NÚMERO 28 ~ DEZEMBRO DE 2008

BraSiliana

REVISTA SEMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

- O Centenário de Babi de Oliveira
- Machado de Assis e a Música
- José Maurício, Marcos Portugal e a Sonata de Haydn
- O Violão Clássico em Porto Alegre
- Um Fenômeno Sócio-cultural Centenário

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Academia Brasileira de Música

DESDE 1945 A SERVIÇO DA MÚSICA NO BRASIL

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

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

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

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

Revista Brasiliana – 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: FA EDITORAÇÃO. Editoração: JULIANA NUNES. Capa: PEDRO DOMINGUEZ - Gravura gentilmente cedida pela acadêmica Cecilia Conde. Revisão: REGINA LAGINESTRA. Versões em inglês: GISELE FORTES. Tiragem desta edição: 500 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.

NÚMERO 28 ~ DEZEMBRO DE 2008

Brasiliana

REVISTA SEMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Editorial

~ Desconstruindo o Mito

O mundo das artes vive de mitos e de análises objetivas. Viagens fantásticas, supostas heranças musicais, confissões ideológicas, relatos anedóticos, paixões rocambolescas sobre compositores nem sempre se encaixam com a realidade cotidiana de seus personagens. Na ausência do documento histórico, surge o mito. Mas o mito sempre apresenta uma forte carga simbólica. Ajuda o entendimento de uma cultura ou de uma época. É como disse Fernando Pessoa, citado por Marcelo Hazan, ao desconstruir o mito do primeiro encontro de José Maurício com Marcos Portugal: "O mito é o nada que é tudo". A partir de um texto do Visconde de Taunay, descrevendo aquele encontro improvável e do famoso quadro de Henrique Bernardelli (Museu de História Nacional), o mito foi se perpetuando, na repetição *ad nauseam* de diferentes biógrafos e comentaristas. A análise objetiva de Hazan é inquestionável.

Vasco Mariz comenta dois centenários: o do nascimento de Babi de Oliveira e o de morte de Machado de Assis, que foi um homem de letras, ligado à música de seu tempo.

Por fim, temos, nesta Brasiliana, dois ensaios sobre aspectos tão diferentes quanto presentes na música brasileira: o violão e a banda de música. Os artigos de Daniel Wolff e de Karina Gomes tratam destes dois universos que, muitas vezes, também misturam a realidade e o mito.

O Editor

Sumário

2 *José Maurício, Marcos Portugal e a Sonata de Haydn: Desconstruindo o Mito*
Marcelo Campos Hazan

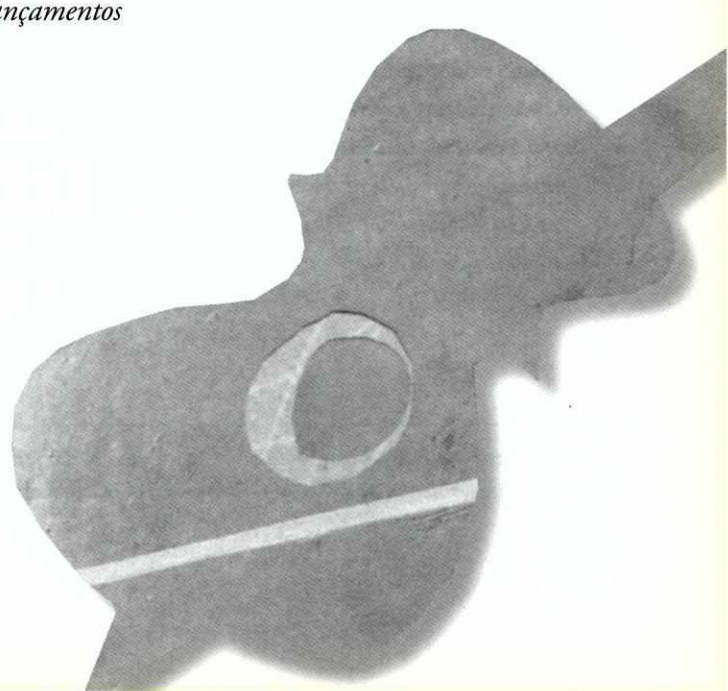
12 *O Centenário de Babi de Oliveira*
Vasco Mariz

14 *Machado de Assis e a Música*
Vasco Mariz

18 *O Violão Clássico em Porto Alegre*
Daniel Wolff

26 *Um Fenômeno Sócio-cultural Centenário: patrimônio e memória da música brasileira clássica*
Karina Barra Gomes

32 *Lançamentos*



*José Maurício, Marcos Portugal e a Sonata de Haydn: Desconstruindo o Mito**

MARCELO CAMPOS HAZAN

O primeiro encontro entre Marcos Portugal (1762-1830) e José Maurício (1767-1830), ocasião em que este teria sido desafiado a executar, à primeira vista, uma sonata para teclado de Haydn, é presença quase certa nas biografias do músico-compositor brasileiro. O presente artigo examina em que sentidos este famoso episódio, originalmente publicado em 1880 pelo Visconde de Taunay, constitui um mito. Como será demonstrado, o interesse musicológico deste relato não está em seu valor como documento histórico, mas como testemunho de uma visão romântica e autonomista da função da música, da condição do músico e do caráter do processo criativo. Sem falar nas suas implicações nacionalistas, que este breve exercício mitográfico também pretende iluminar.

José Maurício, Marcos Portugal and Haydn Sonata: deconstructing the myth

Hardly ever is the first meeting between Marcos Portugal (1762-1830) and José Maurício (1767-1830), occasion on which the latter was challenged to play a Haydn sonata for keyboard, not mentioned in the Brazilian musician and composer biographies. The present article examines to what extent the famous incident, originally published by the Viscount of Taunay in 1880, actually constitutes a myth. As it will be shown, the musicological interest in that story is not in its value as a historical document, but instead in the testimony of a romantic and autonomist view of the role of music, the musician condition and the nature of the creative process. Not to mention the nationalist implications that this short mythographic work also intends to shed light on.

Discorrer sobre mitos não é tarefa simples. Definições e enfoques mitográficos não são apenas complexos, mas também extremamente diversificados. Na psicologia de Freud, os mitos, assim como os sonhos, conciliam a urgência da gratificação dos desejos com o impulso da negação destes desejos (edipianos). No estruturalismo de Lévi-Strauss, os mitos não apenas refletem a propensão da mente humana a entender o mundo em termos de oposições binárias (sobretudo natureza e cultura), mas também fornecem um modelo para a resolução destas contradições. No "eterno retorno" de Mircea Eliade, os mitos não somente descrevem a criação, a primeira aparição do Sagrado, porém também possibilitam um regresso a este tempo originário, num reencontro com antigos deuses ou heróis. No funcionalismo de Malinowski, os mitos promovem a unidade, à medida que afirmam e sustentam uma realidade social fundada na autoridade da tradição e da origem. Não há consenso se são exclusivos às sociedades não-modernas ou se ocorrem universalmente; se narram o passado ou se também podem abordar o presente e o futuro; se devem ser interpretados em termos literais ou simbólicos; se são invariavelmente transmitidos através de rituais ou se podem ter vida autônoma; se possuem um conteúdo necessariamente fantasioso ou por vezes historicamente fundamentado (SEGAL, 2004: p.1-10). Longe de pretender esgotar um tópico tão vasto e intricado, e ao invés de adotar uma posição dogmática, o que se propõe como ponto de partida para este trabalho é a apresentação de uma formulação operativa, admitidamente pessoal e subjetiva, assentada em elementos salientes (porém de modo algum inequívocos) do acervo de teorias e definições.

---

* Uma versão em inglês bastante preliminar deste trabalho, intitulada "José Maurício Nunes García: Exploring the Making of a Brazilian Myth", foi apresentada no XVIII Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, Zurique, 10-15 jul. 2007.

Primeiramente, os mitos possuem legitimidade e autoridade tácitas, ou seja, pressupõem confiança e entrega, ao invés de ceticismo e ponderação. É o seu encanto, seu caráter instigante, não sua veracidade ou plausibilidade, o motivo precípuo de sua perpetuação. Mitos são estórias exemplares, narrativas-modelos estruturadas e estruturantes da visão de mundo, normas de vida e regras de conduta de uma dada coletividade. Seus personagens são caracteristicamente excepcionais, deuses ou indivíduos cujas ações heróicas extrapolam o mundano e desafiam as leis da natureza. Em termos sumários, um mito constitui um símbolo, uma narrativa-estória autorizada que, quando lida, escutada, assistida, dançada ou vivenciada de qualquer outra forma, articula planos distintos da experiência humana, o ordinário e o extraordinário, o normal e o anormal, o comum e o incomum.

Tal articulação pode ocorrer inclusive sob os auspícios da historiografia e o presente artigo aborda um exemplo musicológico deste fenômeno. O foco é o educador, organista e mestre compositor da Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro, o nosso padre mulato, José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). O mito em questão refere-se ao primeiro encontro, no Rio de Janeiro, entre José Maurício e o compositor português Marcos Portugal (1762-1830), recém-egresso de Lisboa, em 1811. Este suposto encontro, auspiciado por suas altezas reais, Dom João VI (1767-1826; na época príncipe-regente) e Dona Carlota Joaquina (1775-1830), foi registrado pela primeira vez em um artigo do Visconde de TAUNAY (1843-1899), publicado no *Jornal do Comércio*, em 1880 (1930a [s.d.]: p.8). O que segue é uma transcrição parcial, com grafia, pontuação e ortografia atualizadas (TAUNAY, 1930b [s.d.]: p.17-21):

O mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo [...]

Fernando Pessoa

"*Apenas de chegada, correu Marcos Portugal à Quinta da Boa Vista a beijar as mãos da augusta família e dela teve tal recebimento de agrados e amabilidade* [...].

– Há aqui um homem de cor, disse a princesa Dona Carlota para o famoso maestro, que é notável na música.

– Já ouvi contar, respondeu Marcos Portugal.

– Mas quero seu juízo...

– Obedecerei a Vossa Alteza Real... Creio que domingo.

– Não esperarei por domingo. Venha cá amanhã, que mandarei chamar o José Maurício. Traga algum trecho novo para piano. Veja bem que o príncipe costuma chamá-lo de o novo Marcos. [...]

No dia seguinte, com efeito, encontraram-se à tarde em São Cristóvão, os dois artistas, um todo cheio de seus triunfos e glórias, naturalmente arrogante, cercado do imenso prestígio que lhe haviam dado as ovações das platéias de todo o mundo civilizado, possuído do seu papel de autoridade incontrastável e árbitro supremo; outro, José Maurício, mulato, pobre, tímido, personalidade completamente desconhecida fora de limitado círculo, alheio à influição dos grandes centros da Europa, desajudado do exemplo e da audição dos mestres, sem nunca ter saído da Colônia e até da terra natal, entregue às suas próprias inspirações e havendo ganho o pouco que era a poder de muita vocação natural, apurado estudo e penosas elucubrações, dispondo de só apoucados recursos em todos os sentidos a bem da expansão de sua índole artística. [...]

Já estavam os príncipes sentados numa sala em que se ostentava não um modesto cravo, mas soberbo piano de fabricação inglesa, rodeado de pessoas da corte especialmente convidadas para aquela inesperada exibição. [...]

Depois de obtida vênia, desenrolou Marcos Portugal com calculada solenidade uma peça de música que trazia e passou-a a José Maurício, perguntando-lhe se já ouvira falar daquele autor.

Era uma das mais difíceis sonatas de Joseph Haydn.

Com a voz sumida e a gaguejar, respondeu o padre que, desde muito, conhecia grande parte do repertório do exímio mestre, a quem dedicava culto especial. E, com efeito, em suas palestras sobre arte, colocava Haydn acima de Haendel, a par de Mozart e só abaixo de Beethoven, que costumava denominar divino. [...]

– Pois, Sr. José Maurício, ordenou a princesa Dona Carlota, faça-nos ouvir tão grande novidade.

– Nunca toquei esta sonata, objetou o padre, e Vossa Alteza...

– Mas dizem que você tira música de ouvido, como quem lê letra redonda... Sente-se, sente-se ao piano.

Não havia como recuar.

Obedeceu o artista, e, aos primeiros acordes, fez-se completo silêncio.

Começou a sonata.

A princípio, José Maurício, se não claudicou, pelo menos mostrou tibieza na execução.

A pouco e pouco, porém, foi-lhe voltando a salvadora calma. Concentrando-se, chamou a si toda a sua energia e, reagindo contra o abalo que lhe escurecia a vista e lhe prendia as mãos, foi levando de vencida todas as dificuldades da primorosa obra, já esquecido do local em que se achava e de corpo e alma entregue às maravilhosas deduções harmônicas do insigne alemão, cujas páginas interpretava com expressão e facilidade cada vez mais acentuadas. [...]

Muitos, voltados para Marcos Portugal, liam na fisionomia do orgulhoso mestre a sucessão de impressões que gradualmente o estavam avassalando, fisionomia no começo fria, desdenhosa, irônica, logo depois atenta, surpresa, e por fim cheia desse entusiasmo expansivo, que a alma verdadeiramente artística não pôde reprimir, nem ocultar, e irrompe com força incoercível na lealdade do seu arrebatamento.

José Maurício, porém, nada via. Estava todo com Haydn. [...]

Continha-se porém o árbitro de que tudo dependia; mas quando José Maurício atacou o presto final e, sem discrepância de uma nota, com a nitidez de magistral interpretação, destrinchou os motivos que, aos quatro e cinco intimamente se travam naquele estilo fugado de pasmosa [espantosa] *riqueza e exuberância, Marcos Portugal não teve mais mão em si, pôs-se, talvez malgrado seu, de pé, e ao morrerem os últimos e vigorosos sons da sonata, precipitou-se para aquele que de repente se constituíra seu igual e, no meio dos calorosos aplausos dos príncipes e da corte, apertou-o nos braços com imensa efusão*" [grifos meus].

A figura 1 consiste de um óleo em madeira da autoria de Henrique Bernardelli (1857-1936), presumidamente inspirado neste evento, elaborado no final do século XIX ou início do XX. O quadro retrata uma sala ou salão com paredes altas e ladrilhos lustrosos. Um tapete à direita, e uma moldura na parede ao fundo, contribuem para o décor. A figura mais corpulenta de Dom João VI ocupa o centro da tela. À sua esquerda, Carlota Joaquina observa compenetradamente, na companhia de um grupo de seletos convidados, não menos atentos. Embora obscurecido, Marcos Portugal acompanha a execução de perto, a ponto de poder ser confundido com um mero virador de páginas. José Maurício, em vestes sacerdotais, está aparentemente tocando um cravo, não um piano (FAGERLANDE, 1998: p.20), mas, com esta exceção, os detalhes parecem corresponder à descrição transcrita acima.

O episódio da execução à primeira vista da Sonata de Haydn retrata vividamente o prodigioso talento musical de José Maurício e a inveja que inspirava no menos dotado Marcos Portugal. O relato evidencia a admiração e a afinidade do compositor brasileiro para com a música de Haydn e os clássicos alemães. Deixa entrever como sua personalidade humilde, somada à cor de sua pele, faziam dele um alvo fácil para o preconceito e a intolerância dos colonizadores europeus. O retrato traçado aqui é imediatamente reconhecível pelos estudantes, estudiosos, professores, intérpretes, amantes e críticos da música erudita que admiram o gênio inato de José Maurício, partilham de sua devoção por Haydn e simpatizam profundamente com seu sofrimento perante o invejoso Marcos Portugal e a ostentosa corte portuguesa.

Apesar de um alerta pioneiro por parte de Mário de Andrade (apud BERNARDES, 2008), secundado por algumas vozes bastante recentes (BERNARDES, 2008; PERPETUO, 2005), o confronto entre o compositor brasileiro e o português é fato tácito em quase todas as biografias de José Maurício e em diversas histórias da música brasileira. Tão freqüentemente contado e recontado, este evento se nos afigura tão palpável, tão familiar, tão real, que duvidar de sua veracidade soa como sacrilégio. Mas analisemos por um momento os meandros de sua transmissão. O relato, reiterando, é do Visconde de Taunay, o renomado político, homem de letras e grande aficionado de José Maurício, que o publicou quase setenta anos após o suposto evento ter ocorrido. Segundo o próprio Taunay, a testemunha ocular foi o Marquês de Santo Amaro (1767-1832), que transmitiu a estória ao Barão de Taunay (1795-1881), o pai do Visconde, daí chegando ao seu conhecimento (TAUNAY, 1930a [s.d.]: p.8). Tão distante de sua origem, este relato em terceira mão parece dizer menos sobre o que efetivamente aconteceu no Palácio de São Cristóvão em 1811 e mais sobre o que *deveria* ter acontecido, na opinião de Taunay e de seus seguidores novecentistas.

A discussão a seguir procura examinar em que sentidos o primeiro encontro entre José Maurício e Marcos Portugal constitui um mito. Como será demonstrado, a trama do Visconde de Taunay é permeada por certos

temas, sub-mitos que dela vazaram para as biografias de José Maurício e vice-versa. É a partir destes temas, sintomáticos da duradoura influência do pensamento oitocentista sobre a historiografia musical, que se argumentará que, ao executar a Sonata, José Maurício não é um sujeito histórico, mas a encarnação de uma estética: Taunay fala por uma visão tipicamente romântica da função da música, da condição do músico e do caráter do processo criativo. Sem falar nas conotações nacionalistas em jogo, que este breve exercício mitográfico também pretende iluminar.

O gênio ex nihilo

Em sua narrativa, o Visconde de Taunay nos informa que as atividades de José Maurício restringiram-se ao Rio de Janeiro, provincianamente afastado da Europa, em contraste explícito à carreira internacional de Marcos Portugal. Contudo, apesar deste isolamento, o compositor brasileiro, "*entregue às próprias inspirações*", floresceu como um prodigioso autodidata. Este é um tropo que satura a recepção mauriciana em duas versões. A primeira, defendida por Sigismund NEUKOMM (1820 apud MATTOS, 1997: p.214, n.24), estabelece categoricamente que José Maurício não teve qualquer professor ou instrução formal. Segundo ele, José Maurício "*tinha o mérito de ter aprendido tudo por si*". Já a segunda versão procura conciliar esta proposição com a evidência em contrário: "*Excetuados os rudimentos de música, que recebeu de um modesto professor chamado Salvador José, é provável que todos os seus conhecimentos na arte que tanto ilustrou tenham sido adquiridos solitariamente, pelo esforço próprio, manuseando os tratados e as obras dos mestres*", afirmou Luiz Heitor Corrêa de AZEVEDO (1948: p.13). Por vezes a celebração de José Maurício como autodidata é articulada a uma crítica à insuficiência da vida musical da época, como no seguinte comentário de Marlos NOBRE (1980): "*Foi um músico do Brasil Colônia, um mulato autodidata, obtendo a duras penas algumas poucas partituras de Haydn, Mozart, Rossini e algum outro mais, no escasso e árido panorama cultural do seu tempo*".

Impressiona a forma como estes autores desconsideram, desconhecem ou (como no exemplo de Corrêa de Azevedo) minimizam o fato de que José Maurício contou com a orientação de um professor de renome, Salvador José de Almeida e Faria (1732?-1799). Um mestre que, diga-se de passagem, acumulou invejável fortuna vivendo de sua profissão (CAVALCANTI, 2004: p.415-418), aspecto que não é de modo algum

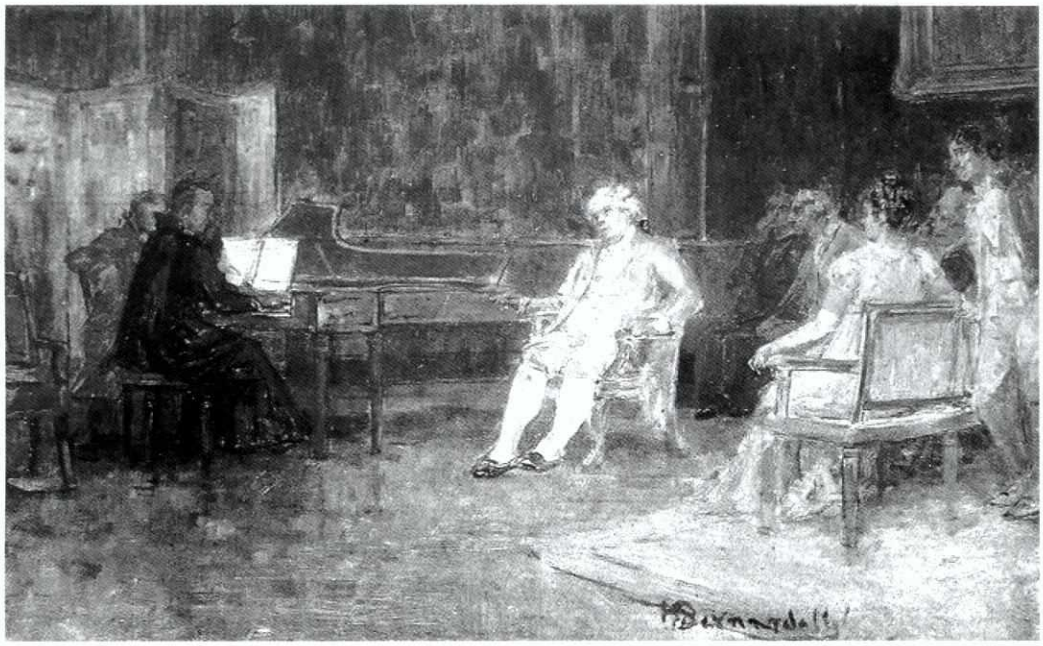
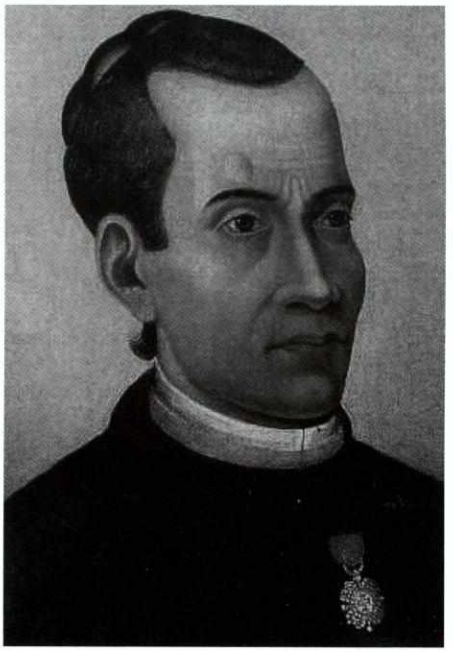


Figura 1. "José Maurício apresentando-se para Dom João VI e Dona Carlota Joaquina, na presença de Marcos Portugal", por Henrique Bernardelli. Óleo em madeira, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro (apud MATTOS, 1997: p.ix).

compatível com a imagem de um Rio de Janeiro culturalmente atrasado e provinciano. Acrescente-se que existem indícios anedóticos de que o compositor foi aluno de outro mestre de música (MATTOS, 1997: p.243, n.152), mas esta possibilidade se faz ainda menos presente nos testemunhos e estudos sobre o compositor (ver, por exemplo: ESTUDOS MAURICIANOS, 1983: 88p.).

Como fazer sentido, então, da tendência dos autores a considerar José Maurício como um gênio *ex nihilo*? Do século XIX foi herdada a noção de que a genialidade é uma qualidade divina, que surge e persiste no tempo alheia a contextos sociais ou circunstâncias favoráveis. O pressuposto é que o verdadeiro artista não é propriamente um criador, mas um porta-voz: o gênio já nasce feito, ou seja, a música é que se pronuncia através dele, e não vice-versa (COOK, 1998: p.19-39). Observe-se que, segundo Taunay, a apresentação de José Maurício não foi planejada, mas sim programada de modo totalmente inesperado, por um capricho da princesa. Além disso, José Maurício não teve oportunidade de estudar e preparar sua peça, nem havia tido qualquer contato prévio com ela, mas viu-se forçado a recorrer à sua prodigiosa leitura à primeira vista para concretizar sua apresentação. Esse elogio à espontaneidade é consistente com a idéia de que o genial criador é um predestinado, através do qual a música se manifesta magicamente, sintonizando-se com a mitificação de José Maurício como um gênio sem mestres. Na opinião do Visconde de Taunay, música e músico são entidades decididamente especiais.



José Maurício Nunes Garcia

O clássico brasileiro

O conto de Taunay é atravessado por uma óbvia contradição. Se José Maurício era um gênio isolado, que nunca foi exposto à música dos compositores europeus ("*desajudado do exemplo e da audição dos mestres*", "*dispondo de só apoucados recursos em todos os sentidos*"), como explicar sua profunda familiaridade com Haydn ("*desde muito, conhecia grande parte do repertório do exímio mestre*")? Desnecessário dizer, esta contradição não é um inconveniente, mas uma oportunidade musicológica. Sabemos que o Visconde de Taunay era um intelectual germanófilo, fervorosamente comprometido tanto com a preservação da memória de José Maurício (leia-se: da monarquia) quanto com a consolidação do cânone austro-germânico no Brasil (leia-se: com a construção de uma nação à imagem dos centros de civilização europeus). É bem verdade que a vinculação de José Maurício aos clássicos alemães antecede a Taunay (PORTO-ALEGRE, 1983 [1856]: p.28; MACEDO, 1876: v.1, p.481). Contudo, é na obra do Visconde que essa ligação é expressa com maior ênfase, repercutindo decisivamente sobre quase toda a literatura subseqüente.

Observe-se que não existe evidência de que José Maurício conhecesse sequer uma nota das obras de Beethoven. Já a extensão e o caráter da familiaridade de José Maurício com Haydn e Mozart, isto está aberto a debate. Todavia, mais importante do que avaliar os pendores clássicos de José Maurício é constatar que estas alegações de influência e derivação não são neutras, porém revestem-se de densas conotações valorativas, em termos estéticos e mesmo morais. Não estamos tratando apenas de uma escola com seus compositores, formas e estilos, mas de um *Geist*, de um etos germânico caracterizado por sua pureza, nobreza e austeridade. Isto se faz sentir de uma forma particularmente nítida quando Taunay (1930b [s.d.]: p.86-87) afirma que José Maurício "*foi absolutamente purista alemão no modo de ser e de compor*". Os reflexos no Brasil do universalismo cultural alemão - o projeto da construção de um cânone musical que acompanhou a unificação política das

terras alemãs ao final do século XIX – não poderiam ser mais evidentes.

A contradição entre o cotidiano de um organista e compositor de música religiosa coro-instrumental, de um lado, e o mito de um concertista que executa à primeira vista uma sonata para piano de Haydn, de outro, não é fortuita. Pelo contrário, ao evocar este compositor (Haydn) e esta forma musical (a sonata), Taunay está ecoando uma venerável convicção romântica: a de que a música – mais especificamente a "música absoluta" (instrumental, não-programática e supostamente não-funcional) de origem austro-germânica, constitui uma ponte, um veículo para a espiritualidade e a introspecção. Quando José Maurício "*está todo com Haydn*" ele "*não vê nada*": está imerso em música e, portanto, resguardado do mundo exterior, inclusive dos ardis de Marcos Portugal. A mensagem é clara: a música dos clássicos possibilita o acesso a uma dimensão mais profunda da experiência humana. Esta mediação - que se afina com a supracitada visão do grande artista como um ator privilegiado, porém passivo, do qual a música se apodera como que mediunicamente – é intrínseca à ideologia da alta cultura alemã. Deste prisma ideológico, o mito trai a sagração haydniana de José Maurício, como também, no mesmo impulso, a consagração mauriciana da Primeira Escola Vienense no Brasil.

O dócil indigente

Taunay retrata a vulnerabilidade de José Maurício – "*mulato, pobre, tímido*" – frente às intrigas de Marcos Portugal e aos preconceitos da corte portuguesa. O tema do pobre e humilde "*homem de cor*", alvo da intolerância colonialista, atravessa com força a literatura mauriciana. Segundo Ayres de ANDRADE (1968: v.1, p.32): José Maurício "*praticava a humildade e a resignação por instinto ou, talvez, por força de suas condições raciais*". Nas palavras de Gerard BÉHAGUE (1980, v.7, p.153): "*dificuldades financeiras solaparam os últimos nove anos de José Maurício; ele morreu em extrema pobreza*". E segundo Cleofe Person de MATTOS (1997: p.177): "*as hipóteses que confirmam as razões de seu desaparecimento aos 62 anos de idade vinculam invariavelmente os males físicos às agressões de natureza psicológica.* [...] *Em nenhum momento, porém, queixou-se do preconceito racial que o fazia infeliz. A todas estas afrontas responderá com o silêncio* [...]". A amostra expressa uma condição característica: penúria, tristeza, sofrimento, humildade perante o preconceito e a opressão.

Este tema pode ser problematizado a partir de uma indagação um tanto ou quanto prosaica: teria sido ele realmente pobre, como insistem seus biógrafos? José Maurício era um mestre de capela, um músico de elite, em um universo onde as sociabilidades musicais não abonadas pela oficialidade eram severamente reprimidas, inclusive através da força. Embora não se questione que o compositor tinha problemas financeiros, a sua condição social destacava-se da situação da grande maioria da população brasileira na época. Refiro-me a uma ralé composta de cativos, libertos e, como no caso de José Maurício, indivíduos livres de descendência escrava, mas que, ao contrário de José Maurício, não possuíam nada além da própria roupa do corpo (e às vezes nem isso). Assim, as alegações de que o compositor morreu em extrema pobreza são apenas verdades relativas; sua situação econômica era obviamente inferior em comparação à realeza e à nobreza, mas esta condição assume outro sentido quando considerada "de baixo para cima". Neste sentido, há menos razão para chorar sobre José Maurício do que se gostaria de admitir.

A questão torna-se particularmente ilustrativa, de um ponto de vista epistemológico, quando se verifica que a noção da pobreza e da resignação do compositor é produto não apenas de *como* os vestígios da história foram interpretados, mas também de *quais* destes vestígios foram submetidos à interpretação. Por exemplo, os autores que apontam a modéstia e a humildade de José Maurício não deixam de ressaltar que o padre-mulato era neto de escravas africanas. Mas a possibilidade de ser um descendente de cativos e também um proprietário de escravos integra não mais do que marginalmente o imaginário mauriciano (MATTOS, 1997: p.180, traz uma referência *en passant*).[1] Este é um aspecto, entre outros, que a tradição historiográfica, comprometida

[1]Levantar a possibilidade de que José Maurício era um proprietário significa sugerir um determinado status, mas não necessariamente uma prosperidade econômica vivenciada pelo compositor. Não era incomum a músicos e artistas possuírem escravos, uma mercadoria relativamente barata, exceto em tempos de escassez. Acrescente-se que para os não-escravos africanos ou afro-descendentes, como José Maurício, a posse de um ou mais cativos nem sempre era um imperativo prático, mas uma forma de exibir a sua condição livre perante a sociedade (ver MATTOS, 2004: 75p).

em retratá-lo como vítima, não fez questão de ressaltar. Desnecessário dizer que o objetivo aqui não é condenar José Maurício pelo pecado da escravidão, mas sugerir uma percepção deste pecado que influencia a historiografia mauriciana. Existe uma propensão por parte dos biógrafos e historiadores a omitir, minimizar ou distorcer os materiais que não se enquadram em suas narrativas martirizantes pré-concebidas. Esta tendência martirizante, refletida e reforçada através do relato de Taunay, possui implicações importantes a serem discutidas a seguir e ao final.

Os grandes rivais

Os temas do autodidata e do indigente são tipicamente estereotípicos, isto é, integram um estoque de fórmulas, remontando à Antiguidade Clássica, ao qual o romantismo biográfico recorre acriticamente para reconstruir as vidas dos grandes artistas (KRIS; KURZ, 1979: 159p.). Um outro clichê que se repete obstinadamente nas biografias dos mestres, e que ocupa um lugar central na trama de Taunay, é o atrito entre rivais (Idem, p.120-123). A Sonata de Haydn parece ser um exemplo de como, quando em conflito, personagens míticos podem assumir, alegoricamente, um sentido dual. Sob esta premissa, a narrativa em questão não giraria propriamente em torno do confronto entre o compositor brasileiro e o português, mas da cadeia de binarismos que estes compositores parecem personificar: Brasil e Portugal, Colônia e Metrópole, herói e vilão, mártir e carrasco. Embora existam diversas outras dualidades possivelmente em jogo aqui, as citadas se sobressaem em função do nacionalismo/anti-lusitanismo que denotam. O ápice neste sentido talvez seja a biografia de Rossini Tavares de LIMA (1941: p.73, 46, 46, 97, 98), cujo pano de fundo para o drama envolvendo José Maurício e Marcos Portugal ("*E o músico português como bom representante da nobreza lusitana, procura por todos os meios ofuscar a glória de José Maurício*") é a colonização pré-joanina ("*os pobres coloniais* [...] *trabalham para sustentar os seus divertimentos* [dos reinóis]"), a transferência da corte ("*E a corte amedrontada foge para o Brasil*"), a figura de Dom João (o "*Príncipe Fujão*") e a conquista da Independência ("'*Nada mais com Portugal, nem de Portugal*'"). O trabalho de Carlos Augusto DANTAS (1971: [p.3]), onde somos informados que José Maurício "*representa* [...] *uma reação nativa e espontânea de nossa potencialidade nacional contra o desdém aristocrático da metrópole portuguesa*", é outro bom exemplo. José Maurício e Marcos Portugal foram recrutados com vista à afirmação nacionalista da ex-Colônia perante a ex-Metrópole, e os musicólogos estariam prestando um excelente serviço às relações entre brasileiros e portugueses se passassem a examinar as circunstâncias deste recrutamento, ao invés de simplesmente insistirem em uma especulação empiricista em torno da biografia dos dois compositores. Convém prestar atenção em testemunhos, como o de Renato ALMEIDA (1942, p.390; apud: MARQUES, 2005), que alegou que "*é quase falta de patriotismo não falar mal de Marcos Portugal*". Este chauvinismo deveria ser investigado e discutido sob um prisma musicológico crítico-cultural e não varrido para debaixo do tapete, como vem sendo o caso.

Os efeitos da rivalidade enfatizada ou inventada entre o compositor brasileiro e o português são bastante palpáveis. Basta comparar o prestígio de José Maurício, símbolo máximo e modelo soberano de composição sacro-musical no Brasil, com o silêncio em torno de Marcos Portugal, cuja produção permanece (ou até muito pouco tempo permanecia), em ambos os lados do Atlântico, virtualmente invisível ao ritual da Igreja (excetuando-se algumas localidades mineiras), à pauta acadêmica, ao mercado fonográfico e à economia do concerto público. Poucos expressaram esta assimetria com mais veemência do que Heitor Villa-Lobos. No dizer do autor das *Bachianas*, "*Marcos Portugal não vale nada!* [...] *Este sim* [José Maurício], *era um verdadeiro gênio. Considero música boa apenas a que é eterna. A de José Maurício está nesse caso*" (apud ACQUARONE, [194?]: p.158). Como se vê, Villa-Lobos entende a música do gênio como sendo uma entidade autônoma. Todavia, é oportuno contra-argumentar que a "música eterna" de José Maurício não se reproduz no tempo e no espaço por geração espontânea, mas a partir da iniciativa de agentes ideologicamente comprometidos com sua perpetuação e valorização. Agentes de carne e osso que se situam e se mobilizam em torno de mitos como o da Sonata de Haydn, ou seja, em torno de estórias que uma comunidade cultural conta sobre si mesma e sobre seu passado para reafirmar seus sonhos, valores e prioridades. A propósito do *affair* Mozart-Salieri, que quase sempre vem à mente quando o assunto é José Maurício e Marcos Portugal, um comentário: trata-se do mes-

mo mito, re-contextualizado.[2] Com efeito, se é bem verdade que o poder de convencimento dos mitos está assentado na previsibilidade e na repetição, não na surpresa e na inovação, isto não impede que os mesmos possam assumir, maleavelmente, outras formas e configurações, sem que sua essência seja comprometida (FORD, 2007: p.36-37).

Considerações finais: se non è vero...

Os mitos conferem importância e sentido aos atos e à existência humana porque transformam a realidade imediata em uma experiência especial. No caso, é a nossa experiência da música que está sendo condicionada pelo mito da Sonata de Haydn. Em termos prosaicos, uma sonata pode muito bem ser entendida como uma sucessão de ondas sonoras que se propagam através do ar. Mas, quando acolhemos as palavras do Visconde, esta mesma sonata, esta mesma energia mecânica, reveste-se de um sentido metafísico. Taunay nos comunica que a música, estritamente definida a partir do paradigma sonata-sinfônico alemão, possui o poder de elevar as pessoas sob sua influência para além da existência concreta. A esta subjetividade acenamos no contexto da observância de determinadas práticas sociais e rituais. Se mito e ritual podem ser entendidos como faces de uma mesma moeda - o ritual encena o que o mito enuncia - é no espaço das salas de concerto, por meio da atuação de músicos virtuosos, na presença de uma platéia de escol, que é ritualizado o mito da Sonata de Haydn.

Com efeito, o relato de Taunay é moldado por ideologias românticas de transcendência e autonomia que situam a música como uma entidade esotérica, localizada em um plano diferente do mundo social. E não apenas a música, mas também o músico habita o seu espaço próprio e opera independentemente das liberdades e das restrições da vida em sociedade. Taunay nos ensina que o verdadeiro músico dispensa algo tão convencional quanto uma formação. Sua inspiração não deriva do seu aprendizado e treinamento, mas da música em si; é o poder transcendental dos sons que viabiliza suas grandiosas realizações. Esta visão se harmoniza com a penúria do divino artista: o gênio é pobre porque não está preso a coisas mundanas como a moda, o dinheiro e a fama – outro sintoma de sua autonomia, e, além disso, da autenticidade de suas intenções artísticas (COOK, 1998: p.29-30). A imagem do músico-compositor excêntrico, possesso ou alienado nos é culturalmente familiar. O relato de Taunay articula aspectos desta imagem, com a qual continuamos enamorados.

Enredos míticos desenrolam-se por meio das ações extraordinárias de personagens extraordinários, atos e atores que nos servem de modelo e com os quais desejamos nos identificar (FORD, 2007: p.47; STILLMAN, 1985: p.32). Segundo Taunay, José Maurício atuou em um ambiente provinciano, sem o benefício de uma instrução formal e em meio a injustiças, dores e privações. Ainda assim, com a bênção de Haydn, o compositor brasileiro desbancou o presunçoso Marcos Portugal. Especulando sobre o seu sentido psicológico, o mito do triunfo mauriciano sobre Marcos Portugal persiste, com mínimos sinais de desgaste, porque responde aos imperativos narcisistas de nosso tempo e cultura. Taunay retrata um mártir-herói ancestral, de cujas qualidades pessoais e artísticas podemos ter orgulho e projetar como se fossem nossas (cabendo a [Marcos] Portugal uma condição de alteridade neste

Marcos Portugal

[2]Contraste-se a presente argumentação com os termos em que Bruno NETTL interpreta a relação entre Mozart e Salieri, definida como "*uma metáfora para o conceito de gênio, o homem amado por Deus*" ("[...] *a metaphor for the concept of genius, the man loved by God*";1992: 140-141; ver também PERPETUO, 2005).

processo). Ao mesmo tempo, depreciar o Rio de Janeiro como um meio colonial cultural e materialmente pobre e acanhado é exaltar o progresso e a vitalidade de nossas próprias instituições atuais. O mito da Sonata de Haydn acomoda, portanto, dois juízos do passado, um positivo e outro negativo, que juntos se dirigem para a valorização do presente. Além disso, o mito é atraente porque nos brinda com uma oportunidade de fazer justiça (COOK, 1998: p.30). Com o benefício do retrospecto, podemos celebrar nossa superioridade moral à medida que resgatamos José Maurício dos equívocos de seu próprio tempo. A estória de Taunay pode não iluminar um evento historicamente datado, mas abre uma janela para a compreensão de nossos próprios valores, necessidades e ambições.

Duas observações finais. Primeiramente, José Maurício é objeto de uma admiração que arraiga o presente em um passado comum, que gera uma profundidade histórica conducente a um senso de identidade. Mas não se pode esquecer que todo gesto identitário é, ao mesmo tempo, um ato de exclusão. É curto o salto que parte da alegada superioridade de José Maurício frente a Marcos Portugal e que desemboca na depreciação da colonização, da nação e do povo português. Reiterando, a comunhão em torno de José Maurício acomoda um antagonismo que necessita ser reconhecido e problematizado. Segundo, fora e mesmo dentro do âmbito acadêmico, nós, modernos, tendemos a menosprezar os mitos como meras crendices. O mito está distante, tanto em termos geográficos quanto temporais, da nossa conjuntura intelectual, progressista e científica. É o domínio do Outro, dos supersticiosos e dos ignorantes. Este é um preconceito cuja superação, no meu entender, está no âmago do fazer mitográfico.

Bibliografia

ACQUARONE, F. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Alves, [194?]. 360p.

ALMEIDA, Renato. A Música Brasileira no período colonial. In: *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico, 1942.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro. 1967. 2v.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *A música brasileira e seus fundamentos*. [*Brief history of music in Brazil*]. Washington, DC: Divisão de Música e Artes Visuais, Departamento de Assuntos Culturais, União Pan-Americana, 1948.92p.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. Biografia dos brasileiros ilustres por armas, letras, virtudes, etc. Padre José Mauricio Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v.34, parte 1, 1864, p.293-304.

BÉHAGUE, Gerard. Garcia, José Maurício Nunes. *The New Grove dictionary of music and musicians*. SADIE, Stanley (Ed.). Londres: Macmillan, 1980. v.7, p.152-154.

BERNARDES, Ricardo. Questões de identidade nacional, raça e ideal romântico na definição do passado musical luso-brasileiro. COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO. As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 7-9 jun. 2008.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 443p.

COOK, Nicholas. *Music: a very short introduction*. Oxford, Nova York: Oxford University Press, 1998. 148p.

DANTAS, Carlos Augusto. *Padre José Maurício Nunes Garcia*. Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Cinema, 1971. [24p.]

Conheça os lançamentos do selo ABM Digital

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

ESTUDOS MAURICIANOS. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, 1983. 88p.

FAGERLANDE, Marcelo. *O método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1995. 168p.

FORD, Dennis. *The search for meaning: a short history*. Berkeley: University of California Press, 2007. 290p.

KRIS, Ernst; OTTO, Kurz. *Legend, myth, and magic in the image of the artist: a historical experiment*. New Haven: Yale University Press, 1979. 159p.

LIMA, Rossini Tavares de. *Vida e época de José Maurício*. São Paulo: Elo, 1941. 126p.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Anno biographico brazileiro*. Rio de Janeiro: Imperial Instituto Artistico, 1876. 3v.

MARQUES, António Jorge. D. João VI and Marcos Portugal: the Brazilian period. *Music and Culture in the Imperial* [sic, Royal] *Court of João VI in Rio de Janeiro*, 6-8 mar. 2005. Disponível em: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring05/missa/marques.pdf>. Acessado em: 18 out. 2007.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1997. 373p.

MATTOS, Hebe Maria. *Escravidão e cidadania no Brasil monárquico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 75p.

NETTL, Bruno. Mozart and the ethnomusicological study of Western culture: an essay in four movements. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V. *Disciplining music: musicology and its canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p.137-155.

NEUKOMM, Sigismund. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Viena, n.29, jul. 1820.

NOBRE, Marlos. [Nota introdutória.] In: GARCIA, José Maurício Nunes. *Álbum Comemorativo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, Funarte, 1980. Coronado 151 4221356. 2 LPs.

PERPETUO, Irineu Franco. João e José: visões de um monarca e seu mestre de capela. *Music and Culture in the Imperial* [sic, Royal] *Court of João VI in Rio de Janeiro*, 6-8 mar. 2005. Disponível em: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring05/missa/perpetuo.pdf>. Acessado em: 18 out. 2007.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e a obra de José Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v.19, série 3, 1856, p.354-369.

SEGAL, Robert A. *Myth: a very short introduction*. Oxford, Nova York: Oxford University Press, 2004. 163p.

STILLMAN, Peter R. *Introduction to myth*. 2. ed. Upper Montclair, EUA: Boynton/Cook, 1985. 233p.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle Taunay [Visconde de Taunay]. *Dous artistas maximos: José Mauricio e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos de São Paulo (Weiszflog Irmãos), 1930a. 158p.

_____. *Uma grande gloria brasileira, José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)*. São Paulo: Melhoramentos de São Paulo (Weiszflog Irmãos), 1930b. 129p.

MARCELO CAMPOS HAZAN

Ph.D. em Musicologia Histórica com especialização em Música Latino-Americana pela Universidade Católica da América (Washington, DC, 1999), sob a orientação de Robert Stevenson e Emma Garmendia. Foi agraciado com bolsas de estudo, viagem e pesquisa por instituições brasileiras e estrangeiras, entre elas a OEA (1989-1991), CNPq (1993-1996), Fundação Vitae (1999) e Fundação Vontobel (2007). Em 1997 foi selecionado entre os três finalistas da competição para o Prêmio Irving J. Lowens, promovida pela Sociedade Americana de Musicologia, Capital Chapter (Baltimore). Foi membro da equipe editorial do projeto "Acervo da Música Brasileira" (2000-2003) e coordenador de musicologia do projeto "Digitalização do Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro" (2004). Participou de eventos científicos no Brasil, Estados Unidos e Europa, entre eles o XVIII Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia (Zurique, 2007) e o Encontro da Sociedade Americana de Musicologia (Nashville, 2008). Suas publicações incluem artigos para a Revista Brasileira de Música (2002) e o Inter-American Music Review (2000, 2007). Foi Professor Designado da UEMG (1999) e Professor Visitante da UFRJ (2000-2002) onde também atuou como Pesquisador Associado com bolsa da FAPERJ (2003-2005). Atualmente, integra a equipe do projeto "Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro" e é coordenador de musicologia do projeto "Organização e Disponibilização do Acervo Cleofe Person de Mattos".

O Centenário de Babi de Oliveira

VASCO MARIZ

Babi de Oliveira nasceu em Salvador, em 1908. Estudou no Instituto de Música da Bahia e compôs mais de trezentas peças para piano solo e para canto e piano. Dirigiu programas nas Rádios Nacional e Tupi, tendo quatro LPs gravados. A ABM se associa aos festejos do seu centenário.

Babi de Oliveira Centennial

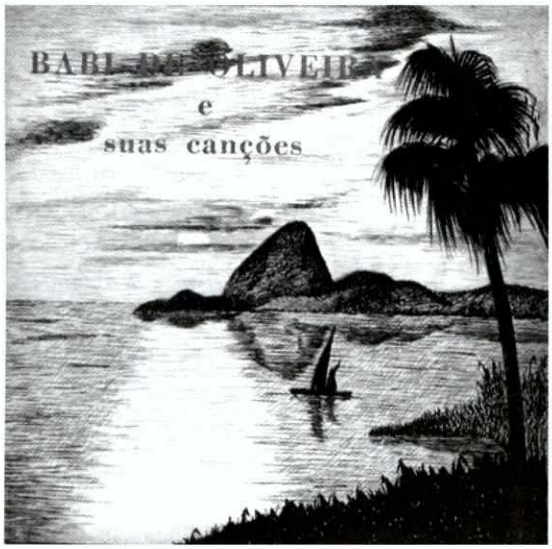
Babi de Oliveira was born in Salvador in 1908. She studied at the Music Institute of Bahia and wrote over three hundred pieces for solo piano and for chant and piano. She directed radio programs on Nacional and Tupi Radio Stations and had four long-play records recorded. The Brazilian Academy of Music – ABM – joins the celebrations of the centennial of her birth.

Dos anos sessenta aos oitenta, uma das melhores maneiras de avaliar o prestígio de um compositor de canções eram os concursos internacionais de canto, organizados pela senhora Helena de Oliveira, que traziam do exterior bons cantores dos mais variados países do mundo. Eles eram obrigados a interpretar no certame pelo menos uma canção brasileira. Tive o prazer de presidir um desses concursos, em 1965, e insisti com a organizadora para dar prêmios especiais aos cantores estrangeiros que melhor interpretassem as canções brasileiras e ao melhor cantor brasileiro da competição. Revendo alguns catálogos desses concursos, surpreendi-me ao verificar que, depois das canções de Heitor Villa-Lobos, as peças mais freqüentemente interpretadas nesses concursos eram as da compositora Babi de Oliveira. Mais do que as canções de Mignone, Lorenzo Fernândez ou Guarnieri. Infelizmente, Babi está hoje muito esquecida, pois no Brasil só os próprios compositores promovem as suas obras. Depois de mortos, a procura por elas diminui sensivelmente, sobretudo devido à falta de editores de música.

Idalba Leite de Oliveira, conhecida depois como Babi de Oliveira, nasceu em Salvador, Bahia, em 1908, de família de classe média muito musical. Estudou no Instituto de Música da Bahia com os professores Luiza Barboza e Silvio Deolindo Fróes, este de grande prestígio na época e diretor daquele Instituto. Começou a fazer música como pianista, mas não tardou a inclinar-se pela composição. Seu evidente talento levou-a a mudar-se para o Rio de Janeiro, onde se aperfeiçoou com Baptista Siqueira, Assis Republicano e Maximiliano Hellmann, três bons mestres. Babi de Oliveira era uma mulher bonita e culta, estudiosa do nosso folclore e possuía uma biblioteca especializada no assunto. Esse fato levou-a

a seguir a linha estética nacionalista de Waldemar Henrique e Oswaldo de Souza, seus contemporâneos, o que lhe valeu inúmeros sucessos, não só no Brasil como também no exterior, pois ela ofereceu concertos de sua música em Portugal, Italia, França, Estados Unidos, México e Argentina. Quando o grande Nat King Cole se apresentou no Brasil, escolheu a canção *Caboclo do rio*, de Babi, para interpretar e gravar. Maria Silvia Pinto, Inesita Barroso, Maura Moreira, Graziela de Salerno, Alma Cunha de Miranda e outros bons intérpretes da época cantaram com freqüência suas obras.

Babi dirigiu programas de rádio com sucesso, por vários anos, nas Rádios Nacional e Tupi, onde teve oportunidade de apresentar Cauby Peixoto pela primeira vez. Foi professora de folclore na UFRJ. Em 1976, foi homenageada com uma medalha de ouro pelo Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador e uma das salas daquele instituto recebeu o seu nome. No ano anterior, Babi tinha realizado com êxito uma turnê pela Europa, recebendo uma medalha de ouro pelo seu concerto em Milão. Ela mesma organizou diversos concursos de canto e concedeu medalhas para o setor vocal em outros concursos.

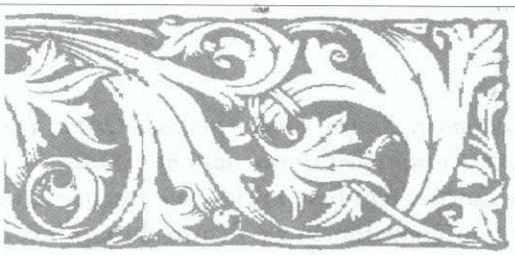


Babi compôs mais de trezentas peças para piano solo e para canto e piano. Em 1968, o grupo folclórico "IV Centenário" apresentou no teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, uma composição de Babi para a peça de teatro *A Ceia dos Orixás,* sendo acompanhado pela compositora ao piano, e por uma orquestra de percussão. No repertório, *Sereia do mar, Oxumaré, Xangô, Obá, Ynhansã, Oxalá, Festa de Ogum, Curumin e Cântico das Divindades.*

Suas canções têm base folclórica e foram escritas com muito comedimento e dentro do espírito do gênero, sem tentativas de mau gosto para obter efeitos espetaculares em concerto. Fez numerosas harmonizações, mas raramente utilizou temas diretamente do nosso populário, preferindo criar motivos próprios no estilo que desejava produzir. Babi teve quatro LPs gravados com sua música, que bem mereceriam reedição em CDs. Críticos importantes como Artur Imbassahy, Octavio Bevilacqua, Eurico Nogueira França, Ondina Ribeiro Dantas (D'Or), Daniel Rocha, Ari Vasconcelos e outros comentaram e louvaram a sua obra.

Entre seus numerosos sucessos, destaco: *Cantares de Pernambuco, Missa do galo, Muiraquitã (*que fez sucesso no Carnegie Hall, de Nova York, na voz de Selene de Medeiros*), Caboclo do rio* (tão divulgada por Nat King Cole), *Teu nome, Singela canção de Maria* (talvez a sua mais bela canção, já gravada em CD), *Seresta da saudade, Amor de outono e Canção para teus olhos* (que a compositora considerava sua melhor obra*),* além de algumas peças em idiomas estrangeiros, como *Tu dulce poema, Yo te amo tanto* e *La Vie.*

No final de sua vida, Babi deu recitais exclusivos com sua obra na sala Vera Janacopulos da UNI-RIO, em 1981, e no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, em 1983. Faleceu em casa de sua filha Celeste, no Rio de Janeiro, em 1993, aos 85 anos. A Academia Brasileira de Música se associa aos festejos do seu centenário, que ocorreu a 23 de novembro.



Machado de Assis e a Música

Vasco Mariz

Na obra *Machado de Assis e a magia da música*, Carlos Wehrs relata o cenário musical do Rio de Janeiro de meados do século XIX, onde Machado de Assis se deixa encantar pela música e se torna frequentador assíduo de recitais e concertos, não perdendo as representações das óperas das companhias francesas, italianas e alemães que chegavam ao Rio de Janeiro.

Machado de Assis and Music

In his work Machado de Assis e a magia da música *(Machado de Assis and the magic of music), Carlos Wehrs reports on the music scenario in Rio de Janeiro in the mid-nineteenth century, when Machado de Assis gets captivated by its music and becomes a constant spectator of recitals and concerts, never missing the opera performances by the French, Italian and German companies which came to Rio de Janeiro.*

Há vinte anos elaborei dois estudos sobre poesia e música: um sobre Manuel Bandeira e outro sobre Carlos Drummond de Andrade, ambos publicados no suplemento "Cultura" de *O Estado de S.Paulo,* respectivamente em 1986 e 1987. Mais tarde escrevi também um ensaio sobre a música e Cecília Meireles, publicado no suplemento "Prosa e Verso" de *O Globo*, em 2001, por ocasião do centenário de seu nascimento. Por isso tive curiosidade quando, em 1996, meu colega do Instituto Historico e Geografico Brasileiro, Carlos Wehrs, me pediu para fazer a apresentação de seu novo livro sobre *Machado de Assis e a magia da música.* A obra foi publicada no ano seguinte em bonita edição particular, mas teve modesta divulgação, devido à má distribuição. Agora, em 2008, onze anos depois, o assunto ganhou considerável importância, uma vez que estamos no ano do centenário da morte de Machado de Assis. Aproveito a oportunidade para comentar o assunto com mais pormenores.

O citado livro se inicia com um capítulo sobre a vida particular do escritor, no qual o autor se demora em recordar o cenário musical do Rio de Janeiro de meados do século XIX, que tanto encantava Machado. Destaco sobretudo as páginas dedicadas ao Clube Beethoven, a principal associação de concertos da capital. O escritor era um frequentador assíduo dos concertos e chegou a ser bibliotecário da entidade. Os concertos eram quinzenais e se realizavam a princípio na Rua do Catete 102 e depois nas amplas salas de um prédio situado na Rua da Glória, defronte ao grande relógio que existe até hoje. Curiosamente, as mulheres não eram admitidas nesses recitais e só bem mais tarde, em 1887, foi autorizada "a presença de senhoras e senhoritas". Machado, na revista "A Semana", de 3 de julho de 1896, comentou as atividades

do Clube Beethoven, que por vezes eram honradas com a presença do Imperador:

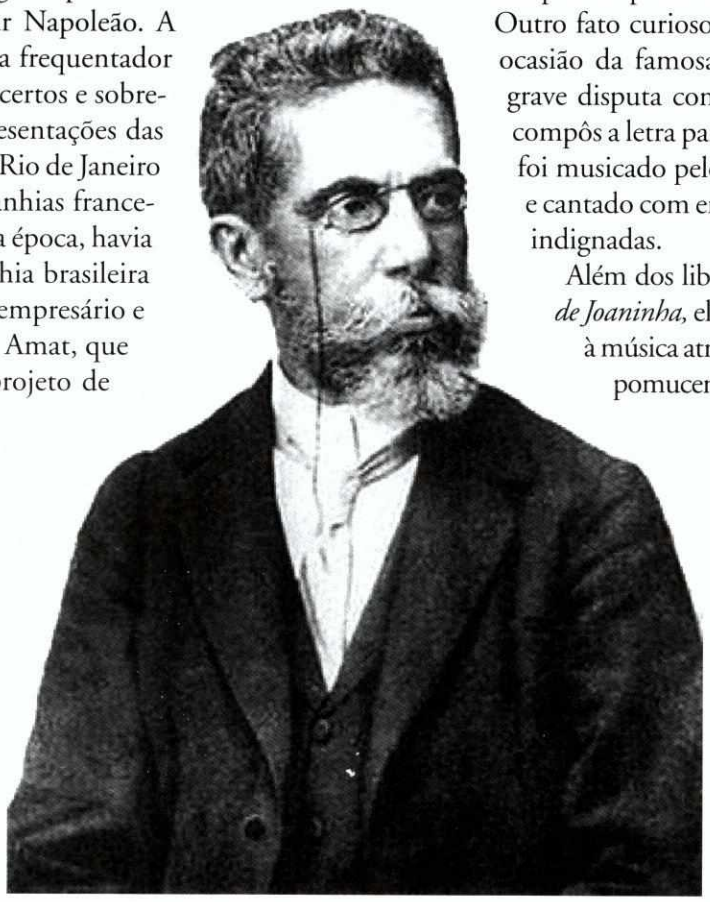
> "Esse clube era uma sociedade restrita que fazia os seus saraus íntimos em uma casa do Catete, nada se sabendo cá fora senão o pouco e raro que os jornais noticiavam. Pouco a pouco foi se desenvolvendo, até que um dia mudou de sede e foi para a Glória. Aquilo que hoje se chama profanamente de Pensão Beethoven era a casa do clube. O salão do fundo, tão vasto como o da frente, servia aos concertos e enchia-se de uma porção de homens de várias nações, várias línguas, vários empregos, para ouvir as peças do grande mestre que dava o nome ao clube, e as de tantos outros que formam com ele a galeria da arte clássica".

Raimundo Magalhães Jr. afirmou que "a música foi sempre uma das paixões de Machado de Assis" e sua biógrafa Lúcia Miguel Pereira sublinhou que o escritor era "um embriagado do bel-canto". Ele foi grande amigo do prestigioso pianista e editor de músicas Artur Napoleão. A música o empolgava, era frequentador assíduo de recitais e concertos e sobretudo não perdia as representações das óperas que chegavam ao Rio de Janeiro apresentadas por companhias francesas, italianas e alemãs. Na época, havia na capital uma companhia brasileira de óperas, dirigida pelo empresário e cantor espanhol D. José Amat, que fazia sucesso com seu projeto de encenar óperas em vernáculo. Bem antes e desde a sua mocidade, em 1859, Machado se interessara pela ópera e traduziu do francês o libreto da ópera *Pipelè,* do compositor italiano Serafino Ferrari, hoje completamente esquecido. A estória foi extraída de *Les Mystères de Paris,* de Eugène Sue, que alcançara estrondoso êxito na França.

Carlos Wehrs realizou um levantamento cuidadoso de todas as referências à música nos contos e nos romances de Machado de Assis e chegou a resultados surpreendentes, como veremos mais adiante. O escritor fez bem mais do que respingar em sua obra alusões a instrumentos, gêneros musicais, termos musicais em francês, alemão e italiano, árias de óperas, nomes de compositores, cantores, pianistas e outros solistas da época.

O venerando musólogo ítalo-brasileiro Vincenzo Cernicchiaro relata que Machado de Assis traduziu também o libreto de uma ópera cômica em um ato, intitulada *Les noces de Jeanette*, que foi encenada no Rio de janeiro com o título de *As bodas de Joaninha,* interpretada pelos melhores cantores nacionais. Outro fato curioso aconteceu em 1863: por ocasião da famosa "Questão Christie" – a grave disputa com os ingleses –, Machado compôs a letra para um hino patriótico, que foi musicado pelo compositor Júlio Nunes e cantado com entusiasmo pelas multidões indignadas.

Além dos libretos de *Pipelè* e das *Bodas de Joaninha,* ele fez diversas contribuições à música através da poesia. Alberto Nepomuceno musicou um belo poema



Machado de Assis

de sua autoria, *Coração Triste,* que resultou numa bela canção dedicada à grande cantora lírica norte-americana Roxy King Shaw, radicada no Rio de Janeiro. Ela veio a ser, no início dos anos 40, a minha primeira professora de canto no Conservatório Brasileiro de Música e recordo-me bem de haver estudado *Coração Triste,* que aliás não me caía bem por sua tessitura ser demasiado elevada para minha voz de barítono. Pelo menos três de seus poemas foram musicados, entre os quais *Lágrimas de cera* para canto e piano. Francisco Braga, o autor do nosso *Hino à Bandeira*, compôs uma bela canção sobre o texto de Machado, que foi publicada pela Casa Bevilacqua. Curiosamente, uma canção com palavras de Luís Guimarães Jr., *Inocência,* teve uma versão francesa preparada por Machado de Assis, que reproduzo em parte:

Ton âme au ciel, au ciel qu'on adore
monte sur l'aile, sur l'aile du jour
et revient avec l'aurore
toute rechauffée d'amour.

Nos romances, Carlos Wehrs encontrou numerosas alusões a gêneros musicais, sendo os mais frequentes a ópera, a valsa e a sonata. Observa-se que a utilização de temas musicais nos romances de Machado de Assis se intensificou à medida que a velhice se aproximava. *Quincas Borba, Don Casmurro, Esaú e Jacó e Memorial de Aires* são os romances nos quais o escritor mais utilizou referências à música. Werhs sublinha que só no *Memorial de Aires* há 23 menções a diversos aspectos musicais. Depois da morte de sua querida esposa Carolina, Machado se apegou ainda mais à música e estudou o alemão para melhor compreender as óperas de Wagner e os *lieder* de Schubert, que tanto admirava.

Escreveu Machado, no final de sua vida:

> "Eu gosto de música e sinto não tocar alguma coisa para aliviar minha solidão". Posso acrescentar que Carlos Drummond de Andrade, embora tivesse duas irmãs pianistas, tampouco tocava instrumento algum, mas se encontram em sua obra numerosas referências à música. Já Manuel Bandeira chegou a ser um bom violonista e Cecília Meireles procedia de uma familia musical, pois seu tio Glauco Velasquez, falecido aos 30 anos apenas, era um talento e foi o maior competidor de jovem Villa-Lobos na primeira década do século XX."

Voltando a seus escritos, observamos várias referências aos famosos pianistas Sigismund Thalberg e Louis Moreau Gottschalk, que se apresentaram com imenso sucesso no Rio de Janeiro, em meados do século XIX. Entusiasta da ópera, lemos numerosas menções às famosas cantoras Candiani e Rosina Stolz e ao tenor Tamberlick. As óperas mais frequentemente citadas eram sempre do repertório italiano, em especial *A Favorita* e *Lucia di lammermoor* (de Donizetti) e *Norma, A Sonâmbula e Os Puritanos*, de Bellini. Os instrumentos mais mencionados são o violino, o piano e a flauta. Machado escreveu um conto intitulado *Um homem célebre,* que focaliza um pianista e compositor, com possível alusão a Frédéric Chopin.

Curiosamente, não há referências a seu ilustre contemporâneo Carlos Gomes. Teria ele ciúmes da glória do compositor? O único músico brasileiro citado foi o padre José Mauricio Nunes Garcia e isso apenas uma vez. Enquanto Mozart foi mencionado nove vezes e Bellini oito vezes, nada de Carlos Gomes, nem de Francisco Manuel, autor do nosso belo "Hino Nacional" e grande figura musical da época. Só uma rápida referência a Antônio José da Silva, o Judeu, que fora imolado pela Inquisição em Lisboa. Carlos Werhs identificou 93 contos que contêm referências musicais. Em seus nove romances, há nada menos de 101 alusões à música. Em *Don Casmurro*, retiramos uma eloquente frase:

> "A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesm baixo e dos mesmos comprimários."

No já citado conto *Um homem célebre,* destacamos a frase: "O piano era o altar, o evangelho da noite lá estava aberto: uma sonata de Beethoven."

É bem conhecida sua expressiva frase:

> "Ó tempo ! Ó saudades ! Tinha eu vinte anos, um bigode em flor, muito sangue nas veias e um en-

tusiasmo capaz de puxar todos os cargos do Estado., até o carro do sol duas metáforas que envelheceram como eu. Bom tempo! A Candiani não cantava, punha o céu na boca, e a boca no mundo. Quando ela suspirava a *Norma*, era de por a gente fora de si. O público fluminense, que morre por melodia como macaco por banana, estava então nas suas auroras líricas. Ouvia a Candiani e perdia a noção da realidade".

Carlos Wehrs chama ainda a atenção para o curioso fato de que, em uma época de forte infuência francesa no Brasil, Machado não tenha mencionado em suas obras os compositores e as óperas franceses. Estávamos no período áureo de Charles Gounod com seu esplêndido *Fausto,* da notável *Carmen* de Bizet. Machado não os registrou nem nos contos nem nos romances, o que não deixa de ser estranho.

O livro de Carlos Wehrs, de 155 páginas, termina com uma tábua cronológica do movimento musical no Rio de Janeiro no final do seculo XIX, bastante útil para os interessados em música. O autor é historiador, sócio titular do IHGB e publicou diversos trabalhos de mérito em sua especialidade, que são os temas fluminenses. Escreve com simplicidade e elegância, sem maneirismos incômodos. A obra enriquece a bibliografia machadiana e é inclusão indispensável para a biblioteca dos admiradores de nosso maior escritor.[1]

[1] O livro de Carlos Wehrs *Machado de Assis e a magia da música* pode ser adquirido diretamente do autor através do telefone (21) 2551-6916 ou na própria Academia Brasileira de Letras.

Banco de Partituras de Música Brasileira

A **ABM** mantém um **Banco de Partituras** para venda e aluguel de material de orquestra. Atualmente encontram-se disponíveis 300 obras sinfônicas de 80 compositores brasileiros. Uma seção dedicada à música brasileira de câmara foi implementada, e já conta com 120 títulos.

Para mais informações, entre em contato conosco

pelo telefone (21) 2221-0277

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

O Violão Clássico em Porto Alegre

DANIEL WOLFF

Este artigo enfoca o desenvolvimento do violão clássico na cidade de Porto Alegre, desde o início do século XX até os dias de hoje. Aborda a passagem pela cidade de grandes expoentes internacionais do violão, culminando com os Seminários Internacionais de Violão promovidos pelo Liceu Musical Palestrina, porta de entrada no país da influência de Abel Carlevaro e outros pedagogos do instrumento oriundos do Uruguai e Argentina. Trata do Professor Pedro Duval e do ensino do instrumento na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bem como da produção musical dali decorrente.

The Classical Guitar in Porto Alegre

The present article deals with the development of the classical guitar in the city of Porto Alegre from the beginning of the 20th century to date. It tackles the fact that the world's greatest guitar exponents visited the town then. And that fact was topped off with the International Guitar Seminars promoted by The Palestrina Music Lyceum, which was the country's gateway to the influence exerted by Abel Carlevaro and by other classical guitar pedagogues, coming originally from Uruguay and Argentina. Besides talking about Professor Duval and the teaching of classical guitar in the Federal University of Rio Grande do Sul, it also talks about the music production resulting from it.

Capital do estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre destaca-se como um importante pólo de produção e difusão cultural do país. Musicalmente, a cidade conta com uma orquestra sinfônica e diversas orquestras de câmara, além de outros grupos instrumentais e corais. A Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) foi a primeira do país a oferecer curso de doutorado em música e possui hoje o mais conceituado programa de pós-graduação em música do Brasil, segundo avaliação do Ministério da Educação (AVALIAÇÃO Trienal 2007, online).

Pela proximidade geográfica com a Argentina e o Uruguai, a cultura portoalegrense tem muito em comum com a dos países do Rio da Prata. No âmbito musical, tal proximidade pode ser percebida em distintos aspectos. Os ritmos folclóricos dos *gauchos* do Prata, como a milonga e o chamamé, desenvolveram-se também no Rio Grande do Sul, cujos habitantes são denominados *gaúchos* no Brasil. Durante as décadas de 1970-80, uma parte considerável dos integrantes da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) era composta por músicos de origem rioplatense. O primeiro maestro da orquestra, o húngaro Pablo Komlós, residiu mais de dez anos em Montevidéu antes de transferir-se para Porto Alegre em 1950, ano da fundação da orquestra.

No que concerne ao violão clássico, percebe-se entre o Brasil e os países do Prata um forte intercâmbio, tendo em Porto Alegre seu principal eixo. O ponto alto deste intercâmbio se dá entre os anos de 1969 e 1982, quando dos Seminários Internacionais de Violão promovidos na cidade pelo Liceu Musical Palestrina. Um dos benefícios mais importantes dos seminários foi a disseminação no Brasil da escola do violonista uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001).

Contudo, a importância de Porto Alegre na história do violão clássico no Brasil não se limita ao fato de ter sediado os seminários. Desde a primeira metade do

século XX o interesse pelo violão progrediu paulatinamente e, no período subseqüente aos seminários, há uma intensa produção violonística na cidade, como veremos a seguir.

O violão clássico em Porto Alegre até a década de 1960

Por sua posição geográfica intermediária entre os eixos Rio de Janeiro-São Paulo e Montevidéu-Buenos Aires, vários dos artistas internacionais, em suas turnês pela América do Sul, aproveitavam a passagem para apresentar-se em Porto Alegre e, freqüentemente, também na cidade de Pelotas (localizada a 250 quilômetros ao sul da capital). Inclui-se aqui tanto artistas do calibre de Arthur Rubinstein quanto orquestras, companhias de ópera e de ballet. Foi desta maneira que se apresentaram em Porto Alegre os violonistas Agustín Barrios (1915-16, 1922, 1928, 1929), Isaías Sávio (1931), Andrés Segovia (1941 e 1950), Abel Carlevaro (1943 e 1946), Maria Luiza Anido (1954) e Narciso Yepes (1957), entre outros.[1]

Durante todo este período, o maior incentivador do violão clássico no Rio Grande do Sul foi, sem dúvida, o Prof. Pedro Duval (Pelotas, 1912-Porto Alegre, 1994). Entusiasta incansável do violão, esteve diversas vezes com Agustín Barrios, Abel Carlevaro e Andrés Segóvia. Durante os anos em que residiu em Montevidéu (1936-39), como estudante de agronomia, conheceu Federico Moreno-Torróba, foi integrante do Centro Guitarrístico del Uruguai e correspondente da revista italiana La Chitarra.

[1]Agradeço ao Prof. Márcio de Souza, da Universidade Federal de Pelotas, que gentilmente me permitiu acesso às suas anotações e projetos de pesquisa, de onde extraí as informações contidas nesta seção.

Bibliografia Musical Brasileira

A **BMB** é um banco de dados *on line* sobre o que se publica acerca de música brasileira – erudita, tradicional e popular – no Brasil e no estrangeiro, e também sobre a produção musicológica de brasileiros sobre música em geral. Ela abriga, hoje, mais dez mil títulos.

São cadastrados livros, folhetos, teses, catálogos, bibliografias, anais de congressos, resenhas críticas, artigos de periódicos e coletâneas e, excepcionalmente, importantes contribuições em suplementos literários de jornais, entre outros. Excluem-se obras com finalidade didática, exceto os manuais e artinhas do século XIX, de interesse histórico. A informação bibliográfica é a mais completa possível, muitas vezes acompanhada de resumo do trabalho.

Um serviço gratuito oferecido à comunidade de pesquisadores sobre música brasileira. Você também pode participar desse projeto. Visite nosso site: www.abmusica.org.br
Informações – e-mail: bibliografia @abmusica.org.br

Nesta época, Duval mantinha contato com os senhores Ovídio de Magalhães, Ildefonso Thielen e Miguel de Olivé Leite, que fundaram em Porto Alegre, no final da década de 1920, o Clube Tárrega. "Eram indivíduos das classes alta e média, médicos, estancieiros e funcionários públicos, que cultuavam e tocavam amadoristicamente o instrumento", diz Márcio de Souza (2007a, mensagem pessoal). Adicionalmente, colaboravam na promoção de concertos de violão.

Concertos também eram promovidos pela Associação Rio-grandense de Música (ARM), fundada em 1938 pelo Prof. Ênio de Freitas e Castro, da UFRGS. A ARM foi responsável pelas vindas de Segóvia e Carlevaro a Porto Alegre nos anos 1940. Em 1948, Duval funda e torna-se o primeiro presidente do Grêmio Villa-Lobos, ramo da ARM especificamente dedicado ao violão. Entre os objetivos do Grêmio estavam a formação de biblioteca e discoteca, troca de correspondências e organização de concertos.

Duval teve também fundamental importância na inclusão do violão no ensino universitário. Em 1946, escreve carta ao então Diretor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (hoje Instituto de Artes da UFRGS), Prof. Tasso Côrrea, solicitando que seja adotada para o violão a mesma estrutura curricular dos outros cursos de instrumento, com um programa de seis anos semelhante ao utilizado no Conservatório Municipal de Buenos Aires, com base em preceitos de Segóvia e Emilio Pujol. Porém, o ensino curricular de violão na UFRGS ocorrerá, de fato, apenas um quarto de século mais tarde, no final da década de 1960[2], quando Duval inicia o ensino de violão como instrumento secundário no curso de Licenciatura em Educação Artística (ALVES, 2007, mensagem pessoal), mas, é somente em 1973, que seu posto de docente é efetivado mediante concurso (SOUZA, 2003, p.6). Nesta época, Porto Alegre consolida-se como um importante centro de violão através dos Seminários Internacionais.

Os seminários internacionais (1969-1988)

Os Seminários Internacionais de Violão de Porto Alegre, promovidos pelo Liceu Musical Palestrina, ocorreram anualmente entre 1969 e 1982, com a última edição acontecendo em 1988, após um interstício de seis anos. Foram idealizados e coordenados por Antônio F. Crivellaro, diretor do Palestrina. Sua filha Angela, que também participou ativamente da organização dos seminários, conta que Crivellaro

> [...] sempre gostou do violão, embora não soubesse tocá-lo. Achava que era um instrumento que unia as pessoas, em especial os jovens. [...] Então, teve a idéia, junto com alguns professores do Palestrina, [...] de fazer um seminário que reunisse nomes conhecidos na época, como por exemplo Isaías Sávio. [...] Nesta época ele [...] era uma pessoa relativamente jovem, tinha uns trinta e poucos anos... A relação foi afetiva, mesmo! (CRIVELLARO, 2007, mensagem pessoal).

Cabe mencionar que a importância do Palestrina no desenvolvimento do instrumento não se limita aos seminários. Em 1971, o Liceu foi promovido ao status de Faculdade, funcionando assim até 1989. Neste período, ofereceu curso superior de violão, entre outros instrumentos. É interessante notar que os professores de violão da faculdade eram todos oriundos do Prata. Foram eles: o uruguaio Álvaro Pierri e os argentinos Eduardo Frasson, Nestor Ausqui, Eduardo Lablanca e Eduardo Castañera.

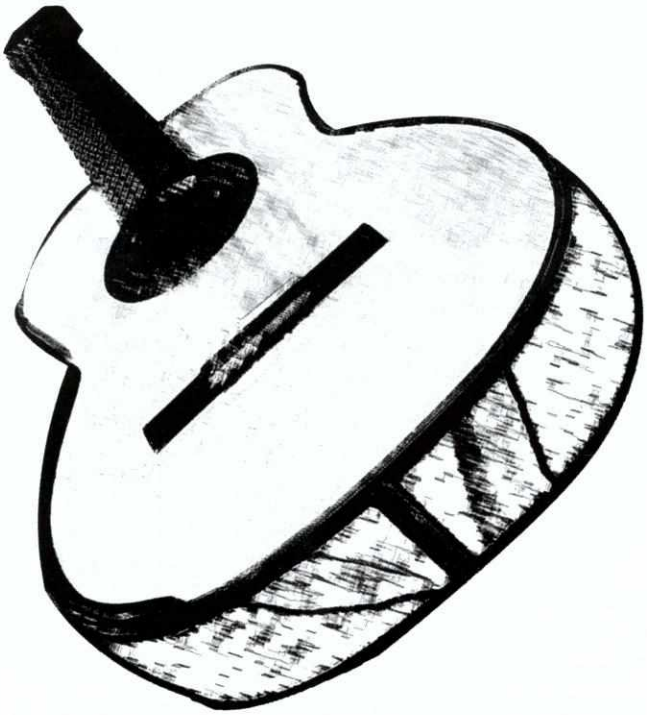
Quanto aos seminários, diz Fabio Shiro Monteiro (2007, mensagem pessoal), professor do Badisches Konservatorium Karlsruhe (Alemanha), que eles foram, "sem dúvida, um marco significativo da história do violão, não só de Porto Alegre, como também de todo o Brasil, uma vez que desconheço um acontecimento internacional desse gabarito realizado no Brasil em data anterior". Nestor Ausqui (2007, mensagem pessoal), professor da Universidade de Santa Fé (Argentina), comenta que "os seminaristas vinham do Brasil, Uruguai,

[2] O ensino do violão clássico fora também oferecido em Porto Alegre por José Gomes nos Seminários Livres de Música (SELIM), cursos privados organizados pelo compositor Bruno Kiefer em 1966-67. Agradeço à filha do compositor, Luciana Kiefer, por esta informação.

Argentina, Colombia, Bolívia, Chile, Equador, Cuba, Estados Unidos. [...] posso dizer que o Palestrina [através dos seminários] foi um bastião muito importante para o violão na América Latina, me atreveria a dizer que não existia algo igual no mundo".

A lista de violonistas de renome que atuaram como docentes e recitalistas é impressionante. Além dos professores acima citados, podemos mencionar os argentinos Jorge Martinez Zárate, Graciela Pomponio, Miguel Angel Girollet, Eduardo Isaac, Horacio Ceballos e Roberto Aussel, os uruguaios Isaías Sávio e Eduardo Fernández, os brasileiros Carlos Barbosa-Lima, Sérgio e Odair Assad, Henrique Pinto, Paulo Porto Alegre, Eustáquio Grilo, Edelton Gloeden, Sérgio e Eduardo Abreu, Jodacil Damaceno e Giacomo Bartoloni, o venezuelano Alirio Diaz, entre outros. Mas o professor de maior importância para os seminários foi, sem dúvida, o uruguaio Abel Carlevaro.

Carlevaro participou dos seis primeiros seminários, assumindo também a função de diretor artístico nas edições de 1971-74. Nos anos seguintes, a docência e direção artística seriam assumidas por seus alunos, como Girollet. Carlevaro retornará esporadicamente aos seminários para curtas participações, pois seu crescente número de atividades profissionais o impedirá de permanecer em Porto Alegre durante toda a duração do evento.



Em entrevista concedida em 1999, Carlevaro relembrou os seminários com as seguintes palavras:

> "Tengo un gran recuerdo de todo eso. Un gran recuerdo! [...] Yo quedé muy contento, porque para mí fue excepcional, para mí fue una etapa muy bonita, muy interesante [...] Yo estaba haciendo la semilla de las cosas que yo ya tenía trabajadas, antes de la publicación del libro [Escuela de la Guitarra]" (ESCANDE, 2005, p.346-348).

Foi, portanto, nos seminários de Porto Alegre que Carlevaro consolidou sua posição como pedagogo de destaque. Podemos comprovar o alcance da influência dos ensinamentos de Carlevaro pelos alunos que estudaram com ele nos seminários (ou em Montevidéu) que, posteriormente, assumiram postos de docência em renomadas instituições de ensino.

Boa parte dos atuais professores de violão em universidades brasileiras foi aluna de Carlevaro. Além do autor deste artigo, podemos citar Giacomo Bartoloni (UNESP), Edelton Gloeden (USP), Orlando Fraga e Jaime Zenamon (EMBAP), Krishna Salinas e Marcos Corrêa (UFSM), Cristina Tourinho (UFBA), Flávia Domingues Alves (UFRGS), Afrânio Heizenreder (UDESC), Maria Haro (UNIRIO), Henrique Pinto (FAAM), Eugênio Lima de Souza (UFRN) e José Lucena (UFMG).[3]

Há que considerar também que vários dos professores de hoje, apesar de não terem estudado diretamente com Carlevaro, beneficiaram-se dos seus preceitos ao estudar com alunos do mestre. Fernando Araújo de Paula (2007, mensagem pessoal), professor da UFMG, conta que para ele a influência "chega através do [Prof. José] Lucena, que tomou contato com a escola do Carlevaro em Porto Alegre e depois foi estudar com ele no Uruguai". Mário da Silva

[3]Alunos de Carlevaro que desempenham atividades docentes em outros países excedem o escopo deste artigo. Para saber mais a respeito, ver Escande, op. cit.

(EMBAP) destaca que Zenamon desempenhou papel semelhante em Curitiba (SILVA, 2007, mensagem pessoal). Fabio Zanon (2007, mensagem pessoal) conta que nunca estudou com Carlevaro, mas que "os três professores com quem estudei por mais tempo no Brasil, Antonio Guedes, Henrique Pinto e Edelton Gloeden, estudaram com Carlevaro".

Vejamos os comentários de alguns destes professores. Bartoloni (2007, mensagem pessoal) diz que "depois de conhecer Carlevaro, minha técnica violonística mudou radicalmente, [...] Posso dizer que [...] 90% da minha técnica [...] ainda está sob infuência da Escola de Carlevaro. Quanto à interpretação, posso dizer praticamente o mesmo do Professor Guido Santórsola" Segundo Gloeden (2007, mensagem pessoal), "Santórsola e Carlevaro foram essenciais pelo rigor das abordagens, pela idéia de sempre estar atento a novas situações, pela possibilidade de encontrar caminhos próprios e pela necessidade imperiosa de auto-crítica construtiva" Já Pinto (2008, online) comenta que Carlevaro modificou e organizou "minha maneira de dar aula e meu enfoque da técnica do instrumento. [...] Em outro Seminário Palestrina que participei, fiquei conhecendo Guido Santórsola, que foi personagem importante em minha formação".

Note-se aqui a menção freqüente a Guido Santórsola (1904-94), profícuo compositor e didata de origem italiana que, após residir vários anos no Brasil, radicou-se no Uruguai. Fraga (2007, mensagem pessoal) ressalta que "é curioso notar a ascendência que tinha Santórsola sobre os violonistas. Era um mito tão grande para os instrumentistas quanto foi Carlevaro." Santórsola participou pela primeira vez dos seminários em 1972, ministrando cursos de interpretação e de princípios harmônicos aplicados ao violão (OTERO, [s.d.], p. 54). Outros compositores que participaram dos seminários foram os brasileiros Marlos Nobre e Francisco Mignone, ambos autores de diversas obras para violão.

Além das aulas e dos concertos, várias edições dos seminários contaram com concursos de violão e de composição para o instrumento. Entre os instrumentistas premiados, destacamos Eduardo Fernández, Roberto Aussel, Álvaro Pierri, Eduardo Castañera, Eduardo Isaac e os irmãos Everton e Edelton Gloeden.

Edelton resume assim a experiência nos seminários: "Muitos brasileiros que participaram dos Seminários de Porto Alegre [...] estão hoje atuando nas nossas mais importantes instituições, especialmente nas universidades públicas. A formação dos nossos estudantes passa quase obrigatoriamente pelos postulados de Carlevaro, até mesmo por aqueles que o rejeitam. Qualquer trabalho acadêmico relacionado ao violão nos aspectos técnicos e a recente história do instrumento no Brasil e na América do Sul, passam pela menção do mestre uruguaio. Vale com isto ressaltar a importância da experiência gaúcha liderada por Antônio Crivellaro que marcou época, quando reunia em Porto Alegre a nata do violão mundial" (GLOEDEN, op. cit.).

Confirma-se desta forma a importância desempenhada por Porto Alegre no desenvolvimento do violão na América do Sul, através do labor de Carlevaro e seus seguidores. Para concluir, abordaremos a seguir a história do violão em Porto Alegre nos anos subseqüentes aos seminários.

O violão clássico em Porto Alegre a partir da década de 1980

Como vimos anteriormente, o ensino do violão na UFRGS começa no início da década de 1970, no curso de Licenciatura em Educação Artística. Em 1982, com o ingresso de Flávia Domingues Alves como docente, a faculdade passa a oferecer também curso de bacharelado no instrumento, elevando o padrão de exigência técnico e musical. Neste mesmo ano tem início na universidade o Projeto Prelúdio, destinado à educação musical infanto-juvenil, contemplando, entre outros instrumentos, o violão. Desde 1991, tenho a honra de ocupar o posto de docência que pertencera ao Prof. Duval na UFRGS onde, desde 2002, ofereço curso de violão em nível de mestrado. Paulo Inda completa o atual quadro de professores de violão da instituição.

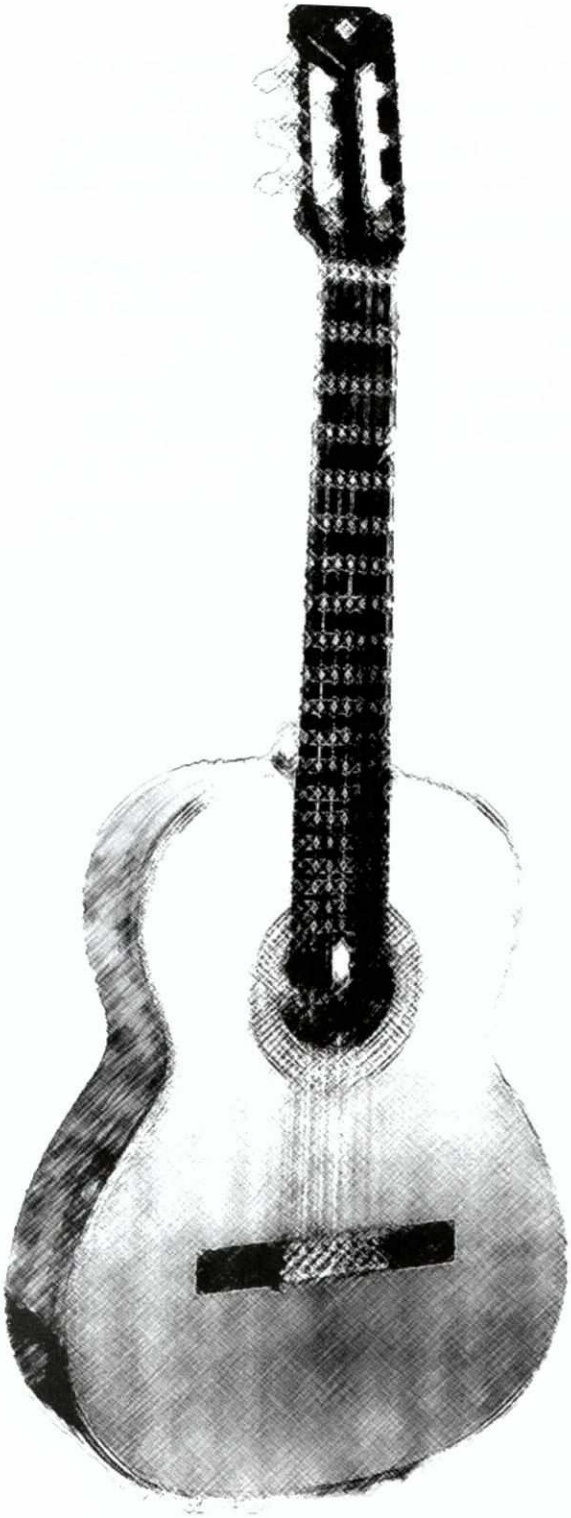
Além dos cursos regulares, a UFRGS promove também recitais, masterclasses, palestras e eventos de curta duração, como os Encontros com o Violão e o Festival de Violão da UFRGS. Eventos semelhantes, dedicados ao (ou incluindo o) violão, são organizados também em outras instituições do estado, como as Universidades Federais de Pelotas e Santa Maria, a Universidade de Passo Fundo e a Universidade do Estado do Rio Grande do Sul. Vários violonistas

formados pela UFRGS lecionam nestas universidades e participam em tais eventos. A UFRGS foi também palco de criação de dois conjuntos camerísticos estáveis dedicados ao violão, atuantes na década de 1990: o Octeto de Violões do Departamento de Música e a Camerata Consort de Violões.

Tamanha atividade não demora a gerar frutos. Em 1999 é fundada a Associação Gaúcha do Violão – Assovio. A partir de 2006, ex-alunos da UFRGS organizam os Seminários Internacionais de Violão, promovidos pela escola Estação Musical. Ao longo da última década, discos de violão foram gravados e lançados em Porto Alegre pelo autor deste artigo, por Eduardo Castañera, Marcus Bonilla, Daltro Kennan Jr., Márcio de Souza, James Corrêa, Thiago Colombo de Freitas, Paulo Inda e Quarteto ComTrastos.

Quase todos estes discos contam com obras de autores portoalegrenses no repertório. São eles: Bruno Kiefer, Radamés Gnattali, Octávio Dutra, Fernando Mattos, Ricardo Mitidieri, Yanto Laitano, Rogério Constante, Felipe Adami, Celso L. Chaves, Antônio C. B. Cunha, Angelo Metz, Dimitri Cervo e Paulo Guedes. Os discos de Bonilla, Corrêa e do autor deste artigo contam também com obras próprias. Adicionalmente, há violonistas de formação erudita que lançaram discos com repertório de cunho popular, como Felipe Azevedo, Mário Barros, Marcos Corrêa, Maurício Marques e o duo Batuque de Cordas.

Uma discussão mais detalhada sobre a obra destes autores excederia o escopo deste artigo. Não obstante, sua menção serve aqui como testemunho da fecunda produção violonística de Porto Alegre, fruto da longa tradição local de incentivo ao desenvolvimento do instrumento.



Bibliografia

ALVES, Flávia Domingues. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 07 dez. 2007.

ANTUNES, Gilson Uehara Gimenes. Carlevaro 80 Anos. *Violão Intercâmbio*, São Paulo, n. 29, p. 7-8, 1998.

APPEL, Carlos Jorge. *Carlos Jorge Appel:* depoimento. [07 abr. 2008]. Entrevistador: Daniel Wolff. Porto Alegre, 2008. Entrevista concedida por telefone.

ARAÚJO DE PAULA, Fernando. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 06 dez. 2007.

AUSQUI, Nestor. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 06 dez. 2007.

AVALIAÇÃO Trienal 2007 (triênio 2004 - 2006). *Capes*, Brasília, 2007. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/opencms/export/sites/capes/download/avaliacaotrienal/planilhascomparativastrienal2007/Artes_Musica.xls>. Acesso em: 05 abr. 2008.

BARTOLONI, Giacomo. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 06 dez. 2007.

CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Movimento, 1984.

CRIVELLARO, Angela. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 10 dez. 2007.

DUVAL, Pedro. Un circolo chitarristico nell'Uruguay. *La Chitarra,* Bolonia, ano 10, n. 4, p. 75, 1937.

ESCANDE, Alfredo. *Abel Carlevaro*: un nuevo mundo en la guitarra. Montevidéu: Aguilar, 2005.

FRAGA, Orlando. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 06 dez. 2007.

GLOEDEN, Edelton. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 08 dez. 2007.

KIEFER, Nidia Beatriz Nunes. Prelúdio: uma proposta de educação musical – 1982-2002. 2005. 191f., v.1, Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2005.

KIEFER, Bruno. *Clippagem.* Porto Alegre: [S.l.: s.n.], [196-?]. [Documento pessoal]

MAGALHÃES, Ovídio de. Notas de Arte. *Correio do Povo,* Porto Alegre, fac-simile não paginado, 05 maio 1934.

MARTELLI, Pedro. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 07 dez. 2007.

OTERO, Corazón. *Guido Santórsola:* su pasión por la guitarra. México: [s.n.], [s.d.].

PINTO, Henrique. *A importância dos festivais.* Violão Brasil. Disponível em: <http://www.violaobrasil.com.br/a-importancia-dos-festivais>. Acesso em 05 de abril de 2008.

RIBAS, Luiz Claudio. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 06 dez. 2007.

SANTI, Álvaro. Abel Carlevaro: tudo tem um porquê e sua explicação. *Porto e Vírgula,* Porto Alegre, n. 35, 1998. Disponível em <http://www.portoalegre.rs.gov.br/publicacoes/Porto_Virgula/pv35/download/musica1. doc>. Acesso em: 05 abr. 2008.

SHIRO MONTEIRO, Fábio. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 22 dez. 2007.

SILVA, Mário da. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 07 dez. 2007.

SILVA, Mario da. *O violão no Paraná: uma abordagem histórico-estilística.* 2002. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 2002.

SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS:* etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul. 2002. 561 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2002.

SOUZA, Márcio de. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 03 dez. 2008.

SOUZA, Márcio de. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 07 dez. 2007a.

SOUZA, Márcio de. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <endereço de e-mail do destinatário> em 05 dez. 2007b.

SOUZA, Márcio de. *Dados biográficos de Pedro Duval:* pesquisador, docente e difusor da cultura do violão no RS.

Pelotas: [s.n.] 2003. (Anotações do palestrante para o III Encontro de violonistas do Conservatório de Música da Universidade de Pelotas)

SOUZA, Márcio de. *Grêmio Villa-lobos (1948-1976):* história, organização social e atuação artística no RS. Pelotas: [s.n.], 2001. (Anteprojeto de Pesquisa inédito)

WEIS, José. O homem que inventou a OSPA. *Extra Classe.* Porto Alegre, n. 114, 2007. Disponível em <http://www.sinpro-rs.org.br/extraclasse/jun07/cultura.asp>. Acesso em: 05 de abr. 2008.

ZANON, Fabio. *Questionário respondido.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail em 07 dez. 2007.

DANIEL WOLFF

Violonista, compositor e arranjador. Doutor em Música pela Manhattan School of Music de Nova Iorque (Bolsa CNPq), Professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Professor Convidado da Universidade de Arte de Berlim (pós-doutorado, bolsa Capes). Para maiores informações, visite: www.danielwolff.com.

O autor agradece o incentivo e colaboração da violonista Adriana Balboa.

Aluguel da Sala de Eventos da ABM

A *Academia Brasileira de Música* aluga a sua Sala de Eventos para recitais, ensaios, cursos, palestras ou encontros. Modernamente instalada, no centro da cidade, com piano, camarim, *foyer*, ar-condicionado, sistema de som, toaletes e platéia com 80 lugares, a *Sala de Eventos da ABM* está aberta para escolas, empresas e instituições comerciais ou culturais. Conheça as condições de aluguel em nossa sede.

Rua da Lapa 120, 12º andar
20021-180 Rio de Janeiro, RJ
Tel (55-21) 2221-0277
Fax (55-21)2292-5845
Site: www.abmusica.org.br
Email: abmusica@abmusica.org.br

Um Fenômeno Sócio-cultural Centenário:
patrimônio e memória da música brasileira clássica

KARINA BARRA GOMES

Este artigo propõe uma reflexão acerca da importância do fenômeno cultural das bandas de música que perdura nos dias atuais. As liras continuam mostrando a originalidade de seu repertório musical composto pelos primeiros gêneros da música popular. O artigo também é resultado de pesquisas que foram realizadas no município de Campos dos Goytacazes, interior do Estado do Rio de Janeiro, onde cinco bandas centenárias ainda marcam a história da música brasileira.

A One-hundred-year Social and Cultural Phenomenon: patrimony and memory of Brazilian classical music

This article proposes a consideration about the importance of the music bands as a cultural phenomenon that one can still observe today. Liras keep showing the originality of their musical repertoire, consisting of the first genres of popular music. Moreover, this article is the outcome of the research carried out in the city of Campos dos Goytacazes, located in northern Rio de Janeiro State, where five centenary bands still stand out in the history of Brazilian music.

As bandas de música, liras ou Euterpes, como também são chamadas, têm tocado a história do Brasil com seus instrumentos, enquanto ela ocorre. Exercem um papel fundamental para a cultura não só por se fazerem presentes em coretos, praças, ruas, festas e acontecimentos marcantes para a sociedade, mas por serem uma das matrizes musicais e culturais da música brasileira popular, bem como patrimônio cultural e imaterial do e para o povo.

O Poder Executivo do Estado do Rio de Janeiro, na pessoa do governador Sérgio Cabral, já reconhece de maneira oficial as bandas de música como patrimônio do Estado. A Lei 5.215 de 2 de abril de 2008, publicada em Diário Oficial, institui no seu artigo 1º: "Fica considerado Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro o conjunto de Bandas de Música Civis Centenárias em atividade" (Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 3 de abril de 2008).

Em relação às práticas sociais e tradicionais que compõem este patrimônio, entendemos que seja necessário que as bandas estejam sempre colocadas "em cena", como afirma Canclini (1998), a fim de continuarem demonstrando sua autenticidade e legitimidade tanto para os que fizeram parte da sua história e ainda estão vivos, quanto para os que a apreciam. É necessário acatar a banda como um fenômeno que expresse a riqueza da cultura musical brasileira, da mesma forma como aceitamos "o batuque africano como parte do nosso contexto cultural", segundo Tacuchian (1987: 28).

As bandas civis são formadas por músicos amadores, em sua maioria. Estão presentes na cultura social e musical do país desde o período colonial, quando os escravos já compunham os conjuntos de música nas fazendas dos senhores de engenho. No século XVII, esses conjuntos de músicos levavam o nome de charameleiros por causa da charamela (instrumento de sopro que pertence à família das palhetas, trazido ao Brasil pelos portugueses e tocado primeiramente pelos índios que aqui se encontravam).

Segundo Tinhorão (1972: 71), "quem muito contribuiu para o aproveitamento da vocação musical dos africanos trazidos para o Brasil foram, em numerosos casos, os próprios senhores de escravos." Até porque, existia, já no século XVIII, uma competição de prestígio entre os proprietários de terra, o que os levava às "demonstrações de superioridade do seu *status*" (Tinhorão, 1972: 71). Sendo assim, o negro era obrigado a permanecer nas casas-grandes, onde se concentrava a vida da comunidade e o lazer ocorria com a "realização de festas religiosas e eventual formação de grupos de músicos" (Tinhorão, 1972: 71).

O estilo musical dos escravos músicos passou a ser, no século XIX, transmitido aos "grupos de brancos e mestiços da baixa classe média urbana" (Gomes, 2008: 9), tais como pequenos funcionários públicos, funcionários dos Correios e Telégrafos, músicos de bandas militares e burocratas. Esses eram os músicos amadores que animavam as festas onde o "*status* social" (Tinhorão, 1991) não era muito elevado. Surge, em 1870, o choro, gênero musical que, segundo Diniz (2007: 45), foi originário "da fusão de gêneros europeus, notadamente a polca binária, com ritmos afros, em especial o lundu".

O choro teve Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth como músicos imprescindíveis e se consolidou em 1910 com Pixinguinha. Ele podia ser tocado tanto nos salões da nobreza, quanto nas casas da classe média e "arranca-rabos" do povo, como afirma Diniz (2007), além de compor o repertório das bandas civis.

A produção musical de Anacleto de Medeiros, um dos principais compositores e regentes da música popular da virada do século XIX, contribuiu para sua participação frente às bandas. Foi tão influenciado pela cultura chorística, que sua produção pode ser vista como uma "tradução da linguagem das rodas de choro para a banda de música, contribuindo enormemente para o enriquecimento musical de ambas as manifestações" (Souza, 2003: 3).

Ainda em relação ao acervo musicológico e ao repertório das bandas civis, podemos afirmar que gêneros musicais e danças estrangeiras ganharam fraseado e tempero brasileiros na interpretação e execução das bandas de música. Todavia, torna-se indispensável para a identidade, cultura e memória musical do país a valorização do patrimônio imaterial encontrado nos arquivos das liras. Dentre esses gêneros musicais e danças estão a quadrilha, a gavota, a polca, a mazurca, a valsa e o *shottische*. Também o maxixe, a marcha, o dobrado e o frevo são preservados por esses conjuntos de músicos, cuja paixão pela música os impulsiona sempre a prosseguir.

Como esses gêneros estão entre os primeiros da música brasileira, nasceram também a partir da influência cultural de imigrantes estrangeiros que vieram para o

Sociedade Musical Euterpe Sebastianense em 2006

Brasil, compondo assim, as matrizes e as raízes da nossa música. As Euterpes "representam este grande papel de preservar o acervo musicológico de seus arquivos e mantê-los vivos através de suas execuções", como afirmam Granja e Tacuchian, (1984/1985: 36), tal é a importância desse patrimônio.

Uma outra constatação valorosa sobre o acervo musicológico das bandas é quanto ao fato dos primeiros discos lançados pela Casa Edson, em 1902. Segundo Granja (1984), eles foram executados pela banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, dirigida por Anacleto de Medeiros.

conjunto musical ou permanecer na própria lira.

Sabemos que boa parte dos instrumentistas de orquestras sinfônicas e músicos profissionais da atualidade iniciaram seus estudos numa banda civil. As liras estão diretamente em contato com a comunidade, enquanto exercem o papel fundamental de acolher crianças, jovens e adultos interessados em aprender um instrumento de sopro ou de percussão.

Ainda sobre a função sócio-educativa das bandas civis, Peixoto (1998) nos instiga a refletir a respeito da importância das Euterpes como escolas formadoras de músicos no país:

Concerto da Operários Campistas no Jardim São Benedito em 2005

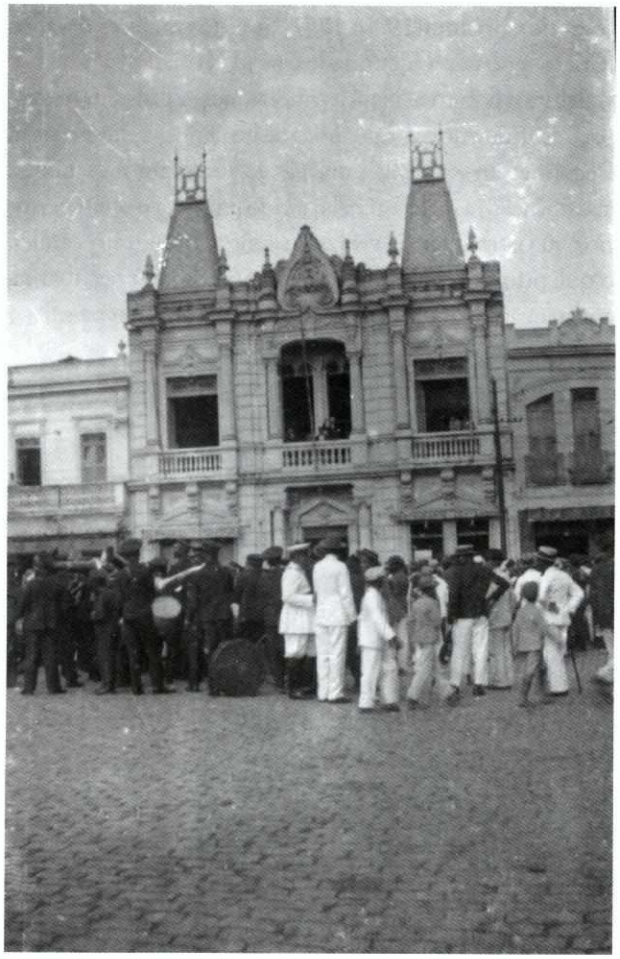
As bandas militares surgiram no século XIX, com a Independência do Brasil e a criação da Guarda Nacional. Tacuchian (1987) reforça a relevância das bandas para a música brasileira, ao esclarecer que a história do Brasil, assim como a história do Estado do Rio de Janeiro, sempre esteve ligada às liras.

Já a banda civil é composta por pessoas comuns da sociedade (geralmente pessoas que possuem uma profissão paralela, ou seja, não têm a música por profissão, mas por *hobby*) e também exerce a função de escola de música. Ela oferece à comunidade a oportunidade para aprender um instrumento e teoria musical, preparando o aluno para ser um músico profissional numa banda militar, tocar em orquestras, ser músico em qualquer

Atividade que nesse século atingiu sua plenitude em nosso país, a banda de música sempre foi, paralelamente ao seu valor como forma de expressão cultural permanente tanto nos grandes centros quanto nas áreas mais afastadas dos centros metropolitanos, referência obrigatória para o lazer da comunidade. Divulgando um repertório em geral de música brasileira, e cumprindo, ainda, a importantíssima tarefa de ensinar música a partir da experiência concreta do fazer musical, a banda de música tem se revelado um mecanismo útil de formação do instrumentista, de que se têm valido as orquestras e outros conjuntos musicais (Peixoto, 1998: 263).

A cidade de Campos dos Goytacazes tem sido um celeiro de bandas civis há algum tempo. Cinco delas já são centenárias: a Lira de Apolo, a Lira Conspiradora, a Sociedade Musical Operários Campistas, a Sociedade Musical Euterpe Sebastianense e a Corporação Musical Lira Guarani. Três delas têm sobrevivido por meio de esforços do próprio grupo de músicos e de doações. As fotos a seguir mostram apresentações de duas bandas em locais públicos na cidade. A Sociedade Musical Operários Campistas se apresentou no dia 15 de novembro, em comemoração à Proclamação da República e a Sociedade Musical Euterpe Sebastianense se apresenta, tradicionalmente, todos os anos, em 20 de janeiro, dia de São Sebastião.

Fundada em 19 de maio de 1870, a Lira de Apolo é a mais antiga das centenárias do Município. Sua sede atual foi inaugurada em 1914 e construída com a ajuda dos próprios músicos, que eram operários.



Prédio da Lira de Apolo

A foto nos mostra o prédio da lira, localizado no centro da cidade.

É interessante notar que a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, criada em 1856 por D. Pedro II, apresentava-se também em festas cívicas, religiosas e concertos, sob a liderança de Anacleto de Medeiros. O repertório abrangia trechos de óperas adaptados, marchas, polcas, valsas, mazurcas e *shottisches*, sendo que grande parte dele também advinha de compositores da própria banda (como o é nos dias atuais) e de músicos reconhecidos na época, tais como Chiquinha Gonzaga, Felisberto Marques, Henrique Alves de Mesquita, Francisco Braga e o próprio Anacleto (Diniz, 2007: 60).

Conforme a tradição no Brasil, as liras se faziam presentes nos acontecimentos mais significativos e importantes nas cidades, tanto para a elite, quanto para as camadas mais populares, identificando-se com a identidade e a nacionalidade do país. Elas costumavam tocar em todos os acontecimentos da comunidade, constituindo assim, uma forma de manifestação popular bastante significativa. Sua atuação era indispensável nos coretos das pequenas cidades, em praças, festas públicas, religiosas ou cívicas, festas e bailes populares, procissões, carnavais, recepções e homenagens a pessoas importantes, circos, apresentações de mágica, enterro de pessoas importantes, leilões, festas carnavalescas, apresentações de peças teatrais, campanhas políticas, aniversários da cidade e outros.

Carvalho (1995: 162) menciona que "bailes populares ocorreram na Lira Guarani, Lira de Apolo, Conspiradora e Operários Campistas" no carnaval de 1956. Vejamos como Rangel destaca a presença das bandas nos carnavais do município de Campos dos Goytacazes ainda no século XIX:

> As bandas de música estão presentes nos bailes promovidos por diferentes entidades, sendo que temos "Zé Pereira" desde 1884, pelo menos. Em 1897 os anúncios do préstito do Macarroni ocupam, em letras garrafais, uma página inteira do Monitor Campista, com músicos contratados para abrir, em carros especiais, os triunfantes desfiles.
>
> Novas bandas de música se organizam na cidade nesta fase, por sinal as últimas que surgem no perímetro urbano (Rangel, 1992: 153).

Segundo Granja e Tacuchian (1984/1985: 35), a banda de música "é uma manifestação de cultura não-institucional, isto é, não exprime os anseios da classe dominante, minoritária, ou da indústria cultural, mas é uma simples manifestação de cultura do povo". Ela é um dos agentes sociais, cujo produto está inserido num quadro social e no qual a atividade humana ganha significação (Sant'Anna, 2000: 87).

A partir das últimas pesquisas realizadas, temos entendido que as Euterpes manifestam a identidade do nosso povo. As liras não são contempladas pelo mercado da indústria da cultura, como afirmam Granja e Tacuchian, e nem interessam ao grande capital. Mas encontram-se, nessas instituições, além de um acervo musicológico referencial da música brasileira, a memória de gerações de músicos antigos, as tradições e o aspecto da solidariedade, que faz o ser humano sentir-se respeitado, útil e valorizado no seu meio social. Os vínculos afetivos estabelecidos entre os componentes da banda os unem e criam laços de confiança e de reciprocidade.

Como todo patrimônio cultural e, neste caso imaterial, está vinculado à sociedade no qual está inserido, a idéia de buscar sua preservação torna-se uma prática social. A produção dos simbolismos refere-se à identidade e à memória dos diferentes grupos que compõem a sociedade, pois "esses valores precisam ser aceitos e constantemente reiterados pela sociedade, a partir de critérios que variam no tempo e no espaço" (Fonseca, 2003: 67).

No ambiente social da banda, os músicos partilham valores e significados comuns que têm sobrevivido ao longo dos anos, convivendo num clima de camaradagem, auto-estima, respeito e amizade, pois os laços que os unem são parte daquilo que eles têm em comum: o afeto pela música. Neste processo social, "a memória coletiva" (Santos, 2000) vai sendo partilhada como algo vivo, bem como as experiências do passado e do presente.

Entender as bandas civis como um patrimônio cultural, significa entender a nossa cultura compreendida nesta prática social presente nos dias atuais, repleta de memórias e histórias singulares.

Os estudos realizados sobre as bandas civis como uma referência da cultura brasileira nos faz levar em consideração a produção de continuidade, rupturas e hibridizações das liras dentro de um sistema de socialização que se estabelece nas manifestações tradicionais do desenvolvimento cultural. Estudar esses fenômenos tem sido, segundo a ótica de Canclini (1999: 175), "um dos maiores desafios para se repensar a identidade e a cidadania."

Muitos hábitos e crenças tradicionais subsistem nos espaços sociais entre as categorias de hegemonia e resistência. Reconhecemos que as Euterpes se encaixam na segunda classificação, a de resistência, tendo em vista o seu repertório e sua permanência viva num contexto cultural popular, o que prioriza a valorização de um fenômeno peculiar na construção da identidade cultural e musical do país.

Público no Jardim São Benedito

Bibliografia

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *Consumidores e Cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999, 4. ed.

CARVALHO, Waldir P. Campos depois do centenário. Itaperuna: Damadá Artes Gráficas e Editora Ltda, volume 2, 1995.

Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro publicado no dia 3 de abril do 2008.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e Parimônio: ensaios contemporâneos.* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GOMES, Karina Barra. *E hoje, quem é que vê a Banda passar? Um estudo de Práticas e Políticas Culturais a partir do caso das Bandas Civis Centenárias em Campos dos Goytacazes.* 2008. 161f. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) – Centro de Ciências do Homem, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte; TACUCHIAN, Ricardo. *Organização, Significado e Funções da Banda de Música Civil.* Pesquisa e Música-Revista do Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Especialização do Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 27-39, 1984/1985.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A Banda: Som e Magia.* 1984. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PEIXOTO, Valéria Ribeiro. Música clássica, bandas. In: WEFFORT, Francisco; SOUSA, Márcio (Orgs.). *Um olhar sobre a cultura brasileira.* Rio de Janeiro: Associação de Amigos da Funarte, 1998, p. 261-274.

RANGEL JUNIOR, Vicente Martins. *Recortes da Memória Musical de Campos (1839-1965): Subsídios Musicais para a Construção de uma História Campista.* Itaperuna: Damadá Artes Gráficas, 1992.

SANT'ANNA, M. G. de. *Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial.* Brasília: IPHAN, 2000, 208p.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. Teoria da Memória, teoria da Modernidade. In: AVRITZER, Leonardo; DOMINGUES, Maurício (Orgs.). *Teoria social e modernidade no Brasil.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, p. 84 –105.

SOUZA, David Pereira de. *Um olhar na produção musical do maestro Anacleto de Medeiros: Três Edições Críticas.* 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TACUCHIAN, Ricardo. Ricardo Tacuchian. In: BRITO, Moêma Renart de (Org.). *Os caminhos da música.* Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, 1987, p. 23-29.

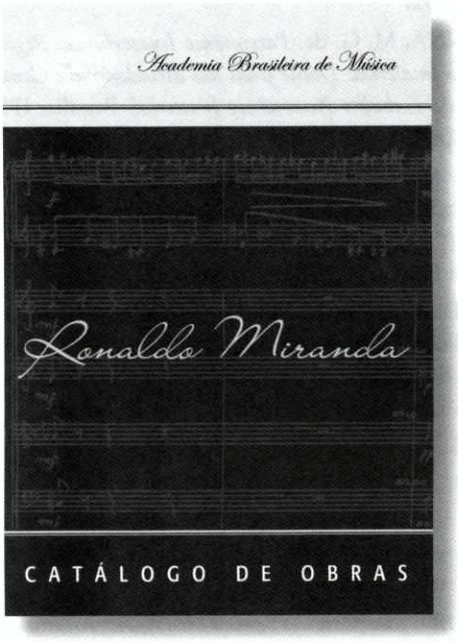
TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular de índios, negros e mestiços.* Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular da modinha à lambada.* São Paulo: Art Editora, 1991.

KARINA BARRA GOMES

Licenciou-se em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2003, onde iniciou suas pesquisas sobre música brasileira sob a orientação da professora Martha Tupinambá de Ulhôa. Obteve o título de mestre em Políticas Sociais pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF) em 2008. Atua como pesquisadora e arte-educadora.

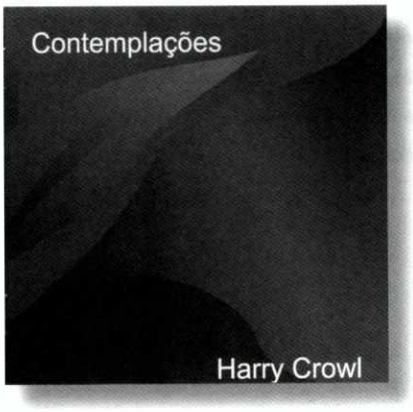
Ronaldo Miranda – Catálogo de Obras



Dando continuidade à série de catálogos de compositores brasileiros, a ABM lança Ronaldo Miranda – Catálogo de Obras, preenchendo assim uma sentida lacuna no campo da informação sobre a criação musical do país. A coleção busca fornecer uma informação atualizada sobre a obra dos nossos principais compositores, contribuindo para sua maior divulgação no país e no exterior.

Harry Crowl: 50 Anos

Contemplações, CD comemorativo dos 50 anos do compositor Harry Crowl, apresenta 3 obras para piano solo, *Taghai'urun*, *Jeremiae Prophetae: uma epígrafe* (1992 para piano) e *Música para Flávia*, além de *Aethra III* para violino solo e piano obrigado e *Paisagem de Inverno* para clarineta, violino e piano.



Fique por dentro dos últimos lançamentos e publicações da ABM

ABM Digital

Brasil a 4 mãos
Sônia Maria Vieira e Maria Helena de Andrade

Terra dos Homens (The world of Man)
Ricardo Tacuchian

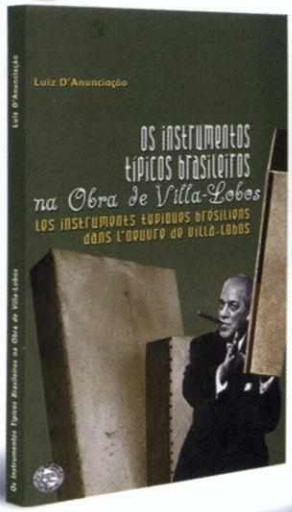
Estudos brasileiros para piano
José Eduardo Martins

Guerra-Peixe
Midori Maeshiro

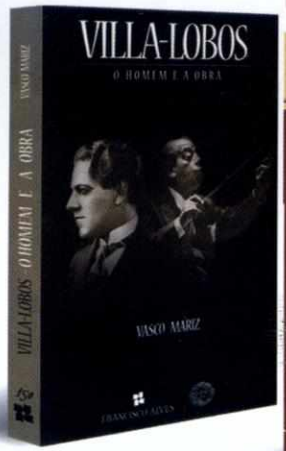
O trompete na música brasileira
Paulo Mendonça e Maria Teresa Madeira

Obras de capella
José Maurício Nunes Garcia

Linha editorial ABM

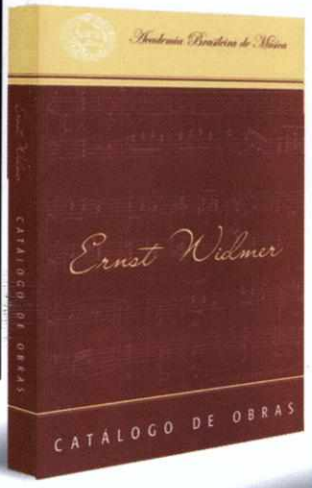


Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos
Luiz D'Anunciação

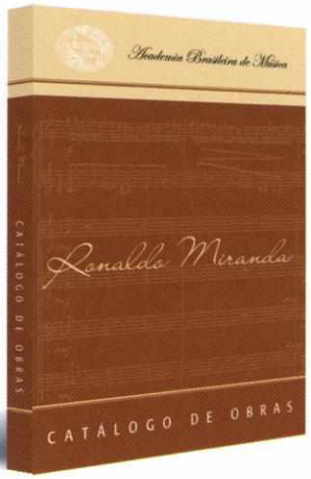


Villa-Lobos – O homem e a obra
Vasco Mariz

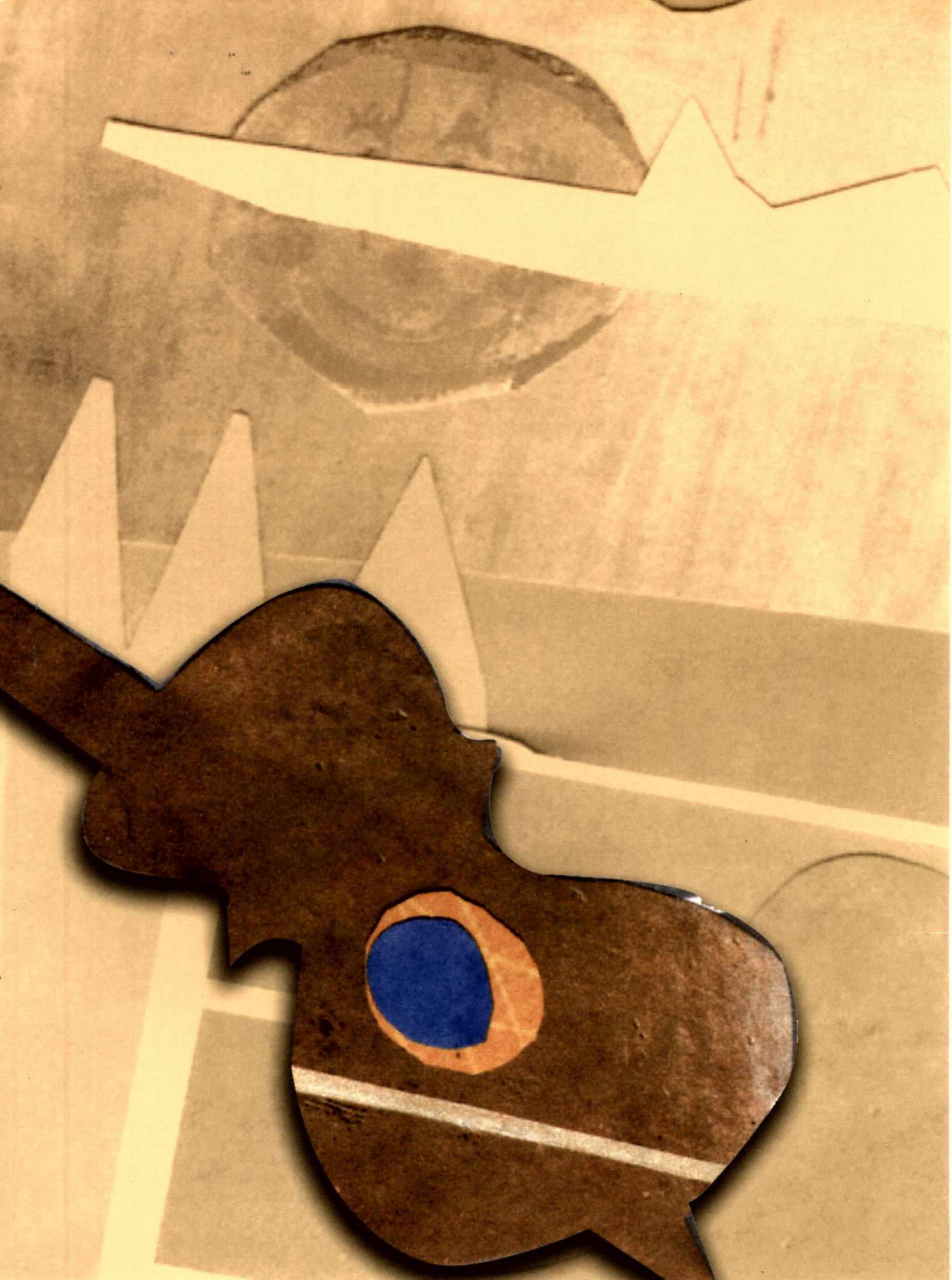
Catálogos de obras



Ernst Widmer



Ronaldo Miranda

Banco de partituras

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA
Rua da Lapa, 120 • 12° andar • Lapa
Rio de Janeiro • RJ • CEP: 20021-180
Telefones: (21) 2292-5845 e 2221-0277
e-mails: **vendas@abmusica.org.br**
bancodepartituras@abmusica.org.br
Conheça nosso site: **www.abmusica.org.br**