo sensual dos (negros) lundus. Ainda que o concebesse moderno, havia quem não compartilhasse da mesma opinião e, na verdade, enxergasse proximidades indesejáveis com o universo pobre, marginalizado, negro ou inculto; em outras palavras, um “popular” recriminável. Sempre no limite da definição entre o que era popular ou legítimo, nacional e, portanto, louvável, o poeta patinava entre valores de uma elite que se pretendia moderna, culta e civilizada. Os códigos que representavam tais características eram passíveis de confusão num momento em que a massificação das atividades poéticas e musicais ganhava espaço. Fosse no mercado editorial, no mercado mais amplo de diversões que incluía os circos, teatros e festas da capital federal, fosse, ainda, no incipiente mercado fonográfico.²⁵ Num espaço social onde o repertório musical é amplamente circulado, havia dificuldades em se estabelecer distinções e, com isso, demarcar posições sociais. Essa era a condição de uma sociedade que se pensava fundamentalmente hierarquizada. Catulo prefere os salões, as modinhas e se esforça em apresentar-se, e a seu grupo de músicos, como gente “honesto”, “funcionários públicos”, “devidamente trajados”, “diplomados pelo Instituto Nacional de Música” etc. Quando os códigos musicais não dão conta de definir o *status*, era preciso investir e convencer através de outros códigos que os artistas mereciam reconhecimento social (suas roupas, condição moral, profissional etc). Era um imperativo não se fazer confundir. Pois do violão ele não abriu mão. E se o instrumento estava por demais associado à atividade de gente pobre e marginalizada, coube a Catulo e a seus colegas intelectuais interessados na representatividade da alma nacional através deste instrumento e repertório, pensá-lo como representativo de outro tipo de repertório em outro lugar onde se pudesse valorizar as características que se pensava fundamentais para a formação da cultura nacional. Aqui entra a temática apenas anunciada anteriormente. A formação de um padrão do sertanejo, aquele que seria o representante dos valores culturais a serem resgatados pela sociedade. Este se torna o grande mote das canções de Catulo. Como um aprofundamento de características que já apareciam nas primeiras obras do poeta, o universo sertanejo será a principal temática de sua obra.



REFERÊNCIAS

- Abreu, Martha C. “Eduardo das Neves (1874–1919): histórias de um crioulo malandro”. In: Fonseca, Denise Pini Rosalem (org.). *Resistência e Inclusão: história, cultura, educação e cidadania afro-descendentes*. Rio de Janeiro: PUC–RJ, Consulado Geral dos Estados Unidos, 2003, vol. 1, p. 73-89.
- Abreu, Martha. “Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890–1920)”. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 16, p. 143-174, 2004.
- Albin, Ricardo Cravo (ed.). *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>, acessado em 13 de abril de 2011.
- Assis, Joaquim Maria Machado de. “Um homem célebre”, *Várias histórias*, em *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol. 2.
- Barbosa, Orestes. *O Samba*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
- Cantor de Modinhas Brasileiras. Coleção completa de lindas modinhas, lundus, recitativo, etc.* 9ª edição, “muito aumentada”. Rio de Janeiro e São Paulo: Laemmert e C. Rua do Ouvidor, 66, 1895.
- Cearense, Catulo da Paixão. *Lira brasileira. Repertório de modinhas populares. Escritas e colecionadas por Catulo, autor do “Cancioneiro Popular”*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1908.
- Cearense, Catulo da Paixão. *Modinhas*. Seleção organizada, revista, prefaciada e anotada por Guimarães Martins conforme e com introdução do autor. Apreciação crítica de Carlos Maul. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943.
- Cearense, Catulo da Paixão. *Novos cantares por Catulo da Paixão Cearense com as apreciações dos drs. Rocha Pombo, Luiz Murat, Egas Moniz (Pethion de Villar) e Alberto de Oliveira*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma e C. Livreiros e editores, 1909.
- Cunha, Maria Clementina Pereira. “Folcloristas e historiadores no Brasil: pontos para um debate” In: *Projeto História: revista do programa de estudos pós-graduandos em história e do departamento de história da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, nº 16. São Paulo: PUC-SP, 1998.
- Cunha, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da Folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular*. Rio de Janeiro: MEC, Funarte, 1978.
- Ferlim, Uliana Dias Campos. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006.



Disponível em <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000376567>, acessado em 13 de abril de 2011.

Francheschi, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Cd-rom de documentos e de partituras inclusos. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

Gazeta de Notícias, “Cinematógrafo”, periódico de 20 de setembro de 1908.

Marcondes, Marcos (ed.). *Enciclopédia de Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª edição. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998,

Maul, Carlos. *Catulo. Sua vida, sua obra, seu romance*. Guanabara: Livraria São José, 1971.

Moraes Filho, Mello (org.). *Serenatas e saraus. Coleção de autos populares, lundus, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções brasileiras antigas e modernas*. 3 volumes. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1901.

Moraes, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência. Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. 2ª edição. São Paulo: Editora da USP, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001.

O Paiz, edição periódica, de 25 de fevereiro de 1906.

Pinto, Alexandre Gonçalves (O Animal). *O Choro. Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Typ. Glória, 1936.

Silva, Joaquim Norberto Souza e (org.). *A cantora brasileira. Nova coleção de hymnos, canções e lundus – tanto amorosos como sentimentaes precedidos de algumas reflexões sobre a musica no Brazil*. Rio de Janeiro: Garnier, 1878.

Wehrs, Carlos. *Meio século de vida musical no Rio de Janeiro (1889–1939)*, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990.

Wisnik, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense” in *O nacional e o popular na cultura brasileira. Música*. 2ª edição. Enio Squeff e José Miguel Wisnik. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Wisnik, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ULIANA DIAS CAMPOS FERLIM é professora assistente do Departamento de Música da Universidade de Brasília; suas áreas de interesse principal são educação musical, música popular, canto popular e educação à distância. Mestre em História Social da Cultura (2006) e graduada em Ciências Sociais (1994) e Música Popular (1999), todos pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).



MEMÓRIA

O legado de Jaime Diniz (1924–1989)

*Ricardo Meira Lins**

Jaime Diniz, musicólogo, compositor, regente e professor, nasceu em Água Preta, Pernambuco, em 1º de maio de 1924 e faleceu a 27 de maio de 1989. Aos 12 anos de idade iniciou os estudos musicais com o padre Olímpio Torres, e os de piano, com a professora Argentina Viana Maciel (1888–1970) de quem, anos mais tarde, editaria um álbum de valsas.

Diniz cedo despertou para a carreira sacerdotal e através dela a música passou a ocupar um lugar de destaque entre seus interesses. Rapidamente tornou-se o primeiro organista do Seminário de Olinda, onde ensinou Teoria e Solfejo e desempenhou a função de diretor do coro. Ao terminar o curso de Filosofia, em 1945, apresentou sua primeira composição, a missa “Mirabilis Deus”. Na mesma época, segue para São Paulo, para dedicar-se ao curso de Teologia no Seminário Central do Ipiranga, onde se torna aluno do maestro Fúrio Franceschini (1880–1976), radicado em São Paulo, em 1903, regente, compositor e grande organista, mestre-de-capela da Sé de São Paulo desde 1909. Depois de retornar a Pernambuco, Diniz

* Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Manaus, Amazonas, Brasil. Endereço eletrônico: meiralins@uol.com.br.



estudou composição com César Guerra-Peixe (1914–1993) e se ordenou em 1951, na catedral de Nazaré da Mata. Destacou-se nos meios musicais da região como professor, regente de coral, compositor, conferencista e crítico musical, publicando regularmente no *Diário da Manhã*, no *Jornal do Commercio*; no *Diário de Pernambuco*, do Recife; e na *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro.

Em 1958 Jaime Diniz obteve uma bolsa para estudos na Europa, onde frequentou o Pontifício Instituto de Música Sacra e o “Leceo Musicale Isabela Rosati”, de Roma. Depois de retornar ao Brasil, foi convidado para criar e organizar o curso de Música na Escola de Belas Artes da Universidade do Recife e foi eleito para a Academia Brasileira de Música, na cadeira nº 27, cujo patrono é Vincenzo Cerinicchiaro.

Suas publicações musicológicas principiaram em 1960, com um texto etnomusicológico: “Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano”, publicada na *Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística* (Recife, ano II, nº 3, p. 9-67). Deste primeiro trabalho até o último, publicado postumamente, a atividade de pesquisa foi interrompida apenas durante os sete anos que respondeu por uma das mais populosas paróquias do Recife: a de Casa Amarela (1971–1978).

Padre Jaime Diniz se destaca especialmente pelas pesquisas que revelaram o grande compositor do período colonial Luis Álvares Pinto – músico pernambucano do passado colonial –, de quem editou as poucas obras que restaram.

A extensão e o alcance da obra do pesquisador é muito superior ao que lhe é creditado normalmente. Impressiona ainda se consideramos que tudo foi realizado à custa de um trabalho quase sempre solitário, financiado com recursos próprios e motivado quase exclusivamente pelo desejo de conhecer e dar a conhecer personagens, fatos e sons do nosso país, mais especificamente do nosso Nordeste. Com uma sólida formação musical conseguida através de muito esforço pessoal e da ajuda de muitos mestres e amigos, que soube cativar com seu talento e determinação, padre Jaime marcou uma geração. O que pôde aprender deles não guardou pra si, bem ao contrário, distribuiu farta e generosamente. Muitos são os alunos, principalmente em Recife, João Pessoa e Natal, que lhe devem muito do que sabem e que falam dele com gratidão, admiração e respeito. Sua atividade musicológica foi apenas uma das várias que desempenhou concomitantemente ao longo de toda sua carreira. Às atividades de musicólogo somam-se as atividades de professor, compositor, regente, crítico musical e sacerdote; todas elas desenvolvidas de maneira competente, intensa e dedicada. Cada uma necessitava, como hoje ainda, de pesquisa específica quando da futura elaboração de uma biografia completa. No intuito de oferecermos uma visão sistemática da obra de Jaime Diniz, apresentamos a relação completa dos textos publicados e inéditos. São livros e artigos, edições e restaurações, críticas, crônicas e resenhas.



CATÁLOGO BIBLIOGRÁFICO

(extraído da dissertação de Mestrado de Ricardo Leitão de Meira Lins, intitulada “Padre Jaime C. Diniz: musicólogo pernambucano”, Universidade São Paulo, 2002, p. 40-47)

Livros e artigos

- 1948 “Pio XII e a Música Moderna”. *Revista Música Sacra*. Petrópolis, ano 8, nº 3, p. 41-3.
- 1948b “Roma nas Memórias de um compositor (Gounod)”, *O Semanário*. São Leopoldo (RS).
- 1952 “Música Sacra Contemporânea”. *Intercâmbio*. Rio de Janeiro, ano 10, nº 3-4, p. 32-34.
- 1953a “Aspecto de Uma Obra Prima – Parte 1”. *Jornal do Commercio*. Recife, 4-dez., Suplemento Literário.
- 1953b “Aspecto de uma Obra Prima – Parte 2”. *Jornal do Commercio*. Recife, 11-nov., Suplemento Literário.
- 1953c “Aspecto de uma Obra Prima – Parte 3”. *Jornal do Commercio*. Recife, 25-nov., Suplemento Literário.
- 1960 “Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano”. *Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística*. Recife, ano II, nº 3, p. 9-67.
- 1963 *Nazareth: estudos analíticos*. Recife, DECA. Obra premiada “Melhor monografia do ano”, pela Associação de Críticos Teatrais e Musicais do Rio de Janeiro.
- 1964 *A Sinfonia de Alberto Nepomuceno*. Recife: Imprensa Universitária.
- 1968 “Revelação de um compositor brasileiro do século XVIII”. *Anuário do Instituto Interamericano de Pesquisa Musical*. Nova Orleans, vol. IV, p. 82-97.
- 1969 *Músicos pernambucanos do passado*. Vol.1. Recife: UFPE.
- 1971a “Velhos organistas da Bahia: 1559-1745”. *Universitas*. Salvador, 110-10, p. 5-42.
- 1971b *Músicos pernambucanos do passado*. Vol. 2. Recife: UFPE.
- 1972 “Uma notícia sobre a música no Brasil dos séculos XVI e XVII”. *Estudos Universitários*. Recife, vol. 12, nº 2, p. 41-57.
- 1976 “Um momento de nossa história musical”, in *Separata do Boletim da cidade do Recife*. Recife, nº 1, p. 69-76.



O legado de Jaime Diniz (1924-1989) – Lins, R. M.

- 1977 “Mestres de Capela da Matriz de Santo Antônio de Recife (1791–1924)”. [Revista Arquivos – Nova Série]. [Recife], [nº 2], p. 189-231.
- 1978a “A música em Pernambuco no século XVIII”. [Cultura – CFC]. [Rio de Janeiro], [vol? 8], 11º [30], p. 79-84.
- 1978b “O Recife e sua música”, in Separata de Um Tempo do Recife. Recife, Arquivo Público Estadual.
- 1979a *Músicos pernambucanos do passado*. Vol. 3. Recife: UFPE.
- 1979b “Breve notícia sobre música, teatro e dança no Recife durante o terceiro decênio de 1800”. *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*. Recife, vol. 52, p. 9-46.
- 1980 *Notas sobre o piano e seus compositores em Pernambuco*. Recife, Ed. do Coro dos Guararapes.
- 1982 “Um organista do Rio de Janeiro”. *Caderno de Música*. São Paulo, nº 11, p. 11-12.
- 1985 “Um compositor italiano no Brasil: Joseph Fachinetti”. [ART – Revista da Escola de Música e Artes da UFBA]. [Salvador], nº [14], p. 5-32.
- 1986a *Um compositor italiano no Brasil: Joseph Fachinetti*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- 1986b *Organistas da Bahia (1750–1850)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- 1989 “Gregório de Souza e Gouvêia”, in 3º Encontro Nacional de Pesquisa em Música. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, p. 33-55.
- 1993 *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia (1647–1810)*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA.

Edições e restaurações

- 1968 ÁLVARES PINTO, Luiz. “Te Deum laudamus”. Restauração e revisão de Jaime C. Diniz. Recife, Secretaria de Educação e Cultura; Departamento de Cultura.
- 1970 ARAÚJO, Damião Barbosa de. “Memento Baiano: para cômico e orquestra”. Estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz, in: *Estudos Baianos*, nº 2. Salvador: UFBA.
- 1977 ÁLVARES PINTO, Luiz. “A arte de solfejar”. Estudo preliminar e edição de Jaime C. Diniz. Recife: Governo do Estado de Pernambuco SEC. Coleção Pernambucana, vol. IX.



- 1979a LOBO DE MESQUITA, J. J. E. “Quatro Tractus do Sábado Santo”. Descoberto e restaurado por Francisco Curt Lange. Introdução de Jaime C. Diniz. Recife: Coro do Guararapes.
- 1979b COLÁS, Francisco Libânio. “Marcha Fúnebre nº 1”. Edição e introdução de Jaime C. Diniz. Recife: Coro do Guararapes.
- 1980 MACIEL, Argentina. “Valsas para piano”. Edição e introdução de Jaime C. Diniz. Recife: Coro do Guararapes.
- 1986 FACHINETTI, Joseph. “Souvenir de Pernambuco”. Edição e introdução de Jaime C. Diniz. Natal, s/n.

Críticas, crônicas, resenhas

- 1947 “Ecce Sacerdos”. Resenha crítica de *Ecce Sacerdos*, in *Revista Música Sacra*. Petrópolis, ano 7, nº 10, p. 111-185.
- 1948a “Seminário Central do Ipiranga”, in: *Revista Música Sacra*. Petrópolis, ano 8, nº 6, p. 113-115.
- 1948b “Marcha e hino pontifícios”, in: *Revista Música Sacra*. Petrópolis, ano 8, nº 6, p. 116.
- 1948c “Entronização da imagem de Cristo na Câmara Federal”, in: *Revista Música Sacra*. Petrópolis: Vozes.
- 1948d “O Pontifício Instituto de Música Sacra homenageia o Santo Padre”, in: *Revista Música Sacra*. Petrópolis, ano 8, nº 7, p. 121.
- 1949 “Messa “Alleluia”: a 2 voci maschilli con organo ad armonio”, Resenha crítica de Messa “Alleluia”: a 2 voei maschilli con organo ad armonio, por Furio Franceschini, in *Revista Música Sacra*. Petrópolis, ano 9, nº 10, set., p. 199-200.
- 1950a “Franco Vittadini”, in *Revista Música Sacra*. Petrópolis, ano 10, nº 3, p. 53.
- 1950b “Os órgãos eletrônicos e a Santa Sé”, in *Revista Música Sacra*. Petrópolis, ano 10, nº 5, p. 82-83.
- 1950c “Méthode pratique pour l’accompagnement du chant gregorien (a practical method of plain-chant accompaniment)”. Resenha crítica de Méthode pratique pour Taccompagnement du chant gregorien (a practical method of plain-chant accompaniment) por Flor Peeters. In: *Revista Música Sacra*. Petrópolis, ano 10, nº 9, set., p. 177-180.



- 1950d “Duas vozes sobre a ‘Missa ex ore infantium’”. Resenha crítica de Duas vozes sobre a “Missa ex ore infantium”, por Sinzig, Frei Pedro. In: *Revista Música Sacra*. Petrópolis, ano 10, nº 10, out., p. 193-194.
- 1950e “Um ex-dodecafonista”, in: *Revista Música Sacra*. Petrópolis, ano 10, nº 10, p. 195-196.
- 1951 “Bendita acentuação”, in: *Revista Música Sacra*. Petrópolis, ano 11, nº 7, p. 121-122.
- 1952 “Canto religioso popular”, in: *Revista Música Sacra*. Petrópolis, ano 12, nº 9-10 p. 174.
- 1953a [Adeus Frei Pedro], in *Revista Música Sacra*. Petrópolis, jan.-fev., p. 35.
- 1953b “Valor pedagógico do orfeão”, in: *Diário da Noite*. Recife, 19-nov. Entrevista.
- 1957a “O Instituto Ernani Braga”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, 19-jan. Campanha em prol de uma renovação do ensino musical entre nós.
- 1957b “Uma renovação”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, 1º fev. Campanha em prol de uma renovação do ensino musical entre nós.
- 1957c “Renovação necessária”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, 22-jan. Campanha em prol de urna renovação do ensino musical entre nós.
- 1957d “Por urna renovação”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, 23-jan, Campanha em prol de uma renovação do ensino musical entre nós.
- 1957e “Notas sobre educação musical”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, 25-maio. Campanha em prol de uma renovação do ensino musical entre nós.
- 1957f “Renovação profunda”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, 26-jan. Campanha em prol de uma renovação do ensino musical entre nós.
- 1957g “Renovação do ensino”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, Campanha em prol de uma renovação do ensino musical entre nós.
- 1957h “Alguns meios da renovação”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, 6-fev. Campanha em prol de uma renovação do ensino musical entre nós.
- 1957i “Pela renovação desejada”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, 8-fev. Campanha em prol de urna renovação do ensino musical entre nós.
- 1957j “O mestre e a renovação”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, 10-fev. Campanha em prol de uma renovação do ensino musical entre nós.
- 1957l “Ainda a renovação”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, fev. Campanha em prol de uma renovação do ensino musical entre nós.



- 1957m “Os pais e a necessária renovação”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, 27-fev. Campanha em prol de uma renovação do ensino musical entre nós.
- 1957n “O nosso maior pianista”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, fev., 1958.
- 1957o “Música Concreta”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, 20-fev.
- 1957p “O Instituto Ernani Braga”, in: *Jornal do Commercio*. Recife, 19-jan. A Igreja abre as portas para a música moderna, in: *A União*. João Pessoa, 14-jun. Entrevista.
- 1971 Resenha crítica de *Música na cidade de Salvador*, por Machado, Hebe. In *Anuário do Instituto Interamericano de Pesquisa Musical (New Orleans)*, nº 7, p. 165-71.
- 1980 “Quero criar nas pessoas uma mania pelos músicos pernambucanos”. Entrevista a Fernanda d’Oliveira. *Diário de Pernambuco*, caderno Viver Gente. Recife.

Trabalhos inéditos

Em diversas ocasiões, ao longo da pesquisa, foi possível anotar referências a trabalhos que padre Jaime pretendia escrever e que, por razões diversas, não conseguiu. A lista que se segue é apenas uma breve coletânea dessas indicações recolhidas de fontes diversas. Infelizmente, as dificuldades de acesso ao acervo deixado por padre Jaime quando de seu falecimento nos impediram afirmar inequivocamente, em todos os casos, quais desses escritos realmente foram iniciados e quais ficaram apenas no terreno das intenções.

Além disso, uma visão mais precisa do que realmente foi escrito e se encontra inédito só será possível quando houver uma efetiva e detalhada consulta ao acervo (cf. p. 48 e ss.), o que esperamos poder realizar em breve.

O Sabiá e as Acácias (crônicas inéditas);

24 prelúdios para o entardecer das rosas (poemas);

Poesia (título provisório de uma coleção de poemas experimentais, inclusive concretos);

Introdução ao contraponto;

José de Lima, *Missa em sol maior* (da primeira metade do século XIX), para três vozes e órgão – redução –, restauração, revisão e introdução do padre Jaime Diniz;

Pequena antologia da música em Pernambuco (em preparo);

O moteto do século XIII (pequeno estudo, em base de tratados medievais);



O legado de Jaime Diniz (1924-1989) – Lins, R. M.

Ensaio de Musicologia Brasileira (coletânea de estudos publicados e inéditos);

Giovanni de la Croce, *Missae Laudis Sion Salvatorem*, para cinco vozes, transcrição e notícia biográfica do autor (c.1560–1609) pelo padre Jaime Diniz (trabalho realizado no curso de Musicologia sob a orientação de Higino Anglés);

Relação dos manuscritos musicais existentes no Departamento de Cultura, da Prefeitura Municipal da Cidade de Salvador (BA) levantamento, classificação ou catalogação do padre Jaime Diniz, 88 páginas datilografadas para o corpo da relação;

Dicionário dos músicos pernambucanos do passado, do século XVI até 1930. (mais de mil verbetes, em fase de redação);

Várias restaurações de partituras de autores brasileiros, principalmente pernambucanos. Algumas concluídas, outras apenas iniciadas.

Um dado esquecido na biografia de Francisco Manuel da Silva.

O acervo

Após o seu falecimento o acervo reunido por padre Jaime ao longo de sua vida passou à propriedade de sua irmã, Nivalva Diniz de Medeiros, permanecendo praticamente inacessível a consultas por longos 13 anos. Durante de todo esse período, segundo a proprietária, o acervo foi oferecido para inúmeras instituições que recusaram as ofertas alegando, invariavelmente, a conhecida e infeliz união entre interesse e falta de recursos.

Em entrevista com dona Nivalva tivemos conhecimento de que foi facultada, em algumas ocasiões, em caráter de exceção, a consulta ao acervo a pesquisadores (alguns de renome nacional). Impossível, entretanto, saber que parte do acervo foi consultada e em que condições se encontravam.

Voluntariamente catalogada pela bibliotecária Leonice Ferreira da Silva, a “Coleção Jaime Cavalcanti Diniz” foi, por conta de uma solicitação nossa, formalmente oferecida, em 13 de março de 2002, à Escola de Música da Universidade do Rio Grande do Norte, através de uma carta da qual transcrevemos alguns trechos por conta de seu conteúdo esclarecedor.

Recife, 13 de março de 2002

Ao Professor André Luiz Muniz, M.D. Diretor da Escola de Música da UFRN

Estamos colocando à venda o acervo que pertenceu ao musicólogo Padre Jaime Cavalcanti Diniz.



São coleções de livros, periódicos, partituras e discos, além de dois arquivos contendo fichas com anotações de importantes pesquisas reunidas durante muitos anos pelo musicólogo e estudioso Jaime Diniz. Constam do acervo obras do final do século XVIII e contemporâneas da maior importância.

O acervo, avaliado em R\$ 35.000,00 (trinta e cinco mil reais), encontra-se a disposição para exame [...]

Anexamos à presente as listas do referido material excetuando-se, naturalmente, o conteúdo dos citados arquivos e das caixas contendo vasta correspondência, recortes de jornais e fotografias.

Aguardando sua apreciação, subscrevemo-nos.

Cordialmente, Nitalva Diniz de Medeiros.

Alguns dias depois, antes mesmo que nos fosse possível responder a oferta, por uma feliz coincidência, recebemos a grata notícia que havia sido concretizada a venda do material para o Instituto Ricardo Brennand de Recife-PE (o acervo foi adquirido pelo valor avaliado), o que felizmente possibilitou a garantia da correta permanência deste patrimônio em nosso Pernambuco e, após sua efetiva organização num futuro próximo, possibilitará, finalmente, o acesso a todos os interessados ao grande volume de informação nele contido.

A “Coleção Jaime Cavalcanti Diniz” consta de:

LIVROS

Arte	33 vols.
Biografias	15 vols.
Direito	5 vols.
Estética	12 vols.
Folclore	42 vols.
História	94 vols.
Literatura de ficção	165 vols.
Música	612 vols.
Poesia	27 vols.
Psicologia	15 vols.
Rádios – Hinos e gravadoras	18 vols.
Religião	112 vols.
Sociologia	15 vols.
Teatro	20 vols.

Discos 616 (315 títulos)



O legado de Jaime Diniz (1924-1989) – Lins, R. M.

<i>Partituras</i>	59 lotes (2.331 títulos)
<i>Periódicos gerais</i>	7 lotes (37 títulos)
<i>Periódicos de música</i>	6 lotes (45 títulos)

<i>Escritos de padre Jaime</i>	21 títulos
<i>Composições de padre Jaime</i>	27 títulos

Caixas contendo recortes de jornais
Caixas contendo a correspondência particular, com instruções
Caixa com fotografias
Fichários contendo pesquisas sobre compositores e obras
Pastas contendo documentos antigos das igrejas do Recife
Cadernos de anotações
Objetos pessoais
Curriculum Vitae

Como pequeno exemplo da riqueza do material contido nesse acervo pode-se citar o conteúdo do Lote 40, que agrupa as obras atribuídas por padre Jaime à Luis Álvares Pinto:

Te Deum Laudamus
Madatum, a 4 vozes
Miserere para os sermões da quaresma
Cor Jesu Sacraissimum
Missa do Carmo
Divertimentos harmônicos (1776)
Dominus Jesus

O volume de material é impressionante. Só mesmo a quantidade de trabalho a que esteve submetido durante toda sua vida parece justificar, de alguma maneira, a ausência de restauração ou publicação de todo esse material. Se não é possível ter certeza dos motivos que o levaram a reserva-los inéditos é, também e por sua vez, impossível negar a urgência e relevância de continuar-lhe o trabalho.

No nosso entender cumpre primeiramente o tratamento do acervo e, entre outras coisas, providenciar uma triagem através da qual se possa, notadamente no caso das partituras e dos textos e anotações, separar o material publicado do inédito avaliando.

Em seguida cumpre, no caso dos escritos e anotações, sob as reais possibilidades de continuidade e publicação; e, no caso das partituras, providência na montagem



de um catálogo-temático de todo material, construindo assim ferramentas úteis do ponto de vista musicológico para que se possa retomar e dar prosseguimento a tão importante pesquisa.

Essa sim será uma homenagem “viva”, porque respeita, preserva, difunde e continua a pesquisa, produzindo conhecimento e dando continuidade e efetivo interesse pelo trabalho de pesquisa do saudoso musicólogo.

RICARDO MEIRA LINS é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas. Flautista, regente e arranjador. Mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2002).



RESENHA

Humberto Amorim. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009. 183 p., ilustr., ex. music., facsim., bibliogr. ISBN 978-85-88272-22-4.

*Fábio Zanon**

O livro de Humberto Amorim, *Heitor Villa-Lobos e o Violão*, nesta resenha crítica, é tratado como uma contribuição para a historiografia – do compositor e do violão no Brasil na primeira metade do século XX – para detectar os elementos que distinguem esse trabalho daqueles publicados no passado, à luz das recentes pesquisas biográficas e análises musicais de Villa-Lobos.

O violão clássico foi uma adição tardia ao cenário musical; seu repertório histórico só se consolidou em meados do século XX e, em larga escala, o que se ouve em recitais de violão é música composta nos últimos 90 anos. Até a inclusão do violão no ensino formal em conservatórios e universidades, que se deu gradualmente a partir dos anos 1960, uma faixa significativa de seus praticantes atuava de forma puramente intuitiva. Musicólogos e musicoanalistas tipicamente têm sua formação ao piano ou na prática coral e orquestral; e raramente consideram o repertório de violão como objeto de estudo. Estes três fatos combinados podem justificar o comparativo atraso do aparecimento de publicações – livros, artigos e edições críticas – que tratem do repertório de violão. No formato de livro, se não levarmos em conta os ensaios biográficos de autores como Sor, Giuliani, Barrios, Rodrigo ou Ponce, são raros os estudos mais aprofundados; as importantes obras de Britten e Henze raramente são mencionadas em suas biografias e trabalhos analíticos; os autores contemplados com mais frequência são Bach (e suas obras para alaúde), Boccherini e, felizmente, Villa-Lobos. A proliferação de revistas especializadas e o crescente número de dissertações de pós-graduação têm se combinado para preencher essa lacuna dos estudos musicológicos, mas, compreensivelmente, poucos são os trabalhos que demonstram uma substância que garanta um interesse fora do âmbito especialista.

* Royal Academy of Music, Londres, Reino Unido. Endereço eletrônico: fzanon@gmail.com.



A obra para violão de Villa-Lobos é numericamente modesta se comparada a sua extensa produção para piano ou quarteto de cordas; as peças para violão solo que chegaram até nós perfazem cerca de 85 minutos de música; a música de câmara adiciona mais 30 minutos à conta. Entretanto, elas surgiram num momento pivô da história do instrumento: ao mesmo tempo em que havia, na década de 1920, um primeiro esforço concreto para persuadir compositores de renome a compor para um instrumento que não dominavam, travava-se um forte embate entre a radicalização dos procedimentos da modernidade e o apego ao mundo expressivo do passado recente. Villa-Lobos foi o único compositor do período que se viu no meio desse embate na privilegiada condição de violonista; dessa forma, seus *Choros nº 1*, os *12 Estudos* e os *5 Prelúdios* partem da própria geografia do violão e das possibilidades harmônico-texturais por ela sugeridas para concretizar sua inserção no debate estético da época. Da morte de Villa-Lobos até hoje, esse reconhecimento só fez aumentar; ele é provavelmente o compositor do século XX mais tocado ao violão e as repetidas gravações de sua obra superam em número praticamente todos os compositores brasileiros subsequentes. Naturalmente isso tem gerado uma bibliografia; a anedota corrente nos anos 90 era a de que os orientadores de pós-graduação em música, quando procurados por candidatos violonistas, lhes perguntavam “Qual aspecto da obra de Villa-Lobos você pretende estudar?”.

Levando em conta essa falsa impressão de saturação, a expectativa por um novo livro – que começou, aliás, como uma dissertação acadêmica – sobre este assunto é alta. O fato é que, à exceção da obra de Teresinha Prada, que faz paralelos entre a criação de Villa-Lobos e do cubano Leo Brouwer,¹ há mais de 25 anos não se publica um livro especificamente sobre a obra para violão de Villa-Lobos. Nesse ínterim, muito material inédito veio à tona e criou complicações ao estudo dessas obras. Esse material inclui várias cópias manuscritas, algumas da própria lavra do compositor, que estão em posse do Museu Villa-Lobos, da editora Max Eschig e de particulares, que colocam sob questionamento a própria validade do texto publicado. Junto à correspondência entre os personagens envolvidos (o compositor e os vários violonistas com os quais travou contato), esse material teve de ser organizado e interpretado. E isso Humberto Amorim fez magistralmente em seu livro, com um grau de rigor inusitado não só nas publicações específicas de violão, mas nos estudos villalobianos em geral.

O pianista e musicólogo americano David Barnett² divide as abordagens do estudo musical em três categorias: a técnica, a analítica e a contextual. Essa categorização atende à conveniência do intérprete, mas nem por isso deixa de ser relevan-

¹ Prada, Teresinha. *Violão, de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. São Paulo: Cesa – Terceira Margem, 2008.

² Barnett, David. *The Performance of Music*. Londres: Barrie & Jenkins, 1972.



te para o musicólogo e para o historiador. Em se tratando da obra para violão de Villa-Lobos, a primeira categoria foi abordada pelo violonista uruguaio Abel Carlevaro em sua série *Guitar Master Class*, publicada pela editora Chanterelle na Alemanha – uma visão parcial, porém beneficiada pelo contato direto do autor com Villa-Lobos. A segunda categoria foi bastante explorada por Marco Pereira,³ e conta com aportes significativos em artigos de autores como Orlando Fraga. A terceira categoria contava, até agora, com capítulos isolados de livros em vários idiomas, artigos e com o pequeno e pioneiro livro de Turíbio Santos,⁴ que tem o mérito de tornar público um pouco do pano de fundo e do anedotário da criação dessas obras de acordo com o próprio Villa-Lobos. Trinta e cinco anos mais tarde, uma documentação mais abrangente e uma análise criteriosa dessas fontes fazem do livro de Humberto Amorim uma bem-vinda ampliação dessa categoria.

O livro traz várias novidades em relação à literatura existente. A primeira, e mais patente, é a capacidade singular do autor de lidar com Villa-Lobos a uma distância estratégica. Boa parte dos estudos sobre Villa-Lobos se contaminam da automonumentalização do compositor, um processo iniciado com a mão pesada que ele mesmo depositou sobre o que dele era escrito, enquanto estava vivo. Por esse viés, Villa-Lobos aparece como uma personalidade mitológica e uma criatividade transbordante e infalível, e todas suas limitações contam com a atitude condescendente que transfere a responsabilidade para as condições socioculturais de sua época. Uma parte menor assume uma posição oposta e tenta encaixá-lo num molde de ideias pré-concebidas, ao qual, obviamente, ele parece nunca corresponder. Amorim encontra um ponto de vista equidistante; objetivo o suficiente para avaliar os fatos de maneira desapaixonada, mas respeitoso o bastante para dividir com o leitor a excitação pela música, que se imprime em cada página do livro.

Isso denota a maturidade do musicólogo e se torna ferramenta essencial para dar conta da segunda novidade: ampliar o cânone das obras de Villa-Lobos, incluindo duas peças recém-descobertas, a *Valsa de Concerto nº 2* e a *Valse-Choro*. A primeira, obra incompleta e algo capenga de um Villa ainda adolescente, é analisada como um protótipo dos recursos idiomáticos que ele desenvolveria posteriormente. Mais importante, Amorim contextualiza a criação de uma obra de violão de concerto no Brasil de 1904, quando o violão tocado por música era praticamente inexistente (é bem provável que esta seja a primeira obra brasileira de violão clássico cuja partitura chegou até nós). A *Valse-Choro*, obra redescoberta em 2005, que presumivelmente faria parte da *Suite Popular Brasileira*, é esmiuçada tanto em seus aspectos de estrutura e escrita – que criam uma hipótese sobre sua exclu-

³ Pereira, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984.

⁴ Santos, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.



são da publicação final – quanto na sua semelhança com a valsa *Dores D’Alma*, de Quincas Laranjeiras.

A terceira novidade é a inclusão no estudo das sete obras de câmara com violão. Elas são mencionadas em publicações anteriores de Turíbio Santos e Marco Pereira, mas Amorim dá um passo além na busca de manuscritos e material relevante que lhe forneçam pistas mais fortes sobre a gênese destas peças. Há um apanhado bastante completo das cinco canções, que são, de fato, arranjos para violão de obras pré-existentes. Amorim esclarece as circunstâncias de criação destes arranjos através de entrevistas com os músicos que os estrearam e confirma o desaparecimento do manuscrito original da *Canção do Poeta do século XVIII*. Para completar o trabalho, ele ainda preparou uma edição crítica desta canção e dos dois fragmentos extraídos da *Floresta do Amazonas*, *Canção do Amor e Veleiros*, que assim, finalmente, entram para o repertório com textos fidedignos.

A mais importante destas obras, o *Sexteto Místico*, é citada por Lisa Peppercorn⁵ entre as obras cuja data teria sido manipulada por Villa-Lobos, com a intenção de auferir pioneirismo (datada de 1917, seria provavelmente a primeira obra de câmara moderna a incluir o violão, não tivesse sido publicada somente em 1957). Amorim realiza uma comparação entre os manuscritos de 1917, 1921 e a versão publicada em 1957. Neste processo, Villa-Lobos aparece como alguém consciente das implicações da pré-datação de suas obras. O que realmente instiga o leitor, porém, é a trajetória criativa do compositor: de um esboço originalíssimo de 1917, vê-se uma tentativa de conclusão às vésperas da Semana de Arte Moderna (sublinhada pela dedicatória a Graça Aranha) e uma partitura novamente abandonada que espera 40 anos para chegar à sua forma final, totalmente nova, mas guardando o aroma da ideia da juventude.

Mais interessante ainda é a descoberta de um manuscrito da *Distribuição de Flores*, para flauta e violão, nos arquivos de Jacob do Bandolim. Além desse manuscrito redatar a obra para trás (1932 ao invés de 1937), ele evidencia um aspecto importante da trajetória formativa de Villa-Lobos: a sua convivência com a música popular urbana carioca das primeiras décadas do século XX. Esta é a quarta novidade do livro. Toda a literatura sobre o autor, em primeira ou segunda mão, sublinha a importância da convivência com os chorões como uma contribuição não ortodoxa a sua formação musical e fonte de inspiração para muito do material musical criado ao longo das cinco décadas seguintes. Amorim abrange e organiza o material documental (manuscritos como a mazurca *Simple*s e a *Distribuição de Flores*, a participação de João Pernambuco na estreia desta última obra etc.) e os depoimentos que corroboram essa afirmação (Gastão de Bettancourt, Paula Barros,



Donga etc.). Sem lançar hipóteses absurdas nem fazer afirmações baseadas na repetição e no hábito, ele traça um painel crível da aproximação de Villa-Lobos de chorões como Satyro Bilhar ou Quincas Laranjeiras e, mais além, delimita o momento de sua vida em que essa aproximação parece ser uma questão central. Assim, a trajetória de sua produção de violão, entrecortada por hiatos relativamente longos, fica mais clara, pois nos damos conta de que, no período imediatamente após seu casamento, Villa-Lobos parece perder interesse pelo violão e os registros de seus encontros com os chorões e concertistas de violão da época escasseiam.

Esse é um aspecto crucial da biografia artística de Villa-Lobos: o intérprete que queira se aprofundar em suas obras tem agora à disposição não só um histórico das etapas que vão da sua criação até a publicação, mas uma referência mais segura sobre a motivação por trás delas. Essa é a quinta novidade: Amorim segue as pegadas de Villa-Lobos, de sua atividade como violonista e de seus encontros com vários intérpretes. A personalidade de Andrés Segovia domina o cenário do violão na primeira metade do século XX tão exclusivamente que a história de seu encontro com Villa-Lobos, na Paris dos anos 20, já foi recontada inúmeras vezes em todo tipo de suporte. E Amorim também expõe e, onde possível, cita textualmente as narrativas de Olga Prager Coelho, Regino Sainz de la Maza (que provavelmente estreou os *Choros nº 1*), Abel Carlevaro (que estreou alguns dos prelúdios), Turíbio Santos e Jodacil Damaceno. Esse é um setor onde ainda há o que pesquisar; um possível encontro entre Villa-Lobos e Agustín Barrios, Maria Luísa Anido (que possuía cópias em fotostato de suas obras) ou Julian Bream (que já tinha gravado os *Prelúdios* na ocasião da última visita de Villa-Lobos a Londres) ainda não foram documentados.

Aprendemos também que a amizade muito próxima que se desenvolveu entre Segovia e Villa-Lobos demorou até os anos 1940–50 para se consolidar, o que faz dos *12 Estudos* uma criação muito mais independente do que se ousava pensar até agora. Amorim esbarra na constatação de que o arrojado *Estudo nº 10* provavelmente foi composto antes até do primeiro encontro entre eles. O que evita, entretanto, é uma discussão mais aprofundada sobre uma questão premente: a da existência de textos divergentes dos *12 Estudos*. Esse problema já foi abordado em várias teses acadêmicas e artigos de revistas; para a conveniência do leitor, teria sido interessante incluir ao menos um sumário do atual estado dessas pesquisas. Violonistas e pesquisadores sempre se intrigaram com alguns problemas oferecidos pelos estudos: o grande hiato entre a data de composição (1929) e de publicação (1953); o prefácio escrito por Segovia, que aconselha o intérprete a respeitar as digitações de Villa-Lobos, quando há pouquíssimas digitações na versão impressa; a quantidade alarmante de erros e passagens de execução obscura na edição de 1953, erros que não foram totalmente corrigidos em edições posteriores; a inclusão



tardia no repertório de Segovia. Além da versão publicada, dos vários manuscritos em posse de violonistas ligados a Villa-Lobos e dos manuscritos doados pela família Guimarães ao Museu, ainda circula, para aumentar o mistério, uma cópia de um suposto manuscrito em posse da editora Max Eschig, datado de 1928 e com um número de entrada compatível com a data, que nos apresenta um texto musical bem divergente e em muitos aspectos mais consistente que a versão publicada. Entretanto, até o momento, o original dessa fotocópia ainda não parece ter sido encontrado, o que cria sérias questões sobre sua autenticidade. Ainda há muitos pontos de interrogação, mas a correspondência encontrada no arquivo deixado por Segovia ao menos nos revela que Villa-Lobos publicou os Estudos exatamente do jeito que desejava. Porém, ainda há que se discutir a relevância dessa cópia “fantasma” de 1928 e colocá-la em confronto com a cópia fotostática encontrada tanto na coleção de Segovia quanto na de Maria Luísa Anido (e que parece ser a fonte da edição repleta de erros de 1953), além da cópia avulsa de alguns estudos, em outra caligrafia, encontrada na coleção de Abel Carlevaro.

O número de obras perdidas, mesmo dentro de uma produção ciclópica como a de Villa-Lobos, é assustador: mais de 100 obras que estão listadas nos principais catálogos, incluindo peças de fôlego, como a *Sinfonia nº 5*. Como não há nem sinal de muitas delas, criou-se um hábito entre os estudiosos de considerá-las como lenda, “criações cósmicas” que nunca chegaram ao papel. A descoberta recente das duas peças de violão levou Amorim a uma sexta atitude inusitada: ele considera plausível a existência das outras peças de violão extraviadas, e ainda nos fornece pistas sobre seu paradeiro. Se algum material sobre Villa-Lobos vier da cidade de Paranaguá ou dos muitos arquivos de chorões da primeira metade do século XX, Amorim será parabenizado pela sua sagacidade.

Por fim, a sétima novidade deste livro é o passo dado na direção de uma tipificação do estilo de Villa-Lobos. Esse é um assunto de intenso interesse para os intérpretes e que já assumiu papel central no entendimento da produção de autores como Beethoven, Chopin, Bartok ou Stravinsky. Amorim consegue se desvencilhar da síndrome de pioneirismo sem deixar de se deslumbrar com a novidade da abordagem do Villa-Lobos violonista. Ele consegue mapear, desde a *Valsa de Concerto nº 2* até os *Prelúdios*, a primeira ocorrência de um sem-número de elementos que se tornariam típicos da escrita para violão do compositor, como o uso das cordas soltas com efeito pedal, o uso de paralelismo, o uso de sons harmônicos naturais, a ocorrência de polirritmia, de síncope etc., etc. Alguns trabalhos, como os de Arnaldo Estrella⁶ e Paulo de Tarso Salles⁷, dão passos nessa direção, mas

⁶ Estrella, Arnaldo. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1970.

⁷ Salles, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.



este livro de Humberto Amorim parece não ter deixado nenhum detalhe de fora e constitui uma contribuição bem completa dentro dos limites de sua proposta analítica.

Humberto Amorim delimitou um recorte bem claro no seu trabalho – obras solo e de câmara – e não abordou as obras orquestrais que incluem o violão (a *Introdução aos Choros* e o *Concerto* para violão e pequena orquestra). Se, por um lado, só temos a lamentar a ausência de um estudo sobre estas obras, que aumentaria o texto consideravelmente, por outro lado deixa o espaço aberto para futuras publicações sobre essas duas áreas ainda pouco exploradas dos estudos villalobianos, os Choros e os Concertos.

Há uma forte possibilidade de que, com a formação crescente de um maior número de pesquisadores e com o desvendar de coleções particulares, uma quantidade significativa de documentos sobre este assunto venham à luz e sejam interpretados com a mesma argúcia de Humberto Amorim, mas, neste íterim, o livro dá conta dos dados relevantes, atualmente disponíveis, sobre a criação da obra para violão de Villa-Lobos. Daqui por diante, a lacuna a ser preenchida é a de novos trabalhos de categoria técnica e analítica. Uma obra dessa magnitude clama por mais de uma edição crítica, por mais estudos sobre sua interpretação, por uma avaliação mais profunda de Villa-Lobos como violonista, tendo por base suas gravações, e por trabalhos mais sofisticados de análise harmônica e morfológica, que incluam um estudo aprofundado sobre a permeabilidade entre as texturas e procedimentos harmônicos típicos do violão e sua obra sinfônica e camerística.

FABIO ZANON é violonista e regente. Desde 2008 ocupa o cargo de Visiting Professor na Royal Academy of Music em Londres. Já se apresentou e ministrou cursos em mais de 40 países e gravou vários CDs. É graduado pela Universidade de São Paulo e mestre pela Universidade de Londres. Em 1996 foi vencedor do Concurso Tarrega na Espanha e do Concurso GFA nos Estados Unidos. Foi agraciado com o Prêmio Moinho Santista, o Prêmio Carlos Gomes e o Prêmio Bravo!. Escreve regularmente para revistas e para a Rádio Cultura FM de São Paulo. É autor do livro *Folha Explica: Villa-Lobos*.



RESENHA

Paulo de Assis (org.). *Jorge Peixinho. Escritos e entrevistas*. Lisboa, Porto: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Casa da Música, 2010. 404 p. ilustr., ex. music., ms. facsim., bibliogr. ISBN 978-989-95698-6-7.

Jorge Peixinho, memória viva

*Maria Lúcia Pascoal**

O lançamento do livro *Jorge Peixinho. Escritos e entrevistas*, organizado por Paulo de Assis se realizou durante o Simpósio Internacional *Jorge Peixinho Mémoires... Miroirs*, a 8 e 9 de outubro de 2010, em Lisboa. Com seleção de textos pelos musicólogos Cristina Delgado e Paulo de Assis, o livro traz um prefácio de Emmanuel Nunes, colega e amigo de muitas jornadas de vivas lembranças. O volume se divide em capítulos – Artigos e Conferências, Entrevistas e Cronologia das obras –; o conjunto proporciona uma visão da personalidade inquieta e combativa do compositor.

Jorge Peixinho (1940–1995), uma referência da música da segunda metade do século passado, pode aqui ser mais conhecido por suas ideias de criador de atividade múltipla e, pode-se dizer, de militante pela música nos aspectos radicais de compromisso com seu tempo. Além de compositor, sua atuação se expressa também como pianista, ensaísta, professor e crítico inconformado com o que encontrava nas instituições fechadas, nas programações de concertos, no ensino musical, em tudo o que não favorecesse o que acreditava e vivia intensamente: o século XX. O livro, por uma parte, tem artigos analíticos sobre as técnicas de compositores como Wagner, Stravinsky, Debussy, Schoenberg, e Lopes-Graça, além de referências aos jovens da chamada vanguarda musical do pós-guerra; e ao lado dessa parte há outra sobre organização e ensino de música. A segunda parte, formada pelas entrevistas, nos dá o real panorama das ideias lúcidas e propositivas de ações, como o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, fundado e dirigido por ele. Comenta seu processo criativo em algumas peças e conta também sua participação no Brasil em várias ocasiões. A seguir, uma síntese de artigos selecionados:

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, Brasil. Endereço eletrônico: mlpascoal@gmail.com.

Resenha recebida em 16 de março de 2011 e aprovada em 21 de março de 2011.



“Stravinsky e a nova música” (1962). Texto sobre a música de Stravinsky, por ocasião do 80º aniversário daquele compositor, no qual Jorge Peixinho apresenta análise do material em vários exemplos de peças, no que chama de “passagem do diatonismo fundamental para a elisão clara dos contornos tonais de polarização” (p. 33). Demonstra seus argumentos através da estrutura intervalar e das formações escalares. Analisa também a Cantata “A Sermon, a Narrative and a Prayer” (1961) e conclui, tratando a música de Stravinsky como um amálgama de linguagens e técnicas, que perpassam pela história. Como exemplo, o processo de isorritmia, em uma síntese do processo usado por Machaut ligado à permutação da música serial e faz ainda referências de comparações a Webern e Stockhausen.

“No Centenário de Debussy” (1962), Peixinho deixa clara sua posição em relação ao compositor francês, redescoberto nos Ferienkurse für Neue Musik, em Darmstadt, na Alemanha, no início dos anos 1950, e se revela como um dos primeiros a tratar a música de Debussy nos aspectos do material. Analisa trechos dos *Prelúdios* para piano (1909–12) detendo-se no timbre como a mais radical, extraordinária e fecunda renovação proposta pela poética de Debussy. Peixinho esclarece como essa função, antes apenas exterior ao significado musical, torna-se, na sua música, um parâmetro sonoro fundamental no processo criador (p. 53), o que abre para uma concepção nova, que se torna um dos pilares da música no século XX.

“Música tradicional e Música moderna” (1964). A consideração da música em uma perspectiva histórica, definida por épocas, que são também etapas significativas da história do homem e do pensamento. Jorge Peixinho analisa principais características musicais desde a Ars Nova, seguindo na comparação das ideias de como se refletem também nas características musicais, impulsionando o moderno. Movimentos literários e sociais liderados nos séculos XIX e inícios do XX, em três centros principais: Áustria, França e Rússia e aí detalha as várias tendências musicais surgidas.

“Música e Notação” (1966). Ponto básico desenvolvido pelas pesquisas musicais no século XX e um grande desafio aos compositores da chamada Música Nova é sem dúvida, a Notação Musical. Jorge Peixinho começa comparando aspectos da relação existente entre notação musical e notação da linguagem. Traz exemplos históricos, quando a notação vem resolver problemas em momentos cruciais na Música ocidental. Detém-se na notação a partir da ligação com a poesia de Mallarmé, Rimbaud e Verlaine quanto à valorização dos elementos sonoros do poema. Cita ainda Joyce, Cummings e a poesia concretista brasileira ao lado de autores portugueses como Mário de Sá Carneiro, E. M. de Melo e Castro e Herberto Hélder, entre outros. Comenta a beleza plástica que passa a ser inerente à notação musical, indicando também muito da tendência da indeterminação, com a variedade de informações ao intérprete e explicações dos novos símbolos, polêmica que viveu intensamente.



Mostra alguns exemplos que hoje se tornaram clássicos de Stockhausen, Koenig, Kagel e Berio. A notação que representa não só novos símbolos, mas também o fluir do tempo e cita Penderecki, com um sistema de notação abreviada, uma espécie de tablatura moderna. Chega então aos grafismos, que considera como a “mais radical fronteira entre uma notação comunicação musical e um objeto plástico, obedecendo apenas às suas leis internas de organização espacial” (p. 116). Cita ainda John Cage, nas peças em colaboração com o pianista David Tudor e Earle Brown como criadores de notações que levam em conta o espaço musical. Termina apresentando trechos de sua peça *Dominó* (1963–1964), na qual utiliza vários tipos de notação, na pesquisa de novos símbolos e novos processos de comunicação.

“Introdução à obra pianística de Schoenberg” (1975). Como pianista que era, Peixinho se dedicou à obra para piano de Schoenberg, um tema sempre presente em suas aulas. Estuda e comenta o processo de criação da linguagem daquele compositor e conclui como os aspectos mais significativos de sua trajetória se fazem presentes na música para piano. Mostra como os processos funcionais e cadenciais são substituídos por outros muito variáveis e como o material se organiza de forma não temática. Nota-se o princípio da não repetição, o surgir de microformas e de formas-momento. Analisando as *5 Peças para piano*, op. 23 (1923), demonstra como na nº 5, *Valsa*, já apresenta pela primeira vez uma série de cinco notas e, apesar do tratamento serial ainda ser muito simples, traz como consequência a eliminação de separações entre as dimensões vertical e horizontal, propondo uma nova ordem na linguagem.

As *Peças para piano*, op. 33a e 33b (1928–1929 e 1931), marcadas por uma técnica serial já inteiramente incorporada ao processo criativo do compositor, apresentam um jogo de recuperação temática rico de contrastes, tensões e distensões. Tudo isso ao lado de um tratamento também novo do instrumento, ampliando suas possibilidades sonoras, o que torna a obra pianística de Schoenberg “um dos monumentos musicais mais elevados do nosso século” (p. 139).

“Música e Pós-Modernismo” (1983). Para discutir esse novo termo e sua aplicação à Música, Peixinho traça as linhas gerais do percurso dos últimos trinta anos nas tendências pluralistas e multiformes, que contemplam tanto a música eletroacústica como a *computer music*, a eletrônica viva e o teatro musical, entre tantas outras. Surge então a pergunta: onde se inserir o tal espírito *post-modern*? Ao mesmo tempo, analisa o limiar da década de 80, quando se “assiste a fenômenos culturais estranhamente contraditórios e por vezes violentamente antagônicos” (p. 145). Cita desde os pós-serialistas e a música com base em um pensamento negativo, às repetitivas (americanas e europeias) e a tendência do neorromantismo, a seu ver, polemicamente reacionária.



No artigo “Música viva para uma sociedade viva” (1992), comunicação apresentada na Conferência Nacional sobre o Ensino Artístico, Jorge Peixinho faz uma análise contundente da situação da música em Portugal, primeiramente como cidadão e como compositor. Levanta os inúmeros problemas existentes e propõe políticas públicas para reverter essa situação e colocá-la como forma atualizada, em termos europeus e universais. Começa lembrando o papel fundamental das orquestras, com tudo o que um conjunto desses pode desenvolver, da formação de músicos à de público e ao conhecimento da música contemporânea. Lembra então que Portugal (na época) era o único país da Europa que não contava com uma orquestra sinfônica. Denuncia ainda a falta de um Teatro de Ópera, enumera em detalhes a criação de um conjunto de organismos para a infraestrutura, como centros de documentação, museus, editoras, estúdios para música eletroacústica e pesquisa, entre muitas outras necessidades, considerando a cultural degradação existente em Portugal, resultado de concepções e de políticas que considerava totalmente retrógradas. A seguir, discute o campo mais específico, no qual era também atuante: o ensino musical. Questiona a orientação dos cursos superiores de música, que não priorizam a criação e a práxis musical e considera a importância dessas atividades não reconhecidas pelo que chama de “fortalezas esclerosadas das nossas universidades” (p. 159). Detém-se nos detalhes do ensino musical nas escolas de música, desde o básico e faz sugestões para uma formação diversificada, que integre, além das disciplinas de conhecimento musical, também a improvisação coletiva, ao lado de prática e relacionamento com a composição visual e literária. Defende para todos, instrumentistas e compositores, uma formação aprofundada de Análise Musical, salientando que

Tenho algumas dúvidas e reservas sobre a real necessidade hoje de um estudo prático da harmonia tonal e do contraponto pré-tonal. Entendo que grande parte da função deste ensino tradicional pode ser transferida com vantagem para a análise musical [...] à relação entre a linguagem e os diferentes níveis de forma e estrutura. (p. 162)

Especificamente para os cursos de Composição, destaca a importância determinante da Análise, ao lado da prática de escrita do século XX, instrumentação, acústica e a eletroacústica, bem como os recursos da informática como criadores de som.

“*Canto de Amor e de Morte* – introdução a um ensaio de interpretação morfológica” (1966) e “Uma homenagem a Lopes-Graça: nova luz sobre uma figura ímpar da cultura portuguesa” (1993). Nesses dois artigos, Peixinho se detém sobre Fernando Lopes-Graça (1906–1994). No primeiro, analisa o material da peça, *Canto*



de Amor e de Morte (na versão camerística de 1961) e faz relacionamentos entre pontos de articulação, salientando processos de simetria, transposições e células geradoras e de como a estruturação intervalar determina a organização morfológica da linguagem. Conclui como essa peça representa “o ponto final de uma dialética entre diatonismo e cromatismo, [...] no âmbito de um contexto tonal levado às últimas consequências” (p. 84). No segundo artigo, faz um resumo do processo composicional de Lopes-Graça, cita vários momentos de sua trajetória e exemplifica em peças. Considera que nas *Variações sobre um tema popular português* de 1927, já se encontravam aspectos técnicos e estilísticos que irão caracterizar a composição de Lopes-Graça. Desfaz o que era considerado até então como influência de Bartok e detalha os vários aspectos das técnicas empregadas pelo compositor, que sintetiza como o emprego de notas adicionais (diatônicas e cromáticas); os processos de sobreposição politonal; as técnicas de alargamento e contração métricas e o emprego da transposição de oitava como fator de “especialização”, entre outros (p. 175). Peixinho defende em outros artigos a visão historicista, herança de Darmstadt, porém aqui sabe colocar e compreender a posição estética de Lopes-Graça que se manteve, como diz, “impermeável às novas tendências musicais do pós-guerra” (p. 176), porém viveu um compromisso histórico com o povo e a cultura de seu país e se tornou uma personalidade marcante na música de Portugal.

Em uma leitura das “Entrevistas”, salienta-se a concedida a Mário Vieira de Carvalho, em 1969, quando Peixinho conta sua participação na obra coletiva *Musik für ein Haus* (1968) *Música para uma casa*, em Darmstadt. Sob a direção de Stockhausen, doze compositores e doze instrumentistas se dividiram entre quatro salas de uma casa, durante quatro horas, realizando o que para ele foi “uma das experiências artísticas e profissionais mais importantes da minha vida” (p. 232). Trabalhavam em pesquisas que pretendiam fazer uma renovação nas estruturas tradicionais do concerto, utilizavam notações muito particulares só de sinais e a partitura era formada por textos verbais, que por sua vez estimulavam os músicos a produzirem sons. Esses sons eram tratados em um sistema eletroacústico pelos compositores em cada uma das salas e todos eram ainda modificados em uma quinta sala, tudo fazendo parte de um processo aberto. O relato permite-nos quase acompanhar esse que foi um momento histórico da música na década de 1960.

As atividades que Jorge Peixinho desenvolveu no Brasil, a partir de 1970, estão tratadas na entrevista a Carlos Reco (1970). O entrevistado conta de sua participação no 6º Curso Internacional de Música do Paraná e Festival de Música de Curitiba. O evento, patrocinado entre outros, pelo governo estadual, se desenvolvia na capital do Estado do Paraná e apresentava música de câmara, recitais e concertos com orquestras, dos quais faziam parte artistas e professores do Brasil e do exterior, que trabalhavam intensivamente durante o mês de janeiro.¹ A participação de



Jorge Peixinho se deu nas aulas de Composição e matérias teóricas, bem como nos concertos de música do século XX e contemporânea. Nesses concertos, teve uma atuação marcante ao estreiar aqui sua peça *Estudo I. Mémoire d'une présence absente* (1968) ao piano, assim como na regência de Webern, *Concerto*, op. 24 e, ainda, na apresentação de alunos das classes de composição na criação e interpretação de obra coletiva. A partir de então, iniciou uma colaboração mais intensa com o Brasil, tendo participado do júri do I Festival da Guanabara, de recitais de piano em São Paulo, Santos e no Rio de Janeiro, com peças de compositores contemporâneos portugueses e brasileiros. Iniciou um profícuo contato com Gilberto Mendes, com quem colaborou em várias ocasiões no Festival Música Nova, que promoveu estreias de suas peças e uma interação entre compositores brasileiros e portugueses.²

Entrevistado pelo compositor Willy Corrêa de Oliveira, Peixinho está à vontade para falar dos processos usados nas suas composições, como a indeterminação, que prefere controlar na peça *Eurídice Reamada* (1968), para quatro solistas vocais, coro e grande orquestra; dos Estudos para piano, uma releitura de Chopin, principalmente nos aspectos semântico, estilístico e formal (p. 279). À revista *Crítica* (1972) resume um panorama da sua experiência com a música contemporânea, comentando sobre compositores, estúdios e concertos. Outro aspecto é o relato de sua participação na música para o filme *O Prisioneiro*, de Sérgio Ferreira (1977), quando utilizou técnicas que valorizaram o tempo, os silêncios e exigiram uma inteligência interpretativa dos instrumentistas. Ocupando lugar proeminente na vivência musical de Peixinho, conta-se a criação do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL), comentado nos detalhes na entrevista a José Alberto Gil (1970). Este grupo existe, ainda hoje, e é responsável pela divulgação da música de novos compositores, entre os quais se incluem vários brasileiros, resultado de seus contatos e concertos no Brasil. Entre suas peças eletroacústicas, cita as compostas no Estúdio de Bourges (Bélgica), *Canto Germinal* (1989) e *A Floresta Sagrada* (1992). Comenta como utilizou a intertextualidade em várias de suas composições, como *A Idade do Ouro* (1970), *As Quatro Estações* (1972), *Recitativo II* (1971), *Ciclo-Valsa* (1982) e *Viagem da Natural Invenção* (1994). Perguntado sobre quais as suas composições preferidas, cita *Retrato de Helena* (1982), *Concerto de Outono* (1983), *Ouçam a Soma dos Sons que Soam* (1986), *À Flor das Águas Verdes* (1982) e *Mediterrânea* (1991).

¹ Festival e Cursos sob a direção do maestro e professor Roberto Schnorrenberg (1929–1983) entre 1965 e 1977.

² Para maiores informações, cf. Mendes, Gilberto. *Uma Odisseia Musical*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 89 e Santos, Antonio Eduardo. *Os (des)caminhos do Festival Música Nova* (FMN – um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea). Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2003.



Nesse livro – um conjunto de ensaios e entrevistas –, Jorge Peixinho manifesta muito de seus pensamentos, característica pela qual ficaram também conhecidos os compositores do século XX e nos deixa com vontade de ouvir sua música, que começa a ser editada e gravada.

MARIA LÚCIA PASCOAL é professora doutora na área de Linguagem e Estruturação Musical no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Doutora em Música pela Unicamp, sua atuação como pesquisadora tem sido na área de Análise Musical, com ênfase na música do século XX e na de compositores brasileiros a partir de Villa-Lobos. Colabora nas principais publicações especializadas em música no Brasil e participa de encontros e congressos nacionais e internacionais. É autora do livro eletrônico *Estrutura Tonal: Harmonia* (Companhia Editora Paulista, 2000) e foi editora da revista *Opus*, da ANPPOM.



ENTREVISTA

Vasco Mariz em seus 90 anos: um pesquisador dedicado à música brasileira*

Ricardo Tacuchian**

Nenhum autor brasileiro publicou mais livros sobre música brasileira que o embaixador e musicólogo Vasco Mariz, membro da Academia Brasileira de Música (cadeira 40, patrono Mário de Andrade), que acaba de comemorar seus 90 anos de idade, preservando uma incrível capacidade de produção e administração cultural. De seus 56 livros publicados (entre títulos novos e reedições), destacam-se: a primeira biografia escrita sobre Villa-Lobos, atualmente na 12ª edição, incluindo as edições estrangeiras lançadas nos Estados Unidos, França, Rússia, México, Colômbia e Itália (a 1ª edição é de 1949); as seis edições de *A Canção Brasileira* (a 6ª edição se dividiu em dois livros separados: *A Canção Popular Brasileira* e *A Canção Brasileira de Câmara*); e a *História da Música no Brasil*, já na 7ª edição (a 1ª edição é de 1982). Vasco Mariz é, portanto, um campeão editorial sobre o tema de música brasileira. Além desses livros até aqui referidos, ele ainda publicou *Três Musicólogos Brasileiros* (1985), *Claudio Santoro* (1994), *Francisco Mignone, o Homem e a Obra* (organizador, 1997) e *A Música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI* (2008), entre outros livros tratando de temas sobre música. Completando esta bibliografia extensa, Mariz publicou dezenas de artigos em revistas e jornais, além de livros sobre temas da história e da diplomacia brasileira.

Uma síntese sobre a vida e a obra deste grande promotor da cultura brasileira, tanto em nosso país como no exterior, foi publicada pela Academia Brasileira de Música, em 2009, sob o título *Catálogo de Obras*. Neste livro, o próprio Vasco Mariz faz um depoimento sobre suas principais atividades e realizações no campo da música, paralelas à sua carreira diplomática.

Propusemos ao ilustre estudioso e pesquisador algumas questões que juntas criariam uma entrevista capaz de dar uma ideia de sua participação na promoção de nossa música nestes últimos 60 anos; e que certamente complementarão os dados publicados no referido *Catálogo de Obras*.

* Entrevista de Vasco Mariz a Ricardo Tacuchian, compositor e pesquisador, membro da Academia Brasileira de Música, concedida em fevereiro de 2011 especialmente para a *Revista Brasileira de Música*.

** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: rtacuchian@terra.com.br.



Ricardo Tacuchian: Sua opção pela atividade diplomática, abandonando uma carreira profissional de cantor foi tomada com tranquilidade ou foi uma opção difícil?

Vasco Mariz: Procurei conciliar as duas carreiras; dei muitos recitais aqui e no exterior e só desisti depois de uma turnê de 8 concertos em 20 dias nos Estados Unidos, em 1952. Foi horrível repetir o mesmo recital, fazer os mesmos gestos, pegar o trem e correr para outra cidade, lutar com o acompanhador, com medo de resfriar-me etc. Saí-me bem e o empresário quis me contratar, mas disse-lhe que não: tinha uma boa carreira, família, duas filhas pequenas e não queria essa vida de andorlho musical. Não me arrependi. Cantei em público ainda uma vez em 1957, em Nápoles, no Teatro di San Carlo, o papel de Alvisé Badoero na *Gioconda*. Fui aplaudido, mas a notícia chegou aos ouvidos do embaixador em Roma que me repreendeu: se fosse vaiado, era o Brasil vaiado, porque eu era o cônsul do Brasil em Nápoles. Nunca mais.

RT: A sua pioneira biografia de Villa-Lobos teve um notável sucesso editorial. Como você realizou este projeto junto a Villa-Lobos, quais foram as fontes de pesquisa utilizadas e qual foi a fortuna crítica deste livro?

VM: A fonte da pesquisa era o próprio Villa Lobos, a quem entrevistei mais de vinte vezes para escrever a biografia, que hoje está na 12ª edição e foi publicada em seis línguas no exterior, até na Rússia (1987). Minhas dúvidas foram esclarecidas por dois bons musicólogos: Renato Almeida e Luiz Heitor Correia de Azevedo, que acabou prefaciando o livro.

RT: Além de Villa-Lobos, você teve oportunidade de conhecer ou conviver com muitos outros compositores brasileiros ilustres, hoje falecidos. Por favor, cite os principais nomes, mostrando em que situação você teve contato com cada um deles.

VM: Foram muitos, sendo os amigos mais próximos: Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro, Guerra Peixe, Radamés Gnattali, José Siqueira e, mais recentemente, Almeida Prado. Todos tiveram até a gentileza de escrever e dedicar obras para a minha voz.

RT: Com que intérpretes brasileiros de música clássica você teve um contato mais próximo e em que circunstâncias?

VM: Conheci de perto vários intérpretes brasileiros importantes, a saber: meus vizinhos Arnaldo Estrela e Mariuccia Iacovino, as cantoras Vera Janacopulos, Lia Salgado, Cristina Maristany, Maura Moreira (que levei para cantar em Washington) e Olga Prager Coelho; os pianistas Magdalena Tagliaferro, Jacques Klein, Ivy Improta, Anna Stella Schic, e mais Iberê Gomes Grosso, violoncelista, Oscar Borgerth, violinista, os maestros Eleazar de Carvalho (com quem briguei duas vezes e me re-



conciliei) e Isaac Karabtchevsky, a quem dei bom impulso a sua carreira pelo Itamaraty.

RT: Quais foram os musicólogos com quem você teve contato e que influências mútuas existiram entre vocês?

VM: Devo muito a Renato Almeida e a Luiz Heitor pelo estímulo que me deram, Eurico Nogueira França (meu compadre, com quem briguei na época em que fui eleito para presidir a ABM, em 1992), Andrade Muricy, que me convidou várias vezes a escrever em sua coluna do *Jornal do Commercio*, Cleofe Person de Matos e Mercedes Reis Pequeno, que também acaba de fazer 90 anos.

RT: Qual foi o alcance de sua gestão como presidente do Conselho Interamericano de Música – Cidem da OEA?

VM: Fui eleito presidente do Cidem, em 1967, por iniciativa de Guillermo Espinosa, chefe da divisão de música da OEA; porque lá cheguei como representante do Brasil no Conselho da OEA e poderia conseguir verbas para o Cidem. Comecei desconfiado, mas organizamos um belo Festival de Musica Interamericana em Washington em 1968 e depois presidi uma conferência interamericana de Educação Musical em Medellin, Colômbia.

RT: Em sua carreira diplomática, em diferentes cidades do mundo, quais foram suas principais iniciativas em prol da música e do músico brasileiro?

VM: Na Argentina, no início dos anos 50, promovi vários concertos de música brasileira e lá publiquei um livro em espanhol, um de autoria coletiva sobre a música clássica brasileira. Fiquei amigo de Alberto Ginastera, o grande rival de Villa-Lobos, sobre quem depois escrevi um opúsculo. Na Itália, graças a minha amizade com o diretor do Teatro di San Carlo, de Nápoles, consegui que vários cantores brasileiros de passagem cantassem papeis em algumas óperas de diferentes temporadas. Nos Estados Unidos da América, organizei o já referido Festival de Música Interamericana e ajudei a muitos intérpretes brasileiros a dar recitais em várias cidades. No Peru, consegui, na rádio principal de Lima, um programa semanal de música brasileira que existe ainda. Obtive do Itamaraty que o saudoso Mário Tavares passasse três meses em Lima para reorganizar a orquestra sinfônica de lá, no que teve muito sucesso, e depois consegui do presidente Geisel uma condecoração para ele. Em Israel ajudei bastante as apresentações de Arthur Moreira Lima e os conjuntos de Gilberto Gil e Sérgio Mendes. Em Berlim, meu último posto diplomático como embaixador, consegui convencer o maestro Kurt Masur, então diretor do *Gewandthaus* de Leipzig, que a cidade de Bach fizesse uma homenagem a Villa-Lobos, autor das *Bachianas Brasileiras*, no ano do seu centenário, 1987. Foram



quatro concertos belíssimos: dois em Leipzig e dois em Berlim. De volta ao Rio de Janeiro, já aposentado, continuei a promover outras edições dos meus livros *A Canção Brasileira de Câmara*, *A Canção Popular Brasileira*, *História da Música no Brasil*, que me valeram o Grande Prêmio da Crítica de 2000 pela Associação de Críticos de Arte de São Paulo (APCA). Aqui, promovi pela Funarte a produção dos belos livros coletivos sobre Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, esse terminado por Flávio Silva. Em 2004, a Academia Paulista de História concedeu o prêmio CLIO do ano à 12ª edição do meu *Villa Lobos, o homem e a obra* e, em 2007, outro prêmio CLIO ao livro de ensaios e artigos intitulado *Vida Musical* e, finalmente, a APCA me elegeu “Personalidade Musical do ano 2008”.

Parabéns Vasco Mariz, pelos seus 90 anos, e por sua brilhante trajetória. Conforme já havíamos afirmado antes, na apresentação a seu *Catálogo de Obras*, “se Vasco Mariz não se enquadra entre os modernos musicólogos brasileiros que labutam na universidade e que são possuidores de rigorosas ferramentas de pesquisa e dedicados a objetos de estudo bem mais delimitados, ele, por sua vez, vem dando uma contribuição incomparável à divulgação da música do Brasil, para um público mais abrangente. Mariz nos dá os argumentos para desmentir a equivocada afirmativa de que a música clássica não faz parte de nosso patrimônio espiritual ou de nosso cotidiano”. Ele tem provado justamente o contrário. “O cantor que perdemos para a diplomacia foi substituído pelo diplomata que ganhamos para divulgar o nosso canto.”

RICARDO TACUCHIAN é professor titular de Composição da Unirio, desde 1995; professor titular de História da Música da Escola de Música da UFRJ (1993–1995); professor visitante da State University of New York at Albany (1998). Compositor e regente, graduou-se em Piano (Universidade do Brasil, 1961), Composição e Regência (UFRJ, 1965); especializou-se em Regência e Composição e Orquestração (UFRJ, 1967 e 1968); e é doutor em Composição (University of Southern California, 1990). Foi bolsista de várias instituições de fomento à pesquisa. É consultor e membro do corpo editorial de várias revistas musicais no Brasil e no exterior. Proferiu mais de uma centena de conferências e palestras no Brasil e no exterior. É autor de cerca de 150 títulos apresentados em perto de mil concertos ao vivo, no Brasil, como na Europa, Canadá, Estados Unidos e América Latina com cerca de 25 itens discográficos e 20 obras musicais publicadas; inúmeras de encomendas oficiais. Regeu várias orquestras e conjuntos brasileiros e norte-americanos e é detentor de vários prêmios e homenagens dentre os quais o da *Tribune Internationale des Compositeurs du Conseil International de la Musique*, da Unesco, 1977. Em 1981 foi eleito para a Academia Brasileira de Música na cadeira nº 29, cujo patrono é Alexandre Levy. Foi diretor presidente da mesma Academia por diversos mandatos.



ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA

Introdução a “Gavota” e “Minueto”, de *O contratador dos diamantes* de Francisco Braga

André Cardoso*

Resumo

A presente introdução aborda o compositor Francisco Braga no contexto da música brasileira de seu tempo, as influências que recebeu e o ecletismo de sua obra, a partir da edição de dois números para orquestra de cordas, “Gavota” e “Minueto”, da música incidental para *O contratador dos diamantes*, de Afonso Arinos.

Palavras-chave

Música brasileira – romantismo musical – orquestra de cordas – Francisco Braga – Afonso Arinos.

Abstract

This introduction provides some information about the composer Francisco Braga in the context of Brazilian music of its time, the influences he received and the eclecticism of his work, particularly as reflected in two pieces for string orchestra, “Gavota” and “Minueto”, presented in the following edition, from the incidental music for *The Contractor of Diamonds*, a literary work by Afonso Arinos.

Keywords

Brazilian music – musical romanticism – string orchestra – Francisco Braga – Afonso Arinos.

O *Arquivo de Música Brasileira* apresenta neste número 24/1 da *Revista Brasileira de Música* duas obras do compositor Francisco Braga, a “Gavota” e o “Minueto” para orquestra de cordas. Ambas foram extraídas da partitura para a música incidental de *O contratador dos diamantes*, peça do escritor mineiro Afonso Arinos de Melo Franco.

Antonio Francisco Braga nasceu no Rio de Janeiro em 15 de abril de 1868 e faleceu na mesma cidade em 14 de março de 1945. De origem humilde, sua formação musical foi realizada, a partir de 1876, no Asilo dos Meninos Desvalidos, ins-

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



tituição que o abrigou após a morte prematura de seu pai. Posteriormente ingressou no Imperial Conservatório de Música onde se formou em clarineta em 1886. Já tendo iniciado na composição, participou do concurso instituído pelo primeiro governo republicano para a escolha de um novo hino nacional brasileiro. O segundo lugar na competição lhe valeu uma bolsa para estudar na Europa. Nas provas para ingresso no Conservatório de Paris obteve o primeiro lugar sendo admitido na classe de composição de Jules Massenet (1842–1912). São do período parisiense algumas de suas principais obras como os poemas sinfônicos *Paysage* e *Cauchemar*. A partir de 1894 viajou por diversas cidades na Suíça, Itália e Alemanha. Em 1896, estabeleceu-se em Dresden e, de passagem por Bayreuth, assistiu uma encenação do *Parsifal* de Richard Wagner (1813–1883). Sob o impacto da obra wagneriana começou a compor sua ópera *Jupyra*, com libreto de Escragnole Doria (1869–1948). Do mesmo período são o poema sinfônico *Marabá*, sua obra orquestral de maior envergadura, e o *Episódio Sinfônico*, sua obra mais executada. O retorno ao Rio de Janeiro aconteceu em 1900, motivado pela estreia de sua ópera no Teatro Lírico. Em 1902 assumiu a cadeira de composição do Instituto Nacional de Música e iniciou sua carreira como regente. Suas principais obras no período são: *A Visitação*, uma das partes do oratório natalino *Pastoral* com libreto de Coelho Netto, o *Te Deum Alternado*, a música incidental para *O contratador dos diamantes* de Afonso Arinos e o *Hino à Bandeira*, escrito em 1905. Para a inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909, compôs o poema sinfônico *Insônia*. Em seu catálogo encontramos também obras sacras, canções, peças para piano solo, música de câmara – com destaque para seu *Trio* para violino, violoncelo e piano – e muitos hinos. Destacou-se também como um dos mais ativos regentes de seu tempo, tendo sido maestro titular da Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, da Orquestra do Theatro Municipal e da Orquestra do Instituto Nacional de Música.

No contexto geral da música brasileira Francisco Braga pertence à geração que representa o nosso romantismo musical e, assim como em seus colegas mais velhos nascidos na segunda metade do século XIX, Leopoldo Miguez (1850–1902), Henrique Oswald (1852–1931) e Alberto Nepomuceno (1864–1920), destaca-se pelo ecletismo manifestado pela filiação estética a diferentes escolas europeias.

Luiz Heitor chama atenção para o “acabamento refinado, de tipo francês” que revela uma técnica “solidíssima” dizendo que as obras de Braga são “verdadeiros modelos, são verdadeira ourivesaria musical, de uma perfeição técnica, de uma originalidade de fatura difíceis de superar”. Ao mesmo tempo, Luiz Heitor considera que a obra de Braga “não revela grande poder de criação” onde a “hábil manipulação” substitui “o vigor fecundo da imaginação” (Azevedo, 1950, p. 240 e 241).



Renato Almeida caracteriza a obra de Francisco Braga em duas vertentes: “numa delas é o músico de tendências gerais, dentro das influências europeias; na outra, aparece uma orientação nativista, refletindo esse esforço para encontrar uma expressão musical que seja o reflexo da nossa realidade”. No terreno da música orquestral Francisco Braga, segundo Almeida, “criou uma obra de mérito, opulenta e brilhante” (Almeida, 1942, p. 442).

Tais características podem ser encontradas em diferentes trechos da música para *O contratador dos diamantes*, ou seja, a presença simultânea das vertentes internacional e nacionalista. Composta entre os anos de 1905 e 1906, pois foi quando o compositor escreveu os números musicais exigidos pela ação cênica da peça de Afonso Arinos. São eles: “Prelúdio”, “Gavota”, “Minueto”, “Entreato”, “Variações sobre um tema brasileiro”, “Cantigas”, “Dança de Negros”, “Monólogo de Felisberto” e dois coros: “Gloria in excelsis Deo” e o “Gavião de Penacho” (Correa, 2005, p. 86).

Afonso Arinos de Melo Franco (1868–1916) foi um importante literato de seu tempo e membro da Academia Brasileira de Letras. Mineiro, nascido na cidade de Paracatu, desempenhou um papel pioneiro nas tendências regionalistas na literatura brasileira em obras como *Pelo sertão* (1898) e *Os jagunços* (1898). Postumamente teve ainda publicado o trabalho *Lendas e tradições brasileiras* (1917).

O contratador dos diamantes é um romance histórico e sua ação retrata os costumes da família patriarcal do interior das Minas Gerais no século XVIII, mais especificamente no Distrito Diamantino. A principal personagem, o contratador Felisberto Caldeira Brand, é apresentada por Arinos como autoridade local e líder de um movimento de resistência ao controle e exploração da Coroa portuguesa, e que vislumbrava a futura emancipação da colônia. A ambientação circula entre a vida rude dos escravos e os salões da nobreza, tendo como pano de fundo a riqueza gerada pela mineração (Lazzari, 2009, p. 13). Tal dualidade se reflete na música.

A vertente nacionalista pode ser identificada já pelo próprio título de alguns dos movimentos, como as “Variações sobre um tema brasileiro” – este último já conta com uma edição da Academia Brasileira de Música –, a “Dança de Negros” e o coro “Gavião de Penacho”. Segundo Luiz Heitor, “as primeiras páginas que Francisco Braga escreveu recendendo à terra pátria, empregando melodias e ritmos do povo brasileiro, foram as da música de cena para o drama de Afonso Arinos” (Azevedo, 1956, p. 186).

A vertente internacional se revela em números como o “Prelúdio”, a “Gavota” e o “Minueto”, entre outros. Segundo Bruno Kiefer, no “Prelúdio”, Francisco Braga “navega decididamente em águas wagnerianas” (Kiefer, 1982, p. 134). Importante ressaltar, entretanto, que não encontraremos o cromatismo que predomina, por exemplo, na ópera *Jupyra*. O modelo wagneriano para o “Prelúdio” de *O contratador dos diamantes* é a abertura da ópera *Os mestres cantores*. Já a “Gavota” e o



“Minueto” em nada lembram a música de Wagner e são, antes, movimentos que representam danças europeias praticadas nos salões aristocráticos, onde se desenrola a trama da obra de Afonso Arinos.

O manuscrito no qual se baseou a presente edição foi o autógrafo pertencente ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.



Referências

- Almeida, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.
- Arinos, Afonso. *O contratador dos diamantes*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.
- Azevedo, Luiz Heitor Correia de. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- Azevedo, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento de Francisco Braga (1868-1945)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968.
- Corrêa, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Francisco Braga: Catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- Kiefer, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- Lazzari, Alexandre. “O buriti solitário e outras invenções: história, lugares e memórias da nação de Afonso Arinos de Melo Franco (1868–1916)”. In: *Anais do primeiro e do segundo encontros de pós-doutores do PPGH/UFF*. Niterói, dezembro de 2009. (Coleção Fórum Capistrano de Abreu, PPGH/UFF Publicações) Disponível em: http://www.historia.uff.br/stricto/pp_2009-12.php.
- Santos, Iza Queiroz. *Francisco Braga*. Ministério das Relações Exteriores: Rio de Janeiro: 1954.

ANDRÉ CARDOSO é violista e regente graduado pela Escola de Música da UFRJ, é mestre e doutor em musicologia, pela UniRio. Estudou regência com os maestros Roberto Duarte e David Machado. Durante três anos recebeu bolsa da Fundação Vitae para curso de aperfeiçoamento na Argentina com o maestro Guillermo Scarabino, na Universidade de Cuyo (Mendoza) e no Teatro Colón, de Buenos Aires. Em 1994 foi o vencedor do Concurso Nacional de Regência da Orquestra Sinfônica Nacional e passou a atuar à frente de orquestras como a Sinfônica Brasileira, a Orquestra Sinfônica da Paraíba, a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, a Orquestra Petrobrás Sinfônica, a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília e a Filarmônica do Espírito Santo. Durante sete anos foi maestro assistente da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Entre as diversas produções que dirigiu destacam-se os ballets *Coppélia*, *Gisele*, *Le Sylphide*, *La fille mal gardée* e *Lago dos Cisnes*, além de inúmeros concertos sinfônicos. Como pesquisador dedica-se à música brasileira dos séculos XVIII e XIX, publicou uma série de artigos em importantes periódicos nacionais. Seu livro, *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro* foi vencedor no II Concurso Nacional José Maria Neves de Monografias, e foi publicado pela Academia Brasileira de Música, em 2005. Em 2008 lançou *A música na Corte de D. João VI* pela editora Martins Fontes, considerado um dos destaques editoriais do ano pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. Atua também como produtor fonográfico, recebeu o Prêmio Sharp e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pela gravação da ópera *Colombo*, de Carlos Gomes. Atualmente é diretor da Escola de Música da UFRJ, onde ainda é professor de Regência e Prática de Orquestra, além de diretor artístico e Regente da Orquestra Sinfônica da UFRJ. Ocupa a cadeira nº 26 da Academia Brasileira de Música (ABM).



O contractador dos diamantes*

Francisco Braga
(1868-1945)

Gavota

Moderato

The musical score is for a Gavota in B-flat major, 2/4 time, marked Moderato. It consists of five staves: Violinos I, Violinos II, Violas, Violoncelos, and Contrabaixos. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score begins with a first-measure rest, followed by a repeat sign. The first staff (Violinos I) starts with a piano (*p*) dynamic and a half note G4. The second staff (Violinos II) starts with a piano (*p*) dynamic and a half note F4. The third staff (Violas) starts with a piano (*p*) dynamic and a half note E4. The fourth staff (Violoncelos) starts with a piano (*p*) dynamic and a half note D3. The fifth staff (Contrabaixos) has a first-measure rest. The score continues with a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a double bar line and a fermata.

* Edição: André Cardoso. Revisão: Lutero Rodrigues. Edição: Thiago Sias.



O contractador dos diamantes – “Gavota” – Braga, F.

4

1ª vez

8

2ª vez



O contractador dos diamantes – “Gavota” – Braga, F.

9

div.

Musical score for measures 9-12. The score is in 2/4 time and features five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a double bass clef. The music is in B-flat major. Measures 9-12 are marked with a repeat sign. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). A *div.* (divisi) instruction is present above the first staff in measure 10.

13

unis.

Musical score for measures 13-16. The score continues with the same five-staff arrangement. Measures 13-16 are marked with a repeat sign. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). A *unis.* (unisono) instruction is present above the first staff in measure 13.



O contractador dos diamantes – “Gavota” – Braga, F.

17

1ª vez

2ª vez

pp f pp p

pp f pp p

pp f pp p

pp f pp

pp

19

p



O contractador dos diamantes – “Gavota” – Braga, F.

22

26



O contractador dos diamantes – “Minuete” – Braga, F.

Minuete

The musical score is written for five staves. The top two staves are for the right hand (treble clef), and the bottom three are for the left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The first system contains measures 1 through 4. A repeat sign is present at the beginning of the first system. The second system starts at measure 5 and includes a first ending bracket labeled "1ª vez" at the end. The score concludes with a double bar line and repeat dots.



O contractador dos diamantes – “Minuete” – Braga, F.

8b

2ª vez

2ª vez

p

p

dim.

p

p

p

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 8b through 11. It features five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The key signature has one sharp (F#). A first ending bracket labeled '2ª vez' spans measures 8b and 9. Dynamics include piano (*p*) and decrescendo (*dim.*). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

12

tr

tr

tr

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 12 through 15. It features five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and trills (*tr*). The bottom two staves show a steady bass line with some melodic movement.



O contractador dos diamantes – “Minuete” – Braga, F.

16

1ª 2ª

pp

pp

pp

pp

pp

dim.

18

div.

p

pp



O contractador dos diamantes – “Minuete” – Braga, F.

22

D.S. al Coda

1ª 2ª

dim. *dim.*

dim. *dim.*

dim.

25

dim. *pizz.*

pp *pizz.*

allarg. *dim.* *pp* *pizz.*

dim. *pp* *pizz.*

allarg. *dim.* *pp* *pizz.*

allarg. *dim.* *pp* *pizz.*



NORMAS EDITORIAIS



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

A *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA*, fundada em 1934, é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e tem como missão fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, estimulando o diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, partituras, comunicações, entrevistas e informes. A *RBM* apresenta pesquisas originais, refletindo o estado atual de conhecimento da área e atende a um perfil diversificado de leitores entre pesquisadores de música, músicos, educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura. Publicação do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *RBM* é periódico arbitrado e acolhe textos em português, inglês e espanhol. Em versão impressa e eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

O Conselho Editorial da *RBM* recebe e avalia continuamente os trabalhos enviados para publicação no sistema de avaliação anônima, com pareceristas externos, de modo que no encerramento de uma edição os trabalhos ainda em fase de avaliação já estejam sendo considerados para o número seguinte. A partir do aviso de recebimento do texto submetido, a editoria da *RBM* se compromete a comunicar ao autor o resultado da avaliação em 90 dias. Os trabalhos devem ser enviados para revista@musica.ufrj.br. Os textos submetidos ao Conselho da *RBM* devem atender às normas abaixo relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referência aqui não incluída deve considerar as regras normativas da ABNT:

1. O texto deve ser inédito e focar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a Editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.

2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format).

3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte cabeçalho:

Submeto o artigo intitulado “...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a Editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.



Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____

2º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____

4. Em sequência ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma sinopse de sua atuação profissional ou formação acadêmica, com até 100 palavras, na seguinte ordem: afiliação institucional, titulação (da mais alta para a mais baixa), outras informações sobre formação e atividades profissionais que considera relevantes, principais publicações, prêmios e títulos honoríficos.

5. Recomenda-se que o texto a ser publicado tenha entre 3.000 e 8.000 palavras (incluindo resumo, *abstract*, figuras, tabelas, notas e referências bibliográficas), não podendo ultrapassar 25 páginas de extensão, em formato A4, com margens de 2,5 cm e alinhamento justificado.

6. O texto deverá conter um resumo, no idioma em que é apresentado, com até 150 palavras e a indicação de três a seis palavras-chave editorados abaixo da sinopse sobre o autor, seguidos de título em inglês, *abstract* e *keywords* (para trabalhos em português e espanhol) – os trabalhos escritos em inglês devem apresentar resumo e palavras-chave em português, logo após *abstract* e *keywords*).

7. Elementos pré-textuais (cabeçalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas de rodapé e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, espaçamento entrelinhas simples e alinhamento justificado. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, corpo 12, espaçamento 1,5 e alinhamento justificado.

8. As citações devem ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, de acordo com o recomendado pelas normas da ABNT (NBR-10520), com a ressalva de que o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es) citado(s) deve(m) aparecer sempre em caixa baixa.

9. As referências bibliográficas deverão ser apresentadas em ordem alfabética no final do texto, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023), com as seguintes ressalvas: títulos de livros, teses, dissertações, dicionários, periódicos e obras musicais devem figurar em itálico; títulos de artigos, capítulos, verbetes e movimentos de obras musicais devem figurar entre aspas; não utilizar travessão quando o autor ou título forem repetidos.

10. As notas de texto deverão ser inseridas como “notas de rodapé”.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras, quadros etc. devem ser inseridas no corpo do texto como figura (em resolução de 300 dpi) e identificadas na parte inferior com a devida numeração e legenda que expresse sinteticamente o significado das informações ali reunidas. Após a aprovação do texto para publicação, as imagens deverão ser enviadas separadamente em arquivos individuais em formato .jpeg ou .tif (resolução mínima de 300 dpi) e nomeados segundo a ordem de entrada no texto. Por exemplo: fig_1.jpeg; fig_2.jpeg; fig_3.jpeg; quadro_1.tif; quadro_2.tif etc.



12. A obtenção de permissão para reprodução de imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras etc. é de responsabilidade do autor.

A *RBM* tem interesse em publicar resenhas sobre livros, CDs, DVDs, produtos de hipermídia e demais publicações recentes (dos últimos 5 anos) de interesse para a área. As resenhas devem oferecer uma apreciação crítica sobre a contribuição da obra, ou de um conjunto de obras, para o desenvolvimento da área ou campo de estudo pertinente – considerando todas as normas supracitadas e não excedendo a 3.000 palavras e 8 páginas.

O Conselho Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias ao enquadramento no projeto gráfico da revista. A aprovação do artigo é de inteira responsabilidade do Conselho Editorial, ouvidos os consultores *ad hoc*. O conteúdo dos textos publicados, bem como a veracidade das informações neles fornecidas, são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam a opinião do Editor ou do Conselho Editorial da *RBM*.

EDITORIAL GUIDELINES



BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC
A Publication of the Graduate Studies Program in Music
of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ

The premier Brazilian journal in music, *Revista Brasileira de Música (RBM)* publishes scholarship from all fields of music inquiry, and encourages interdisciplinary studies. Although it focuses on Brazilian music and music in Brazil, it welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Founded in 1934, it is currently published by the Graduate Studies Program of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. It is a peer-reviewed journal, and accepts articles in Portuguese, English, and Spanish. It is an open access journal, published twice a year in printed and electronic version. Each issue includes articles, reviews, interviews, and a musicological edition of a selected work from Alberto Nepomuceno Library's Rare Collection. It represents current research, aimed at a diverse readership of music researchers, musicians, educators, historians, anthropologists, sociologists, and culture scholars. *RBM* is available at *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

RBM Editorial Board receives and evaluates continuously the manuscripts submitted for publication, adopting the blind-review system and counting on external reviewers. *RBM* editor is committed to provide the author with the assessment within 90 days from the acknowledgment of receipt of the submitted text. Submissions should be sent to revista@musica.ufrj.br. The manuscripts submitted to *RBM* Editorial Board must follow the guidelines listed below and all the content regarding the standardization of formatting, citation and referencing not included here must follow ABNT norms for textual style:

1. Manuscripts should be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas. *RBM* Editorial Board may timely call for papers aiming at specific themes.

2. Manuscripts may be written in Portuguese, English or Spanish, and should be sent as electronic files (up to 5 MB), edited in Microsoft Word 2003 or later (or RTF document - Rich Text Format).

3. At the top of the cover page, the author must fill out the following header:

I submit the article of my authorship entitled "..." for consideration by the Editorial Board of the *Revista Brasileira de Música (RBM)* [Brazilian Journal of Music]. *Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação. In case of approval, I hereby authorize the journal to publish it in print and/or electronic version (online), according to RBM editorial guidelines.*



Contributor(s)'s information:

1st author name (as it appears in publications): _____

Full Address: _____

Tel.: _____ *Email:* _____

2nd author name (as it appears in publications): _____

Tel.: _____ *Email:* _____

4. The above header should be followed by a *short biography* (not exceeding 100 words) containing the contributor(s)'s institutional affiliation, academic titles (from higher to lower), other relevant information about professional training and activities, main publications, awards and honorific titles.

5. The text to be published should have between 3,000 and 8,000 words (including *abstract*, figures, tables, notes and references) and should not exceed 25 pages, A4 size, with margins of 2.5 cm and justified alignment.

6. Texts in Portuguese and Spanish should contain an *Abstract* (150 words) and *Keywords* (from three to six) in the language presented for publication, followed by *Title*, *Abstract* and *Keywords* translated into English. Texts in English must submit *Abstract* and *Keywords* in Portuguese.

7. Preliminary matter (header, synopsis, abstract and keywords), footnotes and figure legends should be in typeface Times New Roman, size 10, single line spacing, justified alignment. Body matter and references should be in the same typeface, size 12, 1.5 spacing, justified alignment.

8. *Quotations* must be indicated in the text by author-date system, according to the standards recommended by ABNT (NBR-10520), with the proviso that the name(s) of author (s) quoted must always appear in lowercase.

9. *References* must be presented in alphabetical order at the end of the text, according to the ABNT (NBR-6023) with the following specifications: titles of books, dissertations, dictionaries, periodicals and musical works should appear in italics; titles of articles, chapters, words and movements of musical works should appear in quotes, do not use dash when the author and/or title is repeated.

10. The text *notes* must be entered as "footnotes."

11. Images such as illustrations, musical examples, tables, figures, charts etc. should be placed in the text as *Figure* (300 dpi resolution) and identified at the bottom with proper numbering and legend that synthetically explains the information gathered there. Once the manuscript has been approved for publication, the images should be sent separately in individual files in .jpeg ou .tif (minimum resolution of 300 dpi) and named according to their placement in the text. For example: fig_1.jpg; fig_2.jpg; fig_3.jpg; table_1.tif; table_2.tif etc.

12. The contributor is responsible for obtaining copyright *permission for reproduction of all images*, such as illustrations, musical texts, tables, figures, and music examples.

The *RBM* welcomes reviews of books, CDs, DVDs, hypermedia and other kinds, recently published (last 5 years) and relevant to the area. Reviews should provide a critical appraisal of the contribution of the work, or a body of work, for the development of its area or field of study. It should also consider all the above guidelines, and should not exceed 3,000 words and eight pages.



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



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Aloisio Teixeira

Reitor

Sylvia da Silveira Mello Vargas

Vice-reitora

Centro de Letras e Artes

Flora de Paoli

Decana

Escola de Música

André Cardoso

Diretor

Marcos 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

Maria Alice Volpe

Editora da Revista Brasileira de Música

