

NÚMERO 27 SETEMBRO DE 2008

# Brasiliiana

REVISTA SEMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



- ~ *Nova Música Erudita Brasileira*
- ~ *Entrevista com o Compositor Ronaldo Miranda*
- ~ *Joaquim Manoel, Improvisador de Modinha*
- ~ *Alceo Bocchino aos 90 anos*



# Academia Brasileira de Música

DESDE 1945 A SERVIÇO DA MÚSICA NO BRASIL

DIRETORIA: Ricardo Tacuchian (presidente), Roberto Duarte (vice-presidente), Turbívio 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	FUNDADOR	SUCESORES
1.	<i>José de Anchieta</i>	<i>Heitor Villa-Lobos</i>	<i>Ademar Nóbrega – Marlos Nobre</i>
2.	<i>Luiz Álvares Pinto</i>	<i>Fructuoso Vianna</i>	<i>Waldemar Henrique – Vicente Salles</i>
3.	<i>Domingos Caldas Barbosa</i>	<i>Jayme Ovalle e Radamés Gnattali</i>	<i>Bidu Sayão – Cecília Conde</i>
4.	<i>J.J.E. Lobo de Mesquita</i>	<i>Oneyda Alvarenga</i>	<i>Ernani Aguiar</i>
5.	<i>José Maurício Nunes Garcia</i>	<i>Fr. Pedro Sinzig</i>	<i>Pe. João Batista Lehmann – Cleofe P. de Mattos – Roberto Tibiriçá</i>
6.	<i>Sigismund Neukomm</i>	<i>Garcia de Miranda Neto e Antônio Sá Pereira</i>	<i>Ernst Mable</i>
7.	<i>Francisco Manuel da Silva</i>	<i>Martin Braunwieser</i>	<i>Mercedes Reis Pequeno</i>
8.	<i>Dom Pedro I</i>	<i>Luis Cosme e José Siqueira</i>	<i>Alice Ribeiro – Arnaldo Senise – Paulo Bosisio</i>
9.	<i>Tomáz Cantuária</i>	<i>Paulino Chaves e Brasília Itiberê</i>	<i>Oswaldo Lacerda</i>
10.	<i>Cândido Ignácio da Silva</i>	<i>Octavio Maul</i>	<i>Armando Albuquerque – Regis Duprat</i>
11.	<i>Domingos R. Moçurunga</i>	<i>Savino de Benedictis</i>	<i>Mario Ficarelli</i>
12.	<i>Pe. José Maria Xavier</i>	<i>Otávio Bevilacqua</i>	<i>José Maria Neves – John Neschling</i>
13.	<i>José Amat</i>	<i>Paulo Silva e Andrade Muricy</i>	<i>Ronaldo Miranda</i>
14.	<i>Eliás Álvares Lobo</i>	<i>Dinorá de Carvalho</i>	<i>Eudóxia de Barros</i>
15.	<i>Antônio Carlos Gomes</i>	<i>Lorenzo Fernández</i>	<i>Renzo Massarani – J.A. de Almeida Prado</i>
16.	<i>Henrique Alves de Mesquita</i>	<i>Ari José Ferreira</i>	<i>Henrique Morelenbaum</i>
17.	<i>Alfredo E. Taunay</i>	<i>Francisco Casabona</i>	<i>Yara Bernette – Belkiss Carneiro de Mendonça – Guilherme Bauer</i>
18.	<i>Arthur Napoleão</i>	<i>Walter Burle Marx</i>	<i>Sonia Maria Vieira Rabinovitz</i>
19.	<i>Brasilio Itiberê da Cunha</i>	<i>Nicolau B. dos Santos, Helza Cameu e Arthur Iberê de Lemos</i>	<i>Roberto Duarte</i>
20.	<i>João Gomes de Araújo</i>	<i>João da Cunha Caldeira Filho</i>	<i>Sérgio de Vasconcellos Corrêa</i>
21.	<i>Manoel Joaquim de Macedo</i>	<i>Claudio Santoro</i>	<i>Luiz Paulo Horta</i>
22.	<i>Antônio Callado</i>	<i>Luiz Heitor Corrêa de Azevedo</i>	<i>Jorge Antunes</i>
23.	<i>Leopoldo Miguéz</i>	<i>Mozart Camargo Guarneri</i>	<i>Lais de Souza Brasil</i>
24.	<i>José de Cândido da Gama Malcher</i>	<i>Florêncio de Almeida Lima</i>	<i>Norton Morozowicz</i>
25.	<i>Henrique Oswald</i>	<i>Aires de Andrade Junior</i>	<i>Aylton Escobar</i>
26.	<i>Euclides Fonseca</i>	<i>Valdemar de Oliveira</i>	<i>Anna Stella Schic Philippot</i>
27.	<i>Vincenzo Cernicchiaro</i>	<i>Silvio Deolindo Frois</i>	<i>Francisco Chiafittelli – Pe. Jaime Diniz – Pe. José Penalva – Ilza Nogueira</i>
28.	<i>Ernesto Nazareth</i>	<i>Furio Franceschini</i>	<i>Aloysio de Alencar Pinto – Flávio Silva</i>
29.	<i>Alexandre Levy</i>	<i>Samuel A. dos Santos e Enio de Freitas e Castro</i>	<i>Ricardo Tacuchian</i>
30.	<i>Alberto Nepomuceno</i>	<i>João Batista Julião</i>	<i>Mozart de Araújo – Mário Tavares – João Guilherme Ripper</i>
31.	<i>Guilherme de Mello</i>	<i>Rafael Baptista</i>	<i>Ernst Widmer – Manuel Veiga</i>
32.	<i>Francisco Braga</i>	<i>Eleazar de Carvalho</i>	<i>Jocy de Oliveira</i>
33.	<i>Francisco Valle</i>	<i>Assis Republicano</i>	<i>Francisco Mignone – Lindembergue Cardoso – Raul do Valle</i>
34.	<i>José de Araújo Vianna</i>	<i>Newton Pádua</i>	<i>César Guerra-Peixe – Edino Krieger</i>
35.	<i>Meneleu Campos</i>	<i>Eurico Nogueira França</i>	<i>Jamary de Oliveira</i>
36.	<i>J.A. Barrozo Netto</i>	<i>José Vieira Brandão</i>	<i>Lutero Rodrigues</i>
37.	<i>Glauco Velasquez</i>	<i>João Itiberê da Cunha</i>	<i>Alceo Bocchino</i>
38.	<i>Homero Sá Barreto</i>	<i>João de Souza Lima</i>	<i>Turbívio Santos</i>
39.	<i>Luciano Gallet</i>	<i>Rodolfo Josetti</i>	<i>Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvia T. Pinto – Amaral Vieira</i>
40.	<i>Mario de Andrade</i>	<i>Renato Almeida</i>	<i>Vasco Mariz</i>

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: Almeida Júnior, Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto, 1981, pintura, óleo sobre tela, 106 x 137cm. RM 3164. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil. Doação Carmen Pinto de Hermann, através de Vera H. de Oliveira Coutinho, 1981. Crédito Fotográfico: Isabella Matheus, 2007. 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.

# BRASILIANA

REVISTA SEMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

## Editorial

### ≈ 200 Anos e Outras Datas Redondas

O presente número de *Brasiliana* comemora as datas redondas de aniversário de três ilustres acadêmicos e compositores: Alceo Bocchino (90 anos), Edino Krieger (80 anos) e Ronaldo Miranda (60 anos). Este último responde a uma inteligente entrevista conduzida por Gerson Valle.

Marcelo Fagerlande, aproveitando as comemorações dos 200 anos da chegada da Família Real ao Rio de Janeiro, nos fala do notável modinheiro e guitarrista Joaquim Manoel que tanto impressionou Neukomm, no início do século XIX, no Rio de Janeiro.

Jorge Antunes assina um ensaio onde expõe pontos de vista muito pessoais sobre a nova música erudita brasileira. Suas idéias, polémicas e instigantes, sempre geram momentos de reflexão e controvérsia.

*O Editor*

## Sumário

- 2 *Nova Música Erudita Brasileira: pós-modernismos, modismos, neoclassicismos, oportunismos e outros ismos*  
Jorge Antunes
- 8 *Entrevista com o Compositor Ronaldo Miranda*  
Gerson Valle
- II *Joaquim Manoel, Improvisador de Modinha*  
Marcelo Fagerlande
- 25 *Alceo Bocchino aos 90 anos*  
Vasco Mariz
- 28 *Resenha de CD – José Maurício Descansa em Paz*  
Ricardo Tacuchian
- 30 *Resenha de Livro – A Vocação Musical de Uma Cidade*  
Luiz Paulo Horta
- 31 *Notícias*

# Nova Música Erudita Brasileira:

*pós-modernismos, modismos, neoclassicismos, oportunismos e outros ismos*

JORGE ANTUNES

O professor, pesquisador, doutor em estética musical e compositor Jorge Antunes faz uma reavaliação dos significados dos conceitos multifacetados de pós-modernismo e vanguarda. Antunes traz seu depoimento e auto-avaliação como importante base para futuros estudos musicológicos. O compositor resume sua história em cinco fases: o jovem estudante sob a influência villalobiana, as experiências eletrônicas pioneiras, a linguagem eletroacústica mesclando a canção e a melodia, a música experimentalista radical na Europa, o ecletismo da obra catástrofe ultra-violeta usando a justaposição de linguagens e convicção política-ecológica a partir dos anos 80, que o levou à utilização de centros tonais.

## *New Brazilian Classical Music: postmodernisms, trends, neoclassicisms, opportunisms and other isms*

*Professor, researcher, doctor in musical aesthetics and composer Jorge Antunes makes a reassessment of the meanings of the multi-faceted concepts of postmodernism and avant-garde.*

*Antunes turns his testimony and self-evaluation into an important basis for further musicological studies. The composer summarizes his background in five phases: the young student under Villa-Lobos influence, the pioneer electronic experiences, the electroacoustic language mixing song and melody, the radically experimentalist music in Europe, the eclecticism of the ultraviolet catastrophe piece using the languages juxtaposition, as well as the political-ecological conviction which starting in the 80's prompted him to use tonal centers.*

Pós-moderno é expressão que está na moda, usada como uma espécie de guarda-chuva cobrindo um conjunto de atitudes, ações, obras de arte e conceitos contemporâneos, cujas análises aprofundadas – se elas viessem a ser desenvolvidas – permitiriam o surgimento de uma profusão de novas terminologias para estilos, estéticas, pensamentos e ideologias.

Há mais de 30 anos vários teóricos, das mais diversas áreas, vêm tentando explicar a possível nova era histórica que teria surgido após o chamado modernismo.

## ∞ Conceituação multifacetada

A expressão pós-modernidade começou a ser usada e divulgada a partir de 1979, quando a editora francesa Minuit lançou o livro *La condition postmoderne de Jean-François Lyotard*. O próprio Lyotard afirmava que a expressão já vinha sendo usada nos Estados Unidos, desde 1971, por sociólogos e críticos literários.

Aqueles que começaram a usar a expressão, o faziam com a intenção de se referir ao novo período histórico após a era industrial. A expressão pós-moderno chegou a ser usada como sinônimo de pós-industrial.

São identificadas, entretanto, três acepções diferentes para a expressão. Lyotard dava ao termo o sentido de apogeu da modernidade, salientando que o pós-modernismo fazia parte do modernismo: “o pós-modernismo, assim entendido, não é o modernismo se extinguindo, mas em estado de nascimento” (LYOTARD, 1988, p. 23-24).

Uma segunda acepção, que é a mais comum, se refere a uma espécie de retorno ao tradicional, em sua etapa pré-modernista. Esse significado, portanto, passa a rejeitar o modernismo, numa espécie de condenação deste. Artistas tradicionalistas e conservadores têm usado esse conceito para qualificar a adesão de ex-vanguardistas como sendo uma espécie de capitulação.

Um terceiro significado que tem sido dado à expressão é aquele defendido pelo filósofo francês Luc Ferry, aderindo às proposições de Habermas. O pós-modernismo seria a ultrapás-

sagem, a superação, do modernismo: uma espécie de “impulso em direção à auto-superação da razão” (FERRY, 1990, p. 317-318).

A partir do final do século XIX e durante todo o século XX, a modernidade, para se sustentar como tal, passou a exigir uma permanente atitude de busca de rupturas, de novidades, de inovações. Idéias de uma pós-modernidade passam a apontar, a partir de um determinado momento, para uma espécie de esgotamento das novidades e, assim, para o fim das transgressões e o fim das vanguardas.

### ☞ Fim da história: uma pregação enganosa

A difusão mundial das propostas neoliberais, acontecida nos anos 80 do século XX, deu lugar a uma ofensiva brutal da ideologia burguesa-imperialista. Foi quando o norte-americano Francis Fukuyama, em artigo de 1989, anunciou o “fim da história”.

Com artifícios filosófico-históricos, Fukuyama, em seu livro *O fim da história e o último homem*, publicado em 1992, tenta elaborar uma linha de abordagem que vai de Platão a Nietzsche, passando por Kant e Hegel, para revigorar a tese de que o capitalismo e a democracia burguesa constituem o coroamento da história da humanidade.

Essa falácia, baseada na hipotética derrocada do socialismo, passa a inspirar e fortalecer reacionários, tradicionalistas e conservadores. Estes começam a anunciar o fim da inovação, dos arrojos estéticos, do escândalo artístico, da invenção, das revoluções. Enfim, a direita se aproveita para, botando as manguinhas de fora, alardear o fim das vanguardas.

O italiano Gianni Vattimo repercute a mentira que, repetida mil vezes, corre o risco de ser considerada verdade: “a maneira geralmente mais difundida de caracterizar a pós-modernidade consiste em considerá-la como o fim da história” (VATTIMO, 1991, p. 13).

Assim, pretendia-se ver decretada a moda da volta ao passado, o gosto pelo eclecismo e a busca de uma comunicabilidade. A busca da comunicabilidade compreende o desejo de compreensão imediata, o que pode se constituir em aventura muito arriscada. Ela leva o compositor às fronteiras da mediocridade, da renúncia à complexidade, ao simples retorno à tradição.

### ☞ Vanguarda: lembrando seu significado

Na arte, assim como na política, vivemos nos últimos tempos um processo de reavaliação da vanguarda. Hoje, são colocados em questão os processos de inovação e ruptura que nos anos 60 e 70 surgiram propondo novos paradigmas para a sociedade.

Em 1981, a Bienal de Veneza usou como lema, para sua programação musical, a seguinte barbaridade: “Depois da vanguarda”. Os organizadores do evento e seus financiadores, evidentemente, pretendiam decretar a morte das vanguardas. Isso demonstra que não é somente brasileira a ignorância com relação ao significado da palavra *vanguarda*.

Antonio Risério nos lembra que “a utilização do sintagma *vanguarda*, no mundo artístico e cultural, é derivada. (...) Dicionariamente, o primeiro sentido do vocábulo *vanguarda* remete diretamente à esfera da organização militar. Vanguarda é a linha de frente, a dianteira do exército ou de um determinado regimento”. (RISERIO, 1995)

Gustavo Bernardo é mais esclarecedor ainda: “Vanguarda supõe iniciativa e coragem, porque a morte é bem próxima. Retaguarda pressupõe proteção e medo, pela mesma razão.” (BERNARDO, 2002).

Enfim, vanguarda se refere à ação ou à atitude que está à frente, de peito aberto, enfrentando o inimigo que, em artes, é personificado pelo conservadorismo. Vanguarda é a ação de coragem e de risco, para a qual o artista pode, sempre, se quiser, se apresentar como voluntário.

Ao abordar as origens do conceito de vanguarda, em seu aspecto referente à organização militar, creio ser interessante lembrar dois ensinamentos encontrados em *A arte da guerra*, de Sun Tzu. O primeiro diz: “Seja sábio para perceber que, para obter a vitória, seus planos devem modificar-se de acordo com as situações do inimigo”. Nas lides da criação musical, muitas vezes o vanguardista terá que visitar o passado, buscando o renascimento de alguma maravilhosa retaguarda esquecida.

Outro ensinamento de Sun Tzu diz que “aquele que conhece o inimigo e a si mesmo, lutará cem batalhas sem perigo de derrota”. O artista que tem sólida formação tradicional, dominando técnicas, tecnologias, ideologias, linguagens e estéticas do passado, conhece



∞ Vanguarda no século XXI: Jorge Antunes mistura eletroacústica com bumba-meu-boi.

com profundidade os gostos e os sonhos dos conservadores. Aquele mesmo artista, com formação e experiência avançadas, conhecendo-se a si mesmo, também – tal como o guerreiro de Tzu – lutará cem batalhas de vanguardista sem perigo de derrota.

### ∞ A situação no Brasil

Como afirmei antes, a expressão *vanguarda* se refere à atitude de quem está à frente, de peito aberto, correndo riscos. Na batalha das artes, essa coragem no confronto tem um inimigo: o conservadorismo.

No final de 2006, eu apresentei nos CCBBs de Brasília e do Rio de Janeiro uma série de concertos em que fiz a fusão de música eletroacústica com bumba-meu-boi e outras manifestações de raiz. Um compositor, meu colega e amigo, me enviou e-mail dizendo que admirava a minha audácia. Ele disse, em sua mensa-

gem, que já havia pensado em projeto do mesmo tipo, mas que nunca teve coragem de realizá-lo. Eis o que entendo ser vanguardista: fazer a arte que outros artistas gostariam de fazer, mas que não a fazem, por não terem coragem.

Acho que, para um balanço do atual movimento musical brasileiro na área da composição musical, seria muito oportuno uma análise, mesmo que superficial, da pertinência do uso da expressão pós-modernismo. Uma boa quantidade de compositores brasileiros da atualidade tem sido considerada como praticante de uma estética pós-moderna. O ecletismo é uma das características que levam a esta classificação. Aliás, grande percentagem desses compositores se auto-proclama eclética e interessada no uso de centros tonais.

Os caminhos trilhados por cada compositor determinam nuances que, contemporaneamente, nem todos percebem. É difícil observar o fenômeno quando se está dentro dele. Por essa razão, são sempre os musicólogos



do futuro que têm visão abrangente e detalhista para entender e identificar diferenças, linguagens e estéticas.

Assim, no Brasil verificamos que muitos compositores vêm utilizando elementos comuns de linguagem, tais como os centros tonais, as citações, a mistura de estilos e as técnicas sintáticas e formais da tradição, mas cada um a seu modo, com linguagens diferentes.

Ao ouvido leigo ou desavisado, toda a produção musical desses compositores parece caber em um mesmo nicho estilístico: todos são ecléticos; todos são pós-modernos.

Mas é preciso, urgentemente, arrumar a casa, tentando aglutinar cada grupo em seu devido nicho. Essa arrumação seria importante contribuição em favor da educação auditiva e musical do público e em favor do futuro de nossa música.

Na música brasileira existem antigos neoclássicos que sempre viram com maus olhos os experimentalistas e os chamados vanguardistas. Transgressão, para eles, é coisa de subversivo. Inovação, para eles, não passa de “vontade de aparecer”.

Com a onda de pós-modernidade, onde a tradição, revisitada, se faz presente, muitos desses eternos e inveterados neoclássicos passam a se dizer pós-modernos. Essa atitude nada mais revela do que a vontade de se travestir de atualidade e contemporaneidade. A tese defendida passa a ser: “O velho é, agora, o novo”.

O oportunismo velhaco chega mesmo ao cúmulo da zombaria e do escárnio. Alguns dos conservadores neoclássicos, travestidos de pós-modernos, chegam a pensar e afirmar coisas do tipo: “Eu estive sempre certo em ser tonal ou quase-tonal! Os experimentalistas e vanguardistas estavam errados e, com essas suas surpreendentes incursões neotonais, demonstram estar arrependidos daquelas inúteis experimentações.”

Outra questão que deve ser observada nesse fenômeno do neotonal, é aquela do oportunismo e da hipocrisia que envolve a relação compositor-intérprete. Solistas, conjuntos e orquestras, que nunca se interessaram em tocar música contemporânea, passam a incluir em seus repertórios e concertos as obras pretensamente pós-modernas de compositores contemporâneos neoclássicos, de compositores jovens neotonais e de compositores ex-modernos. A atitude desses solistas, grupos e orquestras deixa subentendido um recado do tipo: –Está vendo? Agora que esse compositor se arrependeu de fazer aquelas loucuras; agora que ele, enfim, começa a

fazer música de verdade, passamos a incluí-lo em nosso repertório!

Esse raciocínio velado e essa realidade percebida pelos compositores têm levado estes à mediocrização, porque a desejada comunicação não pode acontecer se a obra não for tocada.

Outro fenômeno que, a meu ver, vem contribuindo para a mediocrização da música contemporânea em geral, mais no exterior que no Brasil, é a religiosidade. Uma espécie de música pobre se instaura, com um discurso sonoro muito lento, com tendência ao misticismo e que ganha a adesão de novos compositores fundamentalistas que buscam e pregam a paz de espírito através da frouxidão do pensamento, da renúncia à resistência e do conformismo celestial.

Enfim, em razão desses acidentes de percurso histórico-estéticos, a música atual em geral, e a brasileira em particular, não tem escapado de práticas nocivas que incluem: o Kitsch, os elementos heterogêneos gratuitos, as colchas de retalhos, as disparidades e as colagens inconseqüentes.

## ≈ Ser vanguarda no Brasil

O artista de vanguarda brasileiro, quando ele existe, não é uma pessoa que, como alguns dizem, está à frente do nosso tempo. A verdade é que a grande maioria do público está atrás de nosso tempo. O neoliberalismo, o colonialismo e o imperialismo de que somos vítimas, massacraram e massacram a abertura das mentes em nosso país. No Brasil, o bruxo Golbery do Couto e Silva, artífice das ditaduras militares, implementou uma lavagem cerebral e uma anestesia que emburreceram as novas gerações. Esse emburrecimento alimentou a educação de má qualidade e a estupidificação promovida pela indústria cultural. Alguns poucos artistas brasileiros escaparam desse processo e avançaram em ritmo acelerado. Lamento que a maioria do público de arte, no Brasil, tenha ficado para trás.

## ≈ Incomunicabilidade

Para aqueles que, como eu, estão interessados em fazer música em busca da comunicabilidade, sem hermetismos, sem cabotinismos, sem concessões, sem simplis-



mos, será um bom exercício estudar os mecanismos que levaram a música de concerto a se afastar do público, tornando-a exclusiva de pequenos grupos de esnobes especialistas.

O progressivo distanciamento entre o público e a música de concerto começou a acontecer em 1925, quando Arnold Schoenberg escreveu a Suíte para Piano Op. 25. Foi nessa obra que a técnica dodecafônica foi aplicada inteiramente, pela primeira vez. A nova linguagem viria trazer, para o progresso musical do Ocidente, uma grande contribuição para a abertura de novas vertentes estético-musicais. Essa abertura se intensificaria com os desdobramentos praticados por Anton Webern.

Mas a técnica dodecafônica e o pensamento serial continham um perigoso vírus destruidor da comunicação, porque desafiava as leis naturais. No método estava proibido o uso de oitavas simultâneas e, além disso, o intervalo harmônico de 5ª justa era considerado indesejável.

Afirmo que Schoenberg desafiou as leis da natureza, porque sabemos que os intervalos de oitava justa e de quinta justa, os dois primeiros da série harmônica, são elementos que estão na interseção destes dois complexos sistemas: a cultura e a natureza. O ser humano também habita essa interseção, pois ele é ao mesmo tempo natureza e cultura. Logo, o processo da comunicação musical sempre ficará prejudicado se forem banidos da música os fenômenos acústicos justos e perfeitos.

O preconceito schoenberguiano com relação àqueles dois misteriosos e fascinantes intervalos harmônicos fez com que a técnica dodecafônica ortodoxa permitisse o nascimento de algumas importantes obras-primas distanciadas do prazer estético humanizado. A música com a ausência daqueles intervalos harmônicos é totalmente frágil no que diz respeito ao vigor dos *tutti* orquestrais. Aquela música tem, em sua totalidade, o aspecto de massa musical diáfana, distante, que não toca ou não desperta emoções ligadas à identificação do homem ouvinte.

Quando, em 1950, Olivier Messiaen foi ministrar cursos em Darmstadt, lá estavam, como alunos, alguns talentos na faixa etária entre 22 e 26 anos: Boulez, Nono, Stockhausen e outros. Inspirados nas idéias de Messiaen, a nova geração desenvolveu o chamado serialismo integral. Estava, assim, decretada a efetiva, completa e definitiva incomunicabilidade com o público.

## Depoimento e auto-avaliação

Como contribuição para eventuais estudos musicológicos futuros, entendo ser importante que os atuais sujeitos da história da música brasileira se disponham a auto-avaliações e depoimentos acerca de suas *démarches*. Assim, nesses últimos parágrafos, passo a apresentar um pouco das motivações e preocupações que movem o meu fazer musical de hoje.

Minha história de compositor pode ser resumida num quadro dividido em cinco fases. A primeira, a de jovem ainda estudante, se caracterizou pela influência villalobiana e pela estética urbano-seresteira carioca, em que eu era festejado como bom melodista. A segunda fase foi aquela em que passei a fazer experiências eletrônicas pioneiras no Brasil, mesclando a linguagem eletroacústica com a canção e a melodia. Observe-se que o ecletismo e o biestilismo já aconteciam ali, em plenos tempos dourados de 1963. A terceira fase acontece na Europa, quando passei a ser experimentalista radical. A quarta fase vai se iniciar em 1974, com o ecletismo da obra *Catástrofe Ultra-Violeta*, em que uso a justaposição de linguagens: modal, microtonal, tonal e eletrônico. A quinta fase é a do ecologista de 1980, que seis anos depois viria a participar da fundação do Partido Verde e da Sabio (Sociedade Amigos da Biosfera).

Enfim, foram minhas convicções políticas e ecológicas – e não o modismo que apareceria mais tarde –, que me levaram ao ecletismo e à utilização de centros tonais. O uso que passei a fazer de centros tonais tinha a ver com a minha busca das leis naturais. Estas, em música, as identifiquei na série harmônica, na oitava justa, na quinta justa e no fenômeno natural dos modos normais de vibração encontrados na natureza. Assim, não cheguei ao ecletismo e ao neotonalismo através daqueles caminhos apontados nas análises e teorias de Lyotard, Habermas, Vattimo, Eco e Ferry. Minha trajetória moderna e vanguardista se apoiou na ecologia e na série harmônica, fenômeno natural desconsiderado pelos dodecafonistas e serialistas e que, por sintetizar os mistérios harmônicos do homem e da natureza em geral, certamente facilitam a efetividade da comunicação musical.

O meu ecletismo, por outro lado, é apenas consequência de uma revisão e conscientização de minha completude. O experimentalista radical dos anos 70 é o mesmo indivíduo melodista, eletrônico e sideral dos anos 60, que é a mesma pessoa ecologista e revolucionária de sempre.



## Referências Bibliográficas

BERNARDO, Gustavo. *Pis-problema*. In: Revista Inteligência, São Paulo, março de 2002.

FERRY, Luc. *Homo aestheticus*, Paris: Grasset, 1990, p. 317-318.

LYOTARD, J.-F.. *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris: Galilée, 1988, p. 23-24.

RISERIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lino Bo e P.M. Bardi, 1995.

VATTIMO, G. *Éthique de l'interprétation*, Paris: La Découverte, 1991, p. 13.

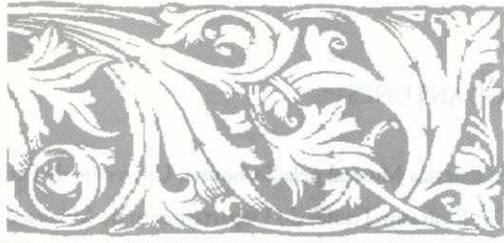
## JORGE ANTUNES

Doutor em Estética Musical pela Sorbonne, Université de Paris VIII (1977); Professor Titular do Departamento de Música da Universidade de Brasília; Pesquisador do CNPq; Membro efetivo da Academia Brasileira de Música e Presidente da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica.



## II Concurso Nacional Claudio Santoro para Jovens Compositores

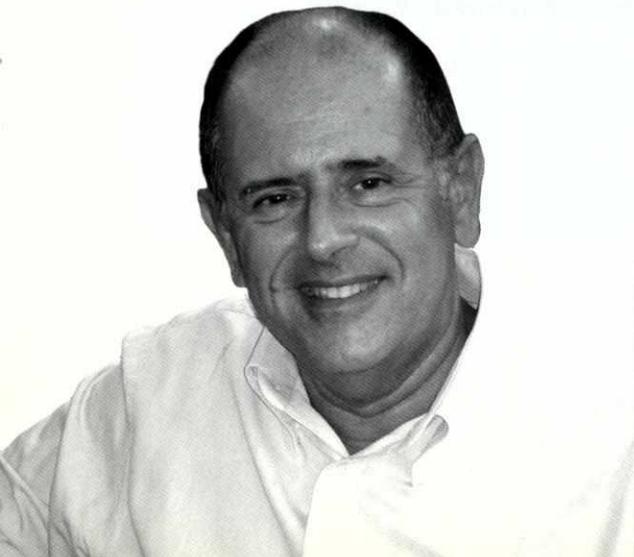
Os compositores Marcelo Rauta de Souza e Fabio Costa foram os vencedores, empatados em 1º lugar, do *II Concurso Nacional Claudio Santoro para Jovens Compositores*, promovido pela Academia Brasileira de Música e pela Orquestra Sinfônica Petrobras Pró Música. Ambos os compositores receberam o prêmio de R\$ 10.000,00 (dez mil reais) oferecido pela ABM. Marcelo Rauta de Souza é o autor da obra *Psalmus 67* e Fabio Costa é o autor da obra *Salmo da Terra*. As partituras foram depositadas pelos autores no Banco de Partituras de Música Brasileira da Academia Brasileira de Música e já estão à disposição das orquestras do país e do exterior.



## Entrevista com o Compositor Ronaldo Miranda

GERSON VALLE

**R**onaldo Coutinho Miranda (1948) é carioca e estudou na Escola Nacional de Música (piano com Dulce de Sales e composição com Henrique Morelenbaum), continuando seu percurso universitário não só com mestrado (UFRJ) e doutorado (USP) como no magistério no Rio e São Paulo. Sua composição (que se intensificou a partir de 1977) tem motivado prêmios importantes e encomendas de conhecidas instituições, tanto no Brasil como no exterior. Além de professor, ocupou cargos administrativos de destaque no mundo musical, sempre contribuindo e vivenciando, sob diversos aspectos, a Música de nosso tempo. Tal vivência, inclusive, abrangeu a condição de crítico musical do “Jornal do Brasil” no início de sua carreira, e a de diretor por 9 anos da importante Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro.



GERSON VALLE – *Muitos compositores da segunda metade do século XX, que desde jovens se comprometeram com linguagens experimentais, continuaram fiéis a elas, mesmo que se distanciando do público e, eles mesmos, se distanciando de outros possíveis percursos que lhes passam ao largo. Parece que, por temperamento, algumas pessoas (em qualquer que seja a sua atividade) se isolam dentro de seus primeiros aprendizados como se fossem dogmas religiosos. E se tornam como que fundamentalistas. O final do século, no entanto, com a globalização e os contatos multimídias, parece ter encaminhado certas sensibilidades maiores a atenderem a chamados de várias origens e, mesmo, de várias épocas. Com isto, um Pierre Boulez, cujas composições tinham levado ao extremo as possibilidades serialistas atonais, passou a dedicar-se a uma regência que abrange um repertório predominantemente tradicional, mesmo que abrindo por vezes ao novo. E o compositor polonês Krystof Penderecki, voltou, a partir de determinada fase de sua obra, a incorporar elementos de um sinfonismo mahleriano ou richardstraussiano, como que a retomar a História do ponto da ruptura causada pelo atonalismo no princípio do século XX. Isto me parece significativo do que (à falta de melhor expressão) tem-se chamado de pós-modernismo. O compositor Ronaldo Miranda também visitou a atonalidade e mesmo algum experimentalismo de seu tempo. Porém, os elementos desta fase, se bem que presentes em seu instrumental de compositor, convivem com uma linguagem também tonal e de um melodismo de fácil e necessária compreensão. Belo, como poucos compositores contemporâneos sabem ou podem fazer! Você compartilha desta visão que exponho sobre a pós-modernidade?*

RONALDO MIRANDA – A pós-modernidade na música, é ampla, mutante e bastante eclética. Os conceitos de vanguarda e tradição, na Europa, são muito mais rígidos do que no Brasil. Tenho participado de festivais internacionais, desde a década de 80 e, dessa forma, observado a postura dos europeus face à criação contemporânea no universo da música. No ano 2000, a Escola Superior de Música de Karlsruhe promoveu um festival de música brasileira (do cravo à música eletroacústica), para celebrar os 500 anos do Brasil. Houve uma delegação de intérpretes e compositores que esteve presente ao evento, do qual tive o prazer de participar. Na agenda, havia um debate coordenado pelo compositor alemão Thomas Troge, que – ao lado de Wolfgang Rihm – ensina Composição naquela excelente escola alemã. Troge



## Referências Bibliográficas

BERNARDO, Gustavo. *Psí-problema*. In: Revista Inteligência, São Paulo, março de 2002.

FERRY, Luc. *Homo aestheticus*, Paris: Grasset, 1990, p. 317-318.

LYOTARD, J.-F. *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris: Galilée, 1988, p. 23-24.

RISERIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lino Bo e P.M. Bardi, 1995.

VATTIMO, G. *Éthique de l'interprétation*, Paris: La Découverte, 1991, p. 13.

## JORGE ANTUNES

Doutor em Estética Musical pela Sorbonne, Université de Paris VIII (1977); Professor Titular do Departamento de Música da Universidade de Brasília; Pesquisador do CNPq; Membro efetivo da Academia Brasileira de Música e Presidente da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica.



## II Concurso Nacional Claudio Santoro para Jovens Compositores

Os compositores Marcelo Rauta de Souza e Fabio Costa foram os vencedores, empatados em 1º lugar, do II Concurso Nacional Claudio Santoro para Jovens Compositores, promovido pela Academia Brasileira de Música e pela Orquestra Sinfônica Petrobras Pró Música. Ambos os compositores receberam o prêmio de R\$ 10.000,00 (dez mil reais) oferecido pela ABM. Marcelo Rauta de Souza é o autor da obra *Psalmus 67* e Fabio Costa é o autor da obra *Salmo da Terra*. As partituras foram depositadas pelos autores no Banco de Partituras de Música Brasileira da Academia Brasileira de Música e já estão à disposição das orquestras do país e do exterior.



comandou este debate, no qual estive presente, ao lado de Guilherme Bauer, Edino Krieger e outros colegas. Na verdade, Troge nos perguntou se no Brasil também havia a questão mais discutida pela Europa atual, no terreno da música erudita : deve a criação musical caminhar para uma “nova simplicidade” ou para uma “nova complexidade”? E ficou meio perplexo com a resposta que colheu, pois, resumindo os depoimentos, constatou que os compositores brasileiros não estão tão preocupados assim com essa questão, tal como ele ressaltou em relação aos europeus. Na verdade, Boulez grava e rege os compositores românticos, mas tem uma postura bem rígida em relação à criação atual. Penderecki, sim, voltou – como compositor – a um certo neo-romantismo, quando percebeu que estavam esgotadas as possibilidades da vanguarda polonesa. Se, de um lado, é possível separar alguns dos compositores que seriam os “novos simples” (Philip Glass, Arvo Pärt) daqueles que seriam os “novos complexos” (Bryan Ferneyhough, Franco Donatoni), às vezes esses limites não são tão claros assim. Pode-se dizer, por exemplo, que Wolfgang Rihm (o compositor mais festejado da Alemanha no momento) seja um “novo simples”, apesar do seu acentuado néo-romantismo. Sua música, apesar de eventualmente lírica, e, vez por outra, ligeiramente neo-tonal, é extremamente complexa. E por aí em diante. Classificações são perigosas, e o estabelecimento de limites também. Então, deixemos a música caminhar com suas nuances, dubiedades, contradições, conflitos, querelas, descobertas, desdobramentos e, por que não (?), rememorações. Pessoalmente, comecei a compor livremente, dentro de um plano muito pessoal, carregado da formação tradicional que recebi e da qual não me envergonho. Essa formação me deu uma base técnica que sustenta a minha produção até hoje. Dessa primeira fase, que inclui as peças compostas como aluno de Composição, restaram cinco ou seis, de títulos que ficaram efetivamente no meu catálogo. A partir de 1977, começo uma fase de livre atonalismo, que representa o início da minha carreira profissional como compositor e se estende até 1984. Esse período inclui Trajetória (soprano e conjunto instrumental), Imagens (clarineta e percussão), Oriens III (trio de flautas), Lúdica I (clarineta solo), Toccata (piano solo), Prólogo, Discurso e Reflexão (piano solo), Concerto para Piano e Orquestra, Recitativo, Variações e Fuga (violino e piano), etc. Com a Fantasia para Saxofone e Piano, em 1984, inauguro,

na música instrumental, uma nova fase, de caráter neo-tonal, na qual vão se incluir o Concertino para Piano e Cordas, a peça pianística Estrela Brilhante, as Variações Sérias sobre um tema de Anacleto de Medeiros (para quinteto de sopros), a Appassionata (para violão solo) e muitas outras obras. A partir de 1997, com o trio Alternâncias (piano, violino e violoncelo), começo a misturar as fases e a não me deter mais nessa questão de definição de linguagem. Atualmente, componho sem me preocupar com qualquer classificação.



GERSON VALLE – *Você mesmo aponta o chamado “nacionalismo” como não muito presente em sua obra. Excetuam-se algumas peças como sua homenagem a Lorenzo Fernandez (Violeiro do Sertão, com “letra” de Castro Alves), o Belo Belo (com poema do Manuel Bandeira), a Suíte Nordestina, as Variações Sérias (com tema de Anacleto de Medeiros), Sinfonia 2000, e algumas outras poucas peças. No entanto, parece-me existir em muitas de suas melodias, sem obrigatoriamente fazerem referência expressa à origem brasileira, um certo, ao menos, parentesco com o nacional. Esta questão da oposição “nacionalismo/globalismo” não teria, também com a pós-modernidade, se tornado ultrapassada ou se integrado mutuamente? (Confesso que prefiro chamar compositores como você como “nacionais sem ismo”, por refletirem uma nacionalidade naturalmente, como de resto Mário de Andrade previa como possível, após uma geração que se sacrificasse com pesquisas e abordagens somente da música de seu entorno)*

RONALDO MIRANDA – Acho que os compositores brasileiros, mesmo quando não querem, refletem sua brasilidade. E nesse grupo me incluo. Acho muito saudável que a música de um autor reflita (sem exageros) o perfil de seu país. Os grandes compositores têm esta característica. Existe algo mais alemão do que a música de Bach, Beethoven, Mendelssohn ou Schumann? Mais italiano do que Vivaldi? Mais inglês do que Purcell? E por acaso eles são chamados de nacionalistas? A mesma característica ocorre, no século 20, em relação a Stravinsky (com a Rússia), a Bartók (com a Hungria), a Messiaen (com a França) ou a Villa-Lobos (com o Brasil). Vamos esquecer o período que se convencionou chamar de nacionalismo. E deixar que os compositores possam ser locais e universais. Especificamente falando,

não costumo usar o folclore brasileiro (ou seus arquétipos) constantemente em minhas obras. Mas, quando é preciso, eu uso.



GERSON VALLE – *Apesar de sua forte origem instrumental, com sua dedicação inicial ao piano, de que resultaram obras notáveis como o Tango, a voz tem sido muito utilizada em suas obras, de forma que eu chamaria até de “carinhosa” de tão bem colocada. Começa, inclusive, por sua inspirada composição de mocidade “Cantares” (letra de Walter Mariani), que parece nos transportar a um encantamento renascentista, e passa pela não menos inspirada cantata “Coração Concreto” (com texto de Cora Rónai). Como você vê a canção brasileira tradicional, de um Mignoni, Villa-Lobos, Guarnieri, Waldemar Henrique, Hekel Távares, etc? E as formas mais populares da chamada MPB? De alguma forma, elas, populares ou não, tocam sua obra?*

RONALDO MIRANDA – No terreno do lied brasileiro, minhas obras preferidas são as peças de Villa-Lobos e as Canções de Amor, de Cláudio Santoro, com textos de Vinicius de Moraes. Gosto de Guerra Peixe musicando Drummond e das obras corais de Vieira Brandão, principalmente as que se baseiam nos poemas de Manuel Bandeira. E gosto muito da música popular brasileira, especialmente de Tom Jobim e Chico Buarque. Tive grande prazer ao orquestrar o balé Gabriela, de Edu Lobo, bem como ao fazer uma série de arranjos para as canções de Cartola, num ciclo em sua homenagem no CCBB. Certamente, o cancionário do meu país teve grande influência na minha obra vocal e instrumental.



GERSON VALLE – *É curioso constatar, dentro da ambigüidade já apontada de “nacional/global” o fato de você ter escrito duas óperas, uma baseada em obra nacional (“Dom Casmurro”, com libreto de Orlando Codá) e outra em peça de Shakespeare, “A Tempestade”, como libreto de você mesmo. Lembro-me de sua descrição para mim, de alguns momentos dessa segunda, a que não assisti, e a demonstração de verdadeira ligação afetiva com sua composição,*

*o que é, para mim, significativo de sua autenticidade. O que seria o artista se não amasse a sua própria arte? Mas, a pergunta que lhe faço não é esta. Mas, sim: o que significa, no Brasil atual, escrever uma ópera? Representar sua ópera? É um gênero que tem tudo para representar da melhor forma a já tão referida nesta entrevista “pós-modernidade”. Mas, teatros, empresários, público, têm-se dado conta disto? Como você vê, enfim, a ópera, tanto dentro de sua obra, como no momento atual?*

RONALDO MIRANDA – A ópera Dom Casmurro foi um projeto meu, que começou em 1976 no último ano do meu Curso de Composição (o embrião do primeiro ato) e tornou-se realidade com a Bolsa Vitae de Artes, a partir de 1988 (durante quatro anos de trabalho composicional). Levei nessa empreitada meu amigo e parceiro Orlando Codá (infelizmente já falecido), com quem compus também Terras de Manirema, Três Canções Simples e Trajetória, além de trilhas para teatro. Foi a empresária Gaby Leib quem conseguiu viabilizar a encenação de Dom Casmurro, com Emílio Kalil (diretor geral) e David Machado (diretor artístico), no Teatro Municipal de São Paulo, em 1992. Já A Tempestade foi uma encomenda, programada em tempo recorde, da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo. Foi feita em menos de um ano (uma loucura completa), o que me deixou com uma estafa monumental. Nesse caso, o tema foi escolhido em comum acordo com o maestro Abel Rocha, diretor artístico da Banda, e responsável por esta encomenda. Apesar do cansaço e do estresse de compor com prazo fixo (e curto), foi uma tarefa extremamente prazerosa, a de adaptar e colocar em música a peça de Shakespeare, da qual eu guardava uma imagem maravilhosa, através da encenação de Giorgio Strehler para o Piccolo Teatro di Milano (Paris, 1983). Não sei quando vou ouvir de novo uma das duas óperas. Tentei remontar Dom Casmurro agora, em 2008, ano em que se registra o centenário da morte de Machado de Assis. Mas ninguém se interessou. Ópera é um espetáculo caro e são poucos os que acreditam na produção nacional do gênero. Curiosamente, minhas duas óperas foram encenadas em São Paulo. Seria isto uma mera coincidência? Acho que não. Na procura do novo, e em termos de qualidade, na produção artística, a vida cultural paulista lidera o país.

# Joaquim Manoel, Improvisador de Modinhas\*

MARCELO FAGERLANDE

Joaquim Manoel, um nome importante, mas pouco conhecido na história da modinha brasileira, foi redescoberto no século XX, graças à localização da coleção de 20 modinhas de sua autoria, fruto de um trabalho conjunto dos pesquisadores Mozart de Araújo e Luiz Heitor Correa de Azevedo, que garimparam na Biblioteca do Conservatório de Paris a produção de Neukomm no Brasil.

Ainda com muitas lacunas e questões sem respostas, a vida e obra de Joaquim Manuel, o “modinheiro brasileiro”, foi sendo costurada a partir de indícios espalhados em vários lugares e em diversos tipos de documentos.

O sucesso deste célebre mulato, grande tocador de viola e cavaquinho e improvisador de modinhas foi registrado em documentos históricos encontrados em Portugal, como, por exemplo, o relato de um recital onde o famoso poeta Bocage viu-se preterido por Joaquim Manoel, que atraía todas as atenções ao exhibir sua criatividade musical.

## *Joaquim Manoel, the Improviser of Modinhas Song Genre*

*Although an important name, Joaquim Manoel is little known in the history of Brazilian modinhas. He was rediscovered in the 20th century thanks to the finding of a 20-modinha song collection of his authorship. That was the fruit of a collaborative work between researchers Mozart de Araújo and Luiz Heitor Correa de Azevedo, who toiled in the Paris Conservatory Library in search of Neukomm's production in Brazil.*

*Despite the several unfilled blanks and unanswered questions, the life and the work of Joaquim Manuel, known as “the Brazilian modinha writer”, has been sewn from evidences spread in several places and in various kinds of documents.*

*The success achieved by that renowned Brazilian man, who not only was a great viola and cavaquinho player but also an improviser of modinhas song genre, was recorded in historical documents found in Portugal, such as, for example, an account on a recital where the famous poet Bocage found himself outshone by Joaquim Manoel, who drew all the attention as he showed his musical creativity.*

\* Pesquisa desenvolvida no âmbito de um estágio pós-doutoral realizado no *Institut de recherche sur le patrimoine musical en France* (IRPMF/CNRS) em Paris, de setembro de 2004 a fevereiro de 2005, com apoio parcial da CAPES. Agradecimentos a Florence Gétreau, Catherine Massip, Joël-Marie Fauquet, José Ramos Tinhorão e, de modo muito especial, a Luiza Sawaya e Luigi Ferdinando Tagliavini. Este artigo é dedicado a Dircéa de Amorim, que no final da década de 1970 me apresentou às modinhas de Joaquim Manoel.

Uma das descobertas mais importantes no século XX em relação à modinha brasileira foi a localização da coleção das 20 modinhas de autoria de Joaquim Manoel transcritas por Sigismund Neukomm<sup>1</sup> e preservadas na Biblioteca Nacional da França. O trabalho conjunto desenvolvido por Mozart de Araújo e Luiz Heitor Correa de Azevedo foi iniciado em 1951<sup>2</sup> e divulgado em artigos publicados no Brasil em 1960 e 1969. Foram encontrados dois manuscritos em separado: Luiz Heitor localizou o rascunho das 20 modinhas e, em 1966, Mozart de Araújo encontrou a coleção das 20 modinhas propriamente ditas.<sup>3</sup>

Joaquim Manoel, ainda que mencionado em algumas obras dedicadas à história da música brasileira<sup>4</sup>, era um nome sobre o qual se sabia muito pouco, tanto em relação à sua biografia quanto no que diz respeito às suas obras. Normalmente as informações contidas nestas publicações vinham dos estrangeiros do século XIX – Adrien Balbi e Louis de Freycinet – autores de duas fontes de referência sobre a vida brasileira das primeiras décadas daquele século. Desde a descoberta de Mozart de Araújo e Luiz Heitor não se caminhou muito em termos de elucidar questões por eles levantadas. As mais recentes publicações sobre Joaquim Manoel infelizmente repetem as fontes conhecidas, sem trazer novidades sobre o autor ou sua obra<sup>5</sup>.

Um dos maiores problemas para se estudar Joaquim Manoel reside no fato do músico pertencer à tradição oral e, assim, de que todo registro de suas modinhas

tenha sido realizado por terceiros. Isto não apenas dificulta a compreensão do que teria sido a versão original do autor, como ainda o coloca na classe dos amadores o que, em uma época ainda sem qualquer preocupação etnomusicológica, terminou por relegá-lo a um plano secundário, sem que tenha havido grandes registros de como terá sido sua vida. Balbi, que em sua obra classifica Joaquim Manoel justamente como amador mas ainda assim merecedor de ser citado, escreve sobre a tradição oral e a prática de improvisação de versos com acompanhamento de guitarra em Portugal, num contexto muito semelhante àquele em que nosso modinheiro se insere<sup>6</sup>:

[...] Pode-se dizer sem exageros que quase todo português, homem ou mulher, é um poeta lírico nato, pois em todo Portugal, sobretudo na província do Minho e da Beira-Alta, não é raro encontrar simples camponeses que, sem jamais haver estudado, cantam, acompanhando-se de sua guitarra, versos mais ou menos apaixonados, que surpreendem pela força da imaginação de quem os produz [...]

As mais interessantes descrições sobre Joaquim Manoel são as citações do francês Louis de Freycinet, capitão de embarcação e comandante de uma expedição de seu país à volta do mundo, que esteve no Rio em duas ocasiões: na primeira vez, de dezembro de 1817 a janeiro de 1818 e, na segunda, de junho a setembro

<sup>1</sup> Sigismund Neukomm (1778-1858), compositor austríaco, viajou ao Brasil na comitiva do Duque de Luxemburgo, Embaixador extraordinário do Rei Luiz XVIII da França. Permaneceu no Rio de Janeiro por cinco anos (1816 a 1821), onde atuou como professor de música e compôs 63 obras.

<sup>2</sup> “Quando em 1951 descobri na Biblioteca do Conservatório de Paris [...] o Catálogo Temático e os 93 volumes que compõem a obra autógrafa de Neukomm [...] não logrei localizar as modinhas, já por não figurarem no Catálogo, já porque a minha atenção se concentrou em levantar a produção de Neukomm no Brasil. Desse precioso achado dei conta a Luiz Heitor que, residente em Paris, deparou tempos depois com um volume contendo o rascunho das modinhas de Joaquim Manoel [...]” (Araújo, M., 1969, p. 70).

<sup>3</sup> O manuscrito do rascunho corresponde ao código Ms 7694 (1) e o da coleção completa Ms 7699 (36), na BNF. O primeiro manuscrito foi reunido junto a outras partituras de Neukomm, catalogadas na biblioteca sob o título “Chants sacrés et autres en latin, portugais, italien et allemand. Pour une seule voix avec accomp. de piano forte. (Ms 7694); o segundo está reunido sob o título “Chants sacrés et autres 2 vol.” (Ms 7699). Estas denominações nada tem a ver com Neukomm, foram atribuídas pelo bibliotecário que as catalogou.

<sup>4</sup> Pereira de Melo, Guilherme Teodoro. *A Música no Brasil*, 1947; Acquareone, F. *História da Música Brasileira*, 1948; Calmon, Pedro. *História Social do Brasil*, 1937; Norton, Luiz. *A Corte de Portugal no Brasil*, 1938; citados por Correa de Azevedo, 1960, p. 610-611.

<sup>5</sup> Cruz, Gabriela. Texto de apresentação da edição das *20 Modinhas Portuguesas* de Joaquim Manoel da Câmara, 2000.

<sup>6</sup> Balbi, A. *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe...*, p. clv.

de 1820. Ao contrário de Balbi, geógrafo italiano que nunca esteve no Brasil<sup>7</sup>, Freycinet relata em primeira mão a execução do músico brasileiro, com detalhes sobre suas habilidades no instrumento, tanto em relação à execução propriamente dita quanto ao talento para tocar variações de improviso. Ele informa que Joaquim Manoel era autodidata, incapaz de ler ou escrever uma linha de música e “De resto este mulato compõe pequenas peças muito belas, mas é necessário que lhe as anotem. Foi publicada, há alguns anos, uma coleção interessante em Paris”<sup>8</sup>.

Uma das questões mais intrigantes levantadas por Luiz Heitor Correa de Azevedo é quanto à real existência da publicação das modinhas<sup>9</sup>. Citada acima e em um outro momento da obra de Freycinet<sup>10</sup>, essa edição foi exaustivamente procurada e jamais encontrada até a realização de nossas pesquisas, em 2004-2005, como se verá mais adiante.

Ainda são muitas as lacunas e questões sem resposta sobre a vida e obra de Joaquim Manoel. Mas, a partir de alguns indícios espalhados, por vários lugares e em diversos tipos de documentos, chegamos a algumas conclusões e especulamos sobre outras, na tentativa de nos aproximarmos um pouco mais de uma biografia do músico. O primeiro fato interessante, jamais mencionado em outros estudos específicos sobre Joaquim Manoel, diz respeito à sua presença em Portugal, atestada em diversas fontes.

Ao contar sobre a sociedade portuguesa – a lisboeta em particular – de fins do século XVIII e início do

XIX, Oliveira Martins enfatiza as influências africana e francesa durante o reinado de D. Maria I, que “produziam contrastes extravagantes”<sup>11</sup>. Um esboço da casa do Marquês de Marialva, considerado “o maior fidalgo da côrte” apresenta, segundo o autor, os traços essenciais para a história dos costumes<sup>12</sup>. Continuando com sua descrição, Oliveira Martins revela a presença, naqueles salões, de Joaquim Manoel ao lado de Domingos Caldas Barbosa<sup>13</sup>:

*A modinha brasileira* era o encanto doce de uma sociedade licenciosa. Havia mulatos célebres, o Caldas, o Joaquim Manoel, brasileiros autênticos, applaudidos nos salões, por darem ao *lundum* um *accento libidinoso* como ninguém: era uma feiticeira melodia sybarita, em languidos compassos entrecortados, como quando falta o fôlego, n'uma embriaguez de sensualidade voluptuosa<sup>14</sup>

Esse sucesso do modinheiro brasileiro não era uma unanimidade. Encontramos outros registros de sua presença em Lisboa, desta vez em primeira mão, através da pena do poeta Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805). No Soneto L, um dos inéditos incluídos na edição de 1853 de Inocêncio Francisco da Silva, o poeta português faz a seguinte dedicatória:

“A um célebre mulato Joaquim Manuel, grande tocador de viola e improvisador de modinhas”.

<sup>7</sup> Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, pág. 41.

<sup>8</sup> Freycinet, *Voyage autour du monde entrepris par ordre du roi...*, Historique-tome deuxième - deuxième partie, p. 1352.

<sup>9</sup> “Até hoje meus esforços no sentido de descobrir a coleção assim referida não lograram resultado. Desconhecida, no Brasil, ela não se encontra, tampouco, nas bibliotecas de Lisboa, de Paris ou de Viena” [...] “Mário de Sampaio Ribeiro [...] respondeu-me: Nunca vi nenhum exemplar da edição das modinhas de Joaquim Manoel e devo confessar-lhe que, até mais ver, vivo na convicção de que ela não se fez”. (Azevedo, L.H., 1960, p. 614); L.H. Correa de Azevedo considerava esta questão “um enigma de natureza estritamente bibliográfica” (1960, p. 615).

<sup>10</sup> “Este mesmo músico [Joaquim Manoel] é também autor de várias *modinhas*, espécie de romanças muito agradáveis, das quais M. Neucum publicou uma coleção em Paris.” (1839, pág. 216).

<sup>11</sup> Oliveira Martins. *História de Portugal*, Tomo II, p.163.

<sup>12</sup> Oliveira Martins.op.cit., p. 167.

<sup>13</sup> Oliveira Martins.op. cit., p. 170-171.

<sup>14</sup> Esta descrição de Oliveira Martins remete a uma fonte anterior: “Quem nunca ouviu cantar *modinhas* ignora as mais voluptuosas e feiticeiras melodias que jamais existiram desde o tempo dos Sibaritas. São languidos e interrompidos compassos, como se o fôlego nos faltasse por excesso de enlevo e a alma anelasse despedir-se-nos do corpo para se unir àquilo a que mais queremos [...] (Beckford, W, 1787, p. 147)”.

Pelos versos observa-se de imediato o tom raivoso e depreciativo de Bocage<sup>15</sup>. I.F.da Silva conta em uma nota o que lhe foi relatado, explicando o porquê da atitude do poeta<sup>16</sup>:

Achava-se Bocage em uma assembléia, e recitava aos concorrentes a sua tradução da metamorphose de “Myrrha”; porém como ali estivesse também o tal Joaquim Manuel, as senhoras preferiram ouvir o mulato a escutar Bocage. Este não podendo supportar o que julgava mais que injurioso desar para o seu amor proprio, sentiu exacerbar-se-lhe a bilis, e rompeu de repente com o soneto a que nos referimos.

Ao examinarmos o soneto seguinte<sup>17</sup>, também dedicado a Joaquim Manoel, desta vez na edição de Antonio Maria de Couto (1840), há uma outra dedicatória:

“A Hum Brasileiro tocador de machête<sup>18</sup> (em que era insigne) mas mui prezumpçoso, e namorador por nome J.M. e mulato, a radice.”

O editor inclui a seguinte observação: “N.B. este título he mesmo de Bocage.”<sup>19</sup> Esta segunda dedicatória é a primeira fonte a informar que o músico brasileiro tocava cavaquinho, e pode ter levado Balbi a equivocadamente atribuir a ele a invenção do instrumento. Desde então, tem sido repetida esta informação incorreta: “Joaquim Manuel, mulato do Rio-de-Janeiro dotado de um raro talento para a música, famoso sobretudo por tocar perfeitamente uma pequena viola francesa de sua invenção, chamada *cavaquinho*”<sup>20</sup>.

Se no primeiro soneto Bocage é extremamente ríspido e grosseiro em relação a Joaquim Manoel, nesse segundo ele parece se superar, chamando-o de “orangotango” que, ao acompanhar um “Insípido lundum

<sup>15</sup> Esse cabra ou cabrão, que anda na berra,  
Que mamou no Brasil surra e mais surra,  
O vil estafador da vil bandurra,  
O perro, que nas cordas nunca emperra;

O monstro vil que produziste, ó Terra,  
Onde narizes Natureza esmurra,  
Que os seus nadas harmônicos empurra,  
Com parda voz, das paciências guerra;

O que sai no focinho à mãe cachorra,  
O que néscias aplaudem mais que a “Mirra”  
O que nem veio de prosápia forra;

O eu afina inda mais quando se espirra,  
Merece à filosófica pachorra  
Um corno, um passa-fora, um arre um irra.

<sup>16</sup> Bocage. *Poesias de Manuel Maria Barbosa du Bocage, colhidas em nova e completa edição, dispostas e anotadas por I.F. da Silva*, p. 400.

<sup>17</sup> Soneto II na edição de 1840:

Vivem por ahi alguns de várias tretas,  
Com uns deu esbravejo, com outros mango;  
Que ópio dás ao machete, orangotango,  
Tu, glória das carrancas semipretas!

Quando acompanhas de infernais caretas  
Insípido lundum ou vil fandango,  
Não posso tal sofrer: eu ardo, eu zango,  
Que no auge do assombro te intrometas.

Crespo Aríon, Orfeu de carapinha.  
Já de sobejo tens fartado a gana  
No seio da formosa Pátria minha.

Com faro de chulice americana,  
Para o cáldido Sul cortando a linha,  
Vai cevar-te no coco e na banana.

<sup>18</sup> O mesmo que cavaquinho (Oliveira Marques, H., 1986, p.318).

<sup>19</sup> Bocage. *Poesias Satíricas Inéditas de Manoel Maria Barbosa du Bocage*, p. 4.

<sup>20</sup> Joaquim Manoel não é normalmente reconhecido como o inventor do instrumento; diversas fontes apontam, sim, para a origem portuguesa do cavaquinho (*Dicionário Grove de Música*, 1988, p. 180; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, vol 4, p. 18; *Dicionário de termos e expressões da música*, 2004, p. 73).

ou vil fandango” o faz com “infernais caretas”. Bocage chega ao cúmulo de alcunhá-lo de “Orfeu de carapinha”, o que, à guisa de desculpa, mereceu de Antonio Maria de Couto a seguinte nota: “Ideia original, e só propria do Vate Bocage, alluziva a ser mulato o tocador, e bom”<sup>21</sup>.

Outras fontes cujas informações podem ajudar a compreender em que contexto Joaquim Manoel foi para Portugal são as duas modinhas preservadas na Biblioteca Nacional em Madrid. Foram catalogadas junto a outras dez modinhas (M 2261), a maior parte de autoria de José Palomino<sup>22</sup>. Essa coleção contém modinhas solo ou em duetto, com acompanhamento de cordas, ou cordas, trompas e oboés, incluindo ainda a menção dos teatros em que foram apresentadas: *Theatro do Salitre* e *Theatro Nacional da Rua dos Condes*. Pode-se ler à página 5 do manuscrito:

“Modinha / Cantada por Claudina Roza / no Theatro do Salitre / de / Joaq.<sup>m</sup> Manoel Brasileiro.”.

Já a segunda modinha de Joaquim Manoel vem à página 25 da coleção, com o seguinte frontispício:

“Modinha Brasileira / de / Joaq.<sup>m</sup> Manoel.”

O *Theatro do Salitre* foi inaugurado em 27 de novembro de 1782, situado à rua de mesmo nome, em Lisboa. O primeiro empresário foi seu próprio arquiteto, seguindo-se Paulino José da Silva e depois Antonio José de Paula, “actor e author que para o Brazil sahio do *Theatro do Bairro Alto* e à volta tomou a empreza do *Salitre*. [...] A empreza de Antonio José de Paula foi a mais fluorescente. Este actor gozou de grande nomeada. Era de cor parda e parece que natural de Cabo Verde.”<sup>23</sup> Consta que este ator e empresário teria ganho dinheiro

no Brasil, retornando a Lisboa em 1794. Morre nesta cidade, a 19 de maio de 1803<sup>24</sup>.

Em 1794 figuram apenas nomes masculinos na listagem dos atores do *Teatro do Salitre*, uma vez que era proibido que mulheres representassem. Já em 1808 é encontrado nessa listagem o nome de Claudina Roza que, como indica a partitura, cantava a modinha de Joaquim Manoel naquele teatro. Seu nome completo era Claudina Roza Botelho e “foi uma actriz que brilhou nos *Theatros de Lisboa* no começo do século passado”, ou seja, no princípio do século XIX. Já que a proibição da participação feminina nos teatros dura até 1799<sup>25</sup>, ainda que tenhamos conhecimento da participação da atriz no elenco do *Salitre* precisamente no ano de 1808, é possível que tenha começado a atuar a partir da suspensão dessa referida proibição. Assim, esta modinha de Joaquim Manoel poderá ter sido cantada por ela no *Teatro do Salitre* entre 1799 e 1808. Como em três outras modinhas da coleção madrilenha o ano de 1801 consta da partitura, não é também improvável que esta seja a data precisa da participação de Joaquim Manoel nesse teatro. Imagina-se ainda que a segunda modinha do brasileiro pertencente à coleção, e muitas outras, que infelizmente sequer tenham sido registradas em partitura, possam ter sido apresentadas tanto no *Teatro do Salitre* quanto no *Teatro da Rua dos Condes*, igualmente citado nas partituras de Madrid.

Esta relação de Joaquim Manoel com os teatros lisboetas, com o *Teatro do Salitre* em particular, além de contribuir para mais um dado de sua biografia e cronologia, pode servir como pista para uma hipótese de como ele teria chegado a Portugal. Não é de todo improvável que o brasileiro tenha conhecido Antonio José de Paula no Rio de Janeiro, que tenha havido uma cumplicidade entre os dois mulatos, e que este, como empresário de sucesso de um teatro, tenha de

<sup>21</sup> Bocage. *op.cit.*, 1840, p. 4.

<sup>22</sup> Os manuscritos de Madrid podem ser do punho de José Palomino, autor de 9 das 12 modinhas. Este músico era violinista e fazia parte da orquestra da Real Câmara de Lisboa. Em 1808-09 parte para as Ilhas. Palomino já ocupava, muito jovem, o lugar de primeiro violino na orquestra da Capela Real de Madrid, e muda-se para Lisboa, pois lá seria mais bem pago. Já era conhecido em Madrid por suas “tonadillas”. Compunha, entre outras, diversas modinhas e farsas musicais para o teatro popular da Rua dos Condes. (Scherpereel, p. 28-29; p. 99; p. 103). Sua biografia pode explicar como as partituras das modinhas foram parar em Madrid.

<sup>23</sup> Souza Bastos. *Diccionario do Theatro Portuguez*, p. 362.

<sup>24</sup> Souza Bastos. *op.cit.*, p. 162.

<sup>25</sup> Ferreira de Castro e Nery. *Historia da Música*, p. 119.

algum modo estimulado a ida de Joaquim Manoel a Portugal para eventualmente atuar como compositor de modinhas para os intervalos em espetáculos. O hábito de se cantar modinhas nos *intermezzi* de peças ou farsas musicais nos teatros populares de Lisboa foi também descrito por Beckford<sup>26</sup>: “Convenceram-me a ir ao teatro da Rua dos Condes ouvir a minha favorita *modinha* no *intermezzo*...”. Por fim, os ecos do sucesso do conterrâneo Domingos Caldas Barbosa em Lisboa, desde pelo menos a década de 70 do século XVIII<sup>27</sup>, podem também ter animado uma tentativa de mudança de ares por parte do músico brasileiro.

Ainda que seja impossível determinar neste estágio de nossa pesquisa o período exato em que Joaquim Manoel esteve em Portugal, podemos nos aproximar dele. A atuação do modinheiro nos salões, presenciada por Bocage, certamente se deu entre 1790, ano em que o poeta português retorna de uma longa viagem a Goa e à China, e 1805, ano em que este mesmo poeta falece. A execução de uma determinada modinha do músico brasileiro no Teatro do Salitre aconteceu possivelmente entre 1799 e 1808, talvez mais precisamente em 1801. Antonio José de Paula, seu presumido incentivador e protetor, retorna do Brasil a Lisboa em 1794 e morre em 1803. Assim, supomos que Joaquim Manoel tenha chegado a Lisboa em torno de 1794 e que tenha partido nos primeiros anos do século XIX, talvez por volta de 1805<sup>28</sup>. É possível que não estejamos muito longe do

correto, pois os eventos e suposições mencionados acima se encaixam perfeitamente no espaço de tempo em que a ação do brasileiro é descrita por Oliveira Martins (1879) vista anteriormente, ou seja, durante o reinado de D. Maria I: de 1777 até a partida da corte para o Brasil, em 1808<sup>29</sup>.

Se ainda é incerta a data precisa do retorno de nosso músico ao Brasil, sabemos que em 1819, ou talvez alguns anos antes, ele já estava no Rio de Janeiro. Sigismund Neukomm compõe nesta cidade a obra *L'Amoureux, Fantaisie pour Pianoforté et Flute*, dedicada ao casal Langsdorff, que inclui uma citação de uma modinha do brasileiro à p. 3: “La Mélancolie, Modinha Portugaise, par Joaquim Manoel da Camera.” Ao final de seu manuscrito o autor inclui a data de 12 de abril de 1819<sup>30</sup>. Não faltaram oportunidades de Neukomm presenciar as interpretações de Joaquim Manoel, que continuava a se apresentar nos salões, como descreve Freycinet<sup>31</sup>. Tanto na casa do Conde da Barca, onde foi morar ao chegar, quanto na residência do Marquês de Santo Amaro, para onde foi após a morte do primeiro, e ainda nos salões de Langsdorff<sup>32</sup>, que freqüentava, aconteciam saraus, onde o compositor austríaco terá conhecido a arte de Manoel<sup>33</sup>.

As modinhas de Joaquim Manoel certamente impressionaram Neukomm, a ponto deste ter citado em obra própria uma delas e mais, de ter-lhes recolhido um número significativo, transcrito para o papel e ainda

<sup>26</sup> Beckford. *Diário de Portugal e Espanha 1787-1788*, p. 166.

<sup>27</sup> Tinhorão. *Domingos Caldas Barbosa*, p. 55.

<sup>28</sup> José Ramos Tinhorão, em seu livro sobre Domingos Caldas Barbosa (2004, p. 126), menciona a volta de Joaquim Manoel ao Brasil com a retirada da corte portuguesa. Sem precisar a fonte, o fato foi presumido por aquele autor, o que nos foi gentilmente informado em troca de correspondência (2008).

<sup>29</sup> D. Maria I sobe ao trono em 1777 e ainda que em 1792 dê-se o início da regência efetiva de D. João VI (Ferreira de Castro e Nery, op. cit., p. 101; p. 118), o autor da História de Portugal considera que seu reinado se estenda até sua morte, em 1816, no Rio de Janeiro.

<sup>30</sup> Ms 7701 [11] BNF.

<sup>31</sup> Freycinet esteve no Rio de Janeiro em 1817 e 1820; sua segunda descrição, na *deuxième partie*, deixa claro que ouviu Joaquim Manoel na noite de 1820. Já na citação no volume anterior, de 1827, não se pode afirmar com certeza que este encontro tenha ocorrido durante sua primeira estada na cidade do Rio, em 1817. De qualquer maneira, ambos os textos foram escritos posteriormente às datas das duas visitas pois o autor menciona a publicação em Paris, o que, como veremos, deverá ter ocorrido em 1822. Luiz Heitor, repetido por outros, se equivoca ao afirmar que a primeira citação de Freycinet data de sua primeira estada, em 1817 (1960, p. 613).

<sup>32</sup> Spix e Martius, *Viagem pelo Brasil / 1817 - 1820*, p. 58.

<sup>33</sup> É improvável que Neukomm tivesse ouvido Joaquim Manoel em Lisboa, uma vez que o austríaco, em suas numerosas viagens, só esteve na capital portuguesa nas escalas de ida e volta ao Brasil, em 1816 e 1821, respectivamente (1859, p. 11-13).

ter-lhes criado um acompanhamento de pianoforte. Esta sua iniciativa foi fundamental para que a maior parte das composições do brasileiro sobrevivesse, mas sua atitude na realidade parecia fazer parte de seu dia-a-dia. Tido como detentor de um conhecimento “enciclopédico”, segundo Moscheles<sup>34</sup>, cuja casa freqüentou na Inglaterra<sup>35</sup>, Neukomm se empenhava em compor todo dia, em trabalhar em algo cotidianamente, “sem esperar necessariamente a inspiração, o gênio”<sup>36</sup>. Prova disto é que no catálogo manuscrito de suas obras, elaborado por ele próprio, ao explicar a ausência das transcrições que realizou de outros autores, justifica: “[...] Negligenciei até hoje inserir neste catálogo estes trabalhos que eu vejo como um passatempo sem qualquer importância [...]”<sup>37</sup>.

Possivelmente, foi com este espírito que Neukomm abordou as composições do brasileiro, pois, a despeito de todas as evidências de seu interesse, além de sua assinatura no frontispício do manuscrito na versão completa das 20 modinhas, não há nenhum outro registro de seu próprio punho que associe seu nome ao de Joaquim Manoel. Sua assinatura não será encontrada nem em seu manuscrito do rascunho – apenas um carimbo com suas iniciais “SN” –, nem mesmo na edição impressa da coleção que transcreveu. Tampouco menciona o brasileiro em sua autobiografia ou em seu catálogo manuscrito. Apenas duas outras fontes, publicadas por terceiros, unem os nomes dos dois músicos<sup>38</sup>.

Em datas indeterminadas Neukomm registrou as 20 modinhas de Joaquim Manoel, preservadas em dois documentos:

- Um rascunho<sup>39</sup>:

“Modinhas Portuguezas / Joaquim Manoel da Camera / arrançados pelo [sic] Pianof: “

- A versão completa<sup>40</sup>:

“20 Modinhas Portuguezas / por Joaquim Manoel / da Camera / notées et arrangés avec / acct. De Pft. / par S. Neukomm.”

Em 2005, finalmente localizamos na British Library, em Londres, a edição impressa, procurada há décadas<sup>41</sup>:

“Modinhas / Portuguezas / Por / Joaquim Manoel / Gago da Camera / Prix 12 F / A Paris / chez Naderman, Breveté, Facteur de Harpes, Editeur, Md de Musique de Roi / Rue de Richelieu, N° 46, à la Clef d’Or, Passage de l’ancien Café de Foi / Propriedade do Autor”.

As três versões constituem naturalmente um valioso material para o conhecimento e estudo das modinhas de Joaquim Manoel, mas infelizmente nenhuma destas fontes ajuda diretamente quanto às tentativas de se precisar as datas de sua composição, do registro por parte de Neukomm, de sua preparação para a edição, ou ainda o ano de impressão. O músico austríaco viveu no Rio de Janeiro de 27 de setembro de 1816 a 15 de abril de 1821, certamente o período em que presenciou o músico brasileiro em atividade. Supondo-se que Neukomm tenha ouvido algumas modinhas de Joaquim Manoel, encantando-se em especial com “Desde o dia em que eu nasci”, por ele denominada “La Mélancolie”, e que a tenha primeiro citado em sua fantasia para pianoforte e flauta, em 1819, para depois realizar a transcrição desta e das outras dezenove, esta tarefa de recolher, colocar em partitura e preparar um acompanhamento de piano teria acontecido entre 1819 e 1821.

<sup>34</sup> Ignaz Moscheles (Praga, 1794-Leipzig, 1870), pianista, regente e compositor alemão de origem theca.

<sup>35</sup> Moscheles. *Recent music and musicians as described in the diaries and a correspondence of Ignaz Moscheles*, p. 166.

<sup>36</sup> Angermüller. *Sigismund Neukomm*, p. 29.

<sup>37</sup> Neukomm. *Verzeichnis meiner Arbeiten in chronologischer Ordnung*, p.194.

<sup>38</sup> Outros argumentos que reforçam esta postura de Neukomm: na maior parte dos seus manuscritos que consultamos na Biblioteca Nacional da França ele incluiu o local e a data ao final da partitura, o que não acontece nas duas versões das 20 modinhas. Seu nome, entretanto, aparecerá junto ao de Joaquim Manoel em dois anúncios da Gazeta de Lisboa, o que será abordado mais à frente, e ainda na obra de Freycinet (ver nota x).

<sup>39</sup> Ms 7694 (1), BNF

<sup>40</sup> Ms 7699 (36), BNF

<sup>41</sup> F.1771.cc.(1). BL

Ao examinarmos o catálogo manuscrito de Neukomm, verificamos uma produção constante, com a inclusão de novas composições praticamente mês a mês<sup>42</sup>. Entretanto, há meses esparsos em que não há nenhuma entrada, como geralmente dezembro e janeiro. Em outra ocasião, ele menciona uma doença<sup>43</sup>, motivo de uma grande lacuna que dura três meses, mas há outros períodos mais longos em que o músico não registra nenhuma composição e tampouco nenhum outro impedimento. Sabemos que Neukomm realizava transcrições ou arranjos para preencher seu tempo livre, e, caso a hipótese proposta no parágrafo anterior esteja correta, de que tenha recolhido as modinhas entre 1819 e 1821, é possível conjecturar que tenha utilizado os meses de abril e maio ou o período de agosto a outubro de 1820 sem nenhum registro no catálogo, para se dedicar à obra de Joaquim Manoel<sup>44</sup>.

A Gazeta de Lisboa publica, em 1823 e 1824<sup>45</sup>, dois anúncios que, se não revelam o ano da publicação, podem ajudar a nos aproximar de quando esta possivelmente ocorreu. Podem também facilitar a compreensão das circunstâncias em que esta edição se deu (Gazeta de Lisboa, segunda Feira 7. Julho de 1823. Nº 158; e Segunda Feira, 16. de agosto. Anno 1824. Num. 19):

#### Annuncios

[...] As bellas modinhas do famoso *Joaquim Manoel*, postas em música com acompanhamento [sic] de piano pelo celebre *S. Neukom*, se achão á venda em casa de Francisco Antonio Driesel, com armazém de quicalherias a S. Paulo Nº 85, primeiro andar [...]

#### Annuncios

[...] Há para vender fortes-pianos de *Allemanha*, e pianos-fortes *Inglezes* de superior qualidade recém-

chegados, no largo de *S. Paulo* Nº 85, primeiro andar, onde também há Operas de *Rossini* arranjadas para piano e vozes, e em quartetos, como também outras muzicas, entre ellas as bellas modinhas de Joaquim Manoel, por Neukom. – [...]

Neukomm, ao retornar do Rio de Janeiro de volta à França, faz uma escala em Lisboa, lá permanecendo de 31 de julho a 6 de setembro de 1821<sup>46</sup>. Em sua autobiografia menciona que aproveitou esse tempo para se recuperar de uma febre decorrente de uma insolação que sofreu em Pernambuco, outra parada da viagem. Sabemos, contudo, que não ficou recluso todo o tempo, uma vez que também relata um encontro com D. João VI, já de volta a Lisboa, em que foi condecorado<sup>47</sup>. Podemos supor que tenha circulado em outros salões, como o de Francisco Antonio Driesel, proprietário do estabelecimento mencionado nos anúncios acima. Driesel, também austríaco como Neukomm, estava estabelecido em Lisboa desde cerca de 1814. Tocava violino e viola e sua casa foi durante anos ponto de encontro para amantes da música na capital portuguesa, onde “se exercitaram tocando quartettos de Haydn, Pleyel, e outros autores clássicos que estavam mais conhecidos, assim como transcrições de óperas de Rossini, então em plena voga”<sup>48</sup>.

O encontro de ambos os austríacos em Lisboa não só é possível como praticamente certo. Em seus anúncios da venda da edição das modinhas Driesel menciona Neukomm como o responsável pela transcrição das peças de Joaquim Manoel. Uma vez que na edição o nome do compositor austríaco sequer é mencionado, de que outra maneira, além da transmissão oral, o comerciante austríaco poderia saber do fato? É possível ainda que Neukomm, já tendo em mente a publicação da coleção, tenha nesta ocasião acertado com o contemporâneo a futura venda do volume.

<sup>42</sup> “O compositor iria registrar de maneira bastante minuciosa quase toda a sua produção brasileira [...]” (Neves, J. M., 2000, p. 14)

<sup>43</sup> Entre janeiro e maio de 1818: “NB. Un commencement de Physie nerveuse a occasionné une grande lacune dans ce catalogue” (Neukomm, 1858, p. 36).

<sup>44</sup> Caso Neukomm tenha recolhido “La mélancolie” antes de 1819, ainda assim, de 1816 até esta data não há grandes lacunas, a não ser seu registro de uma doença (ver nota anterior)

<sup>45</sup> E. Vieira se equivoca, ao creditar este anúncio a outro comerciante de música radicado em Lisboa, João Baptista Waltman (1900, vol II, p. 409), o que será repetido por Mozart de Araújo e outros.

<sup>46</sup> Neukomm, op.cit., p. 44.

<sup>47</sup> Neukomm. *Esquisse Biographique de Sigismund Neukomm*, p. 13.

<sup>48</sup> Vieira. *Dicionário Biographico de Músicos Portuguezes*, Vol I, p. 384.

Se a coleção das modinhas, impressa em Paris, estava sendo vendida em Lisboa em julho de 1823, para isto sua publicação ter-se-ia dado algum tempo antes, a fim de que fosse possível o envio para a capital portuguesa. Neukomm retorna a Paris em 23 de outubro de 1821 e possivelmente teria necessitado de algum tempo para se aclimatar e cuidar da publicação. Assim, podemos tranquilamente restringir o período da publicação entre final de 1821 e os primeiros meses de 1823. Ao observarmos o livro de Adrien Balbi, elaborado depois de 1820 e publicado em 1822, verificamos que o geógrafo cita duas vezes Joaquim Manoel como músico de raro talento e um dos autores das mais belas modinhas<sup>49</sup>. Em outro momento também cita Neukomm<sup>50</sup> sem, entretanto, associar os dois nomes, seja através da transcrição ou da edição das modinhas. Portanto, Balbi desconhecia a publicação das modinhas de Joaquim Manoel por Neukomm, o que reforça a hipótese de que esta terá ocorrido exatamente no mesmo ano em que o italiano publicava sua própria obra, ou seja, em 1822.

Um outro caminho que tentamos percorrer para chegarmos a uma data precisa da publicação foi através do nome de seu editor, Naderman. A primeira dificuldade é de não constar qualquer número de catálogo na partitura das modinhas, o que poderia indicar o ano exato da edição impressa. Segundo Devriès e Lesure “[...] nenhum editor parisiense parece ser inteiramente lógico em sua numeração. Muitos utilizam o sistema apenas para uma parte de sua produção: freqüentemente as obras de uma certa importância as contêm, enquanto árias separadas ou romanças não são incluídas”. O sistema de numeração, portanto, não é totalmente confiável como método de pesquisa. Quanto à não inclusão de uma data na capa de uma partitura impressa, o *Almanach musical* da França de 1781, explica que os comerciantes do métier “reivindicavam que música envelhecia mais rapidamente que as obras de outros gêneros artísticos [...]”<sup>51</sup>, daí a ausência das

datas de publicação. O endereço do editor tampouco ajuda a determinar o ano exato, pois o que consta da capa, “Rue de Richelieu n° 46”, abrange um período demasiado extenso, de 1812 a 1828<sup>52</sup>. Finalmente, à página 39 do volume, encontramos o registro “(Gravé par M.<sup>lle</sup> Julie Robert)”. Um número considerável dentre os gravadores era composto de mulheres<sup>53</sup>, mas como nem sempre as datas correspondentes às suas atividades são precisas, a utilidade desta informação dependerá de uma pesquisa mais profunda neste aspecto.

Os editores Naderman, de origem germânica, assim como muitos editores em Paris no início do século XIX<sup>54</sup>, também pertenciam àquela categoria dos grandes construtores de instrumentos que, paralelamente, trabalhavam com edição<sup>55</sup>. Jean-Henri Naderman (1735-1799) iniciou seus negócios em 1773 como construtor de harpa e logo também como editor e comerciante de música. Após sua morte, sua viúva e seus filhos prosseguem o mesmo ofício, tendo sido os editores da coleção das 20 modinhas de Joaquim Manoel, a saber: Barbe-Rose Courtois Naderman (1755-1839), Jean-François-Joseph Naderman (1781-1835) e Henri-Pascal Naderman (1783-1841)<sup>56</sup>.

É verdade que a descoberta da edição das modinhas, mais de cinquenta anos após o aparecimento de seus manuscritos, põe fim às inúmeras dúvidas sobre sua existência. Mas talvez a revelação mais interessante seja a do nome completo do autor: Joaquim Manoel Gago da Câmara, jamais divulgado nos nossos dias. Um primeiro exame da partitura chama logo a atenção pelo fato de o frontispício apresentar, em uma edição francesa, o título da obra em português, bem como a ressalva “Propriedade do Autor” abaixo dos créditos do editor. Ainda que tenha sido impresso seu preço na moeda francesa, “Prix 12.<sup>f</sup>”, encontramos logo à página 2, na primeira modinha, as indicações de casa 1 e casa 2 junto aos pentagramas da voz e do piano, para a repetição, também em português: “1<sup>a</sup> vez.” e

<sup>49</sup> Balbi. Op. cit., Tome second, p. ccxiiij.

<sup>50</sup> Balbi. Op. cit., p. ccix

<sup>51</sup> Devriès e Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, p.11-13

<sup>52</sup> Devriès e Lesure, op. cit., p.123.

<sup>53</sup> Devriès e Lesure, op. cit., p.13.

<sup>54</sup> Como Sieber, Pleyel, Schlesinger.

<sup>55</sup> Devriès e Lesure, op. cit., p.10.

<sup>56</sup> Devriès e Lesure, op. cit., p.122-123.



“2ª vez.”. Além disto, à parte um reduzido público de língua portuguesa residente na França, é difícil imaginar que damas francesas se aventurassem a cantar aquelas melodias em uma língua tão distante e pouco familiar como o português. Assim, fica claro que a intenção primordial da edição era a venda dirigida principalmente ao público português e ao brasileiro, seja residente na França ou em seus países de origem<sup>57</sup>.

Sabemos das dificuldades da impressão musical no Brasil, praticamente inexistente até a década de 1820<sup>58</sup>. Portugal, por sua vez, passava por um período de grande instabilidade política na primeira metade do século XIX, desde as invasões napoleônicas em 1807 até o fim da Monarquia e a implantação da República, em 1910<sup>59</sup>. Entre 1800 e 1850, mais de quinhentos e cinquenta títulos foram impressos em português na França, escritos, traduzidos ou simplesmente lidos pelos emigrados, refugiados pelas circunstâncias históricas. À parte os livros de cunho político, censurados e impedidos de serem publicados em Lisboa, no Porto ou no Rio de Janeiro, a existência de um complexo econômico-industrial na França, necessitada de conquistar novos mercados, poderá também explicar esta expansão das publicações em português naquele país<sup>60</sup>.

No nosso caso, além destas circunstâncias favoráveis, devemos destacar o fato de Neukomm ter vivido grande parte de sua vida em Paris, onde tinha seu círculo de conhecidos. Em 1821, ao retornar a esta cidade, relata que foi recebido por Talleyrand e outros amigos com a amabilidade costumeira. Um pouco depois, sua protetora, a princesa de Vaudemont, o apresenta ao Duque de Orleans, futuro Rei Louis-Phillippe I e à sua irmã, Srta. Adelaide, que se torna uma “verdadeira protetora” e o acolhe em seu círculo íntimo. Neukomm

menciona que esta senhora “possuía um verdadeiro talento na harpa”<sup>61</sup>. Desde 1817 há registros de que os irmãos Naderman, François-Joseph e Pascal Henry, eram, respectivamente, “compositor de música de câmara e primeiro harpista de sua Majestade e de Dama Anne”<sup>62</sup> e “construtor de harpas do Rei, harpista da Câmara de sua Majestade”<sup>63</sup>. Sendo a harpa um instrumento apreciado nos círculos nobres que Neukomm freqüentava e, sendo os Naderman harpistas, editores e construtores do Rei, compreende-se que o compositor austríaco tenha tido oportunidades suficientes de encontrá-los e de propor a publicação das modinhas de Joaquim Manoel.

Apenas uma modinha de Joaquim Manoel consta de outra fonte muito interessante que vem ilustrar a problemática do registro da tradição oral, abordada no parágrafo 3 deste texto. Na Biblioteca Nacional em Lisboa está preservado o manuscrito “Modinhas / Com acompanhamento de Piano Forte.”. Faz parte da coleção de Ernesto Vieira, contendo três modinhas catalogadas sob o número MM642 / 1-3<sup>64</sup>. A terceira é uma versão diferente de “O minhas ternas saudades”, cuja transcrição mais conhecida faz parte das 20 Modinhas Portuguesas. Anotada em outra tonalidade, toda a melodia nesta versão lisboeta é muitíssimo ornamentada e, ainda que comece de modo semelhante em sua estrutura básica, continua por caminhos bem diferentes da versão registrada por Neukomm. Sua harmonia prossegue também de modo diverso e o acompanhamento do piano contém uma introdução igualmente ornamentada. A observar ainda o terceiro verso, que é diferente do anotado na coleção completa. Sabemos da fama que Joaquim Manoel desfrutou em Lisboa. Estas diferenças, portanto, nos fazem crer que estejamos diante de uma versão que foi registrada por

<sup>57</sup> Entre 1800 e 1850 foram editados na França, por exemplo, sete romances de Walter Scott traduzidos para o português editados para atender, em primeiro lugar, aos portugueses e brasileiros residentes naquele país, e em segundo lugar, para serem enviados para Portugal e para o Brasil (Ramos, Vitor, 1972, p. 24)

<sup>58</sup> A primeira obra publicada estritamente ligada à música é a *A Arte da Muzica para uso da mocidade brasileira por hum seu patricio* publicada em 1823, no Rio de Janeiro. (Leme, Mônica, 2004, p. 2.)

<sup>59</sup> Ferreira de Castro e Nery. op.cit., p. 114.

<sup>60</sup> Ramos, Vitor. *A edição de língua portuguesa em França (1800-1850)*, p. 33.

<sup>61</sup> Neukomm. op. cit., p. 14

<sup>62</sup> Louis XVIII (1755-1824) e Anne Nompard de Caumont (1753-1832), uma de suas favoritas.

<sup>63</sup> Devriès e Lesure. op. cit., p.123.

<sup>64</sup> Na página de rosto do manuscrito há o autógrafo a lápis “De Ernesto Vieira / Obº 1704-1705-1706 vol 1300”. A catalogação foi feita pelo próprio, não a transcrição da modinha, segundo Catarina Latino (comunicação verbal, 18/02/2005).

um desconhecido, diretamente a partir de uma audição da modinha, seja cantada pelo próprio autor, em primeira mão, ou interpretada por terceiros.

É curioso que não tenham sido encontrados até o presente outros exemplares da edição das 20 Modinhas Portuguesas, além daquele preservado na British Library em Londres. Mas este único exemplar sobrevivente e um exemplo musical contido no periódico inglês *The Harmonicon*, de 1832, comprovam o sucesso das modinhas entre os ingleses na época e da fama da coleção de Joaquim Manoel, em particular<sup>65</sup>. À página 231 da edição deste ano encontramos “A portuguese modinha, composed by Gago da Camera: – the words translated from this work”. Trata-se de uma transposição da modinha “Porque me dises chorando”, nº 20 da edição impressa, com dois dos três versos originais vertidos para o inglês e a tonalidade original, de mi bemol maior, transposta para mi maior. Algumas poucas mudanças intervalares foram realizadas em benefício da prosódia em inglês. O exemplo reforça nosso argumento anterior de que o público-alvo das edições comerciais necessitava primordialmente que os textos fossem cantados em seu próprio idioma.

Recentemente, foram descobertas por Luigi Ferdinando Tagliavini na Itália e na Alemanha diversas outras fontes, impressas e manuscritas, que contém cópias das modinhas de Joaquim Manoel transcritas por Neukomm<sup>66</sup>. Em alguns destes registros, apenas três ou quatro modinhas foram incluídas, mas, no volume que contém o maior número delas, dezoito títulos da coleção parisiense foram copiados. Estes são os volumes levantados por Tagliavini:

- Spanische, portugiesische, und amerikanische / Lieder und Tänze / Band II / Hermann Kestner / 1832 (D\_HVs Ms K.101 II, Stadtbibliothek Hannover)<sup>67</sup>;
- Canzoni popolari musicate, sem data, Biblioteca L.F. Tagliavini, Bologna<sup>68</sup>;
- Auswahl Spanischer und Portugiesischer Lieder für eine Singstimme nebst deutscher Übersetzung von H.K. / Hannover, 1859 (Stadtbibliothek Hannover)<sup>69</sup>;
- Notensammlung der Familie Goethe, sem data (GSA 32/167, Goethe-und-Schiller Archiv, Weimar)<sup>70</sup>.

Os dois primeiros títulos são manuscritos da autoria de Hermann Kestner (1810-1890), e o terceiro item da lista é uma publicação de sua responsabilidade<sup>71</sup>. Natural de Hannover, Hermann era sobrinho de August Kestner (1777-1853), ministro residente do Estado de Hannover junto à Santa Sé, amante das artes e que nutria grande interesse pelo canto popular, especialmente o italiano, ibérico e sul-americano. Na residência romana de seu tio Hermann passou diversos períodos e travou contato com sua coleção musical. A estreita relação de amizade de August com Sigismund Neukomm, pode, segundo Tagliavini, explicar o conhecimento das modinhas de Joaquim Manoel por August Kestner e a realização das cópias manuscritas e da edição por parte de seu sobrinho Hermann<sup>72</sup>. Estas fontes, somadas às publicações das obras do nosso autor já mencionadas, e por nós pesquisadas, revelam uma surpreendente difusão de um compositor brasileiro, considerado amador.

<sup>65</sup> Nesse mesmo periódico vamos encontrar, além desta versão em inglês de *Porque me dises chorando*, de Joaquim Manoel, na edição de 1826 uma modinha do “famoso Vedegal” [sic] (p. 213) e na edição de 1828 uma outra “Portuguese Modinha”, cujo autor não é revelado (p. 68), todas vertidas para o inglês.

<sup>66</sup> Tagliavini, L.F. *August e Hermann Kestner Cultori della Musa popolare - Le vicende avventurose d'una raccolta manoscritta*, 2008. Artigo gentilmente cedido pelo autor antes de sua publicação.

<sup>67</sup> Contém 18 das 20 modinhas da coleção completa (Ms BNF e edição BL); faltam “Marfiza, adorada” e “Brando Zéfiro suave”. Com acompanhamento de Pf (igual ao de SN). Tagliavini, L.F., op. cit., p. 42.

<sup>68</sup> Contém 17 das 20 modinhas da coleção completa (Ms BNF e edição BL); faltam “Marfiza, adorada”, “Brando Zéfiro suave” e “Oh minhas ternas saudades”. Só contém a parte vocal. Tagliavini, L.F., op. cit., p. 1.

<sup>69</sup> Contém “Oh minhas ternas saudades”, “Porque me dises chorando” e “Triste cousa é de amar só”. Com acompanhamento de Pf (igual ao de SN). Tagliavini, L.F., op. cit., p. 43.

<sup>70</sup> O manuscrito contém, sem citar o nome do autor, as modinhas “Se queres saber a causa”, “Nestes bosques”, “Ouvi montes” e “Vem cá minha companheira”. Tagliavini, L.F., op. cit., p. 42.



Diante dos resultados desta pesquisa, presumimos, por tudo o que vimos, que Joaquim Manoel Gago da Câmara esteve em Portugal desde cerca de 1794 até os primeiros anos do século XIX, por volta de 1805. Fez sucesso nos salões, despertou a ira do poeta Bocage, e ainda se fez presente, pelo menos através de sua música, em teatros lisboetas, comprovadamente no Teatro do Salitre. Uma versão diferente da modinha “O minhas ternas saudades” está preservada em Lisboa, provavelmente registrada a partir de suas aparições nos salões. Sua maior coleção preservada até os nossos dias foi recolhida e registrada em manuscrito por Neukomm no Rio de Janeiro, possivelmente entre 1819 e 1821, talvez mais precisamente no ano de 1820. A edição desta coleção, realizada em Paris e finalmente descoberta na British Library em Londres, foi, ao que tudo indica, impressa em 1822. O contexto político e econômico de ambos os países, Portugal e França, explica a razão da impressão ter sido feita neste último, como na época acontecia com muitos outros títulos em português. O público-alvo, entretanto, era o português ou o brasileiro em seus próprios países de origem ou aquele que vivia na França. As relações de Neukomm em Paris devem ter contribuído para a edição, bem como seus prováveis conhecimentos em Lisboa podem ter intermediado a venda naquela cidade. A publicação de Neukomm e seus contatos pessoais provavelmente possibilitaram a difusão da música de Joaquim Manoel além dos limites de Portugal e França, chegando à Itália e Alemanha.

Sobre a biografia de Joaquim Manoel, sabemos ainda que a família Gago da Câmara, originária das ilhas portuguesas dos Açores, estabeleceu-se no Rio de Janeiro, para onde veio Pedro Gago da Câmara (c.1585, Ilha de São Miguel -?) que deixou larga descendência

de seu casamento com Isabel de Oliveira (c. 1615), também natural da Ilha de São Miguel. Nos séculos XVI e XVII, mais três famílias com este sobrenome são registradas no Rio de Janeiro, deixando numerosa descendência<sup>73</sup>. Desconhecemos, entretanto, qual ramo deu origem a Joaquim Manoel. Localizamos, também, o local em que o nosso autor morava no Rio de Janeiro: a estrada de Matacavalos, atual rua do Riachuelo, onde era morador ou possuidor de uma pequena ou grande chácara<sup>74</sup>. Ainda a destacar que Joaquim Manoel, além de exímio guitarrista, tocava também cavaquinho, como cita Bocage, mas não foi o seu inventor. O poeta português, se por um lado despreza o músico brasileiro em seus sonetos, utilizando-se de termos depreciativos para manifestar todo o seu ciúme e orgulho ferido, por outro lado é quem melhor define Joaquim Manoel: não como compositor, mas como *improvisador* de modinhas. Fica claro que o brasileiro não se enquadrava na categoria tradicional daqueles que compunham e escreviam, mas daqueles que se expressavam de forma espontânea, arriscando-se a nunca eternizar sua inspiração.

Há muito ainda a ser descoberto sobre Joaquim Manoel Gago da Câmara, o que esperamos que aconteça, seja com a continuidade de nossas investigações ou com o trabalho de outros pesquisadores<sup>75</sup>. O pouco que há registrado de suas obras em partitura é ainda assim uma quantidade considerável, se pensarmos que tudo poderia estar perdido. Devemos isto a Neukomm, talvez a José Palomino, a Hermann Kestner e a um ilustre desconhecido, provavelmente lisboeta. A arte de improvisação de Joaquim Manoel certamente está para sempre perdida, mas através da pena destes estrangeiros e do empenho dos intérpretes nos nossos dias, podemos ainda aproveitar o talento deste gênio brasileiro<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> B. Cunha e Barata. *Dicionário das famílias brasileiras*, vol I, p. 1048.

<sup>74</sup> nota de Noronha Santos em sua edição de “Memórias para servir à História do Reino do Brasil”, de Luiz Gonçalves dos Santos (Padre Perereca), 1943, vol I, p. 173.

<sup>75</sup> A futura divulgação da tese de doutorado de Luciane Beduschi, *Sigismund Neukomm (1778-1858). Sa vie, son œuvre, ses canons énigmatiques* (Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 2008), bem como de cartas de Sigismund Neukomm ainda não conhecidas poderá levar a novas conclusões a respeito de aspectos relativos à vida e obra de Joaquim Manoel.

<sup>76</sup> Discografia:

1) *Música na Corte Brasileira – O Vice-Reinado* (Vol. I) – Olga Maria Schroeter, soprano, Collegium Musicum da Rádio M.E.C., dir. George Kiszely. Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio M.E.C., regente Alceo Bocchino. Associação Brasileira dos Produtores de Discos \* MEC/FUNARTE/INM. Rio de Janeiro, 1965. Long Playing. Foram gravadas as modinhas:

Se me desses um suspiro, Se queres saber a causa, Foi o momento de ver-te, Triste salgueiro, Desde o dia em que nasci.

2) *Música de Salão do Tempo de D. Maria I* - Segreís de Lisboa, direção Manuel Morais. Movieplay, 1994. Foram gravadas as modinhas: Quem quer comprar qu'eu vendo e Desde o dia em qu'eu nasci.

## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo* – 2 volumes. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.
- ANGERMÜLLER, Rudolph. *Sigismund Neukomm. Werkeverzeichnis – Autobiographie – Beziehungen zu seinen Zeitgenossen*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler, 1977.
- ARAÚJO, Mozart de. Sigismund Neukomm, um músico austríaco no Brasil. *Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura – MEC, p. 61-74, 1969.
- AUTRAN DOURADO, Henrique. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. As Modinhas de Joaquim Manuel. *Estudos e Ensaios Folclóricos em Homenagem a Renato Almeida*. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações, p. 609-21, 1960;
- BALBI, Adrien. *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe...* Paris, Rey et Gravier, libraires, 1822.
- B. CUNHA, Antonio Henrique, BARATA, Carlos Eduardo. *Dicionário das famílias brasileiras*. São Paulo: Editora Árvore da Terra, 2001.
- BECKFORD, William. *Diário de Portugal e Espanha 1787-1788*, ed. Boyd Alexander. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983. Tradução de João Gaspr Simões.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Poesias de Manuel Maria Barbosa du Bocage*, colhidas em nova e completa edição, dispostas e anotadas por I.F. da Silva: e precedidas de um estudo biográfico e litterario sobre o poeta, escripto por I. A Rebello da Silva. Tomo I (em 7 vols). Lisboa: Em Casa do Editor, A J. F. Lopes, MDCCCLIII.
- BOCAGE, M.M.B. *Poesias Sattricas Inéditas de Manoel Maria Barbosa du Bocage*, collegidas pelo professor de grego do 1º Liceo Nacional de Lisboa, Antonio Maria de Couto, e pelo mesmo anotadas para sua melhor intelligência, com as memorias biographicas, e criticas sobre a vida, escritos deste insigne vate consideravelmente augmentadas, e corregidas. 2ª edição. Lisboa, Typ. De A J. da Rocha, 1840.
- CAMERA, Joaquim Manoel da. *Modinhas Portuguesas* / Joaquim Manoel da Camera / arrançados pelo [sic] Pianof.. Manuscrito preservado na *Bibliothèque Nationale de France*, Ms 7694 (1), sem data.
- \_\_\_\_\_. *20 Modinhas Portuguesas* / por Joaquim Manoel / da Camera / notées et arrangés avec / acct. De Pft. / par S. Neukomm. Manuscrito preservado na *Bibliothèque Nationale de France*, Ms 7699 (36), sem data.
- \_\_\_\_\_, Palomino, José e Pereira, Antonio Cláudio. *Coleção de 12 modinhas*. Manuscrito preservado na Biblioteca Nacional de Madrid, M 2261.
- \_\_\_\_\_, e autores anônimos. *Modinhas com acompanhamento de Piano Forte*. Manuscrito preservado na Biblioteca Nacional de Lisboa, MM642 / 1-3.
- CAMERA, Joaquim Manoel Gago da. *Modinhas / Portuguezas / Por / Joaquim Manoel / Gago da Camera*. Paris: Naderman, Breveté, Facteur de Harpes, Editeur, Md de Musique de Roi, sem data.
- CRUZ, Gabriela. *Edição das 20 Modinhas Portuguesas de Joaquim Manoel da Câmara*. Lisboa: Musicoteca, 2000.
- DEVRIËS, Anik e LESURE, François. *Dictionnaire des éditeurs de musique français*. Des origines à environ 1820. Volume I. Genève: Éditions Minkoff, 1979.
- DICIONARIO GROVE DE MÚSICA. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- FERREIRA DE CASTRO, Paulo, VIEIRA NERY, Ruy. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- FREYCINET, Louis. *Voyage autour du monde entrepris par ordre du roi...* Paris: Imprimerie-Librairie de Pillet Aine; Tome Premier-Première partie, 1827; Historique-tome deuxième – deuxième partie, 1839.
- LEME, Mônica. Mercado editorial e música impressa no Rio de Janeiro (séc. XIX) – modinhas e lundus para “iaíás” e “trovadores de esquina”. *I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*. Rio de Janeiro: FCRB – UFF/PPGCOM – UFF/LIHED, p.1 a 16, 2004.

3) *20 Modinhas* – Luiza Sawaya, soprano e Pedro Persone, fortepiano. Edição independente. 1998. Gravação integral da coleção da BNF.

4) *O Amor Brasileiro – Modinhas e Lundus do Brasil*. Rosemeire Moreira, soprano, Tiago Pinheiro, tenor, Rosana Lanzelotte, piano-forte, Guilherme de Camargo, guitarras, Dalga Larrondo, percussão, Ricardo Kanji, flautas e direção. K 617, 2004. Foram gravadas as modinhas: Desde o dia em que eu nasci, Vem cá minha companheira, Por que me dises chorando, Estas lágrimas sentidas.

5) *Modinhas Cariocas* – Luciana Costa e Silva, meio-soprano, Marcelo Coutinho, barítono, Paulo da Mata, flauta, Marcus Ferrer, viola de arame e Marcelo Fagerlande, cravo e direção. Biscoito Fino, 2008. Foram gravadas as modinhas: Se queres saber a causa, Estas lágrimas, Ouvi montes, Desde o dia em que eu nasci, Vem cá minha companheira, Neste bosques, Triste cousa, Foi o momento de ver-te, Roxa saudade, Porque me dises chorando.



MOSCHELES, Ignaz. *Recent music and musicians as described in the diaries and a correspondence of Ignaz Moscheles*. Ed. By his wife and adpted from the original German by A.D. Coleridge. New York: Da Capo Press, 1970.

NEUKOMM, S. *Esquisse Biographique de Sigismund Neukomm*, écrite par lui-même. Paris: Typographie Charles de Mourgues Frères, 1859.

\_\_\_\_\_. *Verzeichnis meiner Arbeiten in chronologischer Ordnung*. Manuscrito preservado na *Bibliothèque Nationale de France*, Ms 8328 bis, 1858.

NEVES, José Maria. A música de Sigismund Neukomm na Bibliothèque Nationale de France. Rio de Janeiro: *Brasiliana*, Academia Brasileira de Música, número 6, p. 12 a 19, 2000.

OLIVEIRA MARQUES, Henrique. *Dicionário de termos musicais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986

OLIVEIRA MARTINS, J.P.: *História de Portugal*, Tomo II. Lisboa: Livraria Bertrand. Viuva Bertrand & C<sup>a</sup> sucessores Carvalho & C.<sup>a</sup> 73, 1879.

RAMOS, Vitor. *A edição de língua portuguesa em França (1800-1850)*. Repertório geral dos títulos publicados e ensaio crítico. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1972.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca). *Memórias para servir à Historia do Reino do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1943.

SOUSA BASTOS. *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908. Edição facsimilada. Lisboa: Arquimedes Livros, 2006.

SCHERPEREEL, Joseph. *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

SPIX E MARTIUS. *Viagem pelo Brasil / 1817 – 1820*, Vol. I, 2<sup>a</sup> edição. Edições Melhoramentos, s/data

TAGLIAVINI, L.F. August e Hermann Kestner *Cultori della musa popolare - Le vicende avventurose d'una raccolta manoscritta*. Anais do congresso Rom – Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung – Roma – la città eterna al centro dell'attuale ricerca musicologica (Roma, 2004). *Analecta Musicologica*, volume 41. Roma: Departamento de Musicologia, Deutsches Historisches Institut in Rom/Istituto Storico Germanico di Roma, 2008 (no prelo).

THE HARMONICON. London: Longman, Rees, Orme, Brown, Green and Longman, Paternoster-row. 1826, 1828, 1832.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Editado por Stanley Sadie, em 20 volumes. Londres: Macmillan publishers limited, 1980.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa*. O poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Editora 34, 2004.



## ☞ MARCELO FAGERLANDE

Natural do Rio de Janeiro, teve sua formação musical na Alemanha, no Brasil e na França. É graduado em cravo com grau máximo pela *Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart*, na classe de Kenneth Gilbert (1986), Doutor em Musicologia pela Uni-Rio (2002) e pós-doutor no *Institut de recherche sur le patrimoine musical en France*, Paris (IRPMF/CNRS) em 2004/2005. Realizou concertos por todo o Brasil e nos Estados Unidos, México, Alemanha, França, Portugal, Espanha, Hungria e Uruguai. Foi o diretor musical e regente ao cravo de óperas de Monteverdi (*Orfeu*) Telemann (*Pimpinone*) e Boismortier (*Dom Quixote e a Duquesa*), no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, na Sala Cecília Meireles, no Teatro Amazonas, e no CCBB Rio de Janeiro. Concebeu e dirigiu os musicais *Barroco!* e *O Último Dia*, sobre José Maurício Nunes Garcia, apresentados nos CCBBs Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Gravou diversos CDs no Brasil e na Alemanha, destacando-se *Marcelo Fagerlande no Museu Imperial, Bach e Pixinguinha (Núcleo Contemporâneo)* e *Modinhas Cariocas (Biscoito Fino)*. Publicou *O Método de Pianoforte de José Maurício* (Relume-Dumará). É professor da Escola de Música da UFRJ desde 1995, sendo responsável pelas classes de cravo (graduação e pós-graduação) e baixo contínuo. [www.marcelofagerlande.com.br](http://www.marcelofagerlande.com.br)





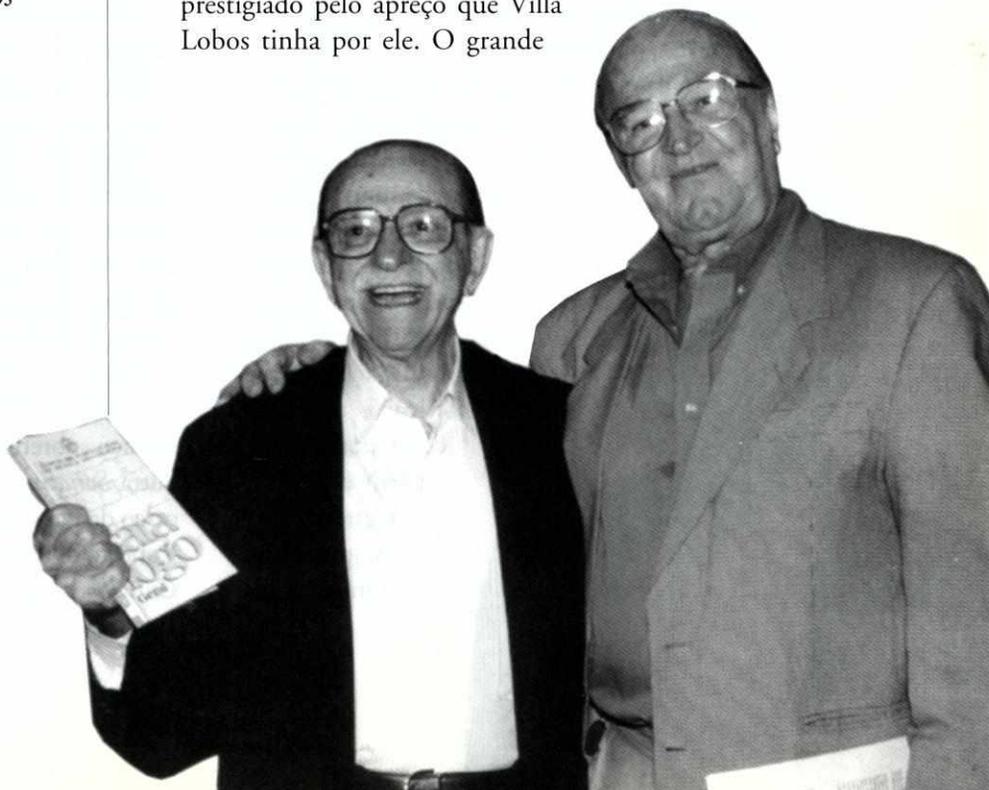
# Alceo Bocchino aos 90 Anos

VASCO MARIZ

*Alceo Bocchino é um festejado compositor, regente, pianista e professor, que já há muitos anos assegurou seu lugar permanente na história da música brasileira. Seu nome está associado à história da música em Curitiba, de seu belo teatro Guaíra – um dos mais modernos teatros do Brasil – e à Orquestra Sinfônica do Paraná, com a qual dirigiu por longos anos concertos memoráveis.*

Alceo nasceu a 30 de novembro de 1918 na capital paranaense, onde estudou música com Rosa Lubrano, Antônio Mello e João Poeck. Aos 16 anos, deu o seu primeiro concerto como pianista, quando apresentou alguns trabalhos de sua autoria. Em 1939, bacharelou-se em Ciências Jurídicas pela Faculdade de Direito de Curitiba, a pedido de seus pais, que o queriam ver atuar como advogado, mas a sua vocação musical acabou por prevalecer. Estudou e ensinou na Escola de Música e Belas Artes de Curitiba. Aos 26 anos de idade, transferiu-se para São Paulo, em busca de horizontes mais amplos. Na capital paulista se aperfeiçoou com Camargo Guarnieri e Dinorah de Carvalho e ensinou no Conservatório de Santos. Em 1946, dois anos depois, migraria para o Rio de Janeiro, onde se instalou definitivamente. Há muitíssimos anos é cidadão de Copacabana, meu quase vizinho.

As atividades musicais de Alceo Bocchino têm sido variadas e sempre auspiciosas, não só como regente, mas também como compositor, pianista, acompanhador, orquestrador, diretor musical de rádio – emissoras. Foi eleito para Academia Brasileira de Música muito jovem, prestigiado pelo apreço que Villa Lobos tinha por ele. O grande



compositor nacional deu-lhe até a honra de organizar um recital de obras de Bocchino, que antes participara de uma excursão musical de Villa Lobos a estados do Norte e do Nordeste do país.

Nessa época, Alceo escreveu algumas obras inspiradas pelo folclore do Rio Grande do Sul, pátria de sua esposa Ida, que também é boa musicista. Em meados dos anos cinqüenta, trabalhou como assessor musical do Ministro da Educação e Cultura Clóvis Salgado e estimulou as pesquisas do musicólogo alemão Francisco Curt Lange, em Minas Gerais. Durante treze anos, dirigiu a Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, com quem apresentou numerosas primeiras audições de obras de compositores brasileiros. Fez numerosas gravações de interesse histórico que bem mereciam ser reimpressas e integrou o Trio daquela emissora.

Seu trabalho à frente da Sinfônica Nacional frutificou, pois atuou depois com freqüência na Rede Globo e dirigiu concertos sinfônicos na Espanha, Holanda, Bulgária, Uruguai e nos Estados Unidos da América, em Miami e no Texas. Como pianista, foi solista da Orquestra Sinfônica Brasileira, obteve o Prêmio Nacional do Disco, e, em 1963, foi escolhido como o melhor regente do Brasil naquele ano. Prosseguiu sua carreira de regente e compositor e de 1985 a 1999 – durante 14 anos, portanto – dirigiu a Orquestra Sinfônica do Paraná, lá realizando um trabalho admirável de aperfeiçoamento da orquestra, deixando seu nome indelevelmente ligado à sua história.

Como compositor, sua obra inclui páginas sinfônicas e de música de câmara, canções, peças para instrumentos solistas, que foram interpretadas no exterior, sobretudo na Inglaterra, França, Portugal, Argentina e

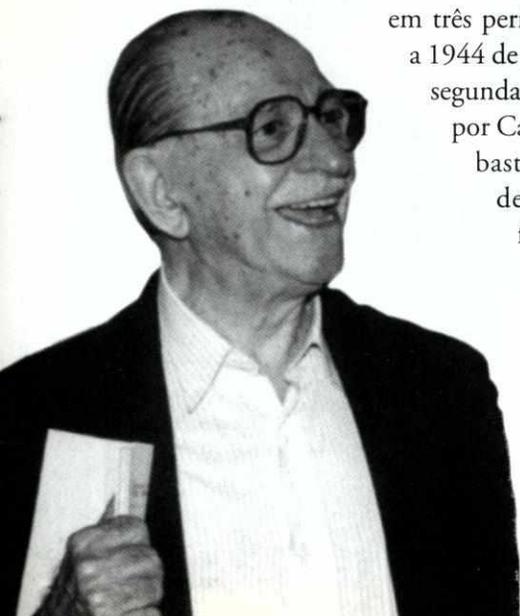
Israel. De um modo geral, podemos dividir a obra de Bocchino em três períodos: um anterior a 1944 de peças juvenis, uma segunda etapa influenciada por Camargo Guarneri, bastante sofisticada e de inclinação polifônica, e um terceiro período, a partir de 1951, quando o autor passou a compor com

maior simplicidade, apoiado em pesquisas da música brasileira, com técnica singela e maior expressividade também. Hindemith foi a influência dominante nesse período de maturidade, sem esquecer, naturalmente, os bons conselhos de seu ilustre amigo Villa-Lobos, com quem esteve ligado intimamente. Entretanto, suas múltiplas atividades musicais não lhe deixariam muito tempo para a composição nos anos subseqüentes.

O catálogo de obras de Alceo Bocchino é bastante numeroso, especialmente no setor do *Lied*. Mais de trinta canções escreveu. Dentre elas destaco *Lamento dos Pinheirais* (texto de Luisa Araujo), evocativa da paisagem paranaense. *Canção do inverno*, (Peri Borges), nada impressionista, mas que tenta expressar o drama do inverno da vida humana. Lembro *Nhanderu, Despedida de Bento cego*, de eficaz efeito canoro, *A Gauchinha*, (Rangel Bandeira) com melodia singela que se popularizou muito, ganhando até foro de folclore. Sua obra vocal está dentro da corrente nacionalista, hoje considerada superada pela crítica, mas nem por isso perdeu seu encanto e efeito nos recitais. Infelizmente, Bocchino não soube escolher bem os poemas que musicou, o que por vezes prejudica a aceitação de suas canções. Seja como for, suas canções revelam fértil inspiração, hábil manejo da voz e rico acompanhamento, graças à sua experiência como pianista e bom acompanhador de recitais.

Curiosamente, embora pianista exímio, não escreveu para o instrumento com a freqüência que se poderia supor. Uma de suas melhores obras para piano solo é uma *Sonatina*, de 1960, uma verdadeira *toccata* muito elogiada por Edino Krieger quando ele fazia crítica musical no “Jornal do Brasil”. Uma peça bastante divulgada é a *Suite Brasileira* para violoncelo e piano, de sua segunda fase de composição, de 1948/50, numerosas vezes interpretada no exterior pelo celista francês Jacques Ripoché. Outro trabalho a ser recordado é a *Suite Miniatura*, para orquestra, de 1952, várias vezes interpretada pela Orquestra Sinfônica Brasileira. Outra peça que despertou a atenção e elogios foi *Peças para Quarteto* (com vigor, modinha e fuga).

Alceo não tem escrito muito ultimamente, mas destaque sobretudo um segundo *Quarteto* para cordas, outra *Sonatina* para piano solo e sua *Sinfonia* sobre o cerco da Lapa, datada 1999 e estreada com sucesso por Roberto Duarte. Gosto muito do seu *Divertimento Curitiba*, de 1995, que fez sucesso na X Bienal do



Rio de Janeiro, o qual confirmou sua reputação de compositor refinado. Recordo ainda as *Variações* para fagote e orquestra e *Nanynoel* para fagote solo (1994), que tratam o instrumento com bom gosto e efeitos felizes.

Em 2006, um grupo de amigos e admiradores prestou a Alceo Bocchino uma emotiva e concorrida homenagem, na Sala Baden Powell de Copacabana, da qual tive o prazer de participar. No ano corrente, ao publicar meu livro sobre “*A Música no Rio de Janeiro no*

*tempo de D. João VI*”, não deixei passar a oportunidade de recordar as excelentes gravações que Bocchino fez, há tantos anos na Rádio MEC, de numerosas obras da época joanina, discos que bem mereceriam ser regravaados em CDs para ilustrar os festejos dos 200 anos da chegada da família real portuguesa.

Ao vê-lo chegar com boa saúde aos 90 anos, a Academia Brasileira de Música se associa aos festejos que serão organizados em novembro próximo para festejar a efeméride de nosso querido e ilustre decano.



### *Avanço na luta pela aprovação da obrigatoriedade da Educação Musical na escola*

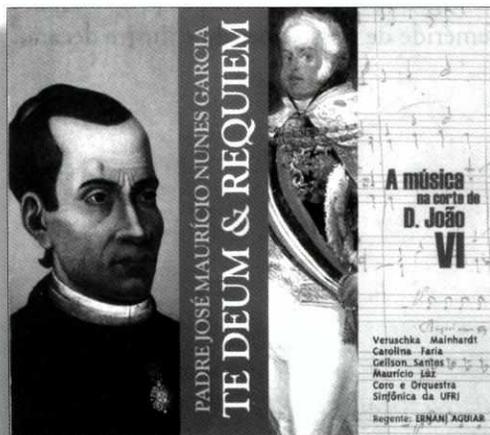
No dia 02 de setembro, na Sala de Eventos da Academia Brasileira de Música, reuniram-se as principais lideranças da Educação Musical do Rio de Janeiro. Compareceram representantes da Escola de Música Villa-Lobos, Pró-Arte, Conservatório Brasileiro de Música, Escola de Música da UFRJ, Instituto Villa-Lobos da Unirio, Escola de Música Lorenzo Fernández, Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM, Grupo de Articulação Parlamentar, FUNARTE, Projeto Cidado do Aço de Volta Redonda e professores de Educação Musical. Compareceu, também, o ex-senador Saturnino Braga, que prestou assessoria parlamentar na luta pela aprovação da obrigatoriedade da Educação Musical na escola.

A reunião foi presidida pelo maestro Ricardo Tacuchian, presidente da ABM. Ao final, ficou estabelecido que a acadêmica Cecília Conde coordenará os trabalhos visando a regulamentação da nova Lei.

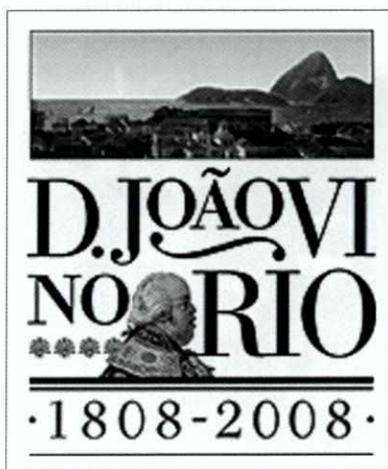


# José Maurício Descansa em Paz

RICARDO TACUCHIAN



≈ *Requiem* de José Maurício Nunes Garcia ganhou gravação digital pelo maestro e compositor Ernani Aguiar



≈ Selo comemorativo dos 200 anos da chegada da Família Real ao Rio de Janeiro

O maestro e compositor Ernani Aguiar acaba de lançar, em gravação digital, uma excelente versão do *Requiem* de José Maurício Nunes Garcia, o mais importante músico sacro do Brasil. A interpretação é incisiva, dramática, quase beethoviana, contrastando com momentos de intenso lirismo e intimismo barroquizante e mesmo algum balanço “tropical”. Logo no início da obra, a súplica em ré menor do *requiem aeternum dona eis, Domine* já revela o clima de dor e mistério que perpassa toda a obra e que foi tão bem traduzido pelos intérpretes. A musicalidade do regente está presente em todo momento desta gravação, que contou com a correta participação da Orquestra Sinfônica da UFRJ, Coro Sinfônico da UFRJ (com Maria José Chevitarese, Sergio Pires e Valéria Matos como maestros preparadores) e os solistas (Veruschka Mainhardt, soprano, Carolina Faria, mezzo, Geilson Santos, tenor, e Maurício Luz, baixo). Trata-se de uma realização da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

O *Requiem* foi escrito em 1816, a pedido de D. João VI, para as exéquias da Rainha D. Maria, a louca, que morrerá no mesmo dia da morte da mãe do compositor. Esta coincidência talvez explique a atmosfera compisicamente dolorosa de toda a partitura. Escrito originalmente para uma orquestra menor, José Maurício ampliou a orquestração do *Requiem*, que é a versão apresentada no CD. Em 1897, foi publicada uma redução do *Requiem* com acompanhamento de órgão ou piano, feita por Alberto Nepomuceno. Modernamente, existem algumas edições eletrônicas e gravações, sendo a de Cleofe Person de Mattos a pioneira, ainda na época dos LPs.



## CD – Resenha

Nas solenidades da época, a música do padre-mestre foi preterida, ficando em seu lugar uma obra de Marcos Portugal, com maior influência política na corte. O *Requiem* de José Maurício foi estreado, no mesmo ano, na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, situada ao lado da então Sé do Rio de Janeiro. Três anos após esta apresentação, José Maurício regeu, no Rio, a primeira audição do *Requiem* de Mozart, escrito em 1791. Ao contrário das demais obras sacras de Mozart, em corte clássico vienense, o *Requiem* foge daquele modelo e adota um estilo barroco arcaizante. Segundo Charles Rosen (*The Classical Style*, New York, London: W. W. Norton, 1972: 367), “Estes sucessos da paródia [do estilo barroco], são vitórias pessoais [de Mozart], triunfos de virtuosismo: eles não pertencem à história do estilo, exceto que o *Requiem* influenciou o renascimento da técnica barroca que se tornou tão importante após a morte de Beethoven”. O mesmo ocorre na obra de José Maurício, antes influenciado pelo classicismo vienense mas, agora, adotando uma linguagem diferente. Uma análise comparativa entre os dois réquiens mostra que José Maurício, ao escrever o seu *Requiem*, usou a obra prima de Mozart como paradigma. Portanto, ele já conhecia a partitura antes de 1816. Como já afirmamos em artigo anterior (TACUCHIAN, R. “O Requiem Mozartiano de José Maurício”,

*Revista Brasileira de Música*, 19 (1991): 33-51), “o fundamental é que, partindo de um modelo, José Maurício realizou uma obra prima com momentos ou achados inteiramente seus. Acima de tudo, o maior mérito de José Maurício foi o modelo que ele soube escolher: Mozart.”

O CD ainda apresenta de José Maurício o *Te Deum das matinas de São Pedro*, obra de 1809 que mostra a mesma fluência do compositor e a mesma verve interpretativa do maestro Ernani Aguiar.

Trata-se de uma realização que honra a UFRJ e os músicos envolvidos no projeto e que mantém viva a tradição musical de nosso país. Dessa forma, a Universidade está cumprindo um de seus principais papéis, que é a preservação do patrimônio cultural da nação. O CD faz parte das comemorações dos 200 anos da chegada da Família Real ao Rio de Janeiro.



*Padre José Maurício Nunes Garcia, Te Deum e Réquiem. A Música na Corte de D. João VI* (CD). Coro e Orquestra Sinfônica da UFRJ, Ernani Aguiar, regente. Realização: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Distribuição: Biscoito Fino.

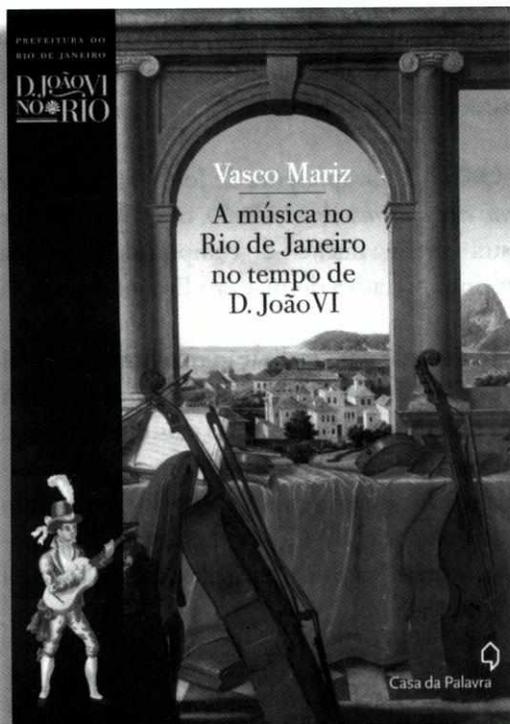
Conheça os lançamentos do selo ABM Digital



**Informações e vendas:**  
tel.: (21) 2221-0277  
vendas@abmusica.org.br

## A Vocação Musical de uma Cidade

LUIZ PAULO HORTA



*Vasco Mariz recupera a arte e os personagens do Rio do início do século XIX*

Em livro extremamente sedutor, o musicólogo Vasco Mariz conta a história do Rio de Janeiro musical no tempo de D. João VI. Quando a corte aqui chegou, o Rio já tinha densidade musical para produzir um gênio: o padre José Mauricio. Mas D. João era um verdadeiro amante de música; e, com ele, a Capela Real assumiu dimensões inéditas.

Na catedral da rua 1º de Março, José Mauricio, nomeado mestre de Capela, apresentou uma grande obra depois da outra. A música sacra que ele compunha traz a marca do classicismo vienense de

Haydn e Mozart, apimentado com ares de modinha e sofrendo, mais tarde, a influência do gosto da época pelo virtuosismo vocal. Até que, em 1810, chega da Europa Marcos Portugal, o maior compositor português do seu tempo.

Talvez se tenha exagerado um pouco a rivalidade entre Marcos Portugal e o nosso padre-mestre. Eles viviam em níveis diferentes: o compositor ilustre, chegado da Europa, não precisava fazer muita força para ocupar o centro do cenário, mais ainda sendo José Mauricio um mulato, filho de escrava.

Mas as coisas só pioraram mesmo para o padre, quando o “velho rei” foi embora: o Brasil de D. Pedro I não tinha tempo nem dinheiro para sofisticções musicais, e José Mauricio mergulhou na obscuridade.

Outra vertente dessa música de corte é a música profana. Insatisfeito com as instalações musicais do Rio de Janeiro, D. João manda construir o Real Teatro de São João, no lugar do atual João Caetano (Praça Tiradentes). E não só o teatro era belo, como havia de tudo para que ele funcionasse bem – inclusive os *castrati*, trazidos da Europa.

Inaugurado em 1813, o teatro teve vida brilhante, como atestam visitantes de passagem pela corte. Ali se levaram as óperas de Rossini – “*La Cenerentola*”, “*L’Italiana in Algeria*”. Ali se fez o “*Don Giovanni*” de Mozart. Mas, em 1824, houve um incêndio que só deixou de pé as paredes.

De acordo com os novos tempos, resolveu-se fazer um teatro menor e menos luxuoso. Desde a partida de D. João, os melhores artistas já se haviam transferido para Buenos Aires. D. Pedro I cortou até o modesto auxílio financeiro que D. João dava ao padre José Mauricio – que morreu em 1830, muito pobre, ouvindo na imaginação a grande música dos tempos do “velho rei”.

☞ “O Globo”, caderno “Prosa e Verso”, 12 de abril de 2008.

## Olhando Para Frente e Para Trás

No dia 7 de julho de 2008 a Academia Brasileira de Música comemorou os 90 anos, 80 anos e 60 anos dos Acadêmicos Alceo Bocchino, Edino Krieger e Ronaldo Miranda. Na ocasião, o Quarteto Radamés Gnattali interpretou *Modinha e fuga* de Bocchino, o *Quarteto nº1* de Krieger e as *Texturas* de Ronaldo Miranda. Quase uma centena de pessoas compareceram ao evento para cumprimentar os ilustres artistas. O Maestro Ricardo Tacuchian (cadeira nº 29, Alexandre Levy), presidente da ABM, assim se manifestou, no programa impresso daquela noite:

“Olhando para frente e para trás.

Quantas pessoas têm o privilégio de poder olhar para a frente, em busca de novos desafios e, ao mesmo tempo, poder olhar para trás com orgulho de sua vida e com a sensação da missão cumprida? São poucas as pessoas que estão, permanentemente, vivendo seus momentos dinâmicos, sem descansar sobre os louros de vitórias passadas e que estão em constante estado de alerta, criando novos mundos e novas expectativas. Parodiando Descartes, “crio, logo existo”. Este poderia ser o lema dos acadêmicos Alceo Bocchino (cadeira nº 37, Glauco Velásquez), Edino Krieger (cadeira nº 34, José de Araujo Vianna) e Ronaldo Miranda (cadeira nº 29, Alexandre Levy). Todos três olham para trás com orgulho e olham para a frente com coragem. Todos três existem porque são criadores vitoriosos.

Fazer 90 anos em pleno domínio de sua sensibilidade musical não é muito comum. Mais raro ainda é poder olhar para trás e perfilar uma vida pontilhada de realizações artísticas, cada uma mais relevante que a outra. Este é o caso do Acadêmico Alceo Bocchino. Sua trajetória de pianista, professor, compositor e regente atesta a importância deste artista que é o Decano da Academia Brasileira de Música. Suas gravações de música de câmara para a Rádio MEC são, hoje, verdadeiras preciosidades.



Seus alunos não permitem que ele se aposente da atividade de magistério até o presente momento. É um compositor de méritos, com obra consistente e posição inofismável na história da música brasileira. Finalmente, como regente, é uma das figuras luminares entre os maestros brasileiros. Tendo dirigido importantes conjuntos sinfônicos, no Brasil e no Exterior, seu nome está indissolúvelmente ligado à Orquestra Sinfônica Nacional (na época que estava ligada à Rádio MEC) e à Orquestra Sinfônica do Paraná.

Outro exemplo de longevidade criativa é o de Edino Krieger. Com 80 anos de idade, ainda realiza planos de envergadura, viajando para o exterior, dirigindo projetos e cumprindo uma alentada agenda de encomendas de composição. Como seu confrade Bocchino, Krieger também pode olhar para trás com orgulho. Administrador cultural das mais importantes instituições musicais do Rio de Janeiro (Rádio MEC, Teatro Municipal, Funarte, Sala Cecília Meireles, Academia Brasileira de Música), crítico musical independente e de pena elegante, e compositor respeitado pela importância de sua obra, Krieger é, hoje, um exemplo de artista que concilia

sua carreira pessoal com uma missão social de manter vivo o nosso meio musical, sempre apoiando os jovens músicos que o procuram para um conselho ou uma orientação para o início de uma carreira.

Ronaldo Miranda, aos 60 anos, perto dos outros dois músicos, ainda é “um menino”. Mas, apesar de sua “juventude”, já alcançou a estatura dos grandes compositores da atualidade. Sua obra é uma das mais executadas no Brasil e no exterior e, ele também, pode olhar para trás com muito orgulho de sua carreira, sempre desenvolvida com talento, ética e muita disciplina de trabalho. Naturalmente, Miranda tem ainda uma longa trilha pela frente e, certamente, alcançará novos triunfos, frutos de sua musicalidade e de seu preparo profissional.

Enfim, são três compositores que comemoram datas redondas, São três artistas vitoriosos. São três músicos de escol que podem olhar para trás, com a consciência tranqüila de uma biografia criativa e vitoriosa, mas que estão sempre irrequietos, olhando para o futuro. São três Acadêmicos que honram os quadros da Academia Brasileira de Música. Por isso, nós os saudamos, na Casa de Villa-Lobos, por ocasião de seus aniversários.”

## *≈ Membro Correspondente da ABM Dr. Robert Stevenson é Eleito Membro Honorário da Sociedade Internacional de Musicologia*

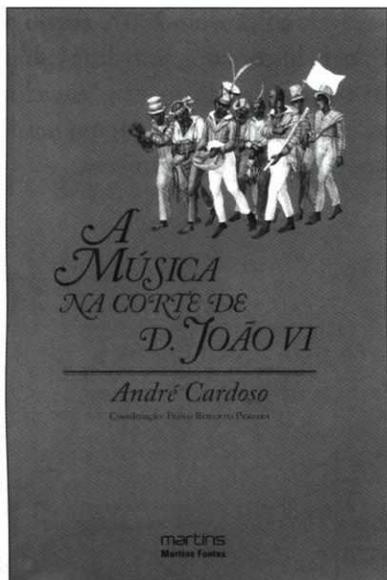
A Diretoria da Sociedade Internacional de Musicologia elegeu o Dr. Robert Stevenson como membro honorário, em reconhecimento pela sua “magnífica contribuição à musicologia ao longo dos anos”. É a primeira vez, desde 1991, que a Sociedade faz homenagem semelhante a um seu membro. A Assembléia Geral da Sociedade Internacional de Musicologia vai homenageá-lo na sua Conferência Geral em Zurique, no próximo verão.

Também a Sociedade Americana de Musicologia prestou homenagem a Robert Stevenson durante a sua reunião de novembro último, em Los Angeles, quando foram interpretadas a 3 de novembro, em um recital, diversas peças de sua autoria para piano solo e piano e clarinete. Os intérpretes vieram de Madri, onde o musicólogo é muito querido. A Academia Brasileira de Música felicita seu membro correspondente nos EUA pelas merecidas homenagens recebidas.





## ≈ *A Música na Corte de D. João VI*



**A** *música na corte de d. João VI*, do musicólogo André Cardoso, oferece um amplo panorama da música produzida nos treze anos de permanência da corte portuguesa no Rio de Janeiro. O livro representa uma contribuição inovadora aos estudos da música no Brasil, com rica iconografia e discografia atualizada. Analisa a contribuição dos principais mestres da música no Brasil joanino: José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal e Sigismund Neukomm.

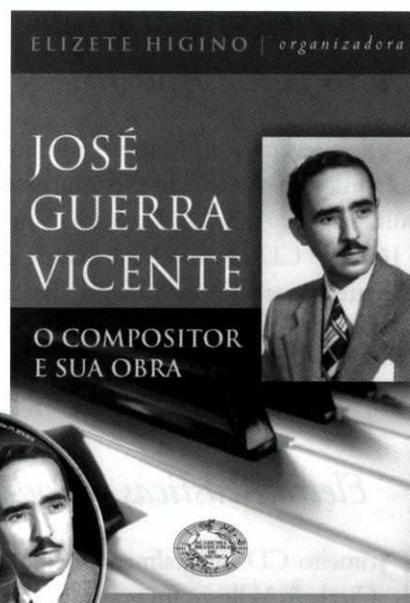
Esse ambiente musical promoveu um intercâmbio entre a cultura da metrópole e da colônia, em um processo que amalgamou manifestações europeias e africanas, dando nascimento a dois gêneros reconhecidos como tipicamente brasileiros: o lundu, que saiu dos terreiros para invadir os salões, e a modinha, que deixou o ambiente aristocrático para ganhar as ruas.

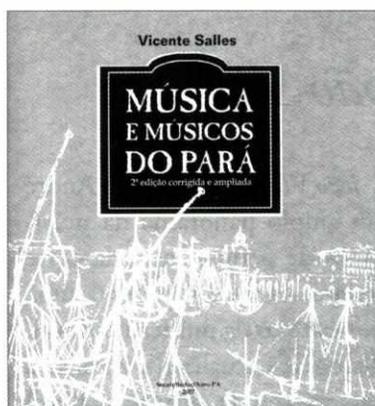
PAULO ROBERTO PEREIRA

## ≈ *José Guerra Vicente: O Compositor e Sua Obra*

**A** obra de Guerra Vicente não é extensa, mas merece ser divulgada e mais bem conhecida. Este é o objetivo do livro *José Guerra Vicente: o compositor e sua obra*, primorosamente organizado pela pesquisadora e bibliotecária Elizete Higino, em mais uma edição da Academia Brasileira de Música. O plano da obra contempla, além da biografia do compositor, dados biográficos de sua esposa e principal intérprete da música vocal, Giselda Baptista Guerra, textos de próprio punho do músico homenageado e informações discográficas, bibliográficas e de editores. O ponto alto do trabalho é o catálogo de obras de Guerra Vicente, acompanhado de farta documentação iconográfica.

RICARDO TACUCHIAN



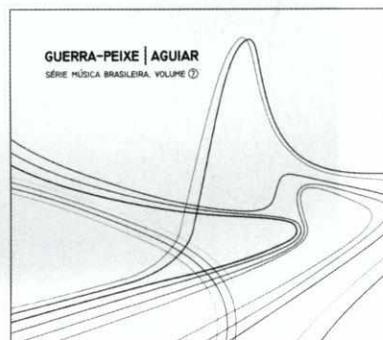


## ≈ Música e Músicos do Pará

O intervalo de 30 anos entre o lançamento de *Música e Músicos do Pará*, em 1970, e a sua segunda edição, em 2007, serviu para o paraense Vicente Salles, musicólogo, historiador, jornalista e folclorista, ampliar, corrigir e modificar a estrutura básica desta “enciclopédia do saber e fazer música do Pará”, transformando-o em um *novo livro*, com biografias de personalidades, músicos e instituições.

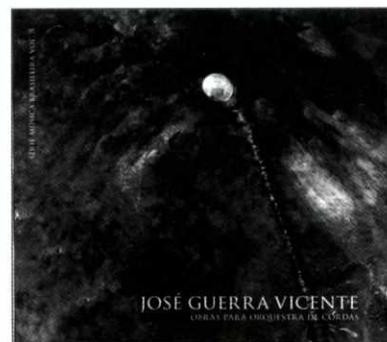
## ≈ Guerra-Peixe / Aguiar Série Música Brasileira, volume 7

O trio composto por Ludmila Vinecka no violino, Guerra Vicente no violoncelo e Alda de Mattos ao piano mescla composições de Guerra-Peixe e de Ernani Aguiar, respectivamente mestre e aluno. Na apresentação, Ernani Aguiar relata a sua trajetória e comenta sobre a influência exercida pelo grande maestro Guerra-Peixe.



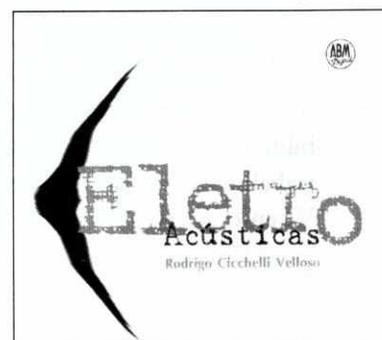
## ≈ José Guerra Vicente Obras para Orquestra de Cordas

Sob a regência do Maestro Emílio de César, o violoncelista Antonio Guerra Vicente reuniu as obras de seu pai compostas em homenagem à mãe, esposa e dois filhos do autor, escritas entre 1935 e 1966. O CD traz também *Dança*, uma adaptação de José Guerra Vicente do terceiro movimento da famosa *Sinfonia Brasília*, vencedora em 1960 de Concurso do Ministério da Educação.



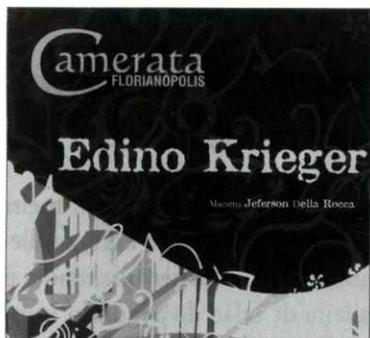
## ≈ Eletro Acústicas – Rodrigo Cicchelli Velloso

Primeiro CD integralmente dedicado às composições de Rodrigo Cicchelli Velloso, foi gravado, mixado e masterizado utilizando avançados processos tecnológicos, fundamentais para se obter a qualidade e fidelidade que permitem aos ouvintes apreciar em detalhes a riqueza sonora deste trabalho.





## Novos Lançamentos Livros e CDs



### ≈ *Camerata Florianópolis – Edino Krieger*

A Camerata Florianópolis faz uma bela homenagem ao compositor contrarrâneo Edino Krieger, interpretando suas composições, algumas compostas especialmente para este CD, como a faixa *Quatro Imagens de Santa Catarina*, que representa as 4 cidades catarinenses.

No repertório, *Andante para Cordas*, *Brasileana*, para viola e cordas, *Suíte para Cordas* e *Divertimento para Cordas*.



### ≈ *Edino Krieger – Orquestra de Câmara Villa-Lobos*

Seis obras camerísticas, que fazem parte da coleção Alcoa de Música Erudita Brasileira, realçam neste CD a diversidade e excelência da obra de Edino Krieger.

## ≈ *Série IBEU*

### ≈ *Quarteto Com Piano – 6º Concurso Nacional de Música IBEU*

Gravação ao vivo das seis obras finalistas do 6º Concurso Nacional de Música IBEU 2002– Composição para Quarteto com Piano, realizado nas comemorações do 65º aniversário de fundação deste Instituto.

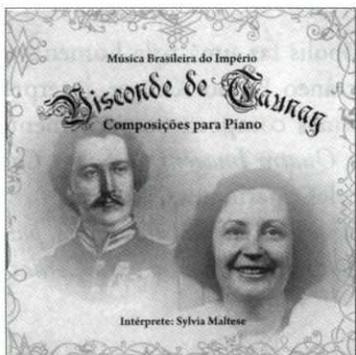
### ≈ *Quinteto de Sopros – 7º Concurso Nacional de Música IBEU*

Mais uma gravação ao vivo, realizada em 2004, contendo as cinco obras finalistas do concurso de sopros, com flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote.





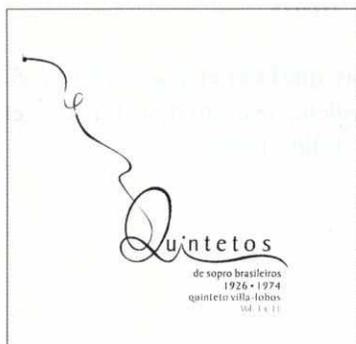
## Novos Lançamentos Livros e CDs



### ≈ *Música Brasileira do Império* *Visconde de Taunay – Composições para Piano*

Sylvia Maltese, pesquisadora e intérprete das primeiras gravações de obras para piano de Alfredo D'Escragnolle Taunay, Visconde de Taunay, uma das maiores personalidades públicas, interpreta música brasileira de salão do Segundo Império.

Foram selecionadas algumas valsas chopinianas, valsas alegres de salão, um noturno, entre outras composições características daquele período lírico e romântico.



### ≈ *Quintetos de Sopro Brasileiros –* *1926-1974 – Quinteto Villa-Lobos*

Um CD duplo, com selo da Rádio MEC, em comemoração aos 45 anos de atividades ininterruptas do Quinteto Villa-Lobos, numa amostra sem paralelo do repertório camerístico para sopros da música de concerto brasileira.

A cuidadosa seleção da música brasileira do período abrangeu treze compositores brasileiros do século XX ao longo dos últimos 80 anos, dentre eles Villa-Lobos, Edino Krieger e Radamés Gnattali.



### ≈ *Sérgio Monteiro Interpreta* *Heitor Villa-Lobos* *A Prole do Bebê I e II*

Sérgio Monteiro, pianista brasileiro, numa trajetória com prêmios nacionais e internacionais, interpreta, utilizando uma técnica vigorosa e clara, as duas obras revolucionárias de Villa-Lobos.

## ≈ *Posse de Luiz Paulo Horta na Academia Brasileira de Letras*

O Acadêmico *Luiz Paulo Horta* (ABM, Cadeira 21, Manoel Joaquim de Macedo) foi eleito como novo ocupante da cadeira 23, José de Alencar, da Academia Brasileira de Letras, na vaga deixada pela escritora Zélia Gattai. O primeiro ocupante da cadeira foi Machado de Assis, cujo centenário de morte, por coincidência, está sendo comemorado este ano. É a primeira vez que uma grande personalidade do meio musical brasileiro assume tão prestigiosa posição. O maestro Ricardo Tacuchian, presidente da Academia Brasileira de Música declarou, na ocasião, que “a eleição de Luiz Paulo Horta para a Academia Brasileira de Letras é um orgulho, não só para a Academia Brasileira de Música, mas para toda a comunidade de música clássica no Brasil. A ‘dupla imortalidade’ de Luiz Paulo Horta é a formalização da união entre as letras e a música do Brasil, antes consubstanciada pela rica parceria entre nossos poetas e músicos do passado e do presente.”

Além de autor de importantes obras sobre música, Luiz Paulo Horta é um crítico de música sereno, um pensador humanista e um intelectual que cultiva a simplicidade, a sobriedade e a competência.

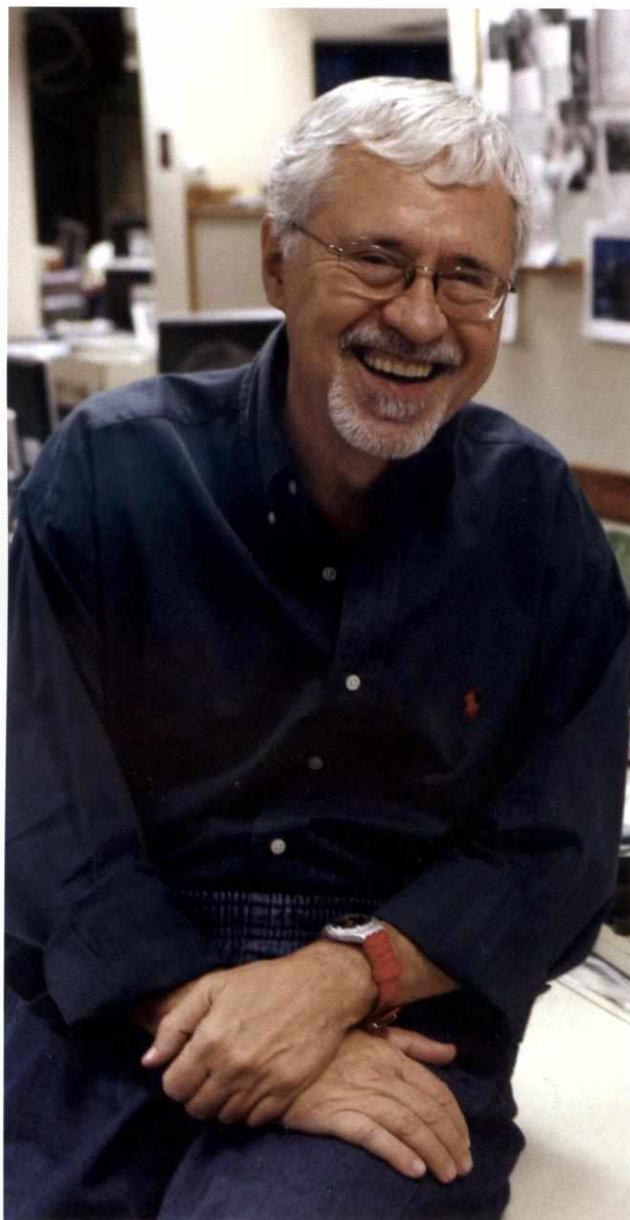


Foto: Agência O Globo

