

SÉRIE TRAJETÓRIAS 2007

Palestrante: Vicente Salles

Local: Rua da Lapa, 120/12º andar

Data: 08 de maio de 2007

Hora: 17:30

Boa noite. Muito obrigado ao maestro Ricardo Tacuchian pela apresentação carinhosa. Eu queria dedicar essa trajetória a dois recém nascidos, que vão continuar, vão fazer nova trajetória daqui para frente, que são o Felipe, filho do maestro, e a minha neta, a Carolina, que coincidentemente nasceram quase que na mesma semana. Então, a essas duas trajetórias que estão se iniciando eu dedico esse meu improviso.

Vou falar de coisas do Norte, que o maestro já mostrou historicamente como se formou, e como nós nos ilhamos demais durante longo tempo, embora os caminhos para romper esse isolamento tenham sido explorados durante muito tempo. Há outro contato que nós temos e a que pouca gente tem acesso que é o mundo das Guianas, como dos Andes, as regiões hispânicas que, como vocês sabem, nos rodeiam. E isso foi uma circunstância muito especial: é que naquela época que o Brasil era dois, Estado do Maranhão, Grão-Pará e Brasil, as condições naturais de navegação forçavam que os contratos com a metrópole fossem feitos realmente através de dois caminhos, duas trajetórias que nos levavam a um contato permanente com a Europa. Eu até tentei ver a nossa história como modelo de imposição de cultura, basicamente é como eu entendo a nossa história. E nós só adquirimos a nossa individualidade, a nossa identidade, na medida em que nós modificamos esse modelo. É por isso que eu gostaria de botar para vocês um som inicial dessa trajetória que é o Canto Chão das Mercedárias do Pará. Um rico documentário que consegui adquirir em Lisboa. Vamos ouvir. (SOM) Vocês sabem que ele está todo compactado. E para descompactar, às vezes, é complicado.

Já deu para perceber um contraste nessa trajetória. Vozes adultas e vozes infantis. As vozes infantis estão cantando o *Hino dos Mercedários* que foi uma ordem espanhola que chegou à Belém por volta de 1618, pouco tempo depois da chegada dos portugueses e uma das que se expandiram mais rapidamente a ponto de ter sido uma das ordens mais ricas, concorrendo com a dos jesuítas. É a única ordem que nos deixou um legado musical. Nós temos e conhecemos a história dos jesuítas no Brasil através do Padre Serafim Leite. Ele narra muitas das ocorrências e acontecimentos musicais da região sem, contudo, trazer nenhum documento concreto musical escrito. Os mercedários tiveram a oportunidade de inaugurar o seu convento, a sua forma atual que está em Belém, em 1780, e que foi inaugurada com a publicação de um livro, chamado “De Rituale”, Da Ordem, publicado em Lisboa no mesmo ano de 1780. E esse livro contém um repertório de oitenta e três documentos daquilo que se cantava na época nas Missões e nos Colégios. Quando eu coloquei o contraste entre a voz adulta e a voz infantil é porque os missionários, de um modo em geral, começavam a doutrinar, a catequizar, através da criança. Esta primeira trajetória que nós estamos iniciando agora com a Carolina e com o Felipe para que eles sejam no futuro, quem sabe, continuadores daquilo que nós produzimos. Foi o que aconteceu na época. E aconteceu com essa característica de se juntar isto à própria história

da região. A música está na história da região como está em todas as regiões que nós possamos estudar particularmente no Brasil. Na Bahia, em Minas Gerais, nas Missões do Rio Grande do Sul, no Paraguai e principalmente numas Missões que são pouquíssimo estudadas no Brasil que foram as do Peru, do Equador e Bolívia. Há uma grande documentação histórica sobre isso e os estudiosos dessa área começaram a historiar e depois vieram para o Brasil e também desenvolveram o mesmo tipo de pesquisa. Há um material vastíssimo e que nós pouco conhecemos. Esse material vazou, desceu dos Andes para cá, para a Amazônia através dos Mercedários. E é por isso que os especialistas em Canto Chão têm observado que esse exemplo do Pará foi muito pouco com o que nós conhecemos do Brasil. A explicação que eu acho é essa histórica. É essa origem hispânica, vieram da Espanha, Bolívia e se estabeleceram em Quito e de Quito se expandiram para a Amazônia. Essa é a trajetória com que eu começo exatamente a música do Grão-Pará. Que foi um livro que teve a fortuna de sair o primeiro e o último volume. Esses dois outros estão esperando a oportunidade de publicação no qual eu trato do período colonial, o período da Independência que era aquele da monarquia que termina exatamente em 1888 com a inauguração de uma nova etapa que é a etapa republicana. Deixo para a segunda parte aquilo que os nortistas gostam muito de chamar de *Belle Époque*, que é uma época de apogeu da história da exploração da borracha e do enriquecimento econômico da região.

Contam-se fábulas a respeito dessa *Belle Époque* no bojo da qual nós sempre tivemos um fluxo extraordinário de companhias líricas da ópera italiana que começou em São Luís, no Teatro São Luís e de lá se expandiu para Belém, já na década de 1840. Antes, nós não recebemos isso porque houve um período muito turbulento. Coincide com o período da independência e logo depois com as lutas regionais que deram causa à cabanagem que é uma das outras áreas que eu tenho estudado muito. E dentro de todo esse contexto formase, então, um novo tipo de expansão artística que vem através da Europa, a Itália principalmente traz a ópera. Então, a ópera começa em Belém, principalmente na década de 1840; em 1846 já tinha a visita de companhias líricas, o que é uma coisa muito interessante porque nessa época as companhias líricas eram aquelas companhias que eu chamo de viajeiras, viviam viajando de porto em porto. Eram atraídas principalmente por Rio de Janeiro e Buenos Aires, as duas grandes capitais que recebiam o fluxo da arte europeia. Costeando, percorrendo vários portos, principalmente para o Sul, para Porto Alegre, as companhias líricas passavam para Montevideu, Buenos Aires, Bahia, Recife. Do Recife eles tomavam o destino da Europa, quando vinha outro itinerário que vinha da Europa, Recife e seguia para Belém.

Eu achei muito importante o começo da ópera porque nós sentimos, por exemplo, na repercussão da ópera de Carlos Gomes, que foi extraordinária principalmente na Bahia e Salvador, onde inclusive temos o livro do Sílvio Bocanera Júnior que conta o sucesso mineiro, quase 400 páginas, totalmente dedicado às obras de Carlos Gomes e a seu sucesso na Bahia e é raro, poucas bibliotecas possuem. E Recife como contato imediato com a Europa. Do Recife havia a divisão, partia para o Norte, pegava São Luís, Belém e mais tarde até Manaus onde começaram então a se construir os teatros líricos, os teatros de

ópera. Primeiro do Brasil era moderno, tiveram outros anteriores ao Rio de Janeiro, mas o primeiro moderno foi o Santa Isabel, no Recife, inaugurado em 1850.

Nesse momento, em que se lançou o Teatro Santa Isabel no Brasil começam dois acontecimentos muito importantes: primeiro, a Guerra do Paraguai e, em seguida, a entrada da navegação a vapor. Então, foram dois momentos em que a vida cultural do Brasil começou a ser muito agitada. A Guerra do Paraguai, por exemplo, descapitalizou a Amazônia no seu momento mais próspero que era a emergência do fluxo da borracha, a exploração da borracha. Toda a economia amazônica foi canalizada para construir navios para combater no Paraguai. Visconde de Mauá, que era o grande financista do Império e um dos financistas da Guerra do Paraguai, começa a estabelecer em Belém a indústria naval, construindo navios para combater na Guerra do Paraguai. Esse momento coincide também com a expansão do navio a vapor que eu considero muito importante na história do Brasil. A gente precisa perceber que a revolução operada pela navegação a vapor foi romper com aquelas fronteiras naturais. A vela que nos isolava deixou de existir com a navegação a vapor. Então, as grandes linhas oceânicas vão criar pontos de referência econômica, social, cultural e política e eu encaro, do ponto de vista do Pará, dois pólos importantes que são Belém e Porto Alegre, com a entrada da navegação a vapor e principalmente com os navios vindos dos Estados Unidos. Há um todo inter-relacionamento, há certa organicidade na difusão da cultura. E Belém e Porto Alegre, se a gente observar bem, são duas cidades que começam a emergir quase que ao mesmo tempo em pontos extremos recebendo esse fluxo econômico, social e cultural. Belém, concentrada nos navios que vinham pelo hemisfério norte, tem fase até curiosa, veio o circo, a revista, essas coisas, as várias modalidades de teatro popular. E Porto Alegre, o porto da despedida, Montevideu e Buenos Aires. A volta dava-se ao contrário. Vocês percebem que havia outra direção do fluxo e Belém era a última cidade no Brasil que tinha a estadia dos navios que circulavam na navegação a vapor. Então, as duas cidades começaram a se desenvolver quase que simultaneamente.

Outra circunstância curiosa é que o primeiro teatro em Porto Alegre surge exatamente nessa época de esplendor da navegação a vapor, o Teatro São Pedro, e o teatro de Belém retardou um pouco por causa da Guerra do Paraguai, já que a Amazônia estava financiando a Guerra. Enquanto isso, os capitais que eram acumulados pela borracha tinham que ser usados no esforço bélico. Mas, quando acabou a Guerra do Paraguai começou, então, a sobrar dinheiro e eles aplicaram os capitais em várias atividades, na decoração da cidade, na construção de novos edifícios e, principalmente, na edificação do núcleo do teatro de ópera que foi o Teatro da Paz. Ele começou a ser construído na época da Guerra do Paraguai, houve depois interrupção e ele só foi inaugurado em 15 de fevereiro de 1778, por uma companhia dramática da qual faziam parte umas figuras muito curiosas que estão no cenário da música brasileira, entre eles o célebre Xis Painha (ou Xis Bahia) que atuou na inauguração do Teatro da Paz. Xis Painha (ou Xis Bahia) acompanhou Vicente Pontes de Oliveira, um pernambucano muito ativo na região, e que desenvolveu um trabalho de aproximação das províncias no Norte com o seu trabalho de empresário teatral.

Começa, então, esse fluxo da ópera que vai ser tão intenso que nós vamos ter (eu trouxe aqui para doar à biblioteca da Academia e falo isso publicamente o que me dá muito gosto) esse livro recém-lançado lá em Belém que é a “Cronologia Lírica de Belém”, do jovem pesquisador amazonense Marcos Pessoa que já lançou anteriormente o livro “Cronologia Lírica do Teatro Amazonas, de Manaus”. Então, nós temos, do ponto de vista histórico, esses dois trabalhos que documentam exaustivamente esse processo da difusão do canto lírico lá no extremo Norte. É um processo que chega a ter peculiaridades sociais muito interessantes. Sou um folclorista, sempre pesquisei cultura popular e sempre achei muito curioso perceber a obra de Carlos Gomes. A obra de Carlos Gomes desceu entre aspas até as camadas populares, tornando-se muitas vezes anômala. Então, a coleta de material, por exemplo, Luiz Heitor Correia de Azevedo, coletou um documento no Paraná, Mário de Andrade, em São Paulo, o Osvaldo de Sousa na casa de São Francisco, o maestro Wilson Fonseca na Pastorinha lá em Santarém, interior do Pará, e eu aqui no Rio de Janeiro tive uma oportunidade, em duas ocasiões, de também perceber isso, no terreiro de umbanda, na favela do Jacaré. Andando lá pelas tantas na linha do caboclo surge o índio Peri, se balançando todo com a música que você identifica como de Carlos Gomes. E também doutor Carlos. É nessa época da palavra com Bráulio, que foi meu companheiro de muito tempo de pesquisa, que a gente subia esses morros com relativa facilidade, havia naturalmente algumas senhas para a gente entrar com certa facilidade, e algumas autoridades locais nos permitiam o acesso. E eu fui com um gravador que se usava naquela época, subi o morro São Carlos e lá fui documentar um pastoril, uma alegoria de Carlos Gomes. Como também encontrei na favela do Jacaré o índio Peri se manifestando no terreiro de umbanda. Esse material todo está acessível, está aqui no Catete, na Rua do Catete, no Instituto de Folclore, onde, creio, o nosso tempo ainda não estragou as fitas, aquelas fitas de rolo grande e que poderão ser pesquisadas, eu creio, com a permissão lá do pessoal.

Ora, essa trajetória tem também um lado pessoal do qual eu gostaria de falar como eu cheguei a isso, a perceber essas coisas e a documentar, por uma experiência pessoal também que começou na infância. Eu fiz um folheto. Quando eu não consigo publicar um livro, eu tomo a iniciativa de publicar eu mesmo, então tem esse aqui e eu fiz também e passei para o Marcio Pástula um trabalho anterior, *A Ópera no Pará*, pesquisa histórica. Então, consegui registrar um elenco de todas as óperas que foram representadas em Belém, inclusive a produção local, o que é outro dado interessante que mostrarei ao final de minha fala. Mas, não quero antecipar. E publico inclusive, além da relação, dois quadros: óperas de compositores paraenses e as que foram efetivamente representadas no Teatro da Paz. Nos quadros, vocês podem ver a quantidade de compositores: um, dois, três, quatro, cinco compositores, seis, sete compositores representados. Escreveram óperas e foram representados, e depois um quadro de óperas inéditas de compositores paraenses que muitas já foram destruídas pelos cupins e pela nossa incapacidade de guardar coisas. O nosso baú é muito furado, principalmente o baú da história e exatamente quando eu digo que é um baú da história furado é porque eu comecei a ser pesquisador apanhando lixo de uma reforma do Teatro da Paz.

Em 1952, eu estava iniciando na imprensa quando foi anunciada uma temporada lírica em Belém, organizada por um maestro italiano chamado Gaione que teria feito antes no Rio de Janeiro e depois o governador do Estado deve ter assistido e ficou muito encantado, para ele novidades, e levou Gaione a Belém e organizou uma temporada lírica em 1953. Fora a realização dessa temporada, houve a limpeza no teatro. Você sabe o que é limpeza em casa, imagina no teatro? É jogar no lixo aquilo que está imprestável, julgado imprestável. Eu fui visitar aquela ópera e achei no lixo uma porção de programas, relatórios de secretaria e consegui juntar um bocado de coisas e levar para casa. Foi meu começo de pesquisador da música brasileira, uma espécie de lixeiro que eu fui e recolhi muita coisa do lixo. Essa é uma experiência pessoal que foi a mesma experiência que Curt Lange teve em Minas Gerais. Ele apanhou partituras do Barroco Mineiro no lixo, na rua, com os fogueteiros, então, as notas musicais eram explodidas no ar, ao invés de serem explodidas nas bandas de música. Vejam como a memória brasileira muitas vezes passa por situações muito difíceis. Isso está no terceiro trabalho sobre música brasileira no boletim latino-americano de música que eu entrei com o número 5, começa com um grande trabalho dele, preciosíssimo, em que ele narra a sua experiência de pesquisador no Brasil.

Eu tive algo parecido lá em Belém no Teatro da Paz. Aí, comecei, então, a me enturmar com os músicos. Naquela época eu tinha tido uma iniciação musical muito precária no interior do Estado, eu tinha conhecido banda de música, tinha tido um vizinho que tocava violino, era espanhol; ele morreu e meu pai me deu o violino e eu para aprender o violino? Começo de banda da localidade que me levava mais para clarineta do que para violino, então, andei soprando um pouco clarineta na banda de música em Caxanel, cidade em que eu vivia. E outras coisas interessantes: eu gostava muito de cantar na igreja, de participar do culto, minha mãe era muito católica e ela sempre foi muito preocupada e jamais pensou que eu fosse ser um materialista, mas isso é outra história. Ela queria que eu fosse padre e fez até promessa porque eu era muito doente quando pequeno e fui salvo das doenças por uma negra, chamada Maria Pretinha, a quem eu rendo muita homenagem porque foi quem me salvou de situações muito precárias.

Além de cantar na igreja, teve outro fato interessante nessa época que foi eu conhecer Heitor Villa-Lobos, a música de Heitor Villa-Lobos, em 1944, no interior do Pará. Como? Através do Canto orfeônico. O Villa-Lobos teve a oportunidade de recrutar professores de canto de todo o Brasil. Do Pará foram três que estão, inclusive, no quadro de formatura da primeira turma do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Eu tenho muito carinho por uma delas que era uma descendente de italiano chamada Margarida, ela estava muito ligada a canto e, principalmente, a teatro infantil. E ela era a Superintendente do Canto orfeônico do Grão-Pará. Como superintendente, ela dirigia toda a prática do canto orfeônico no Estado. E na cidade onde morava tinha um grupo escolar aonde chegou uma professora formada pelo Conservatório Carlos Gomes chamada Araújo, que foi uma mulher que me encantou muito pela qualidade da voz dela, não só como professora, era uma Verônica extraordinária. Eu não sei se vocês sabem o que é Verônica. Na procissão da Semana Santa, há sempre aquela procissão do Senhor Morto, em que a Verônica vai cantando de tempos em tempos, desenrola uma estampa que é a cabeça de Cristo toda

sangrada, toda coroada de espinhos e ela canta. E eu me apaixonei pela Verônica, pelo canto, naturalmente.

Então, vem uma série de coisas que se colocam dentro do meu itinerário pessoal. Foi a banda de música, o violino, depois o canto. Em 1944, cantando Villa-Lobos no interior do Pará, vocês imaginem, eu estava cantando o quê? *Invocação em Defesa da Pátria*, um dos hinos daquela ocasião. Até transfiro para a minha memória um trecho desse hino porque ele é muito interessante nessa época da Guerra, com o país todo tocado por aquele acontecimento. No Pará, nós tínhamos umas coisas interessantes na época da Guerra como, por exemplo, submarinos que foram bombardeados no litoral e havia um mistério que circulava no ar que era o zepelim. Belém fez parte daquele trampolim que levava os aviões dos Estados Unidos, Belém, Natal, Europa. Aviões de guerra. E naquela época começaram a circular pelo céu do interior da Amazônia os zepelins. E a gente corria de medo porque era aquela coisa lá e todo mundo se escondia porque, aquele monstro no ar, silencioso, causava certo pânico. Se eu me sentia assim, a mim que estava naquela cidadezinha do interior, imagina os índios, os caboclos, aquela gente?!

Mas, a guerra também me trouxe outra mensagem muito interessante que foi a da alegria. Eu acho que a guerra era bonita, por quê? Porque quando terminou a guerra voltaram os soldados e voltaram na época para a cidade que era servida por trens de ferro que hoje não existem mais, foram desativados e os soldados voltavam cantando coisas como *O Senta a pua*, aquelas coisas de guerra que eu acho a guerra um troço muito bonito. Quero ir para a guerra, mas não fui, felizmente... Mas, fui fazer um teste no Conservatório Carlos Gomes e eu, completamente despreparado, você sabe o que é um caboclo do interior, sem nenhuma informação. Eu não fui, naturalmente, aprovado naquilo e muito me frustrou. E num momento de crise, veio toda uma mudança que eu não vou detalhar aqui, mas que meu pai perdeu o emprego. Ele era secretário da Prefeitura e essa crise, ele desempregado, com problemas de subsistência física, subsistência artística.

E foi através da imprensa que lá no Pará eu comecei a fazer crônicas de arte. Nessa ocasião eu vou visitar o Teatro da Paz e me transformo em pesquisador, juntador de papéis do lixo. E meu campo começa a se ampliar, a minha trajetória naturalmente vai muito além daquilo porque aquela ansiedade que um jovem tem, que o pesquisador tem de segurar as coisas, ele se torna muito possessivo e eu me tornei possessivo muito precocemente com esses episódios. Eu me dava com os artistas locais e tinham dois irmãos, um barítono e uma soprano chamados irmãos Nobre, famosos na crônica de arte de Belém que tinham se formado naquela geração. E me tornei muito amigo deles, até uma espécie de secretário. Era um casal muito interessante porque eles sofriam do Mal de Hansen, vocês sabem que o Mal de Hansen é lepra, eram dois leprosos que tinham voz encantadora. Ela chegou a cantar aqui na Escola Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ. Tenho um programa da sua apresentação feita aqui em 1908, no salão Leopoldo Miguez. E ele veio aqui também no Rio de Janeiro e estudou com um professor de canto de origem romena chamado Palmieri. Eles eram figuras que realmente estavam muito ligadas ao canto lírico. Eu me envolvia e tinha outro amigo tenor, Joel Ferreira, um pernambucano que era violinista, cego e no mesmo ano em que eu saí de Belém, em 1954,

no começo do ano seguinte ele veio para o Rio de Janeiro para estudar, ele, cego, no Instituto Benjamim Constant.

Aí vem outro desses arranjos que a vida faz com a vida da gente. Ele, como aluno do Instituto Benjamim Constant, cego, cantor, violinista, fazia recitais entre os alunos. Um dia vai e chega até a sala do Villa-Lobos e se intromete na sala do Villa-Lobos. Eu vou visitá-lo um dia e ele me fala:

-Vamos ver Villa-Lobos? Aquilo para mim foi demais, eu quase caí no chão. Por sinal, como jornalista em tinha escrito antes dois trabalhos sobre Villa-Lobos: uma reportagem da passagem dele por Belém, onde eu não cheguei a ter um contato pessoal, mas tive a notícia e fui fazer a cobertura; e outra uma transcrição. E em várias crônicas, eu não fui exatamente um crítico, fui um cronista marcador de programas. Esta foi minha trajetória até chegar ao Rio de Janeiro. O Joel me leva até Villa-Lobos, é a maior surpresa da minha vida. Estava Villa-Lobos com Stravinsky de passagem pelo Rio de Janeiro, em 1955. Dizem que Stravinsky tinha uma amizade muito especial em Buenos Aires. Ele ia visitar frequentemente ou uma vez por ano essa pessoa, grande amiga dele, em Buenos Aires. E foi uma ocasião muito especial porque eu tive essa grande surpresa desse contato com dois grandes monstros da música contemporânea: Stravinsky e Villa-Lobos. Eu guardo isso como um dos episódios marcantes da minha vida.

E eu chego aqui no Rio de Janeiro e um dos primeiros contatos que eu faço é com esses dois que estão aí sentados juntos um do lado do outro: Nascimento e Mercedes Reis Pequeno e eu me torno então, desde essa época, em 1954, já faz algum tempo, que nós nos tornamos amigos fraternos até hoje sempre foram laços que se estreitaram muito. E eu ia fazer o que lá com a Mercedes? Eu trouxe a Maria do Pará, né? Trouxe ainda também aquela vontade de ser violinista, aí nesse mesmo ano de 54 conheci essas três pessoas, e essa terceira pessoa maravilhosa que é minha mulher. Fui procurar o pai dela para estudar violino porque ele era professor de violino. E vendo-a tocar, eu desisti. Desisti e até hoje ela me ajuda, ela, Mariana e o Marcelo, me ajudam a grafar, porque eu sou um analfabeto também, eu sou um músico ágrafo. Como eles procuravam o sindicato dos músicos, iam lá cantarolavam, Pixinguinha ia escrevendo, então, sou ágrafo em matéria de música, apesar de ser copista oficial da família para ela, para o Marcelo, para a Mariana. Faço muitas cópias de partitura, por exemplo, para ela tocar a Fantasia de concerto, naquela época ainda era tinta a nanquim. Não sei se vocês ouviram falar em tinta nanquim. E depois até chegar à época do computador e hoje eu tenho quase que como o meu lazer digitar música e já digitei mais de cem partituras. Inclusive, algumas volumosas como poemas sinfônicos e concertos e coisas curtas também. Uma dessas coisas curtas eu trouxe até aqui porque eu vi o Flávio Silva e me deu vontade de mostrar para ele uma dessas partituras que eu posso acrescentar aqui como doação à Academia, apesar de que não é bem o gênero da Academia porque se trata de um samba carnavalesco *Pimenta nos Cuscuz*. É muito interessante isso porque até a última relíquia histórica da Biblioteca Nacional ela diz que foi o primeiro samba carnavalesco do Brasil. Eu digo que foi o primeiro samba carnavalesco gravado em disco, mas não foi o primeiro samba carnavalesco porque no Pará, em 1914, houve um concurso de samba carnavalesco e desse concurso eu tenho três sambas, dois foram impressos e este ficou em manuscrito, *Pimenta nos Cuscuz*, samba

carnavalesco amazônico. Aqui está a fotocópia da capa com a data: 03 de maio de 1914, por conseguinte, anterior ao primeiro samba gravado. E eu acredito que na Bahia, Maranhão, Pernambuco e por toda parte tenha havido concurso de samba carnavalesco. Então, para vocês verem, essa história precisa ser examinada, como toda história.

Eu estou um pouco cansado, eu gostaria de encerrar com vocês mostrando o Teatro da Paz, um teatro que teve uma fase muito grande chamada *La Belle Époque* que os Estados locais colocam isso como momento de apogeu. Eu não considero. Eu considero o momento mais rico exatamente a época da crise da borracha. É quando os artistas que foram estudar em Milão, Paris e nos conservatórios europeus tiveram que sobreviver lá. Com o quê? Aí, tem uma fase muito rica da criação artística local. Eles deixam de fazer óperas porque não podem mais fazer óperas. E aí vão fazer suítes, concertos e obras locais. Principalmente surge uma coisa que é tradição do Pará que vem desde os tempos antigos quando os jesuítas ensinavam os índios a cantar, criou-se o hábito do canto coral na Amazônia. Vários cronistas falam muito disso e também bispos que viajavam pelo interior que eram recebidos por corais de índios, normalmente crianças. E eles eram muito festejados por causa disso. Tem até alguns fatos folclóricos que foram especialmente criados pelos padres que hoje circulam aí como coisa profana que é o caso da dança do sairé. Eu não trouxe aqui, mas fotografei há pouco tempo de um americano chamado Smith, uma fotografia que ele fez em 1978, a dança do sairé de Santarém, uma beleza. É um cortejo em que se canta o sairé da época em latim, índio cantando em latim, saudando o padre. É uma Salve Rainha, um Padre Nosso, qualquer coisa festiva, saudar o padre que chegava na aldeia e era bem recebido pelos devotos índios e caboclos. E o “latimnoil” nós encontramos ainda basicamente na Amazônia. Eu tenho gravações feitas no Pará da Marujada, de Folias, principalmente Folias de Reis, há poucos temas de Folias de Reis que nasceram no sul do Pará com aquelas populações do Brasil Central que adentraram Marabá, Conceição, Paraguai, por aí assim. Mas na bacia amazônica temos Folias de Reis que é uma coisa bem interessante, e temos também uma coisa muito interessante que é a Congada, várias espécies de congadas que se formaram aqui no Sul e que estão até hoje lá em Alencar, Monte Alegre com um nome diferente, chama-se Marangueré. Quando a gente ouve falar da dança do Marangueré tem que visualizar a Congada que é o cortejo do rei e da rainha feito na igreja e com todo mundo cantando o seu grande repertório tradicional.

De forma que eu acho que o grande período nosso é o momento da crise, momento da chamada quebradeira da borracha. Aí, há duas situações muito curiosas: os que fogem e os que ficam. Os que fogem vêm constituir o exército do Pará que vem aqui para o Rio de Janeiro, cujo maior recruta foi Jayme Ovalle, inclusive, atribui-se a ele a criação desse exército do Pará. E além do exemplo do Pará, ele traz coisas muito interessantes que ele derrama aqui. Ele vai ser informante de Villa-Lobos de coisas do Pará. Papai Corumiaçu, por exemplo, ele é calango indígena; eu atribuo ao Ovalle a divulgação de vários, inclusive parece que o Mario Tavares tem uma versão do Papai Corumiaçu que é um canto que na Amazônia ainda tem uns traços por lá, que é uma cantiga de mapuru, então, mapuru é o rei do caboclo. E vocês encontram isso em Barbosa Rodrigues que tem toda uma série de cantigas uirapuru e lá pelas tantas você começa a ver que essas trajetórias são

interessantes. Gama Malcher, a biografia dele, que tem uma vida muito interessante como criador e como homem, foi possivelmente o melhor e maior amigo de Carlos Gomes e talvez o amigo mais hostilizado por Carlos Gomes, entre outros que ele hostilizou músicos. A correspondência de Carlos Gomes é a carta de Criver falando mal do Gama Malcher. Mas, os dois acabaram numa amizade muito boa e eu transcrevi cartas de Carlos Gomes para Gama Malcher que mostram que isso não passou de atritos momentâneos de Carlos Gomes porque ele era muito genioso, de maneira que foi esse homem, Gama Malcher, que levou Carlos Gomes a primeira vez ao Pará, em 1882. Carlos Gomes foi quatro vezes ao Pará. Na primeira vez eles brigaram em Belém, eu atribuo isso a problema de empresários. Havia o Tomás Pacili que levou a concorrer o Pará e que fazia temporada na Bahia também com o Guarani e as óperas de Carlos Gomes. O Setrange não conseguiu ir a Belém, foi até Recife e o Pacini tomou a frente dele, deu um passo à frente e ganhou as subvenções estaduais, eu acho que deve ter havido uma briga, por intriga, que passou por cima da Bahia. As intrigas com relação a Carlos Gomes e Gama Malcher. Mas, Gama Malcher, no final da vida de Carlos Gomes, vai visitá-lo e faz tudo para levá-lo de novo para Belém. Ele era diretor do Conservatório de Música e consegue convencê-lo. Aí, uma série de coisas, contratos, problemas da maçonaria que foi outra parte curiosa que permeia toda essa história com interesses ocultos e que veem à tona quando a gente pesquisa. E levando pela última vez Carlos Gomes a Belém em 1895, Carlos Gomes morre no ano seguinte, em 1896. Agora, uma das razões da briga foi uma ópera, *Lo Schiavo*. Carlos Gomes estava escrevendo *Lo Schiavo* e Gama Malcher estava escrevendo *Lo Schiavo*; dois escravos, sendo que *Lo Schiavo* de Carlos Gomes, como todo mundo sabe, é o dever de Tomé, o de Malcher baseado num romance de Victor Hugo que trata da primeira revolução de negros da América que foi a revolução do Haiti. Um tema interessantíssimo a ser colocado no palco e que ele colocou. É a revolução do Haiti que atraiu Gama Malcher mais cordato, e deixou o título do romance de Victor Hugo, primeiro trabalho de Victor Hugo do alto da juventude dele, ele era quase um menino quando escreveu esse romance e foi um tema interessante porque ele vivendo na Europa fazendo um romance relatando uma revolução no Haiti, tão longe daqui, e tão perto daqui, através do Gama Malcher, e foi levado ao Teatro da Paz. Isto está gravado em DVD, eu trouxe um DVD aqui para a Academia, eu creio que agendando a gente poderá ver.

E a outra ópera dele, *A Iara*, trabalhando o que é o imaginário amazônico na ópera. Dentro do mundo *Bug jargal* já há uma coisa que pronuncia em Gama Malcher um pioneirismo. A cena de balé lá pelas tantas ele coloca o quê? Tambores de carimbós e ganzá. Então, na dança, toda ela é de estilo europeu, a bandeira, aquelas coisas todas, mas um balé tipicamente europeu com tambores de carimbó e gambá. Vejam que isso é alguma coisa que agride um pouco e agrediu principalmente a crítica da época a tal ponto que ele acabou suprimindo a cena, infelizmente. Foi gravada já agora sem os tambores de carimbó e gambá que não constam mais da partitura. Deve ter sido uma cópia que resistiu e que levou a ópera depois de Belém a São Paulo e ao Rio de Janeiro. Outra das vicissitudes dele foi organizar essa Companhia lírica, organizou várias que foram diretamente para o Pará. E essa ele resolveu exportar do Pará para o Rio de Janeiro e São Paulo, teatro lírico. Pela primeira vez isso ocorre em 1892, final de 1891, 1892 e se apresenta no Teatro São José, em São Paulo, teatro que não existe mais, hoje eu acho que uma grande loja de

departamentos está no lugar, ali no viaduto do Chá e no Rio de Janeiro, no Teatro Lírico. Onde tem o maior desastre econômico da sua vida, a ópera, todo seu material foi sequestrado, ele perdeu, inclusive, a partitura que tempos depois foi encontrada na Biblioteca Alberto Nepomuceno, na Escola Nacional de Música, aonde se encontra. Ele julgava perdida esta partitura, entre outras obras perdidas dele, há um concerto, um dos concertos dele em que ele remenda trechos dela para serem apresentados em recital em Belém. E a outra ópera que se salvou, ele escreveu cinco, uma inacabada, duas perdidas, completas, mas perdidas e duas que se salvaram. A outra foi *Iara*, imaginário amazônico dentro da ópera. Foi a primeira vez que se coloca o imaginário amazônico na ópera. E esta outra traz outras novidades, surpreendentes para os dias de hoje. Ele introduziu lá pelas tantas a língua de engatu num coro de índios. Então, no coral, entra uma cena com a língua engatu, antecipando-se, portanto, a Heitor Villa-Lobos que usou o engatu em suas obras. Essas antecipações são muito curiosas e este testemunho do engatu eu gostaria de mostrar para vocês para encerrar nossa trajetória. É um documentário feito pelo Teatro da Paz, não de toda a ópera, mas de um comercial para ser divulgado no original.