

NÚMERO 25 ≈ JUNHO DE 2007

BraSiliAna

REVISTA SEMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



José Rodrigues Barbosa
Questões identitárias na
crítica musical



A Concepção
Estético-ideológica em
Bug Jargal



O Álbum Melodias
Brasileiras de
José Amat



Dossiê José Siqueira



Academia Brasileira de Música

DESDE 1945 A SERVIÇO DA MÚSICA NO BRASIL

DIRETORIA: Ricardo Tacuchian (presidente), Roberto Duarte (vice-presidente), Turíbio Santos (1º secretário), Vasco Mariz (2º secretário), Ernani Aguiar (1º tesoureiro), Jocy de Oliveira (2ª tesoureira). COMISSÃO DE CONTAS: Titulares: Manuel Veiga, Mario Ficarelli, Regis Duprat. SUPLENTE: Amaral Vieira, Lutero Rodrigues

CADEIRA PATRONO

1. José de Anchieta
2. Luiz Álvares Pinto
3. Domingos Caldas Barbosa
4. J.J.E. Lobo de Mesquita
5. José Mauricio Nunes Garcia
6. Sigismund Neukomm
7. Francisco Manuel da Silva
8. Dom Pedro I
9. Tomáz Cantuária
10. Cândido Ignácio da Silva
11. Domingos R. Moçurunga
12. Pe. José Maria Xavier
13. José Amat
14. Elias Álvares Lobo
15. Antônio Carlos Gomes
16. Henrique Alves de Mesquita
17. Alfredo E. Taunay
18. Arthur Napoleão
19. Brasília Itiberê da Cunha
20. João Gomes de Araújo
21. Manoel Joaquim de Macedo
22. Antônio Callado
23. Leopoldo Miguez
24. José de Cândido da Gama Malcher
25. Henrique Oswald
26. Euclides Fonseca
27. Vincenzo Cernicchiaro
28. Ernesto Nazareth
29. Alexandre Levy
30. Alberto Nepomuceno
31. Guilherme de Mello
32. Francisco Braga
33. Francisco Valle
34. José de Araújo Vianna
35. Meneleu Campos
36. J.A. Barrozo Netto
37. Glauco Velasquez
38. Homero Sá Barreto
39. Luciano Gallet
40. Mario de Andrade

FUNDADOR

- Heitor Villa-Lobos
Frutuoso Vianna
Jayme Ovalle e Radamés Gnattali
Oneyda Alvarenga
Fr. Pedro Sinzig
Garcia de Miranda Neto
Martin Braunwieser
Luís Cosme e José Siqueira
Paulinõ Chaves e Brasília Itiberê
Octavio Maul
Savino de Benedictis
Otavio Bevilacqua
Paulo Silva e Andrade Muricy
Dinorá de Carvalho
Lorenzo Fernández
Ari José Ferreira
Francisco Casabona
Walter Burle Marx
Nicolau B. dos Santos e Helza Cameu
João da Cunha Caldeira Filho
Claudio Santoro
Luiz Heitor Corrêa de Azevedo
Mozart Camargo Guarnieri
Florêncio de Almeida Lima
Aires de Andrade Junior
Valdemar de Oliveira
Silvio Deolindo Frois
Furio Franceschini
Samuel A. dos Santos e Erió de Freitas e Castro
João Batista Julião
Rafael Baptista
Eleazar de Carvalho
Assis Republicano
Newton Pádua
Eurico Nogueira França
José Vieira Brandão
João Itiberê da Cunha
João de Souza Lima
Rodolfo Josetti
Renato Almeida

SUCESORES

- Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
Waldemar Henrique – Vicente Salles
Bidu Sayão – Cecília Conde
Ernani Aguiar
Pe. João Batista Lehmann – Cleofe P. de Mattos – Roberto Tibiriçá
Ernst Mable
Mercedes Reis Pequeno
Alice Ribeiro – Arnaldo Senise
Oswaldo Lacerda
Armando Albuquerque – Regis Duprat
Mario Ficarelli
José Maria Neves – John Neschling
Ronaldo Miranda
Eudóxia de Barros
Renzo Massarani – J.A. de Almeida Prado
Henrique Morelenbaum
Yara Bernette – Belkiss Carneiro de Mendonça – Guilherme Bauer
Sonia Maria Vieira Rabinovitz
Roberto Duarte
Sérgio de Vasconcellos Corrêa
Luiz Paulo Horta
Jorge Antunes
Lais de Souza Brasil
Norton Morozowicz
Aylton Escobar
Anna Stella Schic Philippot
Francisco Chiaffelli – Pe. Jaime Diniz – Pe. José Penalva – Ilza Nogueira
Aloisio de Alencar Pinto
Ricardo Tacuchian
Mozart de Araújo – Mário Tavares – João Guilherme Ripper
Ernst Widmer – Manuel Veiga
Jocy de Oliveira
Francisco Mignone – Lindembergue Cardoso – Raul do Valle
César Guerra-Peixe – Edino Krieger
Jamary de Oliveira
Lutero Rodrigues
Alceo Bocchino
Turíbio Santos
Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvia T. Pinto – Amaral Vieira
Vasco Mariz

Membro honorário: Gilberto Mendes. Membros correspondentes: Aurélio de la Vega (Cuba/EUA); David Appleby (EUA), Gaspare Nello Vetro (Itália), Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal); Robert Stevenson (EUA).

Academia Brasileira de Música

Rua da Lapa, 120/12º andar – Rio de Janeiro – RJ – Brasil — CEP: 20021-180 – Tel.: (21) 2221-0277 – Fax: (21) 2292-5845
www.abmusica.org.br – abmusica@abmusica.org.br

Revista Brasileira – ISSN 1516-2427

Editor: RICARDO TACUCHIAN. Conselho Editorial: EDINO KRIEGER, LUIZ PAULO HORTA, MERCEDES REIS PEQUENO, REGIS DUPRAT e VASCO MARIZ. Assessora Técnica: VALÉRIA PEIXOTO. Projeto Gráfico e Produção Gráfica: FA EDITORAÇÃO. Capa: ARTHUR VARELLA – Pausa. Coleção particular do maestro Ernani Aguiar. Foto: MARCELO JESUÍNO. Revisão: REGINA LAGINESTRA. Versões em inglês: GISELE FORTES. Tiragem desta edição: 1.000 exemplares. Os textos para publicação devem ser submetidos ao Conselho Editorial sob a forma de disquete ou enviados por correio eletrônico (editor de texto Word 6.0 ou versão mais nova; máximo de 12 laudas de 25 linhas com 70 toques, incluídos exemplos, ilustrações, bibliografia e biografia do autor). As opiniões e os conceitos emitidos em artigos assinados são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

Brasiliiana

REVISTA SEMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Editorial

≈ Datas redondas da Música Brasileira

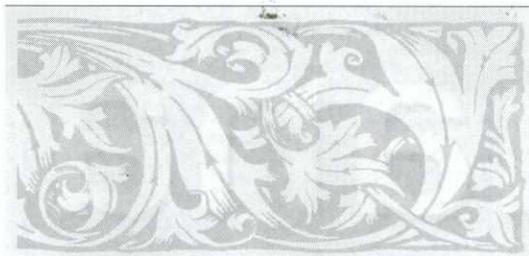
Os primórdios da crítica musical em nosso país, a emancipação da mulher sob uma perspectiva musical, D. José Amat e o nacionalismo musical brasileiro e a ideologia libertária da ópera Burg-Jargal, de Gama Malcher, são os temas deste número da *Brasiliiana*. Os textos foram escritos por uma leva de novos musicólogos brasileiros, todos de alta estirpe. A convergência destes quatro trabalhos, no mesmo número de nossa revista, lhe dá um perfil político, com abordagens originais sobre fatos pouco conhecidos de nossa história da música.

2007 é um ano de grandes comemorações: 120 anos de nascimento de Villa-Lobos (Fundador e Grande Benemérito da ABM), 110 anos de nascimento de Lorenzo Fernández e Francisco Mignone e 100 anos de nascimento de Camargo Guarnieri e José Siqueira. Para nosso orgulho, todos eles membros da ABM. Os ilustres Acadêmicos serão reverenciados pela ABM durante todo o ano. O número 25 de *Brasiliiana* dedica um espaço especial ao inesquecível José Siqueira.

O Editor

Sumário

- 2 *José Rodrigues Barbosa – Questões identitárias na crítica musical*
Maria Alice Volpe
- 10 *A Concepção Estético-ideológica em Bug Jargal de José Cândido da Gama Malcher*
Márcio Páscoa
- 18 *Do Pernicioso à Virtude – a música como agente da emancipação feminina*
Diósnio Machado Neto
- 26 *O Album Melodias Brasileiras de José Amat: um exemplo do nacionalismo musical brasileiro pré-andradiano*
Alberto José Vieira Pacheco
Adriana Giarola Kayama
- DOSSIÊ JOSÉ SIQUEIRA**
- 35 *José Siqueira: Música, Brasilidade, Indignações e Lutas*
Jorge Antunes
- 42 *Lembrança de José Siqueira, o professor*
Roberto Duarte
- 43 *Um encontro em Paris*
Haroldo Costa
- 44 *A Música Vocal de José Siqueira*
Vasco Mariz
- 46 *O Exemplo de José Siqueira*
Ricardo Tacuchian
- 48 *Notícias CD, DVD e Livros*
TRES PRODUTOS EM TRÊS MÍDIAS
Ricardo Tacuchian
- 52 *Em Memória*
ARNALDO JOSÉ SENISE
Vasco Mariz



José Rodrigues Barbosa

*Questões identitárias na crítica musical**

MARIA ALICE VOLPE

José Rodrigues Barbosa, um dos mais importantes críticos musicais de seu tempo, teve atuação estreitamente vinculada à inteligência republicana. Com base na coluna de crítica musical e teatral que assinou durante quatro décadas, no *Jornal do Commercio* (RJ), este artigo aborda as principais questões identitárias lavradas por sua pena.

José Rodrigues Barbosa: identity questions in music review

José Rodrigues Barbosa was one of the most important music critics in his time and his activities were closely related to Republican intelligence. The following article is based on the music and theater review columns he wrote in *Jornal do Commercio*, in Rio de Janeiro, for four decades, and talks about the main identity questions raised by his writings.

José Rodrigues Barbosa (MG 1857 – RJ 1939) consagrou-se na história da música brasileira como um dos mais importantes críticos musicais do final do séc. XIX e início do séc. XX. Lembrado pela polêmica travada com Oscar Guanabara, tem ainda o crédito de ter sido o primeiro a proclamar o compositor Alberto Nepomuceno “o fundador da Música Brasileira”.¹ Estudo recente revela que a sua atuação transcendeu as fronteiras da crítica musical e foi decisiva no âmbito político-institucional da música nas primeiras décadas da República.² Sua inteligência singular revela-se na diversidade de atividades a que se dedicou: comerciante, flautista amador (ex-aluno de Duque-Estrada Meyer), funcionário do alto escalão de Ministérios e cidadão atuante na vida cultural da capital federal. Seu vínculo como sócio-fundador e primeiro-secretário do Centro Artístico – associação devotada à difusão da música wagneriana no Brasil³ indica que o papel ali exercido teria ido além dos anúncios e artigos apreciativos aos concertos promovidos pela entidade. Muitos aspectos de sua biografia aguardam esclarecimento, como, por exemplo, as condecorações com que foi honrado, entre as quais se destacam a de comendador da Ordem da Rosa e a de cavaleiro da Real Ordem Militar de Nosso Senhor Jesus Cristo, de Portugal, e a comenda da República da Checoslováquia; ou ainda a informação de que foi sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.⁴ As lacunas que permanecem na sua biografia não im-

* Este artigo foi elaborado sobre os capítulos 2 e 5 da tese de doutorado, *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*, de minha autoria, defendida na Universidade do Texas-Austin (2001) e publicada pela UMI-Research Press (2002).

¹ O primeiro registro de tal enunciado, localizado até o momento, consta no artigo publicado no *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 30 agosto 1906, mencionado por diversos estudiosos (Araújo 1964: prefácio; Béhague 1967: 271; Kiefer 1977: 114). No mesmo artigo o crítico comenta que já havia expressado tal valoração a respeito do compositor cearense anteriormente. Tal epíteto foi reiterado no elogio fúnebre a Nepomuceno, de Rodrigues Barbosa, publicado no *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 Outubro 1920.

² Pereira (1995)

³ Azevedo (1950: 51); Pereira (1995: 160)

⁴ Marcondes (1998: 68). O nome de José Rodrigues Barbosa não consta na “Lista de Membros” mantida pela Biblioteca do IHGB e nossa pesquisa não localizou nenhuma documentação que faça referência à sua pertença ao quadro de membros da referida instituição.



pedem, entretanto, uma apreciação da envergadura de seu pensamento, manifesto na coluna “Theatros & Música” do *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro).

Neste artigo, trataremos alguns aspectos concernentes ao seu prestígio junto a esferas do poder político, de modo a contextualizar a abordagem de sua atuação na crítica musical, e visando mapear as principais questões identitárias lavradas por sua pena durante as quatro décadas (1893-1931) em que contribuiu para um dos periódicos brasileiros mais lidos da época.⁵

Já nos primeiros dias do Governo Provisório, o então comerciante do ramo de ferragens e futuro crítico musical José Rodrigues Barbosa integrou-se à estrutura de poder da recém instaurada República, graças à sua amizade pessoal com o Marechal Deodoro da Fonseca, então chefe do Governo Provisório, e especialmente com Aristides da Silveira Lobo (1839-1896), Ministro da Justiça e Negócios Interiores.⁶ Juntamente com o oficial da Secretaria do dito Ministério, Joaquim Borges Carneiro, o “cidadão” José Rodrigues Barbosa foi designado, a 22 Novembro 1889, para compor a “comissão de exame” para inventariar e arrolar todos os papéis e documentos existentes nos palácios imperiais da cidade e da Boa Vista, em São Cristóvão, separando os de caráter público e privado, dos quais os últimos seriam devolvidos ao imperador deposto.⁷ Rodrigues Barbosa ascendeu aos cargos de chefe da seção financeira do Ministério do Interior e de Diretor Geral da repartição da Justiça, e no decorrer dos anos foi secretário de vários ministros de Estado.⁸

Suas relações pessoais e institucionais possibilitaram um melhor posicionamento da escola de música no organograma do Estado. Quinze dias após a Proclamação da República, um requerimento de Rodrigues Barbosa a Deodoro da Fonseca e Aristides Lobo resultou na nomeação de uma comissão, composta pelo próprio Rodrigues Barbosa, Leopoldo Miguez e Alfredo Bevilacqua, a qual extinguiu o Conservatório Imperial e criou o Instituto Nacional de Música como unidade independente (Decreto No. 143, 12 Janeiro 1890), garantindo-lhe acesso direto aos fundos do Departamento do Tesouro Nacional.⁹

Com a nomeação de Miguez para o cargo de diretor do Instituto Nacional de Música e de Bevilacqua para a cátedra de piano, aquela comissão passou a orquestrar a formação do corpo docente do INM, granjeando apoio dos que ingressavam no cargo. Em comum acordo com o diretor Miguez, Rodrigues Barbosa intermediou, entre 1893 até a posse em 1895, a

⁵ Santos (1942: 198) informa que José Rodrigues Barbosa “militou na imprensa por mais de 30 anos, tendo nela se iniciado como crítico musical do *Jornal do Comércio*, na seção *Teatros & Música*”. Expomos adiante o seu artigo inaugural. Martins (1995: 173) informa sobre a atuação do crítico, com matéria assinada, no referido jornal ainda em 1931.

⁶ Pereira (1995: 101-2).

⁷ Argon (2001).

⁸ Romagnoli (1928: 286), Pereira (1995: 102) e Marcondes (1998: 69).

⁹ Azevedo 1950: 81, 114; Siqueira 1972: 43, 63-5; Marcondes 1998: 514.

contratação de Alberto Nepomuceno como docente do INM. Após a morte de Miguez, em 1902, houve um realinhamento das alianças políticas, do qual resultou uma cisão entre Rodrigues Barbosa e Nepomuceno. Rodrigues Barbosa manteve ainda certo grau de influência no INM, por meio de sua indicação como membro honorário da Congregação, a despeito dos protestos do diretor demissionário, Nepomuceno.¹⁰

Configura-se bastante profunda a penetração de Rodrigues Barbosa nas instituições republicanas, a partir do que sua coluna no *Jornal do Commercio* só veio a ampliar a sua atuação, pois abriu caminho para o seu papel de formador de opinião pública no que concerne aos assuntos musicais. Consideramos que a atuação de Rodrigues Barbosa como crítico musical esteve estreitamente vinculada à inteligência republicana e, sobretudo, que sua pena formulou políticas e indicou paradigmas para a questão da modernização e do “nacional” na cultura musical brasileira. Havia uma sintonia muito grande entre as posições estéticas de Rodrigues Barbosa e o novo direcionamento dado ao ensino no INM a partir da gestão de Miguez, que confluiu com a atuação do Centro Artístico. Rodrigues Barbosa foi além das questões “cosmopolitas” em prol do “progresso” da música no Brasil, tal como o apostolado durante as primeiras décadas da república, e lançou os primeiros parâmetros analíticos para as discussões sobre o nacionalismo musical brasileiro.

Rodrigues Barbosa iniciou-se como crítico musical no *Jornal do Commercio*, inaugurando a coluna “Teatros e Música” na edição de 26 Maio 1893 (sexta-feira). Até então, as notícias musicais e críticas de concertos eram estampadas numa coluna de pequena dimensão, a “Novidades Teatrais e Musicais”, ou em notas eventuais sob os títulos “Concertos”, “Saraus e Bailes” ou “Teatros”. A coluna “Novidades Teatrais e Musicais”, que conferia maior ênfase ao teatro, foi substituída pela coluna “Teatros e Música”, cuja dimensão excedeu a que a precedeu, e cujo conteúdo adquiriu maior abrangência. Além da ópera, a música sinfônica e de câmara passaram a receber crítica mais apurada, refle-

tindo a importância crescente de tais gêneros no meio musical culto brasileiro e, ao mesmo tempo, promovendo sua expansão entre o grande público.

O artigo inaugural da coluna T&M é emblemático da mudança pretendida quanto à ênfase num novo repertório, à função educativa da crítica musical e a um posicionamento, muitas vezes polêmico, relativamente à influência das correntes européias. Ao noticiar uma série de concertos de música de câmara no Teatro São Pedro de Alcântara “por preço ao alcance de todos, com caráter popular”, o crítico ressalta a “louvável” finalidade, ao emular suas congêneres da Europa, de “instruir musicalmente o povo” e de fazer ouvir “belíssimas peças, algumas das quais inteiramente novas”. No dia seguinte, reitera a renovação de repertório idealizada nesses programas e faz um apelo pela “proteção”, ou seja, pela audiência do público carioca a essas sessões que se pretendem quinquenais.¹¹

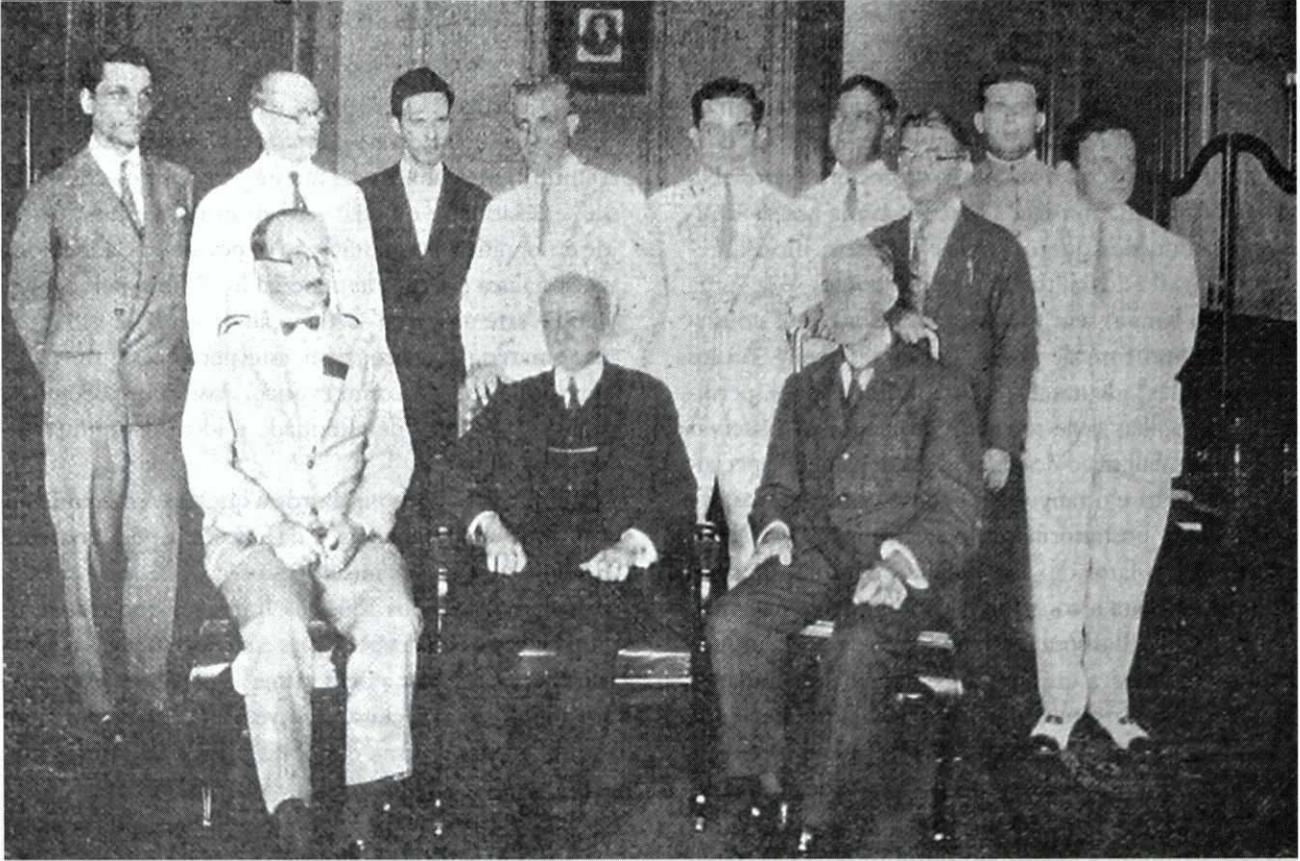
Os esforços de renovação do cenário musical brasileiro, empenhados desde a década de 1870, encontraram terreno fértil no novo regime. As novas diretrizes adotadas no Instituto Nacional de Música suscitaram uma substancial mudança na cultura musical da capital federal durante a primeira República. Enquanto o ensino destituiu de prioridade a formação de músicos para a ópera, passando a enfatizar a música instrumental e sinfônica de tradição germânica e francesa, os espetáculos musicais refletiram o impacto da “música do futuro”, atingindo a ópera com o wagnerismo e a música de concerto com o poema sinfônico, além da música sinfônica alemã, francesa e russa.

O ideal cosmopolita de “civilização” e “progresso” trouxe uma dimensão “educacional” a compositores e críticos da última década do século XIX, imbuídos então da missão de “civilizar” o país. O jovem compositor Francisco Braga, por exemplo, foi prognosticado pela imprensa da época a prestar “um serviço inestimável... para o desenvolvimento musical do nosso país”.¹² Sob a ideologia do “progresso”, um grupo de intelectuais, artistas e membros de elite fundou em 1893 o Centro Artístico, buscando “elevar e dignificar a arte

¹⁰ Tais episódios são expostos minuciosamente por Pereira (1995: 127-9 e 179-186).

¹¹ Rodrigues Barbosa, *Jornal do Commercio*, coluna “Teatros & Música”, 26 e 27 Maio 1893, p. 2.

¹² JC, 26 Jan. 1901, p. 3, T&M, artigo do correspondente especial São Paulo (não identificado), sobre o concerto de Francisco Braga, realizado a 22 Janeiro 1901.



→ José Rodrigues Barbosa sentado ao centro com seus auxiliares no Ministério da Justiça do Brasil

brasileira” e “ressuscitar o teatro lírico nacional”.¹³ A produção musical incentivada pelo Centro Artístico torna evidente que os temas e símbolos nacionais não compunham a dita ressurreição do teatro nacional na década de 1890, e que dignificar a arte brasileira significava emular com os modelos europeus de “civilização” e “progresso”, identificados pela inteligência musical brasileira com o drama musical wagneriano e com o poema sinfônico. Uma das obras escritas sob o influxo wagneriano no Brasil, *I Salduni*, de Leopoldo Miguez, foi dedicada aos críticos musicais Rodrigues

Barbosa e Luís Castro, “os dois infatigáveis batalhadores que tanto têm feito para a vitória do drama Lírico no Brasil”.¹⁴ Rodrigues Barbosa permaneceu na historiografia musical como o defensor da “boa musica, i.e., alemã e francesa influenciada pela alemã”¹⁵ e por suas posições progressistas.

Na década seguinte Rodrigues Barbosa defenderia uma “elevação do repertório” da prática dos amadores. Em pleno *boom* do mercado musical dos primeiros anos do séc. XX, o crítico se pronunciou a respeito da política editorial da música, reprovando o repertório

¹³ O Centro Artístico era dirigido pelo compositor e regente Leopoldo Miguez, e contava com a contribuição de personalidades como os escritores Coelho Neto e Artur Azevedo, os músicos e críticos Luís de Castro e Rodrigues Barbosa, o compositor e regente Alberto Nepomuceno, o compositor, pianista e editor musical Artur Napoleão, o iniciante compositor Delgado de Carvalho, renomados artistas como Bernardelli e Amoedo, e outros membros da elite brasileira como Antonio Bustamante, o bacharel Silvio Bevilacqua, e o Dr. Ildefonso Dutra. (Azevedo 1950: 51; Azevedo 1956: 97-8, 111-112, 384; JC, 16 Maio 1900, p. 3)

¹⁴ Trecho da dedicatória que conclui com a expressão “dedico de coração esse esforço”, estampada na íntegra no JC, 20 Outubro 1899, p. 3.

¹⁵ Melo (1908).



pianístico “popularesco” – para usar aqui uma expressão cunhada por Mário de Andrade – em favor de uma produção mais séria dos compositores brasileiros. No artigo “Imprensa musical”, Barbosa avalia que as “inúmeras produções que os prelos vomitam incessantemente à avidez dos cultores do piano” tratam-se de “uma produção barata, sem mérito, sem valor”, pois consistem simplesmente de peças “dançantes” com “títulos extravagantes”, de uma “torrente inútil, e quiçá, pernicioso, de polkas e de tangos”.¹⁶ Interessante observar que a nacionalização desses gêneros de dança, especialmente a polca e o tango, bem como seus híbridos, foi reconhecida posteriormente pela historiografia musical como um fator de “brasilidade”, com importantes implicações para a construção da identidade nacional.

Rodrigues Barbosa teceu ao longo de sua crítica os parâmetros para a questão do nacionalismo musical brasileiro, seja no reconhecimento de uma entidade chamada “música brasileira”, seja nos elementos estilístico-musicais que consubstanciariam tal identidade. Na crítica sobre o *Concerto Sinfônico*, promovido por Jerônimo Queirós em outubro de 1899, reconheceu uma produção representativa da “música brasileira”, justificada pela sua “procedência”, com a ressalva de que esta não atingira uma identidade própria, pois “a essas composições falece a característica de uma escola nacional”.¹⁷ Difundiu o conceito de “escola nacional” ao comentar, entre outras, a *Rhapsodie Bretonne*, de Saint-Saëns como “um bom resultado do folclore musical francês”¹⁸ e a *Kamarinskaya*, de Glinka como “obra muito conhecida entre o público brasileiro, composta pelo principal compositor da jovem escola russa”.¹⁹ Mais do que educar sobre as escolas nacionalistas, e sua relação com o folclore, o crítico discerniu questão fundamental para uma abordagem composicional e para os ideários subseqüentes, qual seja, a distinção entre nacionalismo e exotismo.

A questão da “autenticidade” etnográfica emerge na crítica musical brasileira nos últimos anos do séc.

XIX. O artigo “O exotismo na música”, de Rodrigues Barbosa, publicado no *Jornal do Commercio* a 15 Novembro 1899, abordou a questão em termos de “verdade” e “exatidão”, ou seja, verdade estética e autenticidade etnográfica. A questão não se norteou pela ideologia nacionalista e o uso de material local, mas pela ideologia da “arte universal” e a criação da verdade estética ao usar material exótico, quer este pertencesse ou não a um local evocado como exótico. Assumiui, portanto, a relação paradoxal de alteridade e identidade implícita no “exotismo”.

Rodrigues Barbosa aborda a questão remetendo aos compositores franceses e da grande ópera francesa. Felicien David, em meados do séc. XIX, teria sido “o primeiro talvez dos músicos franceses que trouxe alguns suspiros do deserto”, mas cujo talento não foi o bastante para “compor a obra prima” a partir de “elementos tão novos e tão preciosos”. Meyerbeer teria criado, no 4º ato da *Africana*, “uma das obras primas da música exótica”, sem recorrer à coleta de material nativo:

Aqui ainda, nada de investigações, de documentos, nem a menor melodia do país. De que país, aliás? Nem mesmo sabemos onde nos encontramos. A *Africana* poderia perfeitamente intitular-se a *Indiana* e a admirável lição de geografia do segundo ato deixa toda a latitude à imaginação.

Apesar de detectar a falta de autenticidade etnográfica da música de Meyerbeer, o crítico defende o compositor em nome, nas palavras do próprio Rodrigues Barbosa, de uma “verdade colonial”, na época, perfeitamente cabível, embora hoje largamente condenável. Sua explanação sobre tal “verdade colonial” coincide enormemente com a formulação teórica do exotismo discutida recentemente pela crítica cultural, onde se coloca a questão da alteridade, da nostalgia e do eurocentrismo.²⁰ O crítico explicita o fascínio pelo exótico enunciando que “a verdade desta música ... é ... em primeiro lugar largamente pitoresca e descritiva ...

¹⁶ Rodrigues Barbosa, “Imprensa musical”, JC, 22 Julho 1901, p. 3, T&M.

¹⁷ JC, 2 Outubro 1899, p. 3.

¹⁸ Artigo sobre os “Concertos Populares”, de Carlos de Mesquita, a 6 Maio 1901 no Teatro S. Pedro de Alcântara, Rio de Janeiro. (JC, 6 Maio 1901, T&M, p. 2)

¹⁹ Artigo sobre o concerto sinfônico promovido pelo Clube dos Diários no Cassino Fluminense, Rio de Janeiro, a 20 Julho 1900, produzido e regido por Alberto Nepomuceno. (JC, 22 Julho 1900, p. 2)

²⁰ Evocamos aqui Edward Said e seu trabalho *Orientalism* (1978) e os inúmeros estudos musicológicos irradiados dessa corrente crítica, dos quais se destacam os de Ralph Locke, Fabrizio della Seta, James Hepokoski, James Parakilas e Mark Everist.



de uma natureza desconhecida e esplêndida” e não está condicionada aos “graus de elevação do pólo e da qual decide um meridiano”. Em seguida, o crítico argumenta em nome de uma “verdade largamente humana e moral” alcançada pelo europeu, o qual logo se vê amalgamado com a natureza tropical, pois esta “se alia e se junta à alma do herói” e onde se dá a inversão “do conquistador conquistado por sua conquista”. Rodrigues Barbosa conclui com uma afirmação eurocêntrica: “Verdade, enfim, que eu ousaria já chamar colonial, porque essa música respira o orgulho mesmo, o amor da pátria acrescida, enriquecida e glorificada por um dos seus filhos...”.

O tom desafiador, até irônico, de Rodrigues Barbosa, sugere que o crítico julgasse, no caso de Meyerbeer, que esta “verdade humana” advinda da moral colonial consubstanciava verdade estética tão elevada que o problema da autenticidade etnográfica do material musical se tornava uma questão menor, talvez até medíocre, pois que limitadora da imaginação criativa do compositor:

E agora colecionais todas as melodias do Oriente, e reunis todos os seus musicistas; substituis a orquestra de Meyerbeer por uma orquestra algeriana, hindu, ou japonesa; limitai-vos a transcrever, a fotografar, e podereis escolher ainda uma vez entre cópia conforme e a similhaça, entre a exatidão e a verdade.

O crítico detecta, no entanto, que o problema da autenticidade etnográfica do material musical estava se tornando uma questão cada vez mais premente, em vias de se constituir como condição *sine qua non* para uma verdade estética:

Entretanto nos temos preocupado mais da exatidão. Sábios que são também artistas, um Gevaert, um Bourgault-Ducoudray, um Tiersot, começaram a fixar a história – e a geografia – da música. Investigaram mais atentamente do que até então se tinha feito,

no tempo e no espaço; examinaram os séculos e os horizontes. Despertou-se o sentido de uma arqueologia mais segura, e de um exotismo mais preciso. Conheceram-se melhor os modos, os ritmos antigos, populares e estrangeiros; praticaram-nas mesmo.

O crítico destaca que ninguém como Bourgault-Ducoudray, o autor de *Thamara* e da *Rhapsodia Cambodgiana*, teria feito “com mais ciência, mais gosto e por vezes felicidade” essa “apropriação constante à polifonia moderna – a mais requintada e a mais complexa – de todos os elementos: ritmos, modos, melismas, da melodia antiga e oriental”. Tal compositor é comparado a uma espécie de “Ministro das colônias ou, antes, o Diretor do Jardim de Aclimação” por responder a esse “nosso gosto por uma etnografia menos sumária, pela representação do Oriente, pela própria música oriental”. E acrescenta: “E isso não é nada banal, e não é nada de medíocre interesse”.

O artigo conclui com uma longa consideração sobre “o exotismo de Saint-Saëns”, o qual, “nesse caminho particular”, teria ido “menos longe talvez”. Embora “não menos curioso e respeitador mesmo do elemento exótico, libertou-se dele mais depressa para dominá-lo de mais alto”. Embora o crítico reconheça a presença de temas “estranhos, remotos” e até “autênticos”, e que estes sejam apresentados “com toda a cor, todo o sabor da orquestra”, no entanto “a beleza, a verdade superior” não reside neles, mas sim “na transformação, na transfiguração que se opera neles”. E então, seguindo um raciocínio categorial, Rodrigues Barbosa explica que “dominar de mais alto” consiste em “fundir esses elementos sonoros, que são a exceção, a natureza, o instinto, com a música, que é consciência, que é regra, que é arte, enfim”.

Após reiterar que “não sendo a unidade de lugar rigorosa nesse gênero de música”, o crítico sustenta que a música exótica teria um sentido mais profundo e exis-

Nos artigos publicados no *Jornal do Commercio*, o cidadão republicano colocou em pauta os três parâmetros norteadores do nacionalismo musical — a autenticidade etnográfica na utilização do folclore, o canto em vernáculo e a sonoridade orquestral associada ao descritivismo paisagístico —, além de inserir a questão da identidade nacional em sua dimensão histórica.



tencial. Evoca a razão de Jules Lemaitre, que relaciona o exotismo com a nostalgia: “como ele compreende tudo o que há no exotismo de delicioso e de melancólico ao mesmo tempo!” Apreende-se da argumentação de Rodrigues Barbosa que a música exótica instaura uma relação de identidade e alteridade num estado de nostalgia. O exotismo vai além de ser “uma paisagem singular e remota” e se torna “nós mesmos” ao lançarmos numa “nostalgia”, numa “angústia”, pois

enquanto imaginamos novos aspectos do universo, acontece que, uma vez penetrados dessas visões, achamo-nos mal e como que agoniados; sentimos a saudade das visões conhecidas, familiares, e que o hábito tornou consoladoras.” “É o Oriente sempre; mas é outra coisa ainda...: somos nós, nós mesmos, todos nós; é a dor, o espanto, em uma palavra, é a alma humana e todos nós a reconhecemos.

Ao discutir o problema da autenticidade etnográfica, do exotismo e as escolas nacionais, Rodrigues Barbosa fincou as primeiras balizas para conceituações sobre o nacionalismo musical brasileiro. Estavam lançadas ali as principais premissas que pudessem validar a utilização de material folclórico – temas, melodias, ritmos, harmonias ou sonoridades – por critérios de pertença identitária. O interesse pelo folclore em busca do “espírito do povo” veio a constituir fator norteador desse projeto nacionalista, que teve no canto em vernáculo a primeira bandeira, levantada por compositor brasileiro e sustentada pela crítica na famosa polêmica travada, em 1895, entre o crítico musical Oscar Guanabariño, Alberto Nepomuceno e Rodrigues Barbosa.

O aproveitamento das características melódicas, rítmicas e harmônicas da música folclórica pela música erudita, visando o estabelecimento dos elementos estilísticos que consubstanciassem uma identidade nacional, explicitou-se apenas esporadicamente na geração romântica brasileira. De maior importância como parâmetro nacionalista, revelando-se critério crítico chave para a recepção na época, foi o descritivismo

paisagístico musical, aspecto pouco valorizado por estudos musicológicos posteriores. Entre os elementos nacionalizantes identificados por Rodrigues Barbosa na música brasileira, consideramos da maior importância o reconhecimento de uma identidade brasileira consubstanciada na associação entre uma sonoridade orquestral, patente em algumas obras de compositores brasileiros, e a paisagem local. Assim como outros críticos da época, Rodrigues Barbosa elogiou a “originalidade brasileira” e os “belos efeitos” das “páginas descritivas” contidas na obra de Carlos Gomes²¹. À *Série Brasileira*, de Nepomuceno, atribuiu uma “cor tropical” e “luz intensa do nosso belo continente”.²² A capacidade descritiva do poema sinfônico *Marabá*, de Francisco Braga, foi comparada ao “murmúrio sonoro e harmônico das nossas florestas”.²³ O reconhecimento pela recepção coeva de uma identidade sonora brasileira consubstanciada numa associação entre a orquestração e a natureza tropical veio a constituir parâmetro nacionalista da maior importância, desde o celebrado domínio de orquestração de Carlos Gomes até a exuberância orquestral de Villa-Lobos, em obras como o *Amazonas e Uirapuru*.²⁴

Mais um aspecto deve ser mencionado para se obter o quadro das questões identitárias para a música brasileira, formulado por Rodrigues Barbosa. A campanha que lançou pela reforma da música sacra (1895-8)²⁵ visando sanar as improbidades musicais do rito religioso, resultou numa série de artigos e discussões entre membros da elite musical (Nepomuceno, Alfredo Bevilacqua e Luís Castro, entre outros), cujas reflexões irradiaram uma nova dimensão ao resgate da obra de José Maurício Nunes Garcia, empreendida pelo Visconde de Taunay nas últimas décadas do séc. XIX. A empreitada histórica iniciada pelo membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro legou à recém-instaurada República uma “memória musical” que pôde buscar um marco paradigmático anterior ao grande gênio musical do Império, Carlos Gomes.²⁶ Mais importante que as suas implicações

²¹ JC, 17 Agosto 1894, T&M, p. 1, artigo sobre a performance de Lo Schiavo.

²² JC, 2 Agosto 1897, T&M, p. 3.

²³ Artigo referente ao concerto no Rio de Janeiro a 9 Junho 1901, in JC, 10 Junho 1901, T&M, p. 2.

²⁴ Sobre a paisagem como fator nacionalista na música brasileira, ver Volpe (2001, caps. 1 e 5), Volpe (2002: 183) e Volpe (2004: 6).

²⁵ Ver Pereira (1995: 156-9) e Vermes (2000).

²⁶ Sobre o paradigma Carlos Gomes, ver Volpe (2004).



para o contexto político-institucional, o resgate do repertório do período colonial conferiu um sentido histórico à identidade musical brasileira, oferecendo o mito fundacional necessário para a construção de sua historiografia.

A crítica musical exercida por Rodrigues Barbosa na primeira década da República foi da maior importância, tanto do ponto de vista da formação da opinião pública como de uma construção historiográfica. Nos artigos publicados no *Jornal do Commercio*, o

cidadão republicano colocou em pauta os três parâmetros norteadores do nacionalismo musical – a autenticidade etnográfica na utilização do folclore, o canto em vernáculo e a sonoridade orquestral associada ao descritivismo paisagístico – e ainda ampliou a questão da identidade nacional para a sua dimensão histórica. A proposição de tais questões identitárias coloca o pensamento de Rodrigues Barbosa como um dos pilares de uma musicologia que veio a ser reconhecida como tal somente nas gerações subseqüentes.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Mozart de. Prefácio ao Catálogo da *Exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno: 1864-1964*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Universidade do Ceará, 1964.

ARGON, Maria de Fátima Moraes. “Reflexões sobre o arquivo da Família Imperial e o papel de D. Pedro II na sua formação”, *Tribuna de Petrópolis*, 08/04/2001. Versão eletrônica na página <http://www.ihp.org.br/docs/mfma20010408t.htm>

AZEVEDO, Luis Heitor Correia de. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

AZEVEDO, Luis Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil; 1800-1950*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

BÉHAGUE, Gerard. “Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil, ca. 1870-1920”. Tese de Doutorado, Tulane University, 1966.

KIEFER, Bruno, *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MARCONDES, Marcos (ed.). “José Rodrigues Barbosa”, in *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2ª. ed. São Paulo: Art Editora/Itaú Cultural, 1998.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

MELO, Guilherme Teodoro Pereira. *A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 1908. (2ª. ed.) Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. “Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro”. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de História Social, 1995.

ROMAGNOLI, Gina (Contessa Davidowsky). *Il Brasile Contemporaneo*. Rio de Janeiro: Edizione de Dell’Imprensa Giornalistica “La Nuova Italia”, 1928.

VERMES, Monica. “Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX”, *Revista Eletrônica de Musicologia* (Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná), vol. 5 no. 1 (Junho 2000).

VOLPE, Maria Alice. “*Indianismo* and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s”. Tese de Doutorado, Universidade do Texas-Austin, 2001. Ann Arbor, Michigan: UMI-Research Press, 2002.

VOLPE, Maria Alice. “Remaking the Brazilian myth of national foundation: *Il Guarany*”, *Latin American Music Review*, vol. 23 no. 2 (2001): 179-194.

VOLPE, Maria Alice. “Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo”, *Brasiliana*, Revista da Academia Brasileira de Música, vol. 17 (2004): 2-11.

MARIA ALICE VOLPE

Doutora (Ph.D) em Musicologia/ Etnomusicologia pela Universidade do Texas-Austin, E.U.A., é Professora Adjunto, cadeira Musicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cedida para a Universidade de Brasília, onde atua como Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música. Dedicada à pesquisa da música brasileira do período colonial, séculos XIX e XX, bem como a questões teórico-conceituais da musicologia, seus projetos têm recebido apoio do CNPq, CAPES e FAPESP. Suas publicações incluem capítulos de livros e artigos em revistas especializadas, no Brasil e no exterior, além de edições críticas de partituras e CDs. É Consultora Ad Hoc do CNPq e CAPES, Consultora do MEC-SINAES, parecerista da *Latin American Music Review*, colaboradora da enciclopédia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, membro da Comissão Consultiva da Bibliografia Musical Brasileira-Academia Brasileira de Música e do Comitê Nacional (Brasil) do *RILM-Répertoire International de Littérature Musicale*.

A Concepção Estético-ideológica em Bug Jargal de José Cândido da Gama Malcher

MÁRCIO PÁSCOA

Análise da ópera *Bug Jargal*, cujo original foi recentemente localizado na Biblioteca Alberto Nepomuceno, situa a obra do músico paraense no ecletismo da cultura nortista de fins do século XIX e no então nascente naturalismo musical.

The aesthetic and ideological concept in Bug Jargal, by José Cândido da Gama Malcher

The analysis of the opera *Bug Jargal*, whose manuscripts have recently been found in the Alberto Nepomuceno Library, places the work of the musician, born in the State of Pará, in the eclecticism of Northern Culture at the end of the Nineteenth Century, as well as in the early musical naturalism movement.

Recentemente foi revivida em Belém¹, do Pará, a ópera *Bug Jargal* esquecida desde a sua temporada de estréia, em 1890/91, quando a empresa lírica do seu autor, na qual viajava como parte do repertório, sofreu abalos econômicos e desfez-se, indo assim parar os manuscritos em poder do estado por conta de pagamento de impostos. Repousou todo este tempo no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno e pouco se sabia dela, acreditando-se estar incompleta ou adulterada.

O exame detalhado da partitura revelou-a, entretanto, completa. Embora o libreto contivesse cenas que não foram musicadas, ao final do ato II, a supressão não interfere no entendimento da peça, na medida em que até mesmo atendeu à escolha de um final aparatoso para esta parte, de acordo com as convenções dramaturgicas da época. E para os que ainda possam duvidar, basta ler os resumos publicados por diversos jornais da época nas três capitais onde *Bug Jargal* foi à cena, comprovando que o que se viu no século XIX sobreviveu no manuscrito.

A liberdade que o autor se deu, para enquadrar sua obra num modelo estético dramaturgico, revelam-no com preocupações mais elevadas para o ofício de compositor.

José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), nasceu e morreu em Belém, cidade onde iniciou seus estudos musicais com outro compositor operista, Henrique Eulálio Gurjão (1832-1885). Após um período de estudos em engenharia nos Estados Unidos, dirigiu-se a Milão para estudar música, carreira que viria a seguir, quer nas lides de compositor, professor, pianista ou de empresário lírico. Ao final de alguns anos de estudo e residência na capital lombarda, com lapsos que o trouxeram para trabalhar no Pará, compôs a sua primeira ópera, intitulada *Bug Jargal*, com libreto de Vincenzo Valle (1853-1890), que despontava no cenário italiano de começos do *verismo*.

A ópera, um melodrama em quatro atos baseado em novela homônima de Victor Hugo, aborda os conflitos raciais ocorridos no Haiti, antiga São Domingos, em finais do século XVIII, após a Revolução Francesa. O tema pareceu oportuno pelos seus autores, num momento em que as ideologias libertárias, tão presentes no Norte brasileiro, ainda conviviam com a escravidão oficializada por um governo monárquico decadente.

¹ Há uma gravação de *Bug Jargal* em DVD, realizada pela Secretaria de Cultura do Pará, durante o Festival de Ópera do Theatro da Paz, em 2005.



Bug Jargal subiu à cena em 17 de Setembro de 1890, no Teatro da Paz, em Belém, e atingiu cerca de uma dúzia de récitas, somando-se as do Pará, São Paulo e Rio de Janeiro, onde a ópera foi levada em princípios de 1891.

Malcher realizou uma obra de interessante ecletismo, típico da arquitetura nortista do seu tempo. Está presente a estrutura cênica italiana tradicional, da *cavatina-tempo di mezzo-cabaletta*, na maioria das cenas, concentradas em solos ou duos. E ainda que haja reminiscências do *primo ottocento*, como a canção de Bug Jargal, há também a interferência do modelo da *grand opera*, ao longo do ato I e nos finais apoteóticos dos atos II e III, que, na visão de Malcher, foram tratados de modo especular aos atos externos, que começam com conjuntos e terminam em solos.

A tendência *scapigliatosi* também é amplamente vista na partitura, não só pelas páginas de escrita tipicamente orquestral, mas pelo modo como o autor as escreve. São muitos temas propostos, que não se concluem. Antes, são interrompidos bruscamente pelo aparecimento de outro material de efeito dramático. A superposição constante destes cortes, que chegou a desagradar grande parte da crítica da época em que se estreou a ópera, acompanha um planejamento tonal que é frequentemente abandonado. Esta tendência wagnerista não fica apenas pelo desejo na flutuação harmônica. Malcher usou o conceito do *leitmotiv* para identificar cada personagem, havendo quem tenha mais de um tema condutor das idéias. Não se pode confundir aqui com a variedade de temas recorrentes em uso na ópera italiana da geração pré-1890. O próprio Malcher era admirador confesso de Wagner e a associação inequívoca da construção musical como característica de uma pessoa ou estado emotivo ou mental é usada com segurança.

O final, que a crítica do período achou descorado, é talvez a maior prova de que o autor paraense tinha sua proposta ao nascente Naturalismo musical. Ao invés de um final em grande ápice, como de costume, fosse pela cena de conjunto ou de grande impacto emotivo, *Bug Jargal* encerra-se num dueto em que o personagem titular é apenas lembrado pelos remanescentes. O intuito foi mostrar que o ser humano não tem fim grandioso, mas sobrevive pelos seus atos na memória dos que com ele conviveram.

Assim, Malcher valorizou a concepção estético-ideológica, partindo sempre de modelos tradicionais

para oferecer uma proposta pessoal. Outra prova disto está no uso de ritmos locais, como o carimbó e o lundu, que integram respectivamente a música de Irma para os duetos desta com Leopoldo no ato II e com Bug Jargal no ato III. Malcher não fez isso da forma mais óbvia, no bailado do ato IV, que contém, na verdade, música tradicional derivada de forma-sonata, mas entendeu usar o conceito da «cor local» para marcar a personagem com a linha vocal carregada de processos veristas, com o canto farfalhado, as frases inacabadas, o caminhar pelos extremos da tessitura, expressões de grito, de dor, evasivas, o acompanhamento dos estados sentimentais que não se resolvem.

Mas o compositor deixa marcas mais profundas na elaboração estético-ideológica da trama, ainda que ele parta de pontos sensivelmente tradicionais.

Bug Jargal é construído na feição do herói romântico, e como tal ele está sempre dominado por sua sensibilidade ou emotividade, e por isso sofre. Mas, como verdadeiro herói, não sofre apenas por isso. Sua condição social, que o limita nos espaços da sociedade, produz o confronto entre o que a sociedade pensa dele e o que ele mesmo crê de si. Ele é prisioneiro desta sociedade, onde se tramam os complôs e os ardis, dá seu espírito libertário. Não raramente ele se rebela contra as instituições oficiais, sendo que naturalmente sucumbe ao poder delas ou à sua impossibilidade de continuar a viver na condição para onde adentra cada vez mais. Sendo assim, tão irresistível quanto a sua ascensão, é a sua inevitável queda.

Estas palavras poderiam se aplicar a outros papéis tenoris em voga, como Ernani ou Ruy Blas. Descrevem perfeitamente o Don Álvaro, de *La forza del destino*, que tenta se perder no mundo, mas é perseguido pela sua sina, gerando nele cada vez mais tormento e angústia. Outros tantos personagens desta tessitura desenvolvem iguais características. Salvator Rosa, da ópera homônima de Gomes, é um deles. Estóico, ele tem dificuldade de se relacionar com o mundo real. Em *Un ballo in maschera*, os conflitos éticos e morais assaltam Riccardo, que é uma representação do ameaçado Gustavo III da Suécia.

Assim como todos estes personagens de Verdi, Gomes e Marchetti – possíveis referências de Gama Malcher – o Bug Jargal é, portanto, também, uma parte de característica tenoril *spinto*, que requer brilho nos agudos como afirmação do caráter ideológico. Ele é tempestuoso quando entra em cena pela primeira vez,

instintivo quando se atraca a Leopoldo para defender seus sentimentos, extremamente nobre e cavalheiro quando impede o açoite do escravo mais velho ou no seu cortejo à Maria, orgulhoso ao se negar a fugir do forte Gallifet – ele sai de lá libertado pelos seus – e, acima de tudo, idealista, pois acredita que o amor é superior a tudo, pois assim age, deixando o restante em segundo plano.

Bug Jargal encontra-se no isolamento típico dos heróis, uma espécie de marginalidade social, moral e às vezes física, que garante momentos de conflito interno pela impossibilidade de realização do ideal. Como ele, há o Peri concebido por Gomes, que não é participante de nenhum dos grupos em conflito em *Il Guarany*, de portugueses, espanhóis e aimorés. Peri caminha solitário, mas, ainda assim, íntegro de suas idéias universais (justiça, fidelidade, moralidade, etc).

Bug Jargal também vai se alheando aos acontecimentos da ilha de São Domingos, pois, se não concorda com as práticas imperialistas francesas, tampouco chega a se juntar às milícias negras para combater os colonizadores. Seu ideal é outro e está acima do bárbaro derramamento de sangue que caracteriza a relação dos grupos étnicos da ilha.

Ernani também está isolado, pois é um bandoleiro, assumidamente um marginal da sociedade, mas o faz por causas políticas e guiado sob o senso de justiça, o que torna seus atos permissíveis moralmente. Ruy Blas é um impostor – é apresentado como outra pessoa, um nobre, perante a sociedade – mas não admite que isto seja usado como vingança de Don Salustio. Ruy Blas é um plebeu numa trama de nobres e dignidades, portanto, uma figura à margem, mas que mantém a integridade.

Nesta marginalidade, reside a idéia de que o poder gerado pelas estruturas sociais vigentes corrompe os homens ou os leva à sua ruína.

Bug Jargal também é um líder marginalizado pela estrutura oficial, mas também não se permite ser usado pelos rebeldes que o consideram chefe, para que promovam as mesmas injustiças dos brancos. Colocando o amor acima de todas as coisas, diferencia-se de Antônio e Biassú.

Maria, a paixão de Bug Jargal, justifica-se bem numa parte de soprano. À voz mais aguda de todas as partes da ópera corresponde a figura da mulher nova, virginal e, portanto, virtuosa. É um símbolo da pureza, ao mesmo tempo que sua bondade assume uma

conotação de amor fraternal, ou seja, religioso e metafísico. A pobre Maria padece em São Domingos. Sob a pena de Hugo, vê-se ameaçada pelos animais selvagens da ilha, mas também pelo assédio sexual. Seus guardiães, inicialmente o pai, depois Leopoldo e Bug Jargal, velam por ela e sua segurança, seguem suas palavras, como se fosse uma santa, qualidade ressaltada por Malcher. Sua integridade moral deste tipo de heroína revela-se logo na sua entrada, quase que do nada, para impedir que o pai castigue Bug Jargal, despertando o amor deste, mas que não se consumará. Seu gesto revela uma personalidade que põe a justiça, a bondade e a piedade, virtudes morais, acima das convenções sociais ou permissões legais.

Antônio d’Auvergne, pela sua representação inequívoca da maldade, pois é antes de tudo um feitor de escravos, não poderia ser outro senão um baixo. São comuns as associações da maldade e das criaturas terríveis com esta tessitura. O sanguinário Átila, rei dos hunos, em Verdi é um baixo, assim como o Mefistófeles, de Boito, ou Gounod, também o são. Patriarcas, monarcas, chefes sociais, pais, padres, figuras antigas, primeiras, e mesmo lendárias, também são colocadas em uma parte de baixo. São a referência de um tempo passado ou da autoridade, na narrativa dramática.

A mesma associação que justifica Antônio a uma tessitura grave serve para *Biassú*, até porque ele é uma contraparte da figura do chefe dos d’Auvergne. Biassú é igualmente um representante de grupo social, envolvido no conflito político e belicoso da trama histórica, com procedimentos violentos.

Leopoldo d’Auvergne para a parte de barítono é uma escolha quase que em função da idade, pois ele também é representante das forças imperialistas e que age impondo violência em nome da legalidade. Mas Leopoldo tem uma nuance moral que eleva a tessitura de sua voz em direção aos heróis da peça. Ele acredita, ainda que eventualmente, em Bug Jargal, e justifica suas ações em nome do seu amor por Maria.

Irma, a escrava, é uma invenção exclusiva do melodrama e seu nome deve ter sido uma sugestão do libretista, que havia traduzido *Le Gran-Mogol*, de Audran, onde uma personagem importante também se chama assim. Irma é representante de uma classe social oprimida, os escravos de São Domingos. Fala ao lado deles e por eles, pois assim se manifesta em todo o primeiro ato. Não possui posição nobiliárquica, não é parente nem relativa de nenhum outro personagem e

sequer se sabe sua origem. É de fato uma concepção que tende a valorizar a mulher como partícipe ativa da sociedade, especialmente como representação de uma classe de indivíduos submetidos a um quase anonimato social. Entretanto, Irma alimenta maus sentimentos por Maria, porque esta é motivo de paixão para Bug Jargal, homem que ama. Mas ela não se deixa corromper. No diálogo da cena 2 do Ato II, em que é pressionada por Leopoldo a dizer o nome do misterioso cantor que corteja sua noiva, ela resiste. O ciúme é a única mácula no amor de Irma, sentimento que a domina em quase todo o melodrama.

No terceiro ato, Irma é quase uma bruxa pois, numa inexplicável circunstância, ela surge dentro do forte Gallifet para salvar Bug Jargal. Figuras com procedimentos sortilégos são comumente arrumadas como meio-soprano. Têm este pressuposto a Azucena, de *Il trovatore*, e a Ulrica, de *Un ballo in maschera*, que também é movida por vingança sentimental, como Irma. Mas, na concepção da Irma, também há muito de Preziosilla, de *La forza del destino*, que é quase uma pitonisa, na sua condição de arauto das vontades populares. Ela fala ao lado do coro e pelo coro, tanto quanto Irma o faz. Preziosilla é também um meio-soprano e a firmeza e gravidade deste tipo de voz servem para a idéia estética.

A invenção de Irma para a ópera *Bug Jargal* tem uma implicação mais profunda. Ela surge para equilibrar uma concepção aristotélica, que inevitavelmente se vê ameaçada pela explicação neoplatônica do final, especialmente na novela original.

Esta importância de Irma, ao lado de suas características já descritas, eleva seu significado na peça e não é surpreendente que Gama Malcher tivesse interesse de construir esta parte como um soprano dramático, pois há várias frases no decorrer da ópera com notação alternativa mais aguda para esta personagem e ela jamais desce às notas da tessitura grave feminina.

O platonismo está presente tanto nas relações entre personagens quanto nos mundos representados e, embora se imagine que ele seja uma corrente filosófica mais voltada ao ambiente medieval, não se deve esquecer que foi a intelectualidade do século XIX quem 'redescobriu' o medievo e começou a estudá-lo cientificamente.

O amor cortês, impossível de se realizar por barreiras sociais, foi tema trovadoresco muito apreciado no século XIX. Fazia parte da imagem masculina a

nobreza cavalheiresca e os princípios de honra e moral que pertenciam ao código ético dos cavaleiros medievais.

O amor entre Bug Jargal e Maria é impossível, por serem ambos pertencentes a mundos diferentes. No plano físico, pertencem a camadas sociais diferentes e provêm de culturas diferentes. No plano metafísico, Maria, como representação da virtude, da pureza, do angelical, do divino, pertence ao mundo ideal.

Bug Jargal é terreno, telúrico, porque domina as forças da terra (domina os espaços da ilha, luta vencedora com animais e adversidades naturais), com um tipo de saber primitivo. Pertence a um povo cuja cultura é profana e no seu contexto é igualmente puro; um resquício do bom selvagem de Rousseau em que, na verdade primeira, no primevo, não há maldade.

O plano terreno de Bug Jargal separa-o do plano celestial de Maria. Segundo Platão, o mundo físico, dos sentidos, secular, o ambiente profano, não se encontra com o mundo das idéias e os elementos de tais mundos estão destinados a viver em separado. O mundo simbólico está irremediavelmente separado do mundo natural.

Outros dualismos permeiam a ópera.

Branco e negro enfrentam-se no centro da trama que carrega a vida das personagens. Ambos os grupos étnicos estão representados por três personagens cada. De um lado, Bug Jargal, Irma e Biassú, e de outro, Maria, Leopoldo e Antônio. Para a mentalidade que representa os negros na ópera, os laços de união são tribais e envolvem uma consciência coletiva. Os três personagens negros não são parentes e não têm relação patronímica, mas estão envolvidos num processo coletivo/social de libertação.

Os três personagens brancos são parentes. A esta concepção pertence a idéia de valorização da família como célula da sociedade cristã. Tanto é assim que Antônio pretende casar sua filha com o sobrinho Leopoldo.

Assim como Bug Jargal, Irma e Biassú têm um propósito libertário, o clã dos Auvergne forma um fiel representante dos valores institucionais ocidentais. Antônio é a força produtiva, capitalista, mantenedor do sistema econômico. Leopoldo é o poder de polícia, pois é militar, é o responsável pela ordem e o cumprimento da lei; o militar assegura o direito do explorador. Maria é a representante da família cristã, tanto pela sua condição de mulher e virgem, como pela sua relação familiar com os outros.



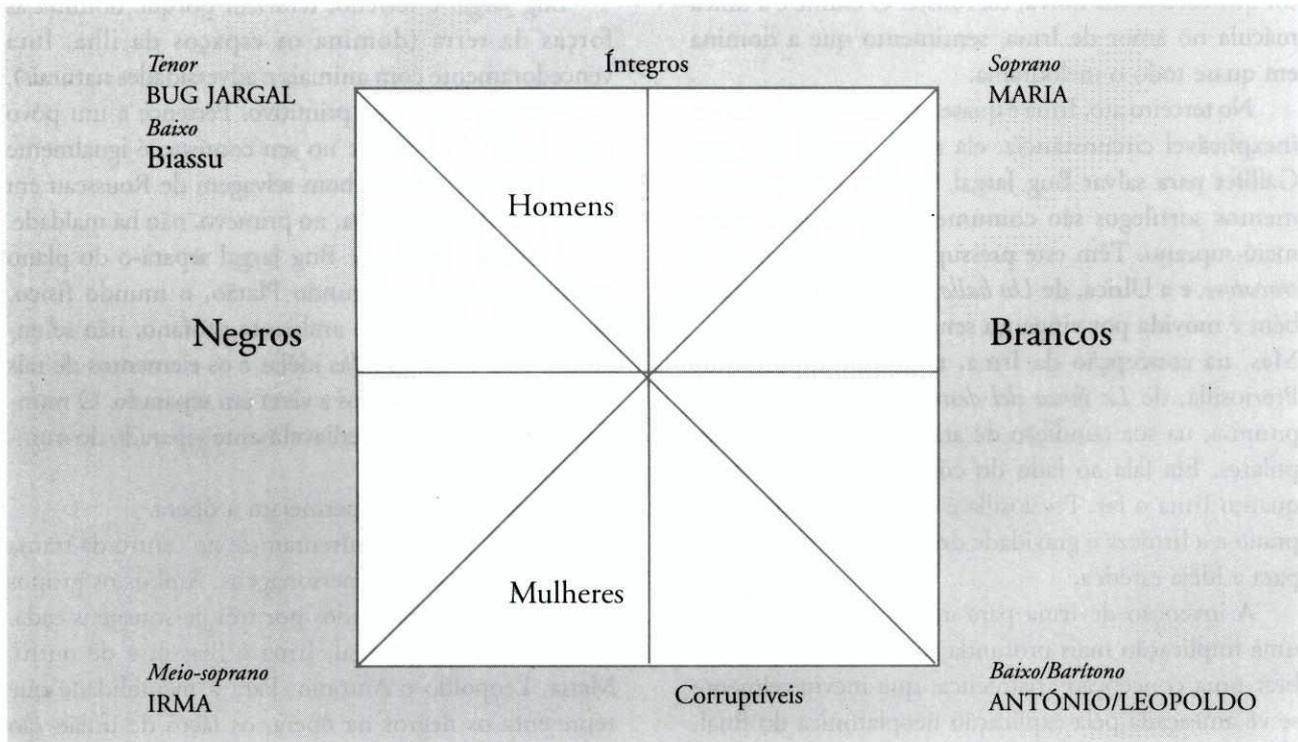
Ambos os sistemas não podem coexistir. O clã dos Auvergne é representante de um mundo real. A revolta dos negros almeja um mundo ideal.

O único ponto coincidente entre Maria e Bug Jargal só reforça mais o dualismo da composição. Tanto um como outro são íntegros em suas características e seus propósitos. Maria se manifesta contra o próprio pai,

pela bondade e justiça. Para Bug Jargal nada é superior ao seu amor por Maria, nem as palavras de Irma, nem o divisionismo social, nem as ameaças à sua própria vida.

A relação dual entre todos os personagens da ópera mostra-os isolados, por isso a tensão existente em São Domingos faz sentido (Quadro 1).

QUADRO 1



Entretanto, como o gráfico acima expõe, surge inevitável na ópera o quadrado. A figura geométrica, tanto na sua raiz aristotélica quanto na teoria narratológica da semiologia de Greimas, aponta para um equilíbrio, que, se na ópera de Gama Malcher não é atingido, é ao menos, tentado.

Os quatro atos envolvem uma distribuição de personagens que, coincidentemente ou não, nunca ultrapassam a um quarteto por ato.

O primeiro ato envolve Maria, Irma, Bug Jargal e Antônio. O segundo ato começa com Irma, que logo se retira e quase todo o restante da ação se passa entre Maria, Bug Jargal, Leopoldo e Antônio. O terceiro ato destoa dos demais, pois só envolve Bug Jargal e Irma, mas é este ato caracteristicamente platônico, pois o personagem titular se isola na prisão e não aceita a li-

berdade que Irma vem lhe propor; isto só acontece porque as forças coletivas e naturais, a revolta na ilha incendiada, assim o permitem. Por fim, o quarto e último ato se passa entre Maria, Bug Jargal, Leopoldo e Biassú, ainda que não se justifique a ação simultânea dos quatro personagens, como nos atos precedentes.

A ação da peça mostra, sem dúvida, a tentativa do amor cortês/social de impor-se sobre um mundo real/idealizado. Como no histórico transcurso das mentalidades filosóficas que nortearam a criação artística dos séculos precedentes, o platonismo parece de início resignar as personagens às suas condições, causando tensão crescente.

Coube ao ser humano arrogar-se um papel de importância no equilíbrio entre o divino e o mundano. Ressurge no Renascimento italiano, com grande força,



Hegel defendia a idéia de que o divino e infinito só podem ser atingidos pelo homem através de processos que ele considera indefinidos, se místicos ou físicos. Tal idéia está em conformidade com a teoria do neoplatonismo, que invoca uma etapa transicional dolorosa para o homem atingir o mundo das ideias.

O transe tem sua raiz nas culturas pagãs européias, e em muitas outras pelo resto do globo, que se utilizam de entorpecentes e beberagem para abstrair a condição física e vislumbrar o divino. Este procedimento era a alternativa de esperança da antiga sociedade européia, cada vez mais cristianizada, mas temente da dura separação entre divino e mundano, que caracterizava a estrutura platônica.

O neoplatonismo dentro da religião cristã passou então a admitir o transe em imagens de santos na hora do recebimento das chagas, bem como nos sacrifícios dos devotos, incluindo-se aí os martírios e os flagelos. A representação iconográfica expôs situações bem dramáticas, que colocaram o homem na desconfortável posição de ser fracassado, pois a crença numa verdade e bondade naturais ruíram diante dos pecados que o submeteram.

Reduzido à posição de pecador recorrente, a única maneira do ser humano de encontrar meios de abstrair sua condição física para elevar-se a outro plano envolvia o abandono do corpo e das sensações luxuriantes

dele. O procedimento não é outro senão o sofrimento da carne, a levar para o transe, que teve representação pictórica corrente nos muitos São Jerônimos em flagelo no deserto, no êxtase de Santa Teresa, bem como nas muitas imagens de São Francisco na gruta ou a receber as chagas (e São Francisco é, antes de tudo, um personagem nascido na Idade Média) e nas múltiplas possibilidades de associação com a cruz.

Na ópera de Gama Malcher, Bug Jargal faz caminho idêntico ao de um santo que se flagela a caminho da purificação. A sua atração por Maria, símbolo da idealização da virtude e da mulher, ultrapassa todas as barreiras. Bug Jargal sofre o cárcere, a tentativa da desonra pelos brancos, a rivalidade e a superação hierárquica de Biassú, as dificuldades do meio, com etapas de isolamento cada vez maior. Os testes são cada vez mais difíceis, mas ele se submete a todos e seu amor é posto à prova sob diversos aspectos. O reconhecimento de sua integridade moral e de seu amor puro não envolve somente o convencimento de Maria, mas de Leopoldo e Irma, que, por motivos diferentes, tentam movê-lo.

O calvário do herói resulta na morte, mas isto é como um coroamento aos seus intentos, pois só então ele se liberta, ao mesmo tempo que passa a ser acreditado plenamente.



Resumo da ópera

A trama se passa no Haiti em 1790, durante a revolta dos escravos negros contra os colonos franceses, que culminou na criação da república. Bug Jargal é personagem livremente inspirado no verídico Toussaint Louverture, líder dos rebelados de São Domingos, assim como Biassu, chefe de uma facção menor dos revoltosos. Na novela que gerou a ópera, Bug Jargal apaixonou-se por Maria, filha do impiedoso colono Antonio D'Auvergney e noiva de seu primo Leopoldo, tenente que comanda o Forte Gallifet. Esse amor, que vai se revelar acima de tudo fraternal, está na linha de frente dos acontecimentos da ópera. Um personagem extra foi acrescentado por Malcher e Valle, a escrava Irma, enamorada de Bug Jargal e representante das classes oprimidas, da hierarquia da ilha.



ATO I. Irma e os demais escravos de São Domingos lamentam sua sorte, quando o colono Antonio d'Auvergney irrompe a cena para castigar um velho cansado que já não pode trabalhar. Bug Jargal surge para deter o castigo, atraindo para si a ira do feitor.

Dessa vez, quem impede o castigo é Maria, filha de Antonio, cujo gesto despertará no protagonista o amor elevado. O ato termina com um dueto entre Maria e Bug Jargal, em que este entoa àquela ocultamente uma canção cortês, na expectativa de declarar seus sentimentos.



ATO II. Irma vagueia pela noite entre as cabanas dos escravos meditando sobre idéias soltas e sobretudo as reminiscências amorosas que um dia realizara com Bug Jargal, o que ainda acalenta seu coração. Leopoldo d'Auvergney surpreende-a e tenta obter dela o nome do misterioso trovador que corteja Maria, sua noiva. Irma recusa a proposta de liberdade em troca da delação. Leopoldo fica só, a meditar sobre sua expectativa de se unir à prometida. Houve-se, entretanto, a misteriosa canção do incógnito trovador. Leopoldo descobre que é Bug Jargal e ambos discutem e se atacam em luta. Gritos de socorro são ouvidos: é Maria quem desperta os aldeões. Os contendores são separados e o ato termina com Bug Jargal posto a ferros para ser preso e penalizado, desta vez sem o perdão de Antonio.

ATO III. Bug Jargal está no cárcere. Lamenta sua sina e recorda seus tempos de liberto, em que era rei do Congo. Irma surge às portas de sua cela e propõe que fujam. Bug Jargal, rejeita fugir por ser desonroso. Mas uma revolta se instalou em Forte Gallifet, e os negros rebelados libertam Bug Jargal aclamando-o rei. Este, entretanto, em meio à consumição do incêndio que devasta a ilha, preocupa-se unicamente com Maria e parte para resgatá-la.

ATO IV. No campo dos negros rebelados, Biassu é líder e exorta à vingança total dos escravos contra os colonos brancos. Grupos étnicos distintos se apresentam em um bailado de regozijo. Biassu fez de Leopoldo prisioneiro e uma dança sacrificial tem lugar. Bug Jargal chega com seu séquito e propõe a Biassu que liberte Leopoldo. Em troca, declinará da pena branca, símbolo de sua liderança real, em favor de Biassu. O ajuste se consuma. Bug Jargal escondera Maria em lugar seguro e vai ter com ela para confirmar que fez sua vontade, libertando Leopoldo. No encontro, revela definitivamente seu amor a Maria, que confirma que o ama também, mas como a um irmão. Ele parte e ela permanece a ermo, sem saber se Bug Jargal dirá a Leopoldo sua localização para ser resgatada. A última cena começa com Leopoldo à procura de Maria, seguindo as pistas ditadas por Bug Jargal, que se encontra preso sob pena de morrer caso Leopoldo não retorne em prazo adequado. Leopoldo encontra Maria e, embora ambos estejam felizes com isso, o tenente diz que precisa voltar, pois a vida de Bug Jargal depende disso. Mas não há mais tempo. Ouve-se ao longe o tiro do canhão que anuncia a execução. Leopoldo e Maria entoam uma *preghiera*, pedindo o perdão divino por não terem acreditado no homem que os salvou.

Fontes e Bibliografia

MANUSCRITOS

GAMA MALCHER, José Cândido da - Bug Jargal, (partitura) versão orquestral, 4v. Depositado na Biblioteca Alberto Nepomuceno - Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro, sob o número 3270.

GAMA MALCHER, José Cândido da - Bug Jargal, (partitura) redução para piano, 4v. Depositado na Biblioteca Alberto Nepomuceno - Instituto Nacional de Música, sob o número 3269.

LIVROS

CALABRESE, Omar - *Como se lê uma obra de arte*, Lisboa: Ed.70, 1997

HUGO, Victor - *Noventa e Três e Bug Jargal*, Barcelos: Civilização Editora, 1991

KIMBELL, David - *Italian opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991

PÁSCOA, Márcio - *Ópera na Amazônia durante a Época da Borracha, 1880-1907*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2003 (Tese de Doutorado).

SALLES, Vicente - *Maestro Gama Malcher*, Belém, UFPA, 2005
VALLE, Vincenzo - *Bug-Jargal : melodramma in quattro atti / parole di Vincenzo Valle ; musica del maestro J.C. Gama Malcher* - Milano: Gattinoni, Alessandro, 1890



MÁRCIO PÁSCOA

Graduado em Instrumentos Antigos e Mestre em Artes, é também Doutor em Ciências Musicais pela Universidade de Coimbra, Professor da Universidade do Estado do Amazonas, onde desenvolve atividade de ensino, pesquisa e rege a orquestra da entidade. Pesquisa sobre a ópera no Brasil, especialmente no Norte. Editou Bug Jargal para a sua reestrela em 2005 no Theatro da Paz



Do Pernicioso à Virtude – a música como agente da emancipação feminina

DIÓSNIO MACHADO NETO

A introdução da modinha e da ópera na vida cultural do país, em meio ao processo de transformação da sociedade luso-brasileira no século XVIII, e a inserção das mulheres nos círculos musicais domésticos e sociais.

*From Mischievous to Virtue:
music as an agent of women's
liberation*

The modinha and opera musical styles were introduced to the country's cultural life while the Portuguese-Brazilian society faced enormous changes in the Eighteenth Century and while for the very first time could women take part in both domestic and social musical circles.

A América surgiu para o mundo cristão em um momento de reformas, diásporas e aporias que modificaram, como nunca antes, antigas estruturas do pensamento ocidental. Lentamente, alteraram-se as bases das formas de representação da essência humana e sua relação com os princípios da Criação, forjando os paradigmas imanentistas dos séculos XVII e XVIII. Época manifestada pelo seu individualismo inoculado pela febre da conquista de novas dimensões (espaciais e intelectuais), pelas doutrinas políticas que celebravam o poder antropogênico, que valorizou a visão estética do mundo consubstanciado por um naturalismo reanimado e re-elaborado das culturas pré-cristãs. Ao privilegiar a sensibilidade humana, a *intelligensia* neoplatônica destacou a educação como elemento primordial; divinizou o homem material e radicou-se no empirismo experimentalista. Nesse ambiente de descobertas, as cortes voltaram-se para a intelectualidade que negava a rigidez ideológica da cavalaria palaciana, mudando, entre outros, o rol da mulher cortesã, o que significou uma abertura à razão feminina como fruto dessa nova sensibilidade. Surgiram círculos lítero-sociais femininos e as próprias universidades italianas aceitaram debater a tese aristotélica da inferioridade do gênero (Kelly 1984).

Época também marcada pela ruptura da unidade do cristianismo ocidental, provocada pelos conflitos contra uma Igreja secularizada que, paradoxalmente, forjaram-se no humanismo helenista revitalizado que influenciava principalmente a elite intelectual da península itálica, cuna de pontífices. Assim, no momento exato em que Erasmo defendia a educação universal como fundamento para uma sociedade equilibrada; quando Castiglione afirmava n' *O livro do cortesão*, de 1528, que "tudo o que o homem pode compreender, pode ser compreendido pela mulher", o fundamentalismo religioso revitalizava a misoginia medieval. A Igreja transformou a mulher no alvo da repressão moralizante, que deveria reedificar o catolicismo; reforçou o matrimônio, pois o pecado vinha pela fêmea desregrada, como em Roma, profanada por intermináveis escândalos sexuais. As matronas pontificais foram expurgadas pela evocação de Nossa Senhora, re-allocando a idéia da mulher nos paradigmas da Santa Mãe, guardiã evangelizadora, cuja virtude era a castidade virginal. Essa a postura nuclear do pensamento de Inácio de Loyola, fundador da única ordem sem versão feminina, sustentáculo da Contra Reforma e colonizador espiritual da América.



No alvorecer reformista e do surto mariológico jesuíta, apareceu o Novo Mundo pronto para o recomeço. Nesse paraíso perdido, a evangelização consertaria os equívocos passados e construiria a Terra Santa, recuperando o homem para a virtude de Deus, como imaginou Loyola, ao concentrar seus esforços na Roma corrompida. Entretanto, o Além-mar proporcionava problemas ínfimos para o conquistador ibérico acostumado ao intercâmbio das raças e à mentalidade escravocrata, mas articulado na febre fundamentalista amplificava sua importância. O modelo de exploração utilizava o trabalho escravo de culturas, cuja mentalidade feminina excedia o repugnante para a nova evangelização. O processo civilizador constituía-se na consecução de um projeto de adensamento demográfico amalgamado pelo combate à incorporação do colonizador à lascívia dos bárbaros escravizados. Urgia domesticar “a mulher dentro do casamento, e para tal se fazia necessário eleger um modelo feminino de corpo obediente e sem ardores sexuais” (Del Priore, 2000, 24).

A complexidade nascia de uma realidade em que “parte do contingente feminino, a quem tanto o Estado quanto a Igreja ultramarina se dirigiam, recomendando que se casasse e constituísse famílias, chegava aos homens pelo caminho da exploração ou da escravidão, acentuando, assim, nas suas desigualdades, as relações de gênero” (Del Priore, 1993, p.25). Afastar a mulher do corpo converteu-se no próprio sentido civilizador. Impulsionada pelos jesuítas, a mariologia enraizou-se na religiosidade popular: Sant’Ana tornou-se a imagem preponderante, Maria, a padroeira da nação (Souza, 2002), Nossa Senhora da Lapa, a milagreira do setecentos; as ladainhas e lamentações multiplicaram-se nos coros de procissões e nas estantes das igrejas...Era a Santa Mãe na guerra santa contra Eva!

Esse sentido foi fundamental para a construção de uma mentalidade que afetou a fruição artística da mulher da elite colonial, pois o afastamento das artes sensuais, como a música e a dança, expurgaria a paixão, a carne, o vício, a danação e o próprio abaixamento de casta que poria em risco o processo civilizador pelo desvio da razão cristã. O Estado inculcou a auto-repressão por intenso processo normativo incorporado à sugestão doutrinária, como o sermão, a confissão, e as próprias festas reais (DEL PRIORE, 2000, p.26); a mulher-donzela, só a nulidade mundana redimia.

O problema se agravou pelas condições rudes da colônia; a música do cotidiano refletia o universo

sincrético da população. As práticas das mulheres pobres e seus cantos de trabalho, os batuques e lundus das negras, e o próprio círculo da prostituição expandia-se para os índices de identidade cultural. O furor dionisíaco dos sentidos mergulhava a música e a dança numa percepção demonista, contrária à missão salvacionista. Até mesmo nas procissões havia os que encontravam indecências na participação ativa das mulheres. Um decreto real de 1517 (TINHORÃO, 2000, p.74) determinava que a exposição pública, para manter-se o equilíbrio da festa, sem atingir o pudor da casta moralizante – a mulher branca da elite –, era para a mulher “miúda”, acostumada às “desonestidades de mouros, judeus e cristãos” (ibidem).

Considerando o problema dos usos e costumes do além-mar, é fácil imaginar que, se a mulher branca da sociedade era apartada de uma atividade musical visível socialmente, seu vínculo com a arte fluía na vida monástica. No Brasil, as parcas referências ao gênero no trato da música antes da segunda metade do século XVIII vieram dos conventos, no entanto, distante da devoção casta esperada. Na Bahia de 1717, La Barbinais escandalizou-se com as licenciosidades das monjas clarissas que, “possuídas de um *esprit follet*, tocavam até mais não poder diversos instrumentos, desde a harpa até o pandeiro, e se exercitavam na narração, tanto satírico quanto sentimental, das intrigas galantes dos oficiais da guarnição, dos quais alguns as cortejavam” (apud DUPRAT, 1985, p.24). A eventualidade do trato profano fica *sub judice*, pois, anos antes, em 1711, outro viajante viveu semelhante experiência no Convento do Desterro.

A dança é o símbolo dessa ambigüidade, pois, intrínseca à cultura cortesã européia, sua presença no conjunto das prendas sociais da dama brasileira era muitas vezes sufocada por um combate moralista que julgava licenciosa as religiões de raças não européias, cujos cultos expressavam-se através dessa arte. No entanto, não eram só as manifestações de afros-descendentes e ameríndios que recebiam as censuras. Em ambientes rústicos, assim como nas festas de São Gonçalo de Amarante, onde a própria aristocracia participava, as referências historiográficas são incontáveis e descritas inexoravelmente pela sensualidade exalada; os requiebros e gingas coreográficas quase sempre eram descritos desde a perspectiva do pecado. Agravava o problema o vínculo que a prática das artes do corpo tinha com a marginalidade da sociedade, como revelam as

chulas de Gregório de Matos (ca 1630 – 1696). Ao se referir inúmeras vezes aos encantos das negras e mulatas prostitutas de Salvador, o poeta ressaltava que com sua “arte” (danças e cantos) faziam os homens sucumbirem aos seus encantos. Em suma, nos índices de valores refutáveis para a civilização moralizada, as coreografias, como o lundu, “descompostas e provocativas à qual parece a invenção do demônio” (BUDASZ, 2004, p.25), negligenciavam as virtudes necessárias à missão moralizante da mulher dama. Apoiado nesse conceito, o puritanismo das autoridades eclesiásticas e civis brasileiras insistia até mesmo na censura ou proibição das “européias” “Sarabanda e Chacona [...] que a consideraram por demais licenciosa” (BUDASZ, 2004, p.23). O que não imaginavam então para o fandango, o lundum, e outras?

Paradoxalmente, os usos e costumes da população transfiguraram ou simplesmente transpuseram danças e cantos, indecentes na matriz, para o conjunto cultural da sociedade colonial, inclusive da nobreza da terra. Favorecido por um catolicismo constituído a partir das diversas raízes culturais, e a fragilidade dos estamentos superiores do Brasil, cantos antes indecentes elevaram-se de ambientes rústicos e, acompanhados à viola, explicitaram a imagem libidinosa de sua origem em nomes sugestivos como Arromba, Arrepiá, Amorosa e Vilão.

Porém, justamente nesse quadro de flexibilização das etiquetas, que mitigava o demonismo das manifestações forjadas na confluência mística que acabou incorporada nas formas de uso da religião popular, consubstanciou-se a visão de uma humanidade impossível nos agentes da moral oficial. Conseqüentemente, as censuras à prática artística pelas mulheres damas agravaram-se, pois, consideradas como inerentemente aptas a sucumbir diante de frívolas emoções, como Eva, a convivência com uma arte que inoculasse o vírus da paixão e da sensualidade foi vista, então, como fonte segura do desequilíbrio que levaria fatalmente à decadência do próprio Estado. O julgamento demonista da oficialidade constituía-se, ademais, na explicitação do preconceito de casta, onde a danação estava vinculada ao povo afetado pela mestiçagem, logo, aberto inerentemente a manifestações artísticas de valores tidos como degradados. Desde esta perspectiva podemos justificar a determinação nas provisões para mestres-de-capela para coibir o fluxo das “profanidades indescendentes”. Em todos os documentos conhecidos

dessa natureza vemos a base do controle estético como paradigma fundamental, determinando ao detentor “evitar as incidências e profanidades das músicas nas capelas, e todos deveriam ouvi-las assentados com honesta decência [determinando aos mestres-de-capela que] não consintam nas festividades músicas que não sejam páginas fixadas pelo Breviário e o Missal Romano, e para isso examinem os papéis dos músicos, sob pena de excomunhão maior [...]” (Manuel da Cruz, 1753, apud EUGENIO, 2002).

Os que concebiam a civilização pela domesticação casta da mulher, construíam a tese da degeneração social associando música profana, paganismo e mulher. Em 1738, grande escândalo se formou quando, na procissão do Divino Espírito Santo, um carro alegórico apresentou-se com padres seculares e com uma negra vestida de homem tocando uma arromba (BUDASZ, 2004, p.27). O alvoroço se desdobrou em uma devassa que não se deteve nem mesmo diante da moção ingênua, típica da devoção popular. Moralistas como Nuno Marques Pereira, *O Peregrino da América*, viam nisso o relaxamento dos costumes que permitia a feitiçaria e o calundu, endógenos das cantigas que inoculavam o pecado nos incautos. Expunham seus motivos pela percepção de que “o profano das modas e malsoante conceito” era de uso coletivo “que não havia negra, nem mulata, nem mulher dama, que não o cantasse” (apud TINHORÃO, 2000a, p.22). Nessa tese puritana, “músicas profanas e palavras desonestas [eram] a mesma coisa, porque o mesmo é cantar que contar: e a diferença que há entre uma coisa e outra, é ser uma harmoniosamente dita e a outra proferida praticando” (apud ibidem, p.22). A paixão inoculada pela harmonia foi vista como sensualidade que destruía a razão e despertava o fogo das almas. A explosão semântica do afeto musical vinculou-se então à mulher Eva.

O desleixo observado por Pereira explica o recrutamento puritano da Igreja na primeira metade do século. O Santo Ofício ressurgiu com força e os cabidos foram implacáveis na ordenação de padres, combatendo os “defeitos de raça” através de incontáveis processos de *Genere*. Na música, o estanco que surgiu na última década do século XVII (DUPRAT, 1999), ajudaria a moralização através da censura dos papéis de música, pois, retendo a provisão do mestre-de-capela sob tutela oficial, tanto Estado como Igreja imaginavam cercar as indecências nas estantes. A Igreja passou a licenciar músicos, independente da aquisição de

provisão para atuar nos templos (MACHADO NETO, 2001, pp. 217-225). Sobre as mulheres recrudescu o discurso demonista, dispondo-se a estancar pela auto-repressão a sexualidade que se expandia pelas ruas; para evitar Satanás, agravou-se o confinamento. No final do século XVIII, todo viajante destaca o temor da mulher brasileira à exposição pública, mesmo dentro de casa.

A ruptura da fronteira da repugnância forjada pelo nivelamento inconsciente dos gostos e usos não era um fenômeno apenas do sincretismo da cultura colonial. A descoberta das jazidas minerais operou transformações da inteligência coletiva. A nascente burguesia dos grandes centros expandiu-se, reclamando uma existência social compatível com a nova realidade geopolítica; buscou trânsito maior nos círculos do poder, titulando seus filhos nas universidades européias e se enraizando na administração da colônia, o que se intensificou a partir de 1750, no consulado do Marquês de Pombal. Nessa conjuntura, a música mediou um trânsito entre as manifestações populares, de onde derivava a burguesia emergente, com os padrões conservadores da elite salvacionista. A pequena burguesia teve que eliminar a sensualidade corporal típica de suas danças e cantos para que as vias de acesso aos círculos elevados coloniais não maculassem as normas da moral cristã-aristocrática. Assim surgiu uma poesia de erotismo reatado que reanimava alguns ideais da lírica quinhentista, em que o amor era mitigado pela distância corporal, velado e preso na intimidade do espírito, onde o desejo era aplacado pelo juízo.

Essa reanimação do amor platônico enquadrou a matriz mariológica, ideal da colonização, transfigurando a mulher pelo paradigma da Virgem Maria: a concepção imaculada, a distância do corpo. Cunhou-se um equilíbrio entre o profano e o religioso no momento em que era diagnosticada uma conspurcação moral que invadiu o refúgio moralizante do mundo, a alma feminina; assim surgiu a modinha. Apesar da resistência inicial, as autoridades eclesiásticas assimilaram o gênero, já incorporado pela Metrópole, pois a “moda” fazia apologia da mitigação da sensualidade demoníaca ao pregar o valor da castidade, transfigurando em profano. Sua retórica abria-se para o amor divino ao tratar do inefável, da transfiguração pelo amor, da redenção pelo sofrimento. A modinha se sacralizou ao inocular a mulher como redentora da paixão carnal. Como Maria, que redimia a humanidade, à mulher caberia redimir o corpo no amor.

Ademais, o gênero negava os gestos fortes dos ritmos afro-descendentes, dissimulando a característica erótica, tanto pela languidez melódica, como por uma poesia avessa à desqualificação feminina, pela humilhação da carne. Encontrava-se na confluência dos modismos da ópera italiana, incorporada à cultura luso-brasileira, desde o reinado de Dom João V. A matriz napolitana, presente no vaudeville burlesco de Antônio José da Silva, o Judeu, e na ópera metastasiana, foi assimilada pelo gênero popular, acentuando a identificação da modinha ao estamento elevado. Talvez a modinha nunca tenha sido um gênero genuinamente popular como a Arromba, o Lundum, etc. Sua gestação estaria ligada a círculos cultos, mitigando a descortesia da música chula desde o início. A proximidade da canção napolitana, então travestida de nobreza aristocrática, foi fundamental para mediar os ideais moralizantes da elite, regidos por preconceitos que vinculavam o desequilíbrio moral ao excluído de toda espécie.

Alinhando-se com o ideal iluminista, a modinha se entranhava no processo das transformações estruturais da sociedade luso-brasileira. Isso porque a mulher foi incumbida de cooptar o homem dentro do lar, para diminuir a ilegitimidade filial (DEL PRIORE, 1993, p.38). Essa flexibilização reagia à compreensão de que a nulidade afetiva da mulher provocara o desequilíbrio da ilegitimidade, simbolizada na caterva de mulatos e mestiços de toda ordem predominantes no Brasil. Assim, no encontro entre a renovação cultural e moral do tempo, permitiu-se a modinha à mulher por inocular a vocação à castidade e afastá-la da sensualidade explícita de tantos outros gêneros profanos, promovendo, concomitantemente, um redimensionamento do seu espaço afetivo dentro do lar. Sua presença no cotidiano das famílias mitigava a ruptura da antiga indigência pela continuidade velada da doutrina moralizante da arte permitida. Nessa perspectiva, não era paradoxo que as açafatas da corte conservadora de Dona Maria I cantassem modinhas no ócio diário, sob a tutela de um frade (apud, ARAUJO, 1963, p.29 e 41); explica-se, aliás, o vínculo de eclesiásticos com o gênero. Diríamos até, que não houve mestre-de-capela que não abordasse essa arte, inclusive José Maurício, da Sé do Rio de Janeiro, como o de Coimbra; Antônio da Silva Leite, da Sé do Porto, e Antônio Galassi, da de Braga. A própria mulher libertava a sensação do amor profano sem desonra, o que constituiu o sucesso do gênero.



Nesse mesmo processo, o acesso de estranhos ao convívio social das residências acentuou a laicização, obnubilando antigos costumes atrelados à rua ou à igreja. O surgimento das casas de ópera, em meados de 1760, como política de Estado, imprimiu também novo ritmo social para a visibilidade pública da elite, ajudando na consolidação da modinha exibida entre as camadas superiores. Assim, a música se adapta à moral salvacionista da mulher-dama e à fruição estética e ideológica advinda da ópera. O processo foi paulatino, sendo o versejar para a dama a primeira ruptura significativa. O passo seguinte foi a inserção ativa da mulher na prática musical, como consequência de uma sensibilidade alterada tanto pela conjuntura socioeconômica como pela readequação do sentido religioso.

O fenômeno foi de tal dimensão que, no último quartel do século XVIII, não há notícia sobre o cotidiano da elite brasileira que não observe a presença de moças cantando ou executando à viola o singelo gênero amoroso. Exemplo dessa expansão foi a publicação, na Metrópole, em 1802, do *Jornal de modinhas novas dedicadas às Senhoras*, de João Baptista Waltmann (MORAIS, 2000, p. 15). Compreende-se a multiplicação dos métodos de ensino, reconhecendo a força do hábito que impunha uma determinada ordem de instrumento, como observou Manuel da Paixão Ribeiro, no prefácio de seu método, em 1789: “As senhoras portuguesas e brasileiras, no princípio do século atual, tinham-na [a viola de seis cordas simples] como acompanhadora constante das suas famosas modinhas; foi por essa época que se lhe deu o nome de *viola francesa*” (apud *ibidem*, p.26). Portanto, não se pode estranhar que “mesmo nas famílias pequeno-burguesas, as crianças da casa – em particular as meninas – cada vez mais aprendiam a cantar e a tocar instrumentos de salão, como parte das graças sociais com que devem impressionar os seus convidados, deixar claro o caráter ‘distinto’ da família e se possível preparar um bom casamento” (NERY, 2004, p.30).

Entretanto, a incorporação da modinha pelo universo feminino alimentava preconceitos misóginos, justificando, pelo *ethos* platônico, a preocupação com a “dissolução dos costumes da corte”. Dizia Antônio Ribeiro Santos: “que grandes máximas de modéstia, de temperança e de virtude se aprendem nestas canções [...] Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação particular e pública do que este trovador de Vênus e de Cupido [o modinheiro Caldas Barbosa] que en-

canta com venenosos filtros a fantasia dos moços e os corações das damas” (apud ARAUJO, 1963, p.40).

É evidente a conquista de um espaço público que mitigava usos consuetudinários no trato da jovem dama. Segundo Tolentino de Almeida (apud ARAUJO, 1963, p.38), com a modinha “sai a moça da cozinha/E diante da Senhora/Vem desdobrar a Banquinha”. Outrora, “as mulheres passavam o dia reclusas em casa. Habitavam cômodos separados, evitando o contato com estranhos e até mesmo com os próprios maridos” (SIMÕES, 2001, p.15), nesse tempo, pelo menos, vinham à sala de estar. No entanto, a antiguidade do cerceamento feminino rompeu-se apenas parcialmente, na medida em que a menina se transformou no agente ativo de exibição sócio-cultural da família. Distante dessa relação, o princípio da mulher-dama mantinha os cuidados consuetudinários, que, ainda que aplicado a coisas modernas, como que lhe trocava a natureza.

Apesar das amarras, a modinha impulsionou o nascimento do salão crioulo. Esse fenômeno foi estimulado, principalmente, pela chegada da família real no Brasil, em 1808, e a abertura dos portos, em 1815. As normas sociais renovaram-se visivelmente, como reflexo de uma nova hierarquia social formada pela nova nobiliarquia nativa somada à que vinha de Portugal fugida. A arquitetura urbana ganhou novas perspectivas, incrementaram-se o mobiliário e a moda. Na prática artística, o piano substituiu a viola nas camadas elevadas, e a dança tornou-se inerente das graças da donzela.

Rompendo com os costumes dos pequenos saraus lítero-musicais do final do setecentos, a nova ordem social passou a exigir grandes bailes, recepções suntuosas, trato dos gostos franceses, e a presença constante nos teatros de ópera. A falta de dotes pertinentes a esse ambiente foi considerada uma antiga reminiscência rústica que dificultava as aspirações aristocráticas. A reclusão doméstica não se extinguiu, porém o lar converteu-se no espaço das festas, no qual o prestígio social estava atrelado à exibição feminina no rigor da moda, no dançar e tocar, no “tomar visitas na sala”. (PINHO, 1959, p.17). Surgiram cabeleireiros e modistas, contrariando o fundamentalismo de outrora, que abominava a sedução da beleza feminina. O mercado dos mestres-de-dança e professores de música tornou-se auspicioso. Subjetivamente, consolidou-se a celebração da formosura, mitigando o demonismo da mu-



lher-eva, construindo um novo modelo de virtude baseado numa relação com valores mundanos. A naturalidade do elogio sensual à mulher dilacerou as fronteiras castas, e aos poucos, os delírios masculinos macularam os limites do puramente espiritual. Enfim, o salão constituiu-se além do espaço onde se teatralizava os índices de poder e influência.

No entanto, formou-se um interessante quadro de recepção, caracterizado pela continuidade de uma fruição cultural de consuetudinário sectarismo. Fandangos e lundus continuaram causando censuras, principalmente quando tinham lugares em reuniões elegantes. Como notou Tollenare, em 1817, o lascivo lundu manteve as mulheres da “primeira” sociedade longe do teatro. (PINHO, 1959, p.29). Assim, um baile elegante não acontecia sem coreografias femininas de danças européias. No mesmo sentido de assimilação cultural europeizante, a francesa quadrilha tornou-se o eixo das danças de pares, de tal forma que, para cada gênero, dançavam-se três ou mais contradanças, sempre com uma atualização elogiada por inúmeros estrangeiros.

Em 1820, a valsa ainda era pouco conhecida, mas já causava certa repulsa pelo indecoroso contato com as damas (Ibidem, p.79), porém, o gênero tornou-se o símbolo do segundo Império. Entretanto, notavam os viajantes uma peculiaridade vital: seu andamento era lento, se comparada à congênera germânica. Talvez por adaptar o caráter lânguido modinheiro, talvez, pelo rigor dos trópicos, ou ambos. O príncipe Maximiliano D’Austria, em 1853, disse com admiração: “a civilização baiana não se apropriou do ritmo apressado de nossa valsa alemã que é dançada em compasso moderado. Quando conduzi a linda dama com suas plumas de avestruz e quis dançar com ela uma arrebatada valsa no estilo vienense, quase ela me desmaia no braço” (Ibidem, p.35).

A libertação feminina avançava pelos salões e lentamente inoculava uma erotização da mulher-dama no universo literário. Assim, na aporia da mentalidade que insistia na antiga misoginia, onde os homens eram “pouco solícitos junto às mulheres, quase não lhes falando, e não mostrando o menor desejo de lhes ser agradáveis” (SIMÕES, 2001, p.63), a literatura de meados do século XIX já até se permitia ver “sob as três saias de filó de seda a cobrirem o cetim branco, o busto bombeando da moldura de um decote maravilhoso” (PINHO, 1959, p.121). Como um desdobramento

cujas lutas intestinas não podem desconsiderar a esfera lúdica, a importância que a mulher assumiu na articulação da fruição social aristocrática, exortada pela literatura, consolidou, ademais, a sua libertação para a educação institucional. Surgiram liceus especializados poucos anos após a Independência e a educação feminina foi determinada por decreto imperial, em 1827. Apesar disso, os programas pedagógicos não contribuíram para uma emancipação intelectual plena, pois se radicaram na ação mantenedora do lar, tanto no aspecto físico, religioso como lúdico (BERNARDES, 1988, p.23). Vista como atividade imprescindível da sociabilidade coeva, a música foi elevada à disciplina virtuosa.

De tal ordem era o fenômeno que não havia liceu feminino que não oferecesse aulas de música, assim como não havia dia em que anúncios de professores particulares de canto e instrumento não fossem publicados. Lentamente, o trato contínuo das mulheres desdobrou-se num semi-profissionalismo. Já no último quartel do século XIX, os concertos tinham presença maciça de mulheres pianistas e cantoras, atuando às vezes ao lado de músicos como Alexandre Levy (PINHO, 1959, p.98).

A ópera também ajudou nessa inserção laboriosa; entretanto, longo caminho de modificação da imagem da cantora lírica foi percorrido. As primeiras companhias, contrariando decretos de Dona Maria I, incluíram em seu elenco mulatas, identificando o arquétipo licencioso da mulher mestiça com estigma sensual da arte melodramática. Aproveitavam-se de que, para a mestiça, ser erotizada não era novidade, mas um mote cultural imposto pela própria sobrevivência. A presença da mulher consolidava tanto as doutrinas naturalistas do teatro na era das Luzes, como os próprios negócios das companhias. No século XIX, a presença da mulher era tão peculiar que aposentou falsetistas e *castrati* (ANDRADE, 1967, vol.1, p.73). A mulher artista se tornou reconhecida e celebrada pela elite. Esse fenômeno se intensificou na medida da popularização da ópera e seu ápice ocorreu com Augusta Candiani.

A cantora italiana representou o auge do culto romântico à mulher que, desde a modinha, vinha consolidando uma pequena abertura do claustro que a apologia à santa mãe imprimiu nos tempos do fundamentalismo contra-reformista. Sublimando o impacto sobre a mocidade, a comoção por Candiani expandiu-se para as damas, pois a febre estudantil estipulou padrões para as relações de conquista amorosa,



amalgamando o carisma da diva com a personagem que lhe rendeu fama: Norma. Assim, “a casta diva” (apud, ANDRADE, vol1, p.204) desvelava à juventude um questionamento pertinente à era vitoriana, já que a história da sacerdotisa druida representava a ambigüidade da época: a luta entre o sagrado e o profano, entre o desejo do amor e a missão sagrada com a moral do mundo. Constituíu-se, assim, um ícone de redenção feminina na fusão entre Candiani e a personagem que a redimia.

O efeito no universo feminino justificava ainda mais a aquisição do dote lírico, para uma existência onírica indistinta entre Candiani e Norma. A publicação de reduções para piano e mezzo-soprano das árias de Norma não tardaram a surgir. Entre elas, a de Francisco Manuel da Silva, em 1844, com tradução para o português (Ibidem, vol. 2, p.236). Paralelamente, consolidava-se uma imagem feminina do músico, amparada por periódicos que condenavam a prática do violino e da flauta, afirmando que a natureza lhes destinou o canto, a harpa ou o piano. Esse movimento cresceu com publicações como o *Jornal para Mulheres* (iniciado em 1852, no Rio de Janeiro) que, intermitentemente, publicavam músicas que buscavam um esteticismo endógeno e a identidade feminina (DUARTE, 2003, p.155).

Enfim, a música tornou-se uma virtude para a fruição dos dotes da sinhazinha. Famílias abastadas, da oligarquia cafeeira, traziam diretamente da Europa professores de música. Gustav Helmholtz e Gabriel Giraudon tornaram-se ilustres; mas nenhum professor foi mais importante e representativo do sistema do que Luigi Chiafarelli. Da fazenda de São Carlos, aonde chegou para cuidar da formação musical das sinhás-

moças, passou a São Paulo e constituiu uma escola fundamental para a música brasileira. Na senda de suas alunas, Chiafarelli atualizou o repertório pianístico, consolidando uma doutrina que se projetou auspiciosamente no século XX (JUNQUEIRA, 1982). Entre as discípulas, Antonieta Rudge e Guiomar Novaes, figuras exponenciais na remodelação da arte nacional, atuando tanto como intérpretes de alto nível, como promotoras da atualização do conhecimento musical nativo.

Assim, consolidava-se uma contribuição inestimável para a emancipação feminina que, das singelas modinhas à erotização da mulata na dança e/ou na ópera, romperam os grilhões de indigência intelectual da mulher-dama. No desdobramento desse ambiente aristocrático, a mulher chegou a uma educação leiga institucional, por decreto de 1827. Em época na qual o trabalho feminino fora do lar era apenas tolerável para as mulheres pobres (DUARTE, 2003, p.158), a mulher da elite conseguiu ombrear com os homens através da música. Para exemplificar, em 1929, os cursos profissionalizantes, universitários ou não, contavam com presença exorbitante de homens em relação às mulheres: “na medicina, 5.789 homens matriculados e 72 mulheres, das quais apenas quatro concluíram o curso. Em Odontologia, eram 680 homens e 71 mulheres, das quais 13 se formaram. Em Ciências Jurídicas e Sociais havia 3.180 homens matriculados e 20 mulheres, e duas concluíram” (apud DUARTE, 2003, nota de fim 21). Somente no curso de música o quadro se revertia, pois “havia 616 homens matriculados para 4.910 mulheres e, entre os formandos, 31 eram homens e 588 mulheres” (ibidem).



Referências Bibliográficas

ARAUJO, Mozart de. *A modinha e o Lundu no Século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem?: Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.

BUDASZ, Rogério. *A música no tempo de Gregório de Mattos*. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, Sept./Dec. 2003, vol.17, no.49, p.151-172.

DUPRAT, Régis. O estanco da música no Brasil colonial. In: Marcondes, Neide & Bellotto, Manoel (org.). *Labirinto e Nós: imagem ibérica em terras da América*. São Paulo: Editora da Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 1999, pp. 53 - 74.

JUNQUIERA, Maria Francisca Paes. *Escola de Música de Luigi Chiafarelli*. São Paulo: Universidade Mackenzie, 1982. Tese de Doutorado.

KELLY, Joan. Early Feminist Theory and the Querelle des Femmes, 1400-1789. In: *Women, History and Theory*. Chicago: University of Chicago Press, p. 65-109, 1984



MACHADO NETO, Diósnio. *Música Sacra em Terra de Santos*. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2001. Dissertação de Mestrado.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio; civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORAIS, Manuel. *Modinhas, Lundus e Cançonetas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do Fado*. Lisboa: Público, Comunicação Social/Corda Seca, Edições de Arte, 2004.

_____. Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira. *Revista Música*. São Paulo: Universidade de São Paulo, vol.11, 2006, pp. 11-28

OTÁVIO, Valéria Rachid. *Dança de São Gonçalo: re-interpretação coreológica e história*. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2004. Dissertação de Mestrado.

PINHO, Wanderley. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo; condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Edumb, 1993.

_____. *Mulheres no Brasil colonial*. São Paulo: Contexto, 2000.

SIMÕES, Renata (org.). *Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2001, vol.3 (Costumes).

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1968.

SOUZA, Maria Beatriz de Mello e . Mãe, mestra e guia: uma análise da iconografia de Sant'Anna. *Topoi-Revista de História do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 232 - 250, jun. 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Ed.34, 2000a, vol I.



DIÓSNIO MACHADO NETO

Bacharel em Instrumento (fagote) no Instituto de Música da “Universidad Católica de Chile”. Em 2001, titulou-se “Mestre em Musicologia” na Universidade de São Paulo. Ingressou no corpo docente do Departamento de Música da ECA/USP em 2002, onde ministra aulas de História da Música e Música Brasileira.



Banco de Partituras de Música Brasileira



A ABM mantém um **Banco de Partituras** para venda e aluguel de material de orquestra. Atualmente encontram-se disponíveis mais de 200 obras sinfônicas de 73 compositores brasileiros. Uma seção dedicada à música brasileira de câmara está sendo implementada, já contando com 87 títulos.

Para mais informações, entre em contato conosco

pelo telefone (21) 2221-0277

ou pelo e-mail: bancodepartituras@abmusica.org.br





ALBERTO JOSÉ VIEIRA
PACHECO

ADRIANA GIAROLA
KAYAMA

D. José Zapata y Amat, uma das personagens mais influentes do cenário musical carioca da segunda metade do século XIX, e seu álbum de canções *Melodias brasileiras*, de 1851, com elementos característicos dos movimentos nacionalistas pré-andradianos, que estão por merecer maior atenção por parte tanto de intérpretes e musicólogos.

The Album Melodias Brasileiras by José Amat

D. José Zapata y Amat was one of the most influential names in the musical setting in Rio de Janeiro in the second half of the Nineteenth century. His song album *Melodias brasileiras*, dated 1851, had distinctive elements of pre-Andradian nationalist movements, which still deserve more careful attention from both singers and music researchers.

O Álbum Melodias Brasileiras de José Amat: um exemplo do nacionalismo musical brasileiro pré-andradiano¹

~ Introdução

Assim como tentou criar uma língua brasileira em sua literatura, Mário de Andrade buscou definir o que seria a música brasileira e acabou elaborando um Projeto Nacionalista Musical que objetivava a criação de uma escola de composição brasileira. Este seu Projeto foi tão influente que acabou eclipsando os movimentos nacionalistas anteriores, dos quais não se pode mais negar a importância para a produção musical oitocentista.

Nas próximas páginas, focalizaremos nossa atenção em D. José Zapata y Amat, uma das personagens mais influentes do cenário musical carioca da segunda metade do século XIX, buscando mostrar que o álbum de canções *Melodias Brasileiras*², de sua autoria, traz grande parte dos elementos característicos destes movimentos nacionalistas pré-andradianos.

No entanto, antes de tudo, é necessário esclarecer o que entendemos por nacionalismo. Neste texto, nosso conceito de nacionalismo terá como base a idéia de nação dada por Benedict Anderson (1989). Ele afirma que nação, nacionalismo e nacionalidade são con-

¹ Este artigo é resultado parcial da pesquisa de doutorado em música de Alberto Pacheco e conta com o apoio financeiro da FAPESP.

² Este álbum faz parte do acervo de Obras Raras da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Seu título aparece em francês em algumas citações, mas originalmente se encontra em português.



ceitos difíceis de definir, mas propõe a seguinte, dentro do ponto de vista antropológico:

[...] é uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana.

Ela é *imaginada* porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão (ANDERSON, 1989, p. 14).

Seguindo essa linha de pensamento, podemos dizer que qualquer nacionalismo ou “projeto nacional” inventa nações onde elas não existem. Extrapolando o conceito, podemos dizer que todo projeto nacionalista musical brasileiro tenta inventar uma “música brasileira”.

Por outro lado, Aduino Novaes nos lembra que os projetos nacionalistas “sempre ganharam, ao longo da história, força de palavras-de-ordem: o Estado, poder transcendente, não é apenas o lugar da obediência e da coesão da sociedade; mais que isso: torna-se o único lugar possível de realização de indivíduo” (Aduino Novaes, in Squeff, 1983, p. 9). Portanto, não é de se estranhar que os projetos nacionalistas em música estarão sempre permeados de elementos extra-musicais, de caráter apenas ideológico, o que nos leva a um problema analítico crucial:

Como fazer uma pesquisa a partir de uma instituição do Estado, para falar do nacional-popular, sem repor a relação de autoridade? Primeiro, não definir a cultura nacional-popular: tomar esse caminho levaria, certamente, a cair na armadilha do próprio conceito. Expressão de um “ideal” sem realidade objetiva que só existe empiricamente enquanto “sentido de discurso”, o nacional-popular é essa unidade que destrói as diferenças culturais e impede a identificação do indivíduo à sua classe, raça e etnia. [...] As diferentes culturas perdem o próprio fundamento e passam a ser vistas (ou regidas) como expressões exteriores que são os textos, projetos, intenções e práticas de uma cultura nacional (Aduino Novaes, in SQUEFF, 1983, p. 10).

Assim, não discutiremos se a música brasileira do século XIX é de fato “nacional” ou não. Entrar nesta questão nos levaria a cair na armadilha conceitual identificada por Novaes. Na verdade, vamos abordar

uma das propostas de “nacional”, em um país com características tão peculiares como o nosso, evidenciando, a exemplo de Squeff, que aquilo que é considerado nacional muda com o tempo:

[...] a maioria da população brasileira vive hoje nas cidades, onde o *pathos* e o *ethos* têm uma conotação diferente de tudo o que se entendeu sobre nacional até agora. Não sei se hoje é nacional o que Villa-Lobos considerou como tal (SQUEFF, 1983, p. 17).

∞ O Nacionalismo Musical pré-andradiano:

Em 1928, Mário de Andrade publica seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, no qual é criticada a música brasileira composta de acordo com os moldes europeus. Neste ensaio, ele esboça os princípios norteadores de seu Nacionalismo Musical. Em seu livro *História da Música Brasileira* de 1941, também podemos encontrar seu Projeto Nacionalista, visando uma possível ruptura com a estética musical estrangeira. Neste livro, Mário de Andrade afirma que não há nacionalismo musical antes do século XX, pois, durante o império, a música brasileira estava distante do povo, não havendo sequer os elementos definidores da “raça brasileira”. Entretanto, admitia alguns elementos nacionalistas nas obras de Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e outros.

Na verdade, apesar dos princípios do Projeto Nacionalista andradiano terem sido postulados no começo do século passado, os ideais de uma arte nacional aportaram ao Brasil no século XIX, trazidos juntamente com a estética romântica européia. Hoje em dia, musicólogos têm aprofundado os estudos sobre o séc. XIX, cuja história musical ainda permanece cheia de lacunas, e, ao que parece, a questão nacionalista neste período não é tão simples como a descrita por Mário de Andrade.

Em Paris, um grupo de quatro intelectuais que lá estudavam prepara a inclusão do Brasil no movimento romântico. São eles Francisco de Salles Torres Homem, Domingos José Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva e Manuel de Araújo Porto-Alegre. Eles fundam, em 1836, *Nitheroy*, Revista Brasileira, dedicada às “ciências, letras e artes”. O lema da publicação já acena para a linha nativista que o grupo irá imprimir: “Tudo pelo Brasil e para o Brasil” (GIRON, 2004, p. 105).



Como nos mostra Luiz Antônio Giron, no primeiro volume da revista *Nitheroy*, Porto Alegre escreve o artigo “Idéias Sobre Música”, no qual ressalta as qualidades da música brasileira. Segundo Giron (2004, p. 108), este texto artigo “já prefigura a mentalidade nacionalista do fim do século XIX” e aponta o P. José Maurício como gênio e símbolo na música nativista, o “Mozart brasileiro”. Ainda hoje, a biógrafa do padre-mestre, Cleofe Person de Mattos (1997, p.48), denuncia o nacionalismo Mauriciano, identificando um exemplo:

As *Matinas do Natal* vivem a atmosfera alegre, festiva, na simplicidade da comemoração natalina. [...] O *andante* do 3º responsório – “dicite, annunciate” – representa um momento de felicidade para a música brasileira, no solo de soprano que se expande na transposição espiritualizada de uma modinha: “dizei, anunciai o que vistes”.

A realização desse trecho faz pensar nos limites e nos compromissos entre a formação europeia que o compositor assimilou, e o sentimento nacionalista que ele vivenciou [...] (MATTOS, 1997, p. 48).

Nacionalista ou não, P. José Maurício foi considerado pelos românticos símbolo da música brasileira original.

Durante todo o século XIX, vários são aqueles que esperam pela chegada de outro grande músico que faça a música brasileira ser ouvida e consagrada na Europa. Como nos mostra o estudo de Giron, folhetinistas como Martins Pena, José de Alencar e Machado de Assis defenderam a música nacional na imprensa e plantaram no imaginário popular o ideal nacionalista. Por exemplo, o sucesso de Carlos Gomes, com a ópera em vernáculo *A Noite do Castelo*, “ocorre no momento exato em que a opinião pública, manifestada e sistematizada pelos folhetinistas, deseja a chegada de uma espécie de messias lírico nativo”(GIRON, 2004, p. 199).

Tendo escritores e poetas como grandes defensores, não é de se estranhar que o nacionalismo musical tivesse mais elementos literários do que musicais. Por exemplo, Squeff considera que o nacionalismo de Antônio Carlos Gomes seja literário:

Carlos Gomes não foi um filósofo – mas valeu-se de aspectos literários para engrossar a filosofia nacionalista do Segundo Império. Nacionalismo “literário”, diga-se: José de Alencar, Gonçalves Dias e outros foram escritores nacionais – mas seu nacionalismo é literário por ser, acima de tudo, temático.[...]

[Calos Gomes] não acede que suas obras devam ser nacionais no sentido radical de ir ao folclore – mas que têm de ser tematicamente nacionalistas (SQUEFF, 1983, p. 22).

Essa é a maior diferença entre o nacionalismo oitocentista e o andradiano. Os nativistas do século XIX não pretendiam uma ruptura estética com os moldes musicais europeus. Resumidamente, podemos dizer que, neste século, consideravam como nacionalista a música composta com texto em português. Também era tida como nacional a música em língua estrangeira, mas com libreto cujo tema fosse nativista; ou mesmo qualquer produção musical que impressionasse a Europa e afirmasse a grandeza do Brasil, mostrando que os músicos brasileiros de então eram capazes de produzir música de grande qualidade. Baseados nisto, podemos concluir que esta música nacionalista deveria ser vocal por excelência. De fato, a maior parte da música executada no Rio de Janeiro deste período era vocal.

O movimento nacionalista da literatura brasileira do século XIX acabou contaminando o meio musical. Por exemplo, segundo Ayres de Andrade, em 1854, Aldolfo Maersch, compositor alemão, já tinha pronta a partitura para canto e piano da ópera *Marília de Itamaracá* ou *A Donzela da Mangueira*; em 1856, estreia no Teatro Provisório a cantata *Véspera dos Guararapes*, composta pelo maestro Giannini, com texto de Porto Alegre. Teria sido tão grande o sucesso desta *Véspera dos Guararapes* que Giannini logo após compôs uma segunda cantata em português, sobre uma passagem bíblica: *Deixai que as crianças venham ter comigo*, que estreou no mesmo ano, no Teatro Lírico Fluminense.

José Amat e a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional

Em março de 1857, é fundada a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional*. Segundo Ayres de Andrade, seu Conselho Deliberativo era formado pelos Marquês de Abrantes, Visconde do Uruguai e Barão do Pilar; já o Conselho Artístico era constituído por Francisco Manuel da Silva, Joaquim Giannini, Manuel de Araújo Porto Alegre, Dionísio Veja e Isidoro Bevilacqua.

A D. José Amat foi entregue a gerência e administração econômica do empreendimento, além da direção

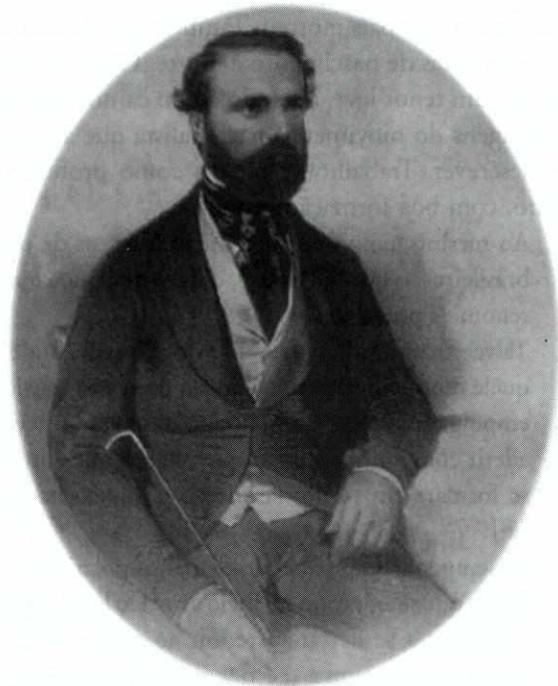
dos trabalhos, ficando, porém, subordinado ao Conselho Artístico. Em suma, praticamente era ele a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

De acordo como o plano então divulgado, propunha-se a nova instituição a promover a representação de cantatas e idílios, de óperas italianas, francesas e espanholas, sempre no idioma nacional, e a montar, uma vez por ano, uma ópera nova de compositor brasileiro (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 91).

Na noite de 17 de julho de 1857, estreou o primeiro espetáculo da instituição. A programação consistiu de óperas estrangeiras traduzidas para o português, na sua maioria zarzuelas. No entanto, a administração de Amat, cheia de transações duvidosas, sofreu muita crítica, o que levou a seu afastamento da direção. Em 1860, é extinta a instituição, alegando-se falta de artistas e de público. Ayres de Andrade, contudo, não considera terem sido estes os verdadeiros motivos para o fechamento: “Alguma manobra de bastidores deve ter havido” (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 97). O musicólogo justifica sua suspeita, lembrando que, apenas um mês depois, o Governo assinaria um contrato com uma nova empresa: a Ópera Lírica Nacional, dirigida justamente por José Amat.

Esta nova instituição faz estréias de importantes óperas brasileiras: *A noite de São João*³, em 1860, com música de Elias Álvares Lobo e libreto de José de Alencar; *A Noite do Castelo*, em 1861, com música de Carlos Gomes e libreto de Antônio José Fernandes dos Reis.

Entretanto, em 1862, Amat volta a se envolver em polêmicas, quando os cantores anunciam seu desligamento da companhia, acusando o “inqualificável e desleal” empresário de se “esquivar ao cumprimento dos contratos”. Neste mesmo ano, o governo unificou a *Companhia Lírica Italiana*⁴ e a *Ópera Lírica Nacional*, numa nova empresa: a *Ópera Nacional e Italiana*, dirigida por Francisco Manuel da Silva, Joaquim Norberto de Souza e Silva e Antônio José de Araújo. Essa união acabou prejudicando o grupo nacionalista, pois o dinheiro acabou sendo empregado em maior quantidade na montagem de “óperas italianas, visto estas representarem maior fonte de renda” (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 107). A unificação prejudicou também a



— José Amat

estréia de *Joana de Flandres* de Carlos Gomes em 15 de março de 1863. O elenco só contava com uma cantora brasileira. Desta forma, a ópera promovida pela companhia que pretendia instalar o canto em português foi executada por estrangeiros que não dominavam esta língua, o que certamente dificultou o entendimento do texto e desagradou o público.

Em 1864, encerrou-se o movimento que nasceu com o nome de *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional*, não havendo novamente uma “Ópera Nacional”. “Algo ficava de tantos esforços e entusiasmos: Antônio Carlos Gomes. Quando mais não fosse, só por isso bem merecem ser guardados os nomes de quantos colaboraram no empreendimento” (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 109).

No entanto, o que devemos enfatizar aqui é a certeza de que D. José Amat foi figura fundamental neste movimento nativista musical. Ele chegou ao Rio de Janeiro em 1848, onde permaneceu por menos de sete anos. Membro da nobreza espanhola, provavelmente teria vindo ao Brasil em busca de refúgio político. Mas esta é apenas uma das várias incertezas a seu respeito. Não se sabe o local da Espanha em que nasceu, nem

³ Considerada a primeira Ópera brasileira em português e com tema nacional.

⁴ Companhia de cantores responsável pelos espetáculos cantados em Italiano.



mesmo em que país morreu. Também são desconhecidas suas datas de nascimento e morte. O que se sabe é que foi um tenor leve, atuando como cantor em várias montagens do movimento nacionalista que acabamos de descrever. Trabalhou também como professor de canto, com boa formação musical.

Ao mesmo tempo pôs-se a musicar textos de poetas brasileiros, o que lhe trouxe, dentro de pouco tempo, renome e prestígio.

Talvez tivesse sido o exemplo do seu país, onde naquele momento a nacionalização do teatro musicado empolgava autores e público, o fator que o levou a aderir com tanto ardor ao movimento que entre nós se formara em torno da criação da ópera nacional. [...]

Desempenhado o papel de elemento polarizador das forças que se agitavam no meio artístico local, esparsas e prontas a se deixarem reunir ao menor sinal, D. José Amat chamou a si o que de melhor havia na cidade como representantes da música e da literatura e procurou despertar neles o interesse pelo projeto que tinha em mente. Convenceu-os, sem maiores esforços, de que a zarzuela, assunto que conhecia a fundo, era o gênero de teatro música que, tendo em vista as possibilidades artísticas que oferecia o meio brasileiro, mais se recomendava para início de atividades (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 90).

Em 1856, casa-se com uma de suas alunas de canto. Nascida no Brasil, ela é lembrada por seu nome de casada: Maria Luísa Amat. Segundo Ayres de Andrade, ela teria sido “um dos mais destacados e eficientes elementos do elenco da *Opera Lírica Nacional*, tendo tomado parte em todas as temporadas, de 1857 a 1863. Estreou no espetáculo em que essa instituição iniciava as suas atividades, a 17 de julho de 1857, fazendo o principal papel da zarzuela *A Estréia de uma Artista*” (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 134). Esteve na estréia de óperas brasileiras de grande importância histórica: *A noite de São João*, *Moema e Paraguaçu*⁵, *A Noite do Castelo* e *Joana de Flandres*⁶. O exemplo de Luisa mostra que José Amat contribuiu também para a formação de cantores lusófonos. Algo relevante se levarmos em conta que a escassez de tais cantores foi justamente uma das

grandes dificuldades ao se montar óperas em vernáculo no Brasil oitocentista.

Vale lembrar também que, hoje em dia, José Amat é patrono da cadeira número treze da *Academia Brasileira de Música*.

O Álbum Melodias Brasileiras

Em 1851, poucos anos após sua chegada ao Rio de Janeiro, Amat escreve o álbum *Melodias Brasileiras*, dedicado à imperatriz Dona Thereza Maria Christina. O álbum de Amat parece ter tido boa aceitação do público; é o que nos revela Wanderley Pinho, ao descrever um sarau do Segundo Reinado:

Na casa de Madame Bregaro as ceias eram lautas, as danças animadas, a música deliciosa. Lendo-se uma notícia de 1852 no “Álbum Semanal”, dá gula de volver àqueles tempos. Após um grande jantar, secundada pela irmã que modula uma cançoneta, aquela dama, “dotada de um caráter naturalmente triste, sempre disposta ao sentimentalismo” canta “O Sonho” de José Amat – a ela mesma dedicado –, e um romance francês “Dieu m’a conduit vers vous” (PINHO, 2004, p. 84).

As canções de Amat também mereceram a atenção da imprensa. Segundo Ayres de Andrade (1967, v. 2, p. 133), Amat canta em 1852 no “palácio para o Imperador e Imperatriz as *Melodias Brasileiras*, que dedica à imperatriz. Comentando a ocorrência, diz um periódico a seu respeito: ...*tem voz soave, terna, melancólica, simpática e que produz as mais gratas sensações quando dela faz uso empregando um estilo e um gosto arrebatadores*”.

No entanto, o álbum de Amat recebeu pouca atenção dos músicos e musicólogos modernos. Vanda Freire nos lembra que a música de salão no Brasil do século XIX, apesar de muito diversificada e rica, é olhada com preconceito e descaço até nossos dias. Cada vez mais, essa produção de salão, mesmo que em grande parte destinada à execução doméstica, configura-se como a música de câmara brasileira, com muito do nacionalismo inconsciente que Mário de Andrade almejava. Segundo Vanda Freire, observa-se na literatura especializada em história da música brasileira:

⁵ Libreto de Francisco de Abreu e música do maestro Sangiorgi

⁶ Libreto de Salvador de Mendonça e música de Antônio Carlos Gomes



[...] viés preconceituoso com as práticas musicais mais “populares”, que são freqüentemente abordadas de forma superficial, distorcida, ou simplesmente, são omitidas.

[...] A música de salão também tem sido descartada, muitas vezes, sumariamente, na literatura especializada, sem que se detenham sobre ela exames e análises mais cuidadosos (Freire, 2002, p. 128).

A autora lembra ainda a importância da música de salão:

[...] a música de salão insere-se com importante participação, em virtude da intensidade de sua presença e do papel social e musical que desempenha, sintetizando práticas musicais de diferentes espaços do Rio de Janeiro oitocentista.

[...] Pode-se, por exemplo, antecipar que o repertório de salão, assim como os gêneros dramático-musicais, com os quais o repertório de salão tem forte vinculação, são elos importantes na constituição de uma identidade musical brasileira, possuindo, com suas peculiaridades, características entendidas como nacionalistas, na presente pesquisa, no âmbito do século XIX. (Freire, 2002, p. 128).

Portanto, acreditamos que no repertório de salão brasileiro podemos encontrar elementos que eram reconhecidos como tipicamente brasileiros. Mesmo Mário de Andrade parece perceber a importância da música de salão ao publicar a famosa coletânea *Modinhas Imperiais*, em 1930. No entanto, acaba considerando as modinhas úteis apenas como fonte folclórica, talvez devido ao preconceito apontado acima por Vanda Freire.

Nossa pesquisa sobre a prática musical no Rio de Janeiro oitocentista têm mostrado que muitas das canções deste período não eram fruto de uma produção tão “popular”, como se acredita. O Pe. José Maurício e Marcos Portugal, Carlos Gomes, José Amat e tantos outros compositores de formação musical erudita, compuseram vários gêneros de canção brasileira. Estas seriam autênticas canções de câmara brasileiras em vernáculo, ricas de características próprias, mas que, por não seguirem todos os princípios do nacionalismo de Mario de Andrade, acabaram sendo consideradas de menor valor. Como veremos a seguir, o álbum *Melodias Brasileiras* de José Amat é um ótimo exemplo desta valiosa música de câmara brasileira. O álbum é composto por doze canções, que estão discriminadas na seguinte tabela:

~ Tabela 1: Canções do álbum *Melodias brasileiras*

| TÍTULO | GÊNERO ⁷ | POEMA | DEDICATÓRIA |
|-----------------------|-------------------------------------|---|---|
| A canção do exílio | Romance | Gonçalves Dias | <i>Mademoiselle</i> Henriqueta C. Santos da Silva |
| A leviana | Bolero | Gonçalves Dias | <i>Mademoiselle</i> Cardozo |
| Sonhei | Melodia | A.C. d'Andrada Machado e Silva | Madame M. Ferreira de Bessa |
| O pedido | Melodia | Gonçalves Dias | Madame Condessa d'Iguassu |
| Seus olhos | Melodia | Gonçalves Dias | Madame Maria Luisa Pires ⁸ |
| És um anjo | Melodia | Diogo Vieira de Mattos | <i>Mademoiselle</i> Laura Milliet |
| A serenata | Melodia | Diogo Vieira de Mattos | Madame Zaluar |
| A louca | Cena dramática | A.C. d'Andrada Machado e Silva ⁹ | Madame Josefina Ramos |
| A campa | sem especificação | J. d'Aboim | <i>Monsieur</i> E. Laemert |
| O valle saudoso (sic) | Romance | Diogo Vieira de Mattos | Aos paulistas |
| Amour et Regret | sem especificação | Carlos Guido y Spano | Ao amigo Carlos Guido y Spano |
| Recuerdos de España | motivos populares reunidos por Amat | — | Ângela Magariños |

⁷ Abaixo da maioria dos títulos, Amat especifica o gênero da canção.

⁸ Ao se casar com J. Amat passa a se chamar Maria Luisa Amat, de quem já falamos mais acima.

⁹ Provavelmente se trata de Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva, um dos integrantes da influente família Andrada.



Gostaríamos de destacar em quatro destas canções o uso de textos de Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), um dos maiores nomes da literatura romântica nacionalista do Brasil. Isso se explica se levarmos em conta o sucesso dos versos de Gonçalves Dias perante o público, ou, como nos lembra Giron (2004, p. 149), o fato do poeta ter atuado como crítico musical em folhetins, ou seja, de estar bem articulado com a atividade musical carioca. Apesar dele não utilizar o folhetim para pregar idéias nacionalistas, estas estão muito presentes em seus textos poéticos. Sua *Canção do Exílio*, “uma de suas composições antológicas, é exemplo

indiscutível do espírito romântico nativista” (Luft, 1986, p. 560). Além disto, foi diretor-fundador da revista “O Guanabara” de caráter fortemente nacionalista. Ou seja, o poeta se encaixava perfeitamente dentro nas preocupações nacionalistas de Amat reveladas na escolha da *Canção do Exílio* para iniciar o álbum.

Vale a pena falarmos mais detidamente sobre essa composição especificamente. Apesar do texto expressar a saudade do poeta pelo Brasil, Amat usa nesta composição uma melodia de gosto espanhol que traz vocalizações com ritmo e contorno melódico típicos do *canto jondo*¹⁰, como pode ser visto neste trecho:

A harmonia e o ritmo de toda peça reforçam seu caráter espanhol. Ou seja, é como se Amat, ele próprio um “exilado”, usasse o texto de Gonçalves Dias para chorar sua terra natal. Como podemos ver no *Cancioneiro de Músicas Populares* de César A. das Neves (1893, p. 179), era comum que o poema *Canção do Exílio* fosse apropriado e adaptado por europeus. Vejamos os exemplos presentes no *Cancioneiro*:

Minha terra tem colinas,
Onde canta o rouxinol;
Minha terra é mais amena,
Mais saudoso o pôr do sol.
[...]

ou ainda

Minha terra tem loureiros,
Onde canta o rouxinol,
Canta triste solitário,
De manhã e ao pôr do sol,
[...]

Segundo Ayres de Andrade, o poema *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias também foi posta em música por Adolfo Maersch, compositor e pianista alemão radicado no Rio de Janeiro em 1849, muito ligado ao movimento nacionalista carioca. Podemos concluir que este texto parece ter sido uma espécie de hino à terra natal, independentemente da nacionalidade do leitor.

¹⁰ Gênero de canção espanhola com influência moura. Para saber mais, acesse: <http://www.laguitarra.net/CanteJondo.htm>



Amat diferencia quase todas as canções de seu álbum por gêneros: “melodia”, “romance”, “cena dramática”, “bolero”¹¹. Ernesto Vieira, em seu *Dicionário Musical*, define:

- Melodia: um “trecho de música em que predomina a melodia. Ária, romança, canção, etc” (VIEIRA, 1889, p. 339).
- Romance: uma melodia “para canto de caráter sentimental” (VIEIRA, 1889, p. 446).
- Bolero: uma dança “e ária popular espanhola. É de caráter animado, predominando os tons menores, compasso $\frac{3}{4}$. O acompanhamento tem um ritmo peculiar, semelhante ao das polacas, representado por um colcheia e uma tercina de semicolcheias” (VIEIRA, 1889, p. 99).

Podemos ver que os termos “melodia” e “romance” são um tanto vagos e quase sinônimos. O que poderíamos supor a partir disso é que o termo “romance” indicasse um tipo de “melodia” de caráter mais sentimental, ou que sugerisse ao intérprete uma execução mais emotiva. Na verdade, o que percebemos é que os únicos dois “romances” do álbum – *A Canção do Exílio* e *O Valle Saudoso* – levam poemas que falam da saudade de algum lugar. Como já havíamos dito, em *A Canção do Exílio*, o poeta expressa a saudade de sua terra natal; por sua vez, em *O Valle Saudoso* também encontramos a saudade de um lugar geográfico. Vejamos primeiros versos deste último “romance”:

Se o meu fado mudar-se
Extranhas terras verei (sic)
Mas deste valle saudoso
Nunca mais m’esquecerei

Esta canção foi dedicada aos paulistas. Portanto, é de se supor que Amat quisesse homenagear com ela os saudosos imigrantes vindos de São Paulo, residentes na corte do Rio de Janeiro. Já os poemas usados nas “melodias” têm como tema o amor a alguém. Essa clara distinção temática entre “melodias” e “romances” implica na expressão de sentimentos próprios a cada um destes gêneros, e um bom intérprete saberá valorizar estas particularidades.

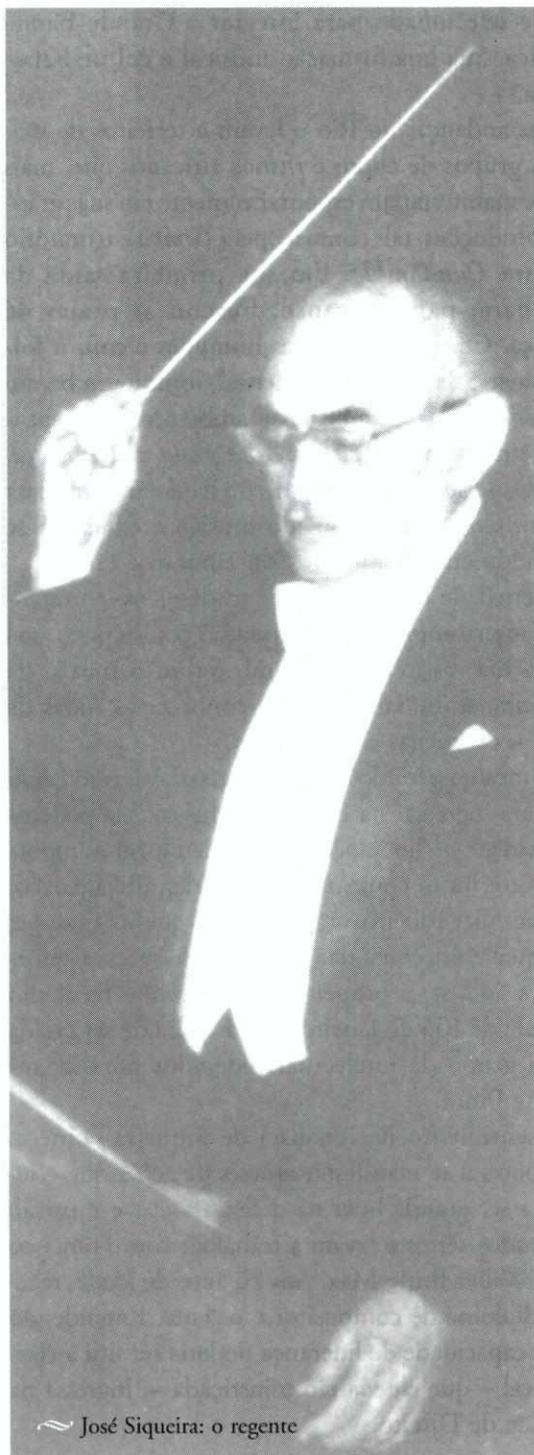
A Leviana, única peça indicada como bolero, tem de fato um compasso ternário, no qual podemos encontrar o “ritmo peculiar” descrito por Ernesto Vieira. *A Louca* é especificada como uma cena dramática. De fato, a peça é toda cheia de indicações dramáticas, como se o cantor de fato representasse um monólogo. Por exemplo, a peça finaliza com o texto “tenho meigo rir”: neste ponto, o compositor pede do intérprete um “riso d’amargor”.

As duas peças sem indicação de gênero parecem ser influenciadas também pela música dramática. Em *A Campa*, o início que é quase um recitativo, seguido de uma seção mais *cantabile*. Já a introdução de *Amour et Regrets* revela uma escrita orquestral, mais parecendo ser a redução de uma grade orquestral.

A presença de uma canção em francês e outra em espanhol, num álbum intitulado *Melodias Brasileiras* pode parecer estranho, mas está de acordo com os costumes do Brasil de então. O francês era uma língua internacional, estudada por toda a elite brasileira, a ponto de muitos de nossos escritores possuírem textos escritos nesta língua. Podemos citar até os periódicos brasileiros *L’Indépendent*, *L’Écho de l’Amérique du Sud*, escritos em francês, a “língua culta do país” (GIRON, 2004, p. 82). Além disso, o autor de *Amour et Regret*, Carlos Guido y Spano (1827-1918), é na verdade um celebrado poeta argentino, muito conhecido no Brasil oitocentista por ter passado no Rio de Janeiro grande parte de sua juventude à vingança total¹¹. Devido à longa permanência do poeta nesta cidade, podemos supor que, de certa forma, sua poesia fosse considerada um produto nacional pela sociedade carioca. Por outro lado, Guido y Spano era amigo pessoal de José Amat, como nos revela a dedicatória desta canção. Quanto à peça em espanhol, é bom lembrarmos que a música portuguesa teve sempre um estreito laço com sua vizinha espanhola. Assim, a canção final, *Recuerdos de Espana*, não é um elemento tão estranho assim ao álbum. De qualquer forma, essa canção denuncia as origens espanholas do nacionalismo de Amat e, conseqüentemente, mostra claramente a estreita relação que há entre o movimento nacionalista espanhol e o brasileiro, em meados do século XIX.

¹¹ Guido y Spano veio ao Brasil acompanhando o pai embaixador. Esteve no Rio em meados do século XVIII. Segundo Alarcón, Carlos Guido era muito querido no Rio, com estreita relação com os intelectuais cariocas. Devido à longa permanência do poeta no Rio, podemos supor que, de certa forma, sua poesia fosse considerada um produto nacional pela sociedade carioca.

Dossiê José Siqueira



José Siqueira: o regente

José Siqueira: Música, Brasilidade, Indignações e Lutas

JORGE ANTUNES

Dezembro de 1968, o mês fatídico do AI-5, ainda estava um pouco longe: faltavam 9 meses. Eu havia chegado de Salvador, aborrecido com músicos dos Seminários de Música da Bahia. Minha *Acusmorphose*, para orquestra, havia sido selecionada no Concurso de Jovens Compositores. No primeiro ensaio, dirigido pelo alemão Ernst Huber Contwig, o spalla Moisés Mandel levantou-se e gritou: “- Eu não sou pago para chiar!” Os violinistas, liderados por Moisés, se recusaram a chiar. Não queriam fazer o efeito vocal simultâneo aos glissandos de seus instrumentos. Furibundo, retirei o material das estantes e proibi a apresentação amputada de minha composição.

No Rio, de volta às aulas de composição com José Siqueira na Escola de Música, mostrei ao mestre a partitura que, logo adiante, viria a ser selecionada para apresentação no I Festival de Música da Guanabara. Siqueira examinou a obra com cuidado e, ao chegar na página 7 da partitura, observou: “-Interessante... Mas, quando começa a música?”.

Décadas antes, José Siqueira já havia escolhido seu caminho estético. Sua técnica apurada estava voltada para um propósito imutável: o nacionalismo pleno de inovações que surpreendiam os modernistas e que incomodavam os conservadores. O mestre já cristalizara sua linguagem musical, impregnada de ritmos brasileiros, escalas nordestinas e harmonias arrojadas com acordes por superposição de intervalos de quarta. Enfim, sua música

era, definitivamente, a miscigenação do Nordeste de suas origens, com os saberes do povo urbano e com a erudição da academia.

Explicava-se, assim, sua ironia para com a obra que tratava a matéria sonora como argila nas mãos do estudante carioca de 25 anos que descobria, isolada e secretamente, as novidades formuladas por Schaeffer, Penderecki e Xenakis.

O Trompete e o Fuzil

Em novembro de 1925 a Coluna Prestes, depois de passar por Mato Grosso e Goiás, se dirigiu para o Nordeste, chegando ao Maranhão. As tropas que combatiam a Coluna eram bem diversificadas: governo e latifundiários queriam eliminar a rebelião. No encalço do Cavaleiro da Esperança e de seus liderados, na longa marcha, estavam o exército, as polícias estaduais, jagunços dos coronéis e alguns cangaceiros.

O Presidente da República, Artur Bernardes, para desencadear importante investida contra a Coluna, mobilizou o 22º Batalhão de Caçadores da Paraíba. Entre os soldados do 22º B.C. estava um moço do sertão, de apenas 18 anos de idade, que teve que trocar seu trompete por um fuzil. O nome do trompetista sertanejo: José de Lima Siqueira.

José Siqueira, felizmente, não conseguiu pegar Prestes. Também não tiveram sucesso na caçada, felizmente, nenhum jagunço, nenhum policial, nenhum cangaceiro, nem o batalhão em que servia aquele que, 15 anos depois, viria a fundar a Orquestra Sinfônica Brasileira.

O jovem José, antes de sair de Conceição do Piancó, na Paraíba, rumo a São Luiz, já tinha vivido belas experiências musicais na banda de música dirigida por seu pai. O menino Siqueira já conhecia o saxhorne alto, o bombardino, a tuba, o trompete, graças à sua participação na Banda Cordão Encarnado.

O impaludismo, doença providencial, atacou o jovem soldado-músico de 18 anos que foi hospitalizado e, assim, dispensado de participação na caçada a Prestes. Impressionado com o sofrimento do povo, José começara a admirar aqueles revolucionários que lutavam contra as fraudes eleitorais, as ingerências imperialistas de potências estrangeiras e a prepotência dos latifundiários.

No Rio de Janeiro

Sempre acompanhado de seu trompete, José Siqueira foi se aventurar por outras plagas, em busca de aperfeiçoamento musical, pretendendo dar vazão à sua criatividade. No Rio de Janeiro encontra oportunidade na Escola Militar de Realengo onde, por concurso, é selecionado para integrar a Grande Banda Sinfônica. Sua boa formação musical e cultural aí se iniciava.

Suas andanças no Rio o levam a terreiros de macumba, grupos de choro e ritmos africanos que, mais tarde, se manifestariam espontaneamente em suas grandiosas produções, tais como a ópera *Gimba* e o oratório fetichista *Candomblé*. Em sua primeira saída da Guanabara, para descanso, buscou as praias de Itacuruçá. Com os pescadores humildes e com o folclore praiano das terras fluminenses, tomou um banho de brasilidade. Inspirado nesse ambiente, escreveu o poema sinfônico *Os pescadores na praia de Itacuruçá*. De volta ao Rio, conheceu o mestre Paulo Silva na Casa Guarani. Com esse renomado músico e educador se aprofundou em Harmonia, Contraponto e Fuga.

A seriedade de seus estudos acadêmicos, entretanto, não interrompia sua aproximação com o povo, sua música, sua resistência cultural. Subiu o morro da Mangueira, o do Salgueiro, foi conhecer as rodas de samba, as cabrochas e os passistas.

No mesmo período em que se preparava, com Paulo Silva, para ingressar na Escola de Música, sua poderosa capacidade de liderança artística deu lugar a importante fruto. Junto com sua recente e definitiva paixão, a soprano Alice Ribeiro, organizou a Orquestra Euterpe, com a qual começou a dar concertos de sucesso. A orquestra veio a ser a primeira a se apresentar na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que acabara de ser criada por um grupo de intelectuais liderados por Edgard Roquette-Pinto.

O sentimento nacionalista de Siqueira começa, nessa época, a se manifestar através de ações que o levariam a ser grande líder na defesa da classe musical. Seus estudos sérios o levam a trabalhar com Francisco Braga e Walter Burle-Max. Aos 26 anos de idade, recebe seu diploma de compositor e regente. Entendendo que sua capacidade de liderança poderia ser útil à classe musical – que ele via tão injustiçada –, ingressa na Faculdade de Direito.



~ José Siqueira e Alice Ribeiro: concerto em Lisboa

Sua perseverança, sua inspiração e suas composições musicais nascidas com prolixidade cativam a admiração de Francisco Braga e outros nomes consagrados da vida musical carioca. Em 1939, ao casar-se com Alice Ribeiro, José já era professor na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, tendo saído vitorioso em concorrido concurso pela livre-docência.

~ A Orquestra Sinfônica Brasileira

José Siqueira, o jovem compositor, nem sempre conseguia entrar no Theatro Municipal para assistir aos concertos. Incomodava-lhe o elitismo: sonhava com a criação de uma orquestra que fosse ao encontro das massas populares. Em suas tentativas de arregimentação de músicos, se acostumou a ouvir opiniões negativas sobre a idéia de se levar música sinfônica para as massas.

A oportunidade de realização do sonho chegou com a vinda de refugiados da guerra que eclodira na Euro-

pa. Entre os refugiados recém-chegados estavam vários músicos de valor, entre eles Eugen Szenkar. A idéia de criação de uma orquestra, por outro lado, animou os músicos cariocas a partir do grande sucesso dos concertos, no Rio de Janeiro, da *National Broadcasting Company*, sob a batuta de Arturo Toscanini. Em 1940, com o apoio do renomado maestro Szenkar que, por sua vez, dependia enormemente da hospitalidade carioca, foi fácil mobilizar os 104 músicos que integrariam a primeira formação da Orquestra Sinfônica Brasileira.

A OSB dava, então, seus primeiros passos no trabalho de levar música sinfônica à população. O Theatro Municipal começou a realizar, nos domingos, concertos para o povo. O cinema Rex e alguns clubes da cidade também passaram a ser palco para concertos populares da Orquestra. O projeto orquestra se ampliou, com a promoção de trabalho educativo para jovens, concursos para novos compositores, cursos de Educação Musical para as massas e concessão de bolsas de estudo para o exterior. Três dos beneficiados pelas bol-

sas foram os jovens promissores Cláudio Santoro, Eleazar de Carvalho e Aldo Parizot.

A boa reputação alcançada rapidamente pela OSB trouxe à orquestra carioca a colaboração de artistas internacionais, tais como Ruggiero Ricci, Yehudi Menuhin, Erich Kleiber, Eugene Ormandy, Beniamino Gigli, Charles Munch, Ferruccio Tagliavini e outros.

O cargo de Presidente da OSB permitiu que José Siqueira mantivesse importantes contatos e convivências com a nata da música erudita internacional, o que lhe abria as portas dos teatros e das orquestras do mundo.

~ No Exterior

Sua posição de destaque na música da América Latina granjeou-lhe convites dos Estados Unidos, da Europa e da União Soviética. Sua primeira viagem aos Estados Unidos aconteceu em 1944. Lá, regeu as orquestras de Filadélfia, Rochester, Detroit e New York. Sempre com

muito sucesso, em seguida seguiu para o Canadá, onde regeu a Orquestra Sinfônica da Rádio de Montreal.

À Europa, viajou pela primeira vez em 1953, onde regeu a Orquestra da ORTF. A estada em Paris, entretanto, tinha outro objetivo: o aperfeiçoamento como compositor e como pesquisador musicólogo. No Conservatório foi estudar composição com Tony Aubin e na Sorbonne fez um curso de Musicologia.

Na segunda metade dos anos 50, deu prosseguimento à carreira de regente, dirigindo orquestras em Florença, Porto e Roma. Seus concertos, muitos deles tendo a atuação da esposa, a soprano Alice Ribeiro, como solista, se estenderam pela Polônia e pela União Soviética.

Mas a sua conquista do público europeu teve um preço alto. Sua longa estada no exterior provocou a rebelião de músicos da OSB que, num golpe, promoveram seu afastamento da presidência da Orquestra.

Em outubro de 1962, o número 5 de *O Diapasão*, órgão informativo do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, publicou a seguinte nota:

~ Estréia da cantata *Candomblé*: Theatro Municipal do Rio de Janeiro



“Em 1948, quando se encontrava nos Estados Unidos da América o maestro José Siqueira, em missão cultural, cerca de 50 músicos da Orquestra, inconscientemente, dirigidos por elementos estranhos ao meio musical, promoveram o seu afastamento do cargo de Presidente.”

Outras Lutas e Lideranças

De volta ao Rio, Siqueira fundou a Sociedade Artística Internacional. Sua intenção era manter o Rio de Janeiro vinculado aos grandes centros culturais da Europa, com intercâmbio de artistas. As atividades da SAI tinham mão dupla, encaminhando músicos brasileiros para o exterior e trazendo ao Brasil expoentes do cenário internacional.

Inconformado com os desvios que a OSB passou a sofrer em seus objetivos originais, de levar música para o povo, Siqueira parte para a criação de nova orquestra: a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro. Foram várias as outras iniciativas que o irrequieto José Siqueira veio a implementar, enriquecendo a agitação cultural do Rio de Janeiro. A criação do Clube do Disco foi uma delas. No período, José Siqueira se revela fértil na atividade de escritor de livros teóricos, voltados para a educação musical na escola e para o trabalho didático na Escola Nacional de Música, publicando vários livros.

A OMB

Sua vocação de líder veio coroar sua atuação política em 1962. A viva inteligência, o poder verbal de persuasão, a consciência social e a disciplina do maestro José Siqueira viriam, enfim, a mobilizar a classe musical na luta por melhores condições de trabalho. O diploma que recebera de Bacharel em Direito respaldava o conhecimento do maestro, acerca dos caminhos a serem trilhados na luta pela regulamentação da profissão de músico.

DECRETO DE APOSENTADORIA

O Presidente da República, usando da atribuição que lhe confiere o Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968 e, tendo em vista o disposto no artigo 19, item II, do Ato Complementar nº 39, de 20 de dezembro de 1968,

resolve

APOSENTAR: Nos cargos que ocupam nos órgãos da Administração Pública Federal, com os vencimentos proporcionais de tempo de serviço, os seguintes servidores:

| | |
|--|-------------------------------------|
| Abelardo Zaluar | José Leite Lopes |
| Alberto Coelho de Souza | José de Lima Siqueira |
| Alberto Latôrrre de Faria | Lincoln Bicalho Roque |
| Augusto Araújo Lopes Zamith | Manoel Maurício de Albuquerque |
| Aurélio Augusto Rocha | Maria Célia Pedrosa Torres Bandeira |
| Bolívar Lamounier | Maria Helena Trench Villas Boas |
| Carlos Alberto Portocarrero de Miranda | Maria Heloisa Villas Boas |
| Eduardo Moura da Silva Rosa | Maria José de Oliveira |
| Elisa Esther Frota Pessoa | Maria Laura Mouzinho Leite Lopes |
| Eulália Marias Lahamayer Lobo | Maria Yedda Leite Linhares |
| Florestan Fernandes | Marina São Paulo de Vasconcellos |
| Guy José Paulo de Holanda | Marina Coutinho |
| Hassim Gabriel Merediii | Mário Antônio Barata |
| Hélio Marques da Silva | Milton Lessa Bacios |
| Hugo Weiss | Mirian Limoeiro Cardoso Lins |
| Ildico Maria Erzebet | Noema Bulália de Oliveira Toscano |
| Jaime Tiomno | Plínio Sussekind da Rocha |
| João Batista Villanova Artigas | Quirino Campoliorito |
| João Cristovão Cardoso | Roberto Bandeira Accioli |
| João Luís Dubac Pinaud | Sarah de Castro Barbosa |
| José Américo da Mota Pessanha | Wilson Ferreira Lima |

Brasília, 25 de abril de 1969; 148ª da Independência e 81ª da República.

COSTA E SILVA

Luís Antônio da Gama e Silva

Tarso Dutra

(Diário Oficial da União, 28 de abril de 1969, pág. 3.598)

Decreto de aposentadoria: desdobramento do AI-5

O primeiro passo foi a fundação da União dos Músicos do Brasil. A iniciativa colheu importante fruto: a arregimentação e o corporativismo da classe musical que, até então, era desesperançada, desunida e muito injustiçada. O Brasil, como nação-membro do Bureu Internacional do Trabalho, havia promovido, no governo Vargas, a legislação trabalhista. Mas a “Lei Getúlio Vargas” era falha e injusta para com os músicos.

Em 22 de dezembro de 1960 o presidente Juscelino Kubitschek sancionava a lei nº 3.857, decretada pelo Congresso Nacional. Era criada a Ordem dos Músicos do Brasil. Os três primeiros anos de existência da OMB foram ricos, com atividades em favor dos interesses dos músicos. Os belos objetivos da entidade passariam a ser esquecidos quatro anos depois, quando a ditadura

☞ Página 35 do Catálogo de Antunes, publicado e recolhido pelo Itamaraty em 1976

| | | | | | |
|----------|--------------------------------|----------------|-------|----------|---|
| Rio 1968 | Xadrez Especial (peça teatral) | fita magnética | 40'00 | S.B.A.T. | Texto: Alfredo Gerhartt. Prêmio: Serviço Nacional de Teatro 1968. Fita realizada no Estúdio Antunes de Pesquisas Cromo-Musicais, Rio de Janeiro. Apresentação pública no Brasil proibida pela Censura Federal. Inédito. |
|----------|--------------------------------|----------------|-------|----------|---|

☞ Página 35 do Catálogo de Antunes, datado de 1976 e distribuído pelo Itamaraty em 1978

| | | | | | |
|----------|--------------------------------|----------------|-------|----------|--|
| Rio 1968 | Xadrez Especial (peça teatral) | fita magnética | 40'00 | S.B.A.T. | Texto: Alfredo Gerhartt. Prêmio: Serviço Nacional de Teatro 1968. Fita realizada no Estúdio Antunes de Pesquisas Cromo-Musicais, Rio de Janeiro. |
|----------|--------------------------------|----------------|-------|----------|--|

militar arrancou Siqueira da presidência da OMB, nomeando um interventor para seu lugar.

A perseguição política que o maestro, líder de esquerda, passou a sofrer nos anos de chumbo, não esmoreceu sua força empreendedora e criativa. Criou a Orquestra de Câmara do Brasil, que regeu entre 1967 e 1968. Em 1972, escreveu seu *Segundo Concerto para Violino e Orquestra* e a cantata *Portugal*. Em 1974, compôs o *Concertino para Violoncelo e Orquestra de Câmara*. Nesse mesmo ano gravou, em Moscou, o seu oratório *Candomblé*.

☞ O AI-5

No dia 13 de dezembro de 1968, o governo da ditadura militar empreendeu um golpe dentro do golpe. Foi decretado o mais cruel dos Atos Institucionais: o famigerado AI-5, que reforçou os poderes discricionários do regime militar. O ato permitia a repressão e a perseguição das oposições. As Assembléias Legislativas e o Congresso Nacional foram colocados em recesso.

Os decretos-filhotes do AI-5 proliferariam seguidamente. Em 28 de abril de 1969, o Diário Oficial da União publicava mais resoluções, com base no 39º Ato Complementar, aposentando compulsoriamente 42 in-

telectuais e professores universitários, entre eles José Siqueira.

Quando Siqueira completou 70 anos de idade, em junho de 1977, enviei ao maestro, meu dileto ex-professor e sempre amigo, uma carta com meus cumprimentos pela data. Na mesma missiva lhe falei das perseguições políticas que eu, seu seguidor em lutas por justiça social, vinha sofrendo em Brasília.

O Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, na época, publicava uma série de Catálogos de Obras de compositores brasileiros. A pedido do Itamaraty, encaminhei ao Departamento Cultural o meu catálogo de obras para publicação. O formato determinado pelo Ministério incluía uma coluna, onde o compositor deveria indicar a data de estréia da cada obra e outras informações relevantes.

Duas de minhas obras, feitas para trilha sonora de peças teatrais em 1967 e 1968, haviam sido censuradas em todo o território nacional, por motivos políticos. Anotei essas informações na coluna apropriada, nos comentários das obras.

O Catálogo de Obras de Jorge Antunes veio a ser publicado pelo Itamaraty em novembro de 1976. As autoridades do Ministério, com a vigilância do SNI, Serviço Nacional de Informações, só então se deram conta das referências, na publicação, à censura. Con-



clusão: toda a edição foi recolhida aos porões da ditadura. Os censores tinham vergonha de ver suas ações de censura divulgadas. A edição veio a ser liberada dois anos depois, após passar pela reimpressão das páginas em que se divulgava a censura às minhas obras, com o corte dessas observações.

Quem tiver acesso a esse catálogo, nas bibliotecas, poderá observar a diferença de seu formato em relação aos outros catálogos da série. A encadernação, que era do tipo canoa, passou a ser do tipo colado. Sua dimensão horizontal é menor que a dos outros catálogos, porque sua lombada foi passada na guilhotina para troca das páginas de toda a tiragem.

Na carta, José Siqueira me sugeria que suportasse, com resignação, as injustiças. Mas eu estava certo de que a solidariedade do amigo escondia o mesmo inconformismo que me alimentava. Oito meses antes de sua morte, Siqueira lutava ainda contra o medo, a injustiça, o subdesenvolvimento e o colonialismo cultural. A seguir transcrevo a carta que ele me enviou:

Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1977

Prezado amigo Jorge Antunes

Só agora respondo sua amável carta datada de 20 de junho passado, que agradeço profundamente.

Nossa elite musical (intérpretes, organizadores de programas e ricos), copiadora dos modelos anglo-saxônicos e franceses, é indiferente à verdadeira situação brasileira e contribuem, decisivamente, para que o Brasil continue a ser um país subdesenvolvido e culturalmente colonialista.

Nossa música não interessa a ela, por isso o compositor de música erudita é a maior vítima.

Sei da injustiça de que você foi vítima, por parte do Itamaraty, centro responsável, em grande parte, pelo colonialismo cultural a que me refiro acima.



PRESIDENTE
JOSÉ SIQUEIRA

UNIÃO DOS MÚSICOS DO BRASIL
C.G.C. 33.944.182

Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1977

Prezado amigo Jorge Antunes

Só agora respondo sua amável carta datada de 20 de junho passado, que agradeço profundamente.

Nossa elite musical, (intérpretes, organizadores de programas e ricos), copiadora dos modelos anglo-saxônicos e franceses, é indiferente à verdadeira situação brasileira e contribuem, decisivamente, para que o Brasil continue a ser um país subdesenvolvido e culturalmente colonialista.

Nossa música não interessa a ela, por isso o compositor de música erudita é a maior vítima.

Sei da injustiça de que você foi vítima, por parte do Itamaraty, centro responsável, em grande parte, pelo colonialismo cultural a que me refiro acima.

Eu, como você sabe, fui aposentado da Catedra da Escola de Música da UFRJ pelo Ato Institucional nº 5 e afastado pelo Ato Complementar 72 da Catedra de Composição do Instituto Villa-Lobos, pertencente ao antigo Estado da Guanabara.

O medo campeia e no meio musical é deplorável.

Por incrível que pareça a única homenagem que recebi até agora, foi da Rádio MEC, que promoveu um concerto com a Orquestra Sinfônica Nacional no dia 26 de junho, cujo programa, foi todo ele, consagrado à minha obra, com quatro primeiras audições mundiais.

Sugiro que suporte com resignação as injustiças. Uma onda de macartismo, a mesma que puniu Carlitos, Paul Robson e milhões de outras grandes personalidades, invadiu o Brasil em 1964 e ainda está por aí.

A Universidade de Brasília é o mais triste exemplo de tudo isso na área do ensino superior no país. Há delatores por toda parte.

Seu criador, Darcy Ribeiro, disse que a considera como uma filha que se prostituiu.

Com um cordial de abraço, de

José Siqueira.

SEDE - AV. RIO BRANCO, 185 - 5.º ANDAR - SALA 518 - TEL. 252-6642 - EDIFÍCIO MARQUES DE HERVAL - RIO DE JANEIRO - BRASIL

~ Carta de José Siqueira, comentando injustiças da ditadura militar

Eu, como você sabe, fui aposentado da Cátedra da Escola de Música da UFRJ pelo Ato Institucional nº 5 e afastado pelo Ato Complementar 72 da Cátedra de Composição do Instituto Villa-Lobos, pertencente ao antigo Estado da Guanabara.

O medo campeia e no meio musical é deplorável.

Por incrível que pareça a única homenagem que recebi até agora, foi da Rádio MEC, que promoveu um concerto com a Orquestra Sinfônica Nacional no dia 26 de junho, cujo programa, foi todo ele, consagrado à minha obra, com quatro primeiras audições mundiais.

Sugiro que suporte com resignação as injustiças. Uma onda de macartismo, a mesma que puniu Carlitos, Paul Robson e milhões de outras grandes personalidades, invadiu o Brasil em 1964 e ainda está por aí.

A Universidade de Brasília é o mais triste exemplo de tudo isso na área do ensino superior no país. Há delatores por toda parte.

Seu criador, Darcy Ribeiro, disse que a considera como uma filha que se prostituiu.

Com um cordial abraço de

José Siqueira

Conclusão

A vida e a obra de José Siqueira se constituem como um verdadeiro monumento que deve estar integrado,

e sempre lembrado, na galeria das glórias nacionais. Sua música, sempre revelando um domínio técnico extraordinário, está impregnada daquele sabor nacional que caracteriza o criador universalista. O intrépido e genial nordestino soube captar o sentimento nacional que caracteriza o povo cordato e criativo que, ainda hoje, tem esperanças nas mudanças sempre sonhadas.

Neste ano de 2007, em que o compositor, se vivo estivesse, completaria 100 anos de idade, é necessário que tudo seja feito para que as novas gerações conheçam sua trajetória e sua produção. Muitos já repetiram o moto “quem não estuda a história está condenado a repeti-la”. Ao pensar na figura de José Siqueira, eu me arrojo na criação de outro moto: quem não conhece as belas sagas e as belas lutas do passado, está condenado a não repeti-las.

Lembrança de José Siqueira, o Professor

ROBERTO DUARTE

Quem imaginar o maestro Siqueira diante de um quadro negro dando suas aulas de composição e orquestração está totalmente enganado. As grandes aulas do mestre eram dadas quase sempre da maneira mais informal possível. Os locais variavam. Um deles era a pequena sala da União dos Músicos do Brasil, no Edifício Marquês do Herval, na Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro. Lá estava todo o seu acervo de partituras e sua enorme e variada discoteca. Nessas aulas ouvíamos, pela primeira vez, uma grande quantidade de obras importantes. Seus comentários e sábias observações estavam sempre presentes em cada efeito harmônico ou orquestral. Nas salas da Escola de Música da UFRJ eram dadas, naturalmente, as aulas oficiais. No entanto, sabíamos que o Café Indígena, hoje inexistente, ao lado da Escola, era o local perfeito para a continuação dessas aulas. Ali, com umas boas xícaras de café, a conversa, ou melhor, a aula, já que ele falava 99 % do tempo, fluía melhor.

Conversador por excelência, o maestro Siqueira aproveitava qualquer oportunidade para transmitir os seus conhecimentos teóricos, sua larga experiência como homem e compositor. As conversas, entremeadas

de histórias e casos pitorescos, tinham sempre um fundo didático. Não era de forma nenhuma um avaro: o que sabia ensinava e ensinava com prazer. O maestro Siqueira *sempre* dava aulas. Seu forte era, sem dúvida, a orquestração. Qualquer tema em suas mãos era logo desenvolvido usando ao máximo todos os recursos de uma orquestra, seja sinfônica ou de câmara. Muitas vezes compunha de forma quase didática. Aos seus alunos aconselhava escrever para todos os instrumentos, pelo menos uma pequena peça. Ele próprio escreveu concertos e concertinos para *todos* os instrumentos de uma orquestra sinfônica. Suas obras podem ser consideradas verdadeiros exemplos de orquestração. “A boa orquestração é aquela que soa bem já na primeira leitura, sem a intervenção do regente para equilibrar o som”, era a sua frase predileta para nos orientar na difícil arte de escrever para orquestra. Ao longo de uma carreira de quase quarenta anos de atividade profissional como regente, pude constatar a veracidade de sua afirmação. Embora sua estética de composição fosse nacionalista, com forte sabor nordestino, o maestro Siqueira não nos obrigava, de forma nenhuma, a usar uma estética determinada. Mas dizia sempre que o compositor bra-



sileiro deveria escrever música brasileira. E, se “para quem sabe ler, pingo é letra” como diz o povo, nós, sempre que possível, usávamos em nossas tarefas composicionais um tema modal, com um gostinho especial, bem ao jeito dele. E todos ficávamos felizes!

Em 1967, logo após o término de meu curso de Composição e Regência, fui convidado pelo maestro Francisco Mignone para ser o seu assistente na Cadeira de Regência da Escola de Música da UFRJ. Menos de um ano depois o maestro Siqueira me requisitou para, também, prestar serviço como seu assistente em sua classe de Composição. Experiência fantástica para um jovem recém-formado: trabalhar de perto com dois dos melhores mestres da música brasileira. Passei então a ter um contato muito mais freqüente com o maestro Siqueira, participando de todas as suas aulas e das já famosas conversas no Café Indígena.

Em 1969, tive a oportunidade de presenciar um fato lamentável mas que considero histórico. Poucas pessoas além de mim o vivenciaram. Durante uma aula, estávamos reunidos, o maestro Siqueira, eu e dois ou três alunos da Classe de Orquestração no Salão Henrique Oswald da Escola de Música da UFRJ. Inesperadamente um funcionário entrou para avisar ao mestre que havia um “telefonema urgente de Brasília”, na portaria da Escola. Pedindo licença, o maestro

Siqueira deixou a turma sob minha orientação e foi atender ao chamado urgente de Brasília. Passados uns quinze minutos ele retornou visivelmente conturbado e disse: “Acabo de receber um telefonema de um amigo ligado ao governo, e que está em Brasília no momento, me aconselhando com veemência a pedir minha aposentadoria ainda hoje, já que eu estou no magistério há mais de quarenta anos, senão serei incluído na lista que sai amanhã com as novas cassações políticas.” Perplexos e constrangidos, mas diante da gravidade do assunto e dos fatos concretos, sugerimos que tomasse imediatamente as providências necessárias, evitando assim a sua cassação iminente e a conseqüente perda dos direitos políticos. Sabíamos que, se tal acontecesse, sua vida musical, seja como compositor, regente ou professor, estaria seriamente prejudicada. Apesar da nossa insistência e dos nossos argumentos, o mestre permaneceu inflexível. Sereno, disse que nada tinha feito de errado, só pensava no bem do Brasil e no desenvolvimento da música e do músico brasileiro. Portanto, em sua opinião, não poderia e não seria punido.

No dia seguinte os jornais publicavam uma nova lista de cassados: lá estava o maestro José Siqueira, um brasileiro que sempre lutou pelos seus mais altos ideais. Sua última aula não foi de música, mas de dignidade.

Um Encontro em Paris

HAROLDO COSTA

A Brasileira, primeira companhia de danças brasileiras a fazer uma turnê pela Europa, estreou em Paris, no Theatre Étoile, e foi um grande sucesso. Fomos para fazer uma temporada de um mês e ficamos três meses, graças ao sucesso de público e de crítica. Muitos brasileiros que viviam lá, orgulhosos da imagem positiva do Brasil que fazíamos, se aproximaram de nós e nos tornamos amigos. Foi o que aconteceu com o casal José Siqueira-Alice Ribeiro. Ambos transitavam à vontade no mundo cultural parisiense, graças ao prestígio adquirido pelos concertos apresentados nas principais salas parisienses: *Gaveau, Playel*, etc.

José Siqueira regia as mais conhecidas orquestras européias em Moscou, Praga, Colônia, Berlim, além de Paris, naturalmente, e Alice Ribeiro era uma das mais belas vozes surgidas no Brasil. Seu tipo físico era um dado a mais para exaltar a sua *brasileirice*. Morena, com cabelos intensamente negros e traços levemente indígenas, o que lhe dava um aspecto raro e benfazejo no mundo da música clássica.

O nosso espetáculo era um grande mural de danças e cantos executado por um elenco multi-racial, dando uma visão da realidade étnica brasileira. Quando o casal foi assistir à nossa apresentação, foi um caso de

paixão à primeira vista. Eu já o conhecia dos concertos do cinema Rex, às 10 horas da manhã, os CONCERTOS PARA A JUVENTUDE, criação do próprio Siqueira, uma das muitas que ele concebeu para incentivar o interesse e o aprendizado no âmbito da música de concerto.

Naquele momento, ele estava em vias de gravar sua cantata *Xangô*, obra que remetia aos cânticos da religiosidade afro-brasileira, comum nos estados do nordeste brasileiro, e Siqueira, como bom paraibano, tinha nas veias e memória a importância das entidades. Nosso encontro veio a calhar, porque tínhamos um trio de percussionistas, tocadores de atabaques, que vinha impressionando o público por onde passávamos. E era a base que ele necessitava para juntar à orquestra sinfônica e gravar a cantata.

Até hoje recordo com gratidão e certo espanto pela maneira como o casal passou a conviver conosco. Ambos pareciam apenas mais dois integrantes da companhia quando, na verdade, a presença deles tornou-se um capítulo importante na história do grupo e de cada um de nós.

Ensaivamos todas as tardes no teatro e tínhamos rudimentos de música ensinados por Siqueira. Muitos

de nós aprendemos a “ler cabeça de nota”, como se diz no jargão dos músicos. E como foi bom, que aprendido valioso!

Quando, finalmente, entramos no estúdio da *Schola Cantorum* para gravar a maravilhosa obra de José Siqueira, a cantata negra *Xangô*, para a fábrica *Chant du Monde*, foi um momento de glória. Nossos atabaques e outros instrumentos de percussão (eu tocava agogô) juntaram-se aos instrumentos da orquestra sinfônica, e éramos também o coro que entoava os cânticos, com o solo de Alice Ribeiro e tudo sob a regência de José Siqueira. Inesquecível. Depois da temporada parisiense seguiríamos para a Holanda, continuando nossa turnê. Entusiasmado com o sucesso alcançado pelo disco, Siqueira propôs ao Askanasy, nosso empresário, incluir a cantata no espetáculo. E assim foi feito.

Quando chegamos em Haia, passamos a ensaiar a versão teatral do *Xangô*, com dança e canto, e a presença de Alice Ribeiro. Foi um dos episódios mais enriquecedores de nossa vida artística. Aprendemos muito, não só do ponto de vista artístico, como também do ponto de vista humano.

Lições que nenhum de nós jamais esqueceu.

A Música Vocal de José Siqueira

VASCO MARIZ

O paraibano José Siqueira fez-se notar sobretudo como sinfonista. Veio para a capital entre as tropas recrutadas no Nordeste para combater a Coluna Prestes, e foi como soldado-músico que recebeu os primeiros rudimentos de teoria. Estudou na Escola Nacional de Música com Paulo Silva, Walter Burle Marx, Francisco Braga e Luís Amabile e, em 1937, após haver prestado concurso, conquistou naquele mesmo estabelecimento de ensino a cátedra de harmonia. Um dos espíritos mais empreendedores do meio musical brasileiro, fundou em 1940 e dirigiu, até 1947, a Orquestra Sinfônica Brasileira. Como regente, realizou duas viagens aos EUA e várias à Europa, e foi membro da Academia Brasileira de Música.

A inspiração lhe brotava fácil, embora nem sempre da primeira água, e o aproveitamento do folclore, frequentemente demasiado direto. Restrições se têm feito às qualidades musicais de Siqueira como criador, preferindo o organizador. Todavia, ele era dos poucos compositores brasileiros que realmente conheciam o seu ofício. Tinha *métier* para dar e vender, e, se não era genial, podia orgulhar-se de pairar bem acima do numeroso grupo de compositores amadores bem-intencionados. José Siqueira desenvolveu considerável atividade no terreno da composição, e sua obra abrange todos os gêneros musicais, inclusive a ópera. O setor vocal, longe de ser a sua contribuição principal para a música pátria, contém peças para coro, solistas e orquestra, para canto e orquestra, e para violino, canto e piano.



Posse do maestro José Siqueira na Academia Brasileira de Arte, em 14 de outubro de 1974, no Salão Nobre da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro

O próprio compositor só julgava interessantes os trabalhos escritos a partir de 1946, isto é, das duas coletâneas de poesias de Manuel Bandeira. Muitas das obras anteriores às coletâneas, inclusive *Você*, texto de Augusto Linhares, pecam por um primarismo que beira o popularesco. Somente naquelas duas séries de trabalhos alçou-se José Siqueira a um nível elevado. Menciono ao acaso *Teus óio*, texto folclórico, e *Páginas íntimas*, de Luís Andréa, ambos de 1940; *Reminiscências* e *Milagre*, com texto de Raul Machado e escritas em 1943; a *Toada*, original para orquestra de cordas, à qual Martins d'Alvarez sobrepôs versos, e *Nós* (1945), palavras de Augusto Linhares.

Dessas modestas canções até chegarmos às duas coletâneas de Bandeira, observa-se nítido progresso em feitura e em inspiração. Nelas, a atitude nacionalista de Siqueira mudou para o aproveitamento de temas populares apenas quando sugeridos pelo poeta, como no caso de *Na rua do sabão* e *Trem de ferro*. O tratamento do texto parece-me, em geral, satisfatório. É possível que para isso tenha contribuído a esposa, a

excelente camerista Alice Ribeiro, com sua experiência vocal.

Cada coletânea abrange cinco canções de todos os períodos literários de Manuel Bandeira, quase todas dignas de nota e que situam decididamente o autor dentro do *Lied* nacional, não ao lado das melhores obras de Guarnieri, Mignone ou Villa-Lobos, mas certamente na média da produção dos nossos melhores compositores. Aliás, foi bastante grato à musicologia brasileira acompanhar os progressos inegáveis, no terreno orquestral e depois no *Lied*, de José Siqueira.

A primeira coletânea inicia-se com um *Madrigal*, que considero de primeira ordem. A linha melódica flui espontânea, sentida, com aquele acento típico nordestino, que Siqueira conhecia bem e conseguiu extravasar sem banalidade. A canção é singela, enquadrada num ambiente muito nosso, imperceptivelmente armado pelo acompanhamento, despretenso, sem baixar à vulgaridade. *Debussy* (nº 2) é um ensaio intencional de impressionismo, realizado sobre o mesmo texto já musicado 27 anos antes, com fins idênticos, por Heitor Villa-Lobos. Uma boa experiência apenas. *Na rua do sabão* (nº 3), a meu ver, tampouco oferece maior atrativo, ao passo que as duas canções finais interessam sobremaneira. Siqueira não se intimidou ante os versos famosos de *Andorinha* e escreveu para eles comentário delicado, comovido mesmo, com acompanhamento bem imaginado. Encerrando a primeira coletânea, deu-nos o músico paraibano um excelente estudo do folclore negro, *Macumba do Pai José*, no qual ressaltou o ritmo marcante do acompanhamento.

Hesito em comparar o valor musical das duas coletâneas, pois ambas contêm as mesmas qualidades e também algumas falhas da inspiração de José Siqueira. Trata-se, portanto, de uma questão de preferência pessoal. A segunda coletânea começa por um delicado *Acalanto*, especialmente composto para o então recém-nascido filho do compositor. *Irene no céu* (nº 2), já musicado por Camargo Guarnieri para coro misto, é talvez a obra mais fraca das duas séries. Escrita numa tessitura demasiadamente aguda, apresenta falha grave sob o aspecto fonético, ou seja, um sol sustentido agudo no nasal "licença". Solução infeliz. Em *Impossível carinho* (nº 3), também já musicado por Camargo Guarnieri, nessa segunda versão, sem dúvida boa, não encontrei aquela mesma diafanidade de contornos.

Trem de ferro (nº 4) mais parece uma réplica do *Trenzinho do caipira*, de Villa-Lobos, pois foi arquiteto-

tado da mesma forma, com ritmo onomatopaico e melodia caipira. Esperemos que o ciclo de trens na música nacional esteja encerrado de vez... Melesio Morales, compositor mexicano, retratava na pauta impressões de uma velha locomotiva do século XIX; Honneger nos pintou a gigantesca *Pacific 231*; Villa-Lobos nos deu, em adorável miniatura, descrição pitoresca de uma viagem na “Maria Fumaça” brasileira (todos em painéis orquestrais); Waldemar Henrique ofereceu-nos a pitoresca canção *Trem de Alagoas*. O mesmo poema *Trem de ferro* também foi musicado com êxito por Sousa Lima, versão raramente ouvida. A última canção da coletânea é *Boca de forno*, de um negrismo desenfreado e onomatopaico, boa para terminar um recital.

Além dessas duas coletâneas, José Siqueira escreveu uma cantata negra *Xangô*, para coros e soprano-

solo, com material colhido em Alagoas., com partes de bastante efeito e que foi gravada em Paris. Lembro especialmente a canção *O rei é Oxalá, rainha é Iemanjá*, para barítono ou baixo cantante, de belo efeito, a mim dedicada e por mim gravada no remoto ano de 1956, cinquenta e um anos atrás... Harmonizou também oito temas populares, inclusive nova versão de *Foi numa noite calmosa* e mais três cantos folclóricos: *Meu engenho é de Humaitá*, *Meu limão, meu limoeiro* e *Mulher vendeira*.

Siqueira ficou no repertório do *Lied* brasileiro com as duas coletâneas de Bandeira, é inegável. Faleceu no Rio em 1985 após uma vida cheia de lutas, altos e baixos e alguns sucessos. Sem dúvida, deixou um vazio sensível. Era também membro titular da Academia Brasileira de Artes e me coube sucedê-lo em 1987. Foi um prazer e uma distinção para mim fazer o seu elogio, já que era seu admirador e amigo.

~ O Exemplo de José Siqueira

RICARDO TACUCHIAN

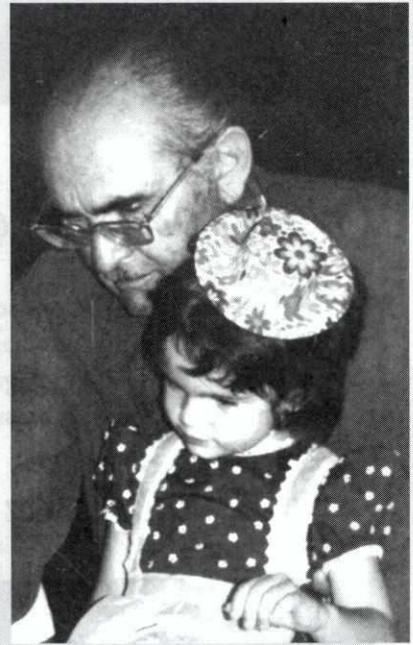
José Siqueira ocupou a cadeira nº 8 (Pedro I) da Academia Brasileira de Música. Metaforicamente ele é um imortal. Mas a sua verdadeira imortalidade ele a alcançou através de sua obra e de seu exemplo de vida. Em 1963, ele me guiava em meus primeiros passos na Composição Musical, em suas classes na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Era um mestre cuidadoso: indicava os infinitos caminhos da arte, mas respeitava a personalidade de cada um de seus discípulos. Nesta época, Siqueira estava no auge de seu prestígio artístico e político. Era um compositor reconhecido internacionalmente e gozava de uma liderança incontestada entre os músicos brasileiros. Era um educador nato, sempre preocupado com a juventude de seu país e com a educação musical em particular. Presidia, então, a Ordem dos Músicos do Brasil e era um dos compositores e regentes de mais evidência no país. Neste ano de 1963, estava comemorando os 30 anos de sua carreira de compositor, com vários concertos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e com o lançamento de dez LPs, dedicados à sua obra. Dentre os concertos, o que mais me chamou

a atenção foi o de estréia mundial de seu Oratório *Candomblé I* (escrito em 1958), para coro misto, coro infantil, seis solistas vocais, conjunto de percussão afro-brasileira e orquestra sinfônica. A obra era toda baseada em cantos de Candomblé que o maestro colhera na Bahia. Várias lideranças afro-descendentes, algumas vestidas a caráter (com batatas vistosas e turbantes, em plena platéia do teatro) estavam presentes, numa noite que mais parecia uma festa que um concerto. O teatro estava lotado e, naquela época, a cidade do Rio de Janeiro era realmente maravilhosa. José Siqueira e todos os artistas que participaram do evento receberam uma retumbante ovação. Ao lado de meu grande mestre, eu, um simples estudante, estava deslumbrado. Mais de 40 anos depois, ainda guardo na memória aquele encantamento, presenciando momentos de glória de um grande músico brasileiro.

Um ano depois, uma profunda noite escura cobria o país, durante 21 anos. A ditadura militar perseguiu Siqueira implacavelmente. A OMB foi invadida por grupos para-militares. Nenhuma orquestra oficial podia convidar o maestro para reger. O simples contato com o artista era suspeito e, com isso, seu círculo de



Aniversário do Maestro em 1984.

José Siqueira com
a neta Mirella

amigos foi se reduzindo. Numa manhã de 1969, li no *Jornal do Brasil* mais uma lista de *personae non gratae* ao regime militar e que foram afastados do serviço público, tendo por base o AI 5. Entre eles, estava o nome do maestro paraibano: Siqueira fora aposentado compulsoriamente da UFRJ (assim como dezenas de cientistas e artistas de outras Universidades), sem direito a defesa e sem saber, mesmo, do que estava sendo acusado. Não soube sequer quem foi ou quem foram seus acusadores, provavelmente alguns desafetos medíocres, comuns a qualquer homem público daquela envergadura. Infelizmente, coube a mim a tarefa de lhe dar a notícia, pelo telefone, naquela triste manhã.

Mas a fibra do paraibano era inquebrantável. Ele continuou compondo, defendendo seus ideais de educador e continuou a reger, com toda sorte de dificuldades, a sua própria Orquestra de Câmara do Brasil que ele criara com a ajuda de amigos músicos. Siqueira não parou de viajar. Em 1981 fui com ele, sua mulher a soprano Alice Ribeiro e com o maestro Camargo Guarnieri a Moscou, onde participamos de um Festival Internacional de Música Contemporânea. Antes, em 1975, Siqueira já estivera na URSS para gravar o seu *Candomblé*, com a Orquestra Sinfônica da Rádio e Televisão de Moscou, com coros e solistas soviéticos, além da participação de Alice Ribeiro. Foi uma gravação memorável, na carreira do compositor.

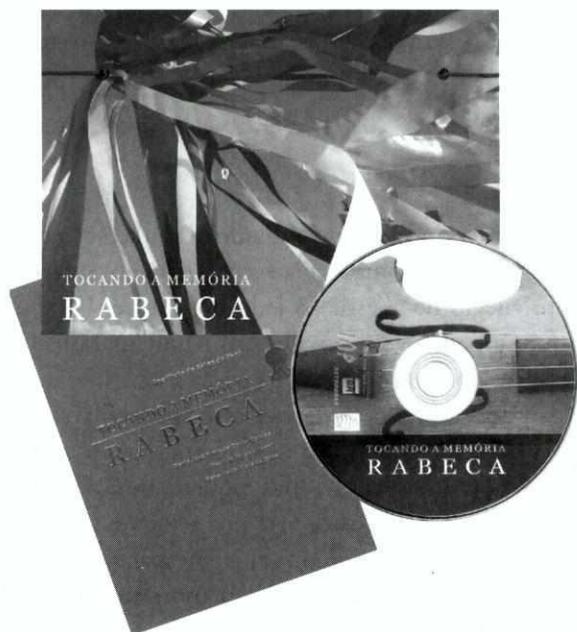
Depois do *Candomblé*, Siqueira ainda escreveu uma grande obra sinfônica, cuja execução eu novamente tive o privilégio de assistir ao lado do mestre. Foi a apresentação, em 1980, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, do *Concerto para Orquestra*, outro grande sucesso do mestre. Nesta época o regime militar dava sinais de arrefecimento e a programação de obras de Siqueira já era tolerada. Mas Siqueira nunca mais seria o mesmo. Por desgosto, teve um acidente vascular cerebral, que o deixou alguns anos incapacitado de compor, reger ou ensinar e acabou morrendo em 1985, cercado por amigos e ex-alunos.

Na intimidade, Siqueira nunca perdeu o seu bom humor e a sua fé em um Brasil melhor e mais justo. Foi um mestre para todos nós que convivemos com ele. Deixou-nos uma obra monumental que apresenta duas vertentes regionais bem marcantes. A primeira é baseada na influência africana sobre a música brasileira, com suas escalas pentafônicas e sua polirritmia percussiva. É o caso do Oratório *Candomblé I*. A outra vertente é o folclore do Nordeste, com sua diversidade de danças e cantos e suas melodias modais. É o caso do *Concerto para Orquestra*. Além de sua obra, Siqueira nos deixou o seu mais nobre patrimônio, que foi o seu exemplo, o (verdadeiro) amor à pátria e a fé na solidariedade humana. Roubaram-lhe o emprego, mas não os seus valores.

Três produtos em três mídias

Breve notícia e comentários sobre o lançamento de três produtos sobre a cultura brasileira, em mídias diversas: o livro multi-mídia *Tocando a Memória _ Rabeca*, o CD *José Maurício Nunes Garcia_ Obras de Capella* e o DVD *O Negro no Pará _ Cinco Décadas depois...*. Os três lançamentos apresentam um traço em comum: o resgate de nossa memória cultural, seja popular ou erudita.

~ *A Rabeca na Amazônia*



Bragança, a 220 km de Belém, é uma cidade às margens do rio Caeté. De dezembro a janeiro, ocorrem as festas populares da Marujada, praticamente com o envolvimento de toda a comunidade de Bragança. A Marujada faz parte de um ciclo religioso, mais amplo, que tem por padroeiro a figura de São Benedito. As danças, procissões e cânticos são acompanhados por um quarteto instrumental constituído pelo tambor, pandeiro, banjo e rabeça. A rabeça é o instrumento condutor dos cânticos que são entoados na marujada. O instrumento, provavelmente, chegou ao Brasil no século XVIII. As pesquisadoras Maria José Pinto da Costa de Moraes,

Mavilda Aliverti e Rosa Mota da Silva realizaram uma primorosa pesquisa sobre a rabeça bragantina (em Bragança os tocadores chamam-na de violino) e seu uso na Marujada. Um espaço especial é reservado ao processo de construção da rabeça e aos seus artesãos. As oficinas de artesanato instrumental, atualmente, vêm atraindo a atenção de jovens discípulos que aprendem a arte de construir os instrumentos, garantindo a preservação da tradição. A pesquisa se concretizou num livro de alta qualidade gráfica, editado pelo Instituto de Artes do Pará, com o patrocínio da Petrobras. Apresenta um Prefácio assinado pelo acadêmico e pesquisador Vicente Salles, uma das maiores autoridades sobre a cultura da Amazônia. Após fazer um histórico da rabeça e da Marujada em Bragança, Salles termina seu texto, afirmando:

Muitas lições poderão ser tiradas desta pesquisa que permite, além do conhecimento da rabeça, e suas múltiplas funções na Marujada bragantina, amplo sentido cultural, social e histórico da própria manifestação. Atenção especial mereceram os artistas e a matéria-prima que usam na manufatura de seus instrumentos, madeiras e fibras regionais.

A documentação iconográfica (colorida) é extremamente bem cuidada. Acompanha o livro um belíssimo DVD com cenas da Marujada, o trabalho nas oficinas de rabeça da região e depoimentos de artesãos, tocadores e pesquisadores. Outro anexo é o caderno de partituras, com as seis peças que

compõem o ritual da Marujada e que são: Roda, Retumbão, Chorando, Mazurca, Xote e Contradança, as três primeiras de ascendência africana e as três últimas de ascendência européia.

Enfim, trata-se de um dos mais bem feitos resgates de uma tradição cultural popular, preservada para as futuras gerações, em mídias complementares (texto, fotografia, transcrição musical e DVD).

O Governo do Pará, as três pesquisadoras e toda a equipe ligada a este projeto estão de parabéns ao produzirem um álbum que vai ilustrar qualquer biblioteca sobre cultura e música no Brasil. (RT)

MORAES, Maria José Pinto da Costa de. Marivalda ALVERTI. Rosa Maria Mota da SILVA. *Tocando a Memória – Rabeca*. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2006.

~ O Nosso Mestre Capella

A denominação “Obras de Capella” é reservada para a produção de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) para coro com acompanhamento de órgão. Esta instrumentação se verifica em cerca de um terço de toda a obra de José Maurício que, no Catálogo Temático de Cleofe Person de Mattos, chega a 237 títulos. Neste CD dedicado à música do padre compositor, o maestro Ernani Aguiar selecionou oito obras: um Credo, dois Salmos, uma Ave Regina Caelorum, um Gradual e Ofertório, um Responsório, uma Novena e um Te Deum. A obra mais antiga é o *Gradual e Ofertório de São Miguel* (CPM 138/160), de 1798; a mais tardia é o *Credo* em Dó maior (CPM 122) de 1820. O encarte traz um breve mas elucidativo e autorizado comentário sobre cada obra do CD, redigido pelo maestro e musicólogo André Cardoso.

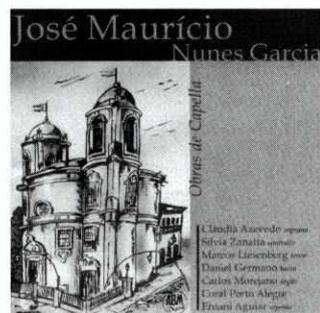
Ernani Aguiar é um especialista em música colonial brasileira. A sua interpretação respeita a natureza sacra das obras mas realça o forte conteúdo emocional, que é uma das características da música do padre compositor. Aguiar também empresta toda a sua experiência em lidar com a voz humana, alcançando significativas sonoridades e nuances com o Coral Porto Alegre, corretamente acompanhado pelo organista Carlos Morejano. O regente realça a dramaticidade das obras com várias gradações de contrastes, que vai da apoteose do *Credo in unum*

Deum à suavidade dos *Gloria Patri* de ambos os Salmos. Mesmo em obras com uma textura mais singela, como a do *Gradual e Ofertório de São*

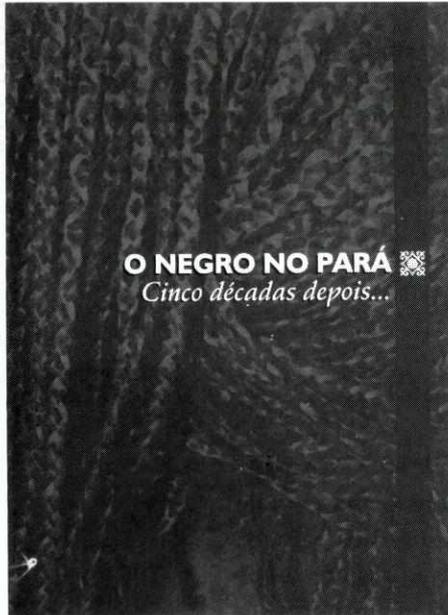
Miguel, a marca do gênio está presente e maestro e coro souberam explorar todas as potencialidades musicais do compositor que, na ocasião, tinha apenas 31 anos de idade. Os solistas Claudia Azevedo (soprano), Silvia Zanatta (contralto), Marcos Liesenberg (tenor) e Daniel Germano (baixo) apresentam intervenções bastante convincentes. A engenharia de som é de qualidade profissional e a mixagem e masterização não são invasivas com efeitos artificiais.

José Maurício Nunes Garcia – Obras de Capella é um registro fonográfico que honra a discografia nacional, seus intérpretes e técnicos e confirma a estatura musical do grande compositor sacro carioca. (RT)

José Maurício Nunes Garcia, Obras de Capella. Coral Porto Alegre, solistas e órgão. Ernani Aguiar, regente. ABM Digital. (CD)



~ Homenagem a um Paraense Ilustre



O acadêmico Vicente Salles recebeu uma homenagem do Governo do Estado do Pará, através do DVD *O Negro no Pará - Cinco Décadas depois*. Este DVD é um documentário que comemora o lançamento da 3ª edição de um dos livros mais importantes sobre a presença do Negro na cultura brasileira. Trata-se de *O Negro no Pará - sob o regime da escravidão* (3ª ed. Belém: Instituto de Artes do Pará/ Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2005). A 1ª edição foi publicada em 1971 e a 2ª. edição em 1988. Portanto, é um clássico na literatura antropológica brasileira. Neste livro, pela primeira vez, um pesquisador desconstrói o mito da pequena importância do Negro na Amazônia. Até então, estes estudos se concentravam no Maranhão, Pernambuco, Bahia

e Rio de Janeiro. Salles começou a colher seus dados de pesquisa há meio século, quando ainda trabalhava na Campanha Nacional de Defesa do Folclore.

O DVD mostra Vicente Salles fazendo um longo depoimento sobre a gênese e a filosofia do livro, além de depoimentos de inúmeros antropólogos, professores e líderes de comunidades negras do Pará.

Vicente Salles é autor de dezenas de livros, dos quais se destacam *O Negro no Pará - sob o regime da escravidão* e a monumental *A Música e o Tempo no Grão Pará* (Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980). Além de ter trabalhado na Campanha Nacional de Defesa do Folclore, Salles participou da criação da Biblioteca Amadeu Amaral, em 1966, em São Paulo e foi um dos fundadores do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular no Rio de Janeiro. Seu riquíssimo acervo de fontes primárias, referente à música e à cultura no Pará, foi transferido para a Universidade Federal do Pará, estando disponível para o público.

Na homenagem que o CNFCP prestou ao insigne etnomusicólogo, em 23 de março de 2006, o antropólogo Raul Lody afirmou que “Vicente faz parte da mesma corte onde estão Gilberto Freire e Roger Bastide”. (RT)

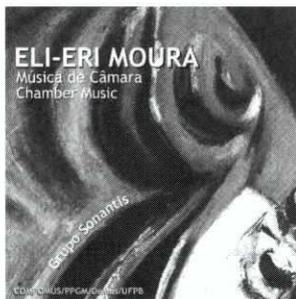
GALINDO, Afonso (Direção geral). *O Negro no País - Cinco décadas depois ...* Belém: Instituto de Artes/Programa Raízes, [2006]. (DVD)





Novos Lançamentos sobre Música Brasileira

CDs



ELI-ERI MOURA – MÚSICA DE CÂMARA.

Grupo Sonantis. COMPOMUS/PPGM/DeMus/UFPB
4 obras do compositor Eli-Eri Moura, para grupos camerísticos de formação variável.

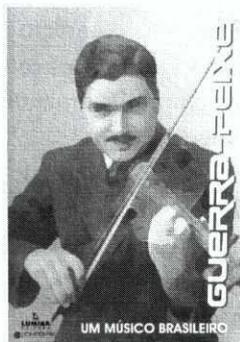


PROJETO UIRAPURU

Waldemar Inédito e raro Henrique – II.
V. 18 Secult/PA
Canções raras, música para cinema e para teatro de Waldemar Henirques, por diversos intérpretes.



Livro



GUERRA-PEIXE – UM MÚSICO BRASILEIRO

FARIA, Antonio Guerreiro de; BARROS, Luitgarde Cavalcanti Barros; SERRÃO, Ruth (organizadores). Rio de Janeiro: Lumiar editora, 2007. 261 p.
Obra de múltiplos autores, com artigos e depoimentos feitos por nomes ilustres que conheceram o maestro Guerra-Peixe.

Registro

Clodomiro Caspary

(Santa Cruz do Sul/RS, 1932 - Porto Alegre, 2006)

O pianista e compositor gaúcho Clodomiro Caspary faleceu no dia 21 de agosto de 2006. Teve aulas de piano com o Miklos Schwalb (New England Conservatory) e estudou com Hans Graf (piano) e Alfred Uhl (Composição), ambos da Academia de Música de Viena. Autor do livro *Serialismo Integral – Parâmetros* (Porto Alegre: ed. do autor, 1985).



Arnaldo José Senise (1945 – 2007)

ABM, Cadeira nº 8, D. Pedro I

Conheci Arnaldo Senise em meados dos anos oitenta, pelas mãos saudosas de Cleofe Person de Matos (ABM, cadeira nº 5, José Maurício Nunes Garcia). Ele era um jovem e talentoso musicólogo, professor de música em diversos conservatórios paulistas e estava ajudando Cleofe na presidência temporária da Sociedade Brasileira de Musicologia, em São Paulo. Houve simpatia mútua e em breve ficamos amigos. Ofereceu-me acesso à redação do suplemento “Cultura”, de *O Estado de S. Paulo*, o que resultou na publicação de vários artigos meus no prestigioso semanário paulista. Senise escrevia na época em vários importantes jornais e revistas paulistanos sobre assuntos musicais e gozava de bastante apreço de seus pares.

Senise nascera em Itaú, SP, em 1945, e diplomou-se pelo conservatório local, graduando-se também pela Escola de Administração de Empresas da Fundação Getúlio Vargas. Como professor lecionou análise musical, história de música, estética musical e música brasileira. Participou de numerosos júris de concursos musicais, atuou na Sociedade Brasileira de Musicologia e, mais tarde, em 1991-93, fez parte da Diretoria da ABM. Escreveu e publicou mais de uma centena de artigos de maior ou menor fôlego, sobretudo em jornais e revistas paulistanos. No *site* da ABM o leitor encontrará uma lista pormenorizada de seus principais escritos.

Em 1991 Senise foi eleito para a cadeira nº 6 (D. Pedro I) da Academia Brasileira de Música.

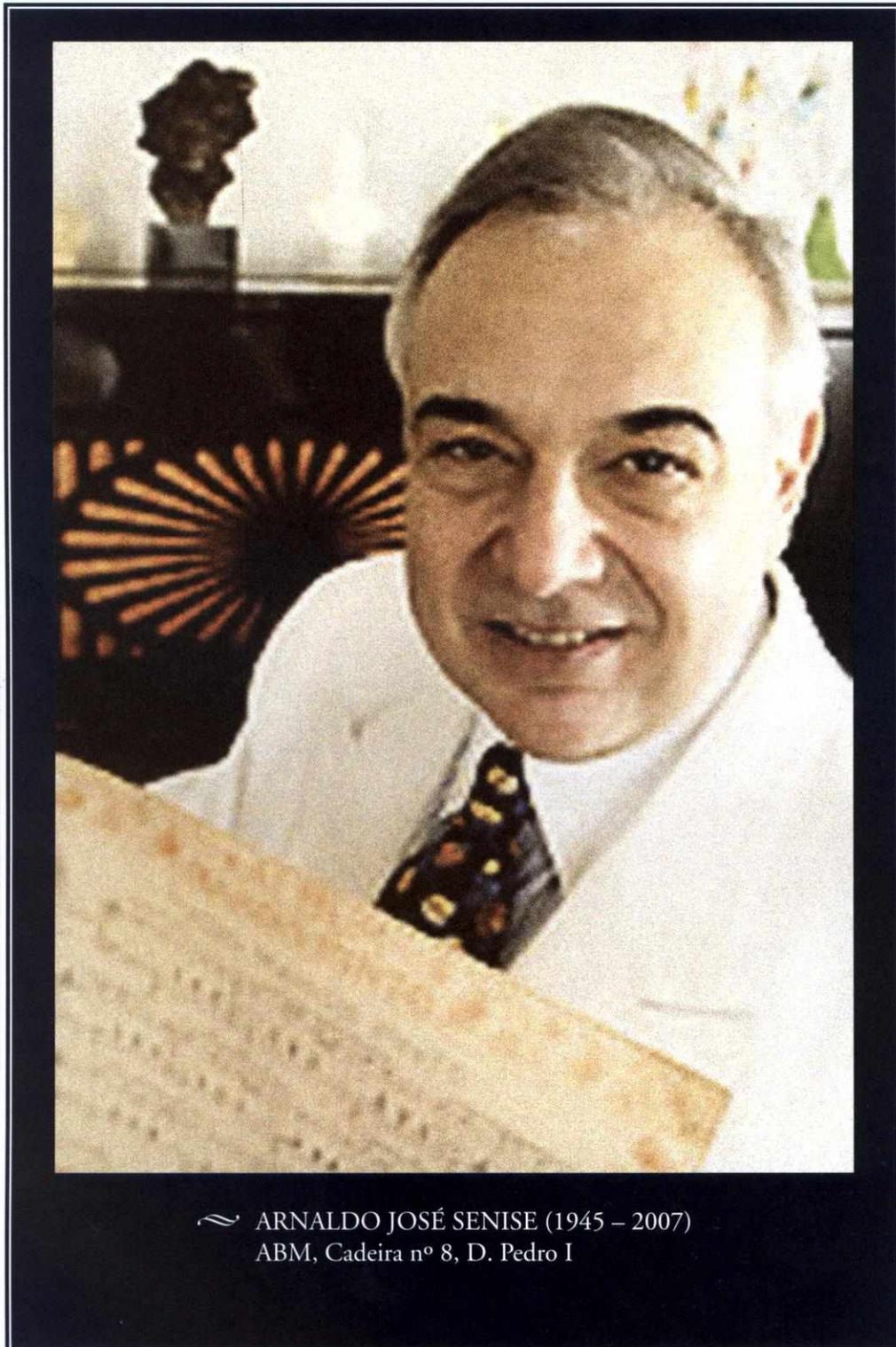
Infelizmente, uma crise nervosa o afligiu por muitos anos, perturbando seu trabalho regular de ensino e levando ao caos sua situação financeira. Acabou per-

dendo acesso aos principais jornais e teve de aceitar cargos mais modestos nas entidades onde trabalhava. Isso nada contribuiu para melhorar seu estado de espírito. Eu sempre o incentivava em nossas conversas telefônicas e lhe ofereci fazer uma seleção de seus melhores artigos com vistas a uma publicação em livro, para o qual eu escreveria uma apresentação ou prefácio. Ele nunca chegou a me enviar os mencionados artigos e o projeto caiu. Circunstâncias diversas adiaram essa iniciativa, que seria muito útil pois conservaria alguns de seus melhores textos, hoje dispersos e talvez irrecuperáveis.

Seu falecimento prematuro, com apenas 61 anos de idade, foi recebido com consternação pelos seus amigos e admiradores.

Senise foi um talento, de certo modo desperdiçado, que a má saúde e o temperamento instável não deixaram desabrochar por completo. Uma prova de apreço pelo seu mérito como musicólogo foi por mim dada na 11ª edição da minha biografia de Villa-Lobos (Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 1989), na qual fiz uma longa citação de seu esplêndido estudo sobre as *Bachianas Brasileiras*, talvez o mais perfeito comentário sobre a gênese daquela série que já tivera ocasião de ler. Saliento, especialmente, entre seus trabalhos jornalísticos e em encartes de discos CDs, a série de artigos sobre Guiomar Novaes, Bidu Sayão, os irmãos Levy e os citados comentários sobre as *Bachianas*. Em verdade, sua única publicação importante foi a edição por ele organizada sobre a *Sinfonia* de Alexandre Levy, publicada pela IMESP / FUNARTE / Sociedade Brasileira de Musicologia, São Paulo, em 1986.





≈ ARNALDO JOSÉ SENISE (1945 – 2007)
ABM, Cadeira nº 8, D. Pedro I

