




bruno kiefe

HISTÓRIA  
DA MÚSICA  
BRASILEIRA

DOS PRIMÓRDIOS AO INÍCIO DO SÉC. XX

 EDITORA MOVIMENTO / SEC. RS / MEC

981

HISTÓRIA  
DA  
MÚSICA  
BRASILEIRA

Compositor com obras executadas no país e exterior, professor da Universidade Federal do RGS, autor de livros que percorrem as universidades do país, sobretudo *Elementos da Linguagem Musical* e *História e Significado das Formas Musicais*, ambos em terceira edição. Bruno Kiefer tem se distinguido por uma atuação marcante no cenário cultural brasileiro. Tem participado também de seminários, palestras, conferências e congressos realizados nos mais diversos pontos do país, sempre preocupado com os rumos do ensino, da composição musical, enfim, da arte brasileira.

Tendo constatado que no tocante à música erudita observa-se — no Brasil — uma nítida e quase exclusiva consciência européia, o autor pretende através desta obra contribuir para o desenvolvimento, em nossos alunos, de uma consciência histórica no terreno específico da música brasileira. Este primeiro volume da *História da Música Brasileira* abrange o exame de autores e obras desde o período colonial até inícios do nosso século. Depois de examinar o fenômeno da decultura-



HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA

GRUPO INTERESCOLAR BRIGADEIRO  
EDUARDO GOMES

180.981



Coleção Luís Cosme  
Volume 9

Kiefer, Bruno, 1923 —

K47h História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc.  
XX. /Porto Alegre/Movimento/Brasília/Instituto Nacional do  
Livro/Porto Alegre/Instituto Estadual do Livro/1976/  
132p. 21cm. (Coleção Luís Cosme, v. 9)

1. Música brasileira-História. I. Brasil. Instituto Nacional do  
Livro. II. Rio Grande do Sul. Instituto Estadual do  
Livro. III. Título. IV. Série.

CDD — 780.981  
CDU — 78(091)(81)

Catálogo elaborado pelo IEL/DAC/SEC

BRUNO KIEFER

MATERIAL DE CONSULTA

# HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA

dos primórdios ao início do século XX

Em convênio com o  
INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

co

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO  
Departamento de Assuntos Culturais  
Secretaria da Educação e Cultura do Rio Grande do Sul

5995



180.984

K 47h

Arquivo



EDITORA MOVIMENTO

Porto Alegre  
1976



BIC-3796418



BA 000032503

Capa  
Flávio Kiefer

Revisão  
Myrna Bier Appel

1976

Direitos reservados à  
Editora Movimento - República 130 - F. : 24.51.78  
Porto Alegre - RS - Brasil



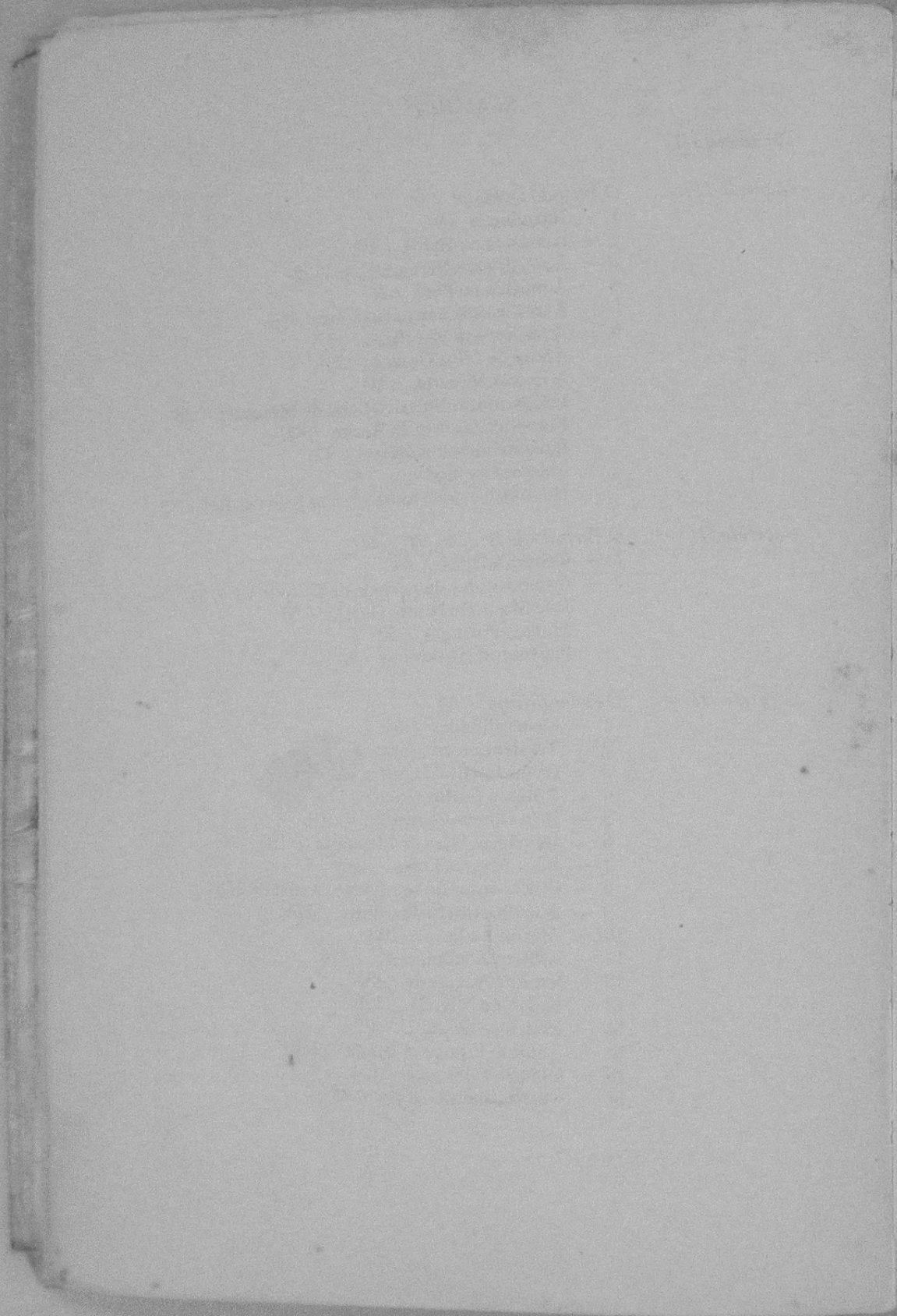
## SUMÁRIO

### *Preâmbulo* / 1

- Capítulo I* — *O Período Colonial* / 9
- 1 — Introdução / 9
  - 2 — A música na Bahia / 17
  - 3 — A música em Pernambuco / 22
  - 4 — A música no Pará / 25
  - 5 — A música em outros Estados / 26
  - 6 — A música em São Paulo / 27  
André da Silva Gomes / 29
  - 7 — A Escola Mineira / 31  
José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita / 39  
Francisco Gomes da Rocha / 42  
Ignácio Parreiras Neves / 42  
Marcos Coelho Neto / 42  
Um outro centro musical: São João del-Rei / 43

- Capítulo II* — *O Período de D. João VI* / 44
- 1 — Generalidades / 44
  - 2 — Compositores do período de D. João VI / 51  
José Maurício Nunes Garcia / 53  
Marcos Portugal / 60  
Sigismund Neukomm / 61

- Capítulo III* — *O Romantismo* / 64
- 1 — Generalidades / 64
  - 2 — Tendências criadoras / 75
  - 3 — O movimento da ópera nacional / 77
  - 4 — Antônio Carlos Gomes / 83
  - 5 — João Gomes de Araújo / 101
  - 6 — Henrique Alves de Mesquita / 103
  - 7 — Elias Álvares Lobo / 104
  - 8 — O despontar do sentimento nativo / 106
  - 9 — Brazílio Itiberê da Cunha / 106
  - 10 — Alexandre Levy / 108
  - 11 — Alberto Nepomuceno / 110
  - 12 — Ernesto Nazareth / 118
  - 13 — Leopoldo Miguéz / 126
  - 14 — Henrique Oswald / 127
  - 15 — Antônio Francisco Braga / 130
  - 16 — Glauco Velasquez / 134
  - 17 — Outros Compositores / 137



## PREÂMBULO

*História da Música Brasileira* — talvez seja pretensioso demais este título para uma obra que nasceu, antes de mais nada, de uma preocupação didática, preocupação que atingia, freqüentemente, o limiar da ansiedade em vista da falta de obras didáticas atualizadas, em dia com as pesquisas mais recentes, da falta de partituras, de gravações... Por outro lado, a história do nosso passado musical, mais rico do que se costuma pensar, apresenta ainda lacunas de conhecimento muito sérias.

O melhor que se pode fazer, em tais circunstâncias, é recolher as peças existentes e juntá-las do melhor modo possível. A presente obra é uma tentativa neste sentido. Talvez sirva de estímulo para futuras pesquisas, destinadas a contribuir para o desenvolvimento, em nossos alunos, de uma consciência histórica no terreno da música brasileira, consciência esta quase totalmente ausente na grande maioria. Realmente, no que se refere à música erudita brasileira — termo inadequado, mas não há outro — observa-se no Brasil uma nítida e quase exclusiva consciência européia. Para se convencer disto, basta examinar o que ocorre em nossas escolas superiores de música.

Com isto tocamos em outra motivação do presente trabalho: o desejo de contribuir, desde já, para a formação de uma consciência musical brasileira, sem a qual estaremos sempre na situação de um colonialismo cultural alienante.

Concordamos com a afirmação corrente de que a pesquisa musicológica deve ser isenta de valoração estética. Uma obra de história da música brasileira, no entanto, não pode ser omissa neste sentido. Limitar-se ao mero registro de tudo que se produziu musicalmente no Brasil, em seus quase quinhentos anos de existência, seria contribuir para que se instalasse nos leitores uma confusão irremediável. Parece-nos inconteste a necessidade da adoção de uma posição estética e, mais ainda, sócio-histórica, sobretudo no delicado problema da autoafirmação nacional em termos de música.



Talvez haja gente que fale em subjetivismo condenável. Subjetivismo? Mas onde existe o indivíduo que tenha adquirido uma posição filosófica ou estética inteiramente a partir de si mesmo? Pressupondo que um autor tenha conhecimentos sólidos, que tenha permanentemente o máximo de abertura para a realidade que o cerca, que sua dimensão social seja a mais larga possível, que tenha consciência histórica, pressupondo tudo isto, o termo subjetivismo não tem o menor sentido. Seria preferível falar em intersubjetivismo, pois, a nosso ver, os critérios de valoração resultam, de um modo essencial, do nosso ser-com e ser-para-outras. Uma vez que a arte atinge as profundezas do nosso ser — essencialmente social — qualquer tentativa de elaborar critérios "científicos", ou seja, "objetivos", para julgar obras de arte, parece-nos simplesmente ridícula. No máximo tal pretensão serve para escamotear aspectos indesejáveis do real. Por outro lado, como já dissemos, uma simples enumeração de fatos e obras não conduz a nada. Por estas razões adotamos uma posição estética e sócio-histórica que supomos ser, pelo menos, definida.

Dividimos a obra em dois volumes. O primeiro trata da história da música brasileira desde o descobrimento até o fim do período que denominamos romântico, isto é, até o início do século atual. O esquema poderá parecer demasiadamente simples, uma vez que se observam, na música brasileira do século passado, nítidas manifestações pós-românticas. Acontece, porém, que não pudemos fixar uma linha demarcatória precisa entre as diversas tendências românticas e pós-românticas que favorecesse uma correspondente divisão em capítulos. Concluimos então que seria mais útil intitular o último capítulo do primeiro volume sumariamente de Romantismo e chamar a atenção, quando oportuno, sobre as manifestações pós-românticas.

O segundo volume dará, inicialmente, uma resenha da história da música popular e semierudita para, depois, abordar o Modernismo o qual, aliás, não deixa de ser, em última análise, um segundo tempo do Romantismo. Pelo menos no terreno da música. A seguir serão tratados os aspectos da música contemporânea.

Fomos encorajados para a realização deste trabalho não só pelo desejo de conhecer dos nossos alunos, mas também pela ação estimulante de Carlos Jorge Appel, fundador da Editora Movimento. Devemos também gratidão pela colaboração valiosa a Mercedes Reis Pequeno, chefe da Seção de Música da Biblioteca Nacional; a Cleofe Person de Mattos, autora de monumental obra sobre o Pe. José Maurício Nunes Garcia; a Olivier Toni que nos forneceu dados preciosos sobre a Escola Mineira; a Régis Duprat, musicólogo de primeira qualidade; a Francisco Curt Lange, pelo material fornecido; a Mozart de Araújo e Ênio de Freitas e Castro por indicações preciosas e material cedido; e, finalmente, a Nídia, companheira de todas as horas.

Porto Alegre, março de 1976.

*Bruno Kiefer*



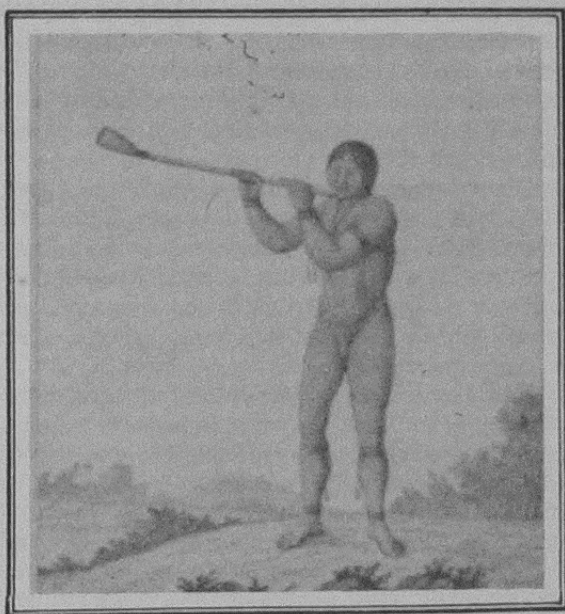
## I — O PERÍODO COLONIAL

### I — Introdução

Embora a música dos indígenas praticamente não deixasse vestígios em nossa música, constituindo até hoje um fenômeno exótico, não se pode iniciar uma história da música brasileira sem breves referências a seu respeito. As fontes, relativas ao século do descobrimento, são, naturalmente, os relatos de portugueses e estrangeiros que por aqui passaram ou aqui se radicaram.

A mais antiga dessas referências, sumariíssima, é encontrada na famosa *Carta A El Rey Dom Manuel*, de Pero Vaz de Caminha, escrita "Deste Porto Seguro, da vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500". Diz aí o missivista, em certa altura, referindo-se aos índios:

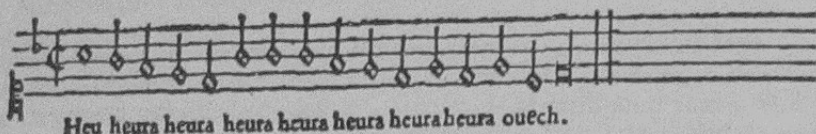
"E olhando-nos, assentaram-se. E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e a dançar um pedaço"<sup>1</sup>.



Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) — Uso da buzina, por índio da Amazônia — reproduzido de *Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil*, publicado pela Seção de Música da Biblioteca Nacional sob a direção de Mercedes Rels Pequeno.

1 — Caminha, Pero Vaz de. *Carta A El Rey Dom Manuel* — Sabiá, Rio, 1968 — p.43.

Devemos a Jean de Léry, aqui chegado em 1557 em função da "França Antártica", o primeiro documento em notação musical relativo à música dos índios.



A impressão causada por esta música aos ouvidos europeus de Jean de Léry é por ele descrita:

"Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: *Hê, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh*. E ainda hoje quando recordo essa cena sinto palpitar o coração e parece-me a estar ouvindo"<sup>3</sup>.

Bem diversa foi a reação dos jesuítas diante dessa música. Relata o Pe. Manuel da Nóbrega, em carta de 1549, dirigida ao Pe. Simão Rodrigues, que seu colega Aspilcueta Navarro visitava "ora um, ora outro lugar da cidade e à noite ainda faz cantar os meninos certas orações que lhe ensinou em sua língua deles, em lugar de certas canções lascivas e diabólicas que antes usavam"<sup>4</sup>.

Diz ainda o autor do trabalho do qual extraímos esta citação, José Ramos Tinhorão: "A impressão definida como diabólica das canções indígenas derivava, naturalmente, da forma pela qual os padres as ouviam, sempre ligadas a danças rituais, entre batidas de pés no chão, volteios de corpo e pequenos estribilhos em uníssono, pois — como informava o padre Fernão Cardim falando de 'bailos e canto' dos índios — 'não fazem uma coisa sem a outra'<sup>5</sup>.

"Para começar, os jesuítas, assustados com o caráter selvagem do instrumental da música indígena — trombetas com crânio de gente na extremidade, flautas de ossos, chocalhos de cabeças humanas, etc. — trataram de iniciar os catecúmenos nos segredos do órgão, do cravo e do fagote, que melhor se adaptavam à música sacra. Com o aprendizado desses instrumentos, a estrutura natural da música dos indígenas, baseada em escalas diferentes da européia, e portanto, geradora de um

2 — Léry, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil* — Martins, S. Paulo, 1972 — p. 164 e 165.

3 — *Ibid.* — p. 164.

4 — Tinhorão, José Ramos. *A Deculturação da Música Indígena Brasileira*. Revista Brasileira de Cultura, n.º 13, 1972. Conselho Federal de Cultura — p. 10.

5 — *Ibid.* — p. 10.

esquema harmônico igualmente diverso, perdia sua razão de ser, reduzindo-se o som original da música da terra à marcação de um ou outro instrumento de percussão, ainda permitido no acompanhamento de umas poucas danças julgadas inofensivas pela severa censura dos jesuítas”<sup>6</sup>.

Com isto já entramos na ação catequética dos jesuítas que incluía, como recurso para cativar mais facilmente os índios e fixar-lhes melhor o aprendizado da doutrina, a música.

Como é sabido, os primeiros jesuítas vieram com o primeiro Governador Geral, Tomé de Sousa (governo de 1549 a 1553). Depois de fundarem o primeiro colégio na Bahia, estenderam a sua ação catequética a Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Vicente e São Paulo.

Não há dúvida, os jesuítas foram os primeiros professores de música européia no Brasil. É quase um lugar comum esta afirmação. Mas, ao mesmo tempo que é correta, encerra o perigo de uma visão errônea da história da nossa música, pois facilmente suscita a impressão de que o ensino musical dos jesuítas tenha constituído uma espécie de coluna mestra do desenvolvimento musical entre nós. E não foi assim. A ação dos jesuítas no campo da música tinha uma finalidade eminentemente catequética e visava, sobretudo, os indígenas. Acontece, porém, que a conseqüente “deculturação” do índio foi tão radical que, praticamente, não ficaram vestígios na música brasileira. Portanto, o ensino da música pelos jesuítas não pode ser considerado como coluna mestra do desenvolvimento da nossa música. Muito mais importante, neste sentido, foi a ação dos mestres de capela que vieram de Portugal ou que se criaram a jui — padres e leigos — e que teve início já no primeiro governo geral na Bahia e, logo depois, em Pernambuco e outros centros. Além disto, é preciso não perder de vista que os portugueses trouxeram para cá as suas danças e seus cantares. Os próximos capítulos darão mais informações a respeito.

Também é preciso não esquecer a atividade de outras ordens religiosas, tais como os franciscanos, beneditinos, carmelitas, oratorianos, mercedários, etc., a qual, embora menos espetacular que a dos jesuítas, não pode ser desprezada. Apenas um exemplo:

“No trabalho de catequese do gentio, o canto teve grande importância. As duas ordens que mais se distinguiram, na Amazônia, pelo cultivo da música nas suas missões e colégios foram incontestavelmente a Companhia de Jesus e a dos frades mercedários”<sup>7</sup>.

O musicólogo Francisco Curt Lange defende o mesmo ponto de vista, no que toca à posição dos jesuítas na história da nossa música:

“Nem se deve atribuir, visando a apologética da Ordem, uma atividade musical aos jesuítas no Brasil que houvesse transcendido o princípio da catequese e do serviço normal, dentro da liturgia, para se elevar a

6 — Ibid. — p. 11.

7 — Salles, Vicente. *Quatro Séculos de Música no Pará*. Rev. Brasileira de Cultura, n.º 2, 1969 — p. 25.



regiões artísticas superiores, como o seriam, neste caso, a polifonia a capela ou a homofonia a vozes mistas e orquestra. Já o disse com toda a honestidade o grande historiador Serafim Leite S. J., deixando completamente de lado qualquer exagero, na sua obra *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*". Diz aí o Pe. Serafim, segundo o referido autor: "Na realidade, nenhum padre ou irmão foi cantor ou músico 'por ofício', ainda que o fossem além do que era estritamente exigido pelo sacerdócio..."<sup>8</sup>.

É sabido que os jesuítas adaptavam o cantochão ao idioma dos indígenas e, ao mesmo tempo, ensinavam-lhes instrumentos europeus. A título de exemplo, a introdução do cravo (precursor do piano, junto com o clavicórdio). Carlos Penteado de Rezende, que pesquisou a história do piano no Brasil, diz, em certa altura de seu trabalho: "...os primeiros clavicórdios e cravos a surgirem no Brasil foram trazidos pelos portugueses, que tanto os apreciavam na terra natal. E foram os sacerdotes da Companhia de Jesus, nos seus esforços de evangelização, os primeiros dessa tarefa civilizadora, introduzindo-os nos seus colégios, onde eram utilizados nas festas e cerimônias religiosas. O seu ensino chegou também a ser ministrado aos pequenos índios, conforme testemunhou o Padre Fernão Cardim na visitação feita às partes do Brasil em 1583"<sup>9</sup>.

Também nos autos — a representação teatral muito convinha à ação catequética dos jesuítas — havia participação de música. Não é esta a oportunidade para seguir-lhe a história na qual a figura proeminente foi Anchieta.

Como decorrência da ação "civilizadora" dos jesuítas, a música dos índios, expressão de povos mais fracos culturalmente, cedeu o lugar à música européia. O fenômeno da *deculturação da música indígena brasileira* (título de um trabalho já citado de José Ramos Tinhorão) é incontestável.

O mesmo autor, confirmando as teses de Luciano Gallet (ver vol. II), diz literalmente: "... ao aceitarem a versão musical dos padres, os indígenas abdicavam prontamente da sua cultura, da mesma forma que atiravam longe seus machados de pedra polida tão logo experimentavam os de aço dos europeus"<sup>10</sup>.

Aliás, Luciano Gallet é categórico: "... e ao fim de pouco tempo, a música primitiva tinha desaparecido entre os índios recém-civilizados, substituída pela outra"<sup>11</sup>. Mais ainda: "Os próprios missionários confessam que se admiravam da *facilidade prodigiosa* com que os indígenas aprenderam os cânticos da igreja que lhes ensinavam"<sup>12</sup>.

8 — Lange, Francisco Curt. *A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro*. V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Coimbra, 1966 — p. 42.

9 — Rezende, Carlos Penteado de. *Notas para uma História do Piano no Brasil*. Rev. Brasileira de Cultura, n.º 6, 1970 — p. 13.

10 — Tinhorão, José Ramos. Obra cit. p. 10.

11 — Gallet, Luciano. *O índio na música brasileira*. IN: *Antologia do Folclore Brasileiro*, Luís da Câmara Cascudo. Martins, São Paulo, 4. ed., 1971 — p. 617.

12 — Ibid. — p. 620.



Citando outras fontes, continua Gallet: "Em todas estas três aldeias (Espírito Santo, Santo Antônio e São João) há escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais hábeis também ensinaram a contar, a cantar, a tanger, tudo tomam bem, e há já muitos que tangem flautas, violas, cravo, e oficiam missas em canto de órgão, coisa que os pais estimam muito". E conclui: "Por esse tempo, já devia estar agonizando a primitiva música dos índios recém-civilizados"<sup>13</sup>.

Naturalmente a música dos índios não civilizados ou dos que se afastaram do contato com a civilização ocidental, esquecendo em pouco tempo o que aprenderam, conservou, ao longo do tempo, as suas características fundamentais. Mas esta música, que ainda hoje está sendo recolhida e estudada, não pertence à "música brasileira".

Também no campo da música brasileira vale o que disse Carlos Cavalcanti: "Com Tomé de Sousa e na Bahia, começa verdadeiramente a história das artes no Brasil"<sup>14</sup>. É interessante verificar que também nas outras artes o índio está ausente. O mesmo autor continua dizendo: "...porque consideramos as manifestações artísticas de nossos índios ou a chamada arte pré-cabralina de interesse maior para antropólogos e etnólogos ou para especialistas em artes primitivas". Se tivesse ocorrido a fusão das duas culturas, a dos índios e a européia, tal afirmação não teria sentido.

Cavalcanti cita muito a propósito uma observação de Robert Smith, estudioso americano de nossa arte colonial: "Em seus quase duzentos e quinze anos, de 1549 a 1763, durante os quais gozou o privilégio de ser a primeira metrópole lusitana no novo mundo, tornou-se a Bahia uma réplica fidelíssima de Lisboa e do Porto, as duas maiores cidades de Portugal"<sup>15</sup>.

Os centros mais importantes de cultivo da música erudita — naturalmente européia ou com características desta — foram a Bahia e depois Pernambuco, com poucos anos de diferença, destacando-se aí a cidade de Olinda (Recife ainda era uma cidade "imunda, fétida e promíscua", no final do século XVI). No século XVII seguem o Pará, São Paulo, Maranhão, Paraná e, certamente, também o Rio de Janeiro. No século XVIII surge a importantíssima Escola Mineira.

### *O negro escravo e a música*

A escravatura negra, esteio da prosperidade econômica dos primeiros núcleos de colonização portuguesa, sobretudo Pernambuco e Bahia, teve também repercussão cultural decisiva. Trataremos em outro

13 — Ibid. — p. 620.

14 — Cavalcanti, Carlos — *As Artes Brasileiras no Século do Descobrimento*. Rev. Brasileira de Cultura, n.º 11, 1972 — p. 16.

15 — Ibid. — p. 18.



capítulo da contribuição direta do negro escravo, com valores próprios, sumamente importante na formação da música brasileira. Por ora interessam-nos apenas dois aspectos: a contribuição indireta através do trabalho escravo, garantindo a possibilidade de expansão econômica e, em consequência, do desenvolvimento cultural, de determinadas capitanias a partir do século XVI; em segundo lugar, a participação do negro escravo em funções musicais eruditas ou semieruditas, de caráter evidentemente europeu.

Quanto à primeira, convém ter em mente o que disse Décio Freitas em sua obra *Palmares-A guerra dos escravos*:

"Fecundadas pelo trabalho negro, as capitanias de Pernambuco e Bahia ganharam vida. Ao longo do litoral floresceram os canaviais e se multiplicaram os engenhos. Pelos fins do século XVI, Pernambuco e Bahia já sobressaíam no mercado mundial como os maiores produtores de açúcar. E para que isso fosse possível, os traficantes descarregavam nas costas brasileiras uma média anual de cinco mil negros"<sup>16</sup>

A contribuição inicial do negro escravo para a cultura musical não se limitou, no entanto, apenas a este esforço indireto. Como já dissemos, por ora destacaremos somente uma das contribuições diretas — talvez muito mais ampla do que se possa pensar — para a história da música brasileira. Referimo-nos ao negro-escravo-músico-erudito (ou semi-erudito). Músico aqui significa: executante de música européia, importada ou criada aqui.

Renato Almeida ilustra um caso: "...visitando a Bahia, em 1610, o francês Pyrad de Laval cita um potentado de então, cujo nome não menciona, mas diz ter sido capitão-general de Angola, o qual 'possuía uma banda de música de trinta figuras, todas *negros escravos*, cujo regente era um francês provençal. E como devesse ser melômano, queria que a todo instante tocasse a sua orquestra, a acompanhar, ainda, uma massa coral"<sup>17</sup>.

O musicólogo Jaime Diniz, estudando a vida musical em Pernambuco, no século XVIII, dá este outro testemunho:

"Os conjuntos instrumentais dos *charamelleyros* é que nunca devem ter faltado às festividades da Senhora do Rosário, como também, muito provavelmente, deviam abrilhantar o dia da coroação dos reis e rainhas, angolas ou crioulos. As charamelas constituíam especialidade dos negros, escravos ou não. Trata-se seguramente de uma *herança direta* da cultura portuguesa, implantada no nordeste brasileiro já desde remotas eras, inclusive no meio indígena..."<sup>18</sup>.

O termo "choromelleyro" (ou "charamelleyro") abrangia não só os tocadores da charamela (instrumento de palheta dupla, de som estriden-

16 — Freitas, Décio. *Palmares — A guerra dos escravos*. Movimento, Porto Alegre, 1973 — p. 17.

17 — Almeida, Renato — *História da Música Brasileira* — 2.<sup>a</sup> ed., F. Briguiet & Cia., Rio de Janeiro, 1942 — p. 291.

18 — Diniz, Jaime C. — *Músicos Pernambucanos do Passado*. UFP, Recife, 1971, vol. II — p. 28.

te, do qual descendem o oboé e o fagote), mas também de outros instrumentos de sopro. A notícia mais antiga relativa aos "choromelleyros" no Recife é encontrada na documentação da Irmandade de N. Senhora do Rosário dos Pretos e data de 1709. A charamela era utilizada não só nas "músicas" militares (ou bandas, como diríamos hoje), mas também em outras ocasiões. Apenas um exemplo: "Louvavam ao Santo alternativamente vários coros de Música, e na porta tocavam com a melhor harmonia charamelas, trompas, atabales e trombetas"<sup>19</sup>. Entre os instrumentos tocados pelos negros figurava também a *marimba*.

Régis Duprat, em seu trabalho sobre a música na Bahia, durante o período colonial, comenta: "...não falamos do *solfista* negro ou mulato mantido nas *bandas* ou empregado nas serenatas pelos aristocratas..."<sup>20</sup>.

O emprego do negro escravo como músico era costume que se observa pelo período colonial afora. Em um de seus trabalhos sobre a música mineira do século XVIII, Francisco Curt Lange diz:

"Era coisa normal, coisa de bom tom e sinal de distinção, ter negros *choromelleyros* no inventário duma casa de gente abastada. *Os choromeleiros aparecem abundantemente citados nas procissões e actos públicos gerais de Villa Rica e Mariana...*"<sup>21</sup>(O grifo é nosso.)

Costumavam vestir bem os negros músicos. Além disto: "Devem ter possuído um repertório especial, de alto nível artístico, o que implica conhecimentos de solfejo e teoria da música. Não estamos longe, indo por este caminho, de explicar com clareza *que o conhecimento da literatura musical erudita chegava facilmente aos ouvidos do povo por uma classe que representava a ponte...*"<sup>22</sup> (O grifo é nosso).

Também Vicente Salles, estudioso da vida musical no Pará, durante o período colonial, traz este testemunho: "Alguns senhores de engenho acumularam vastas riquezas e possuíam grande escravaria. Havia escravos charameleiros que, com seus instrumentos musicais, alegravam as festas"<sup>23</sup>.

E ainda este outro: "No governo de João Pereira Caldas (1722-1780) é citada uma orquestra de 12 músicos, *negros escravos*, composta de timbales, 6 trompas, 2 rabecas, 2 flautas e 2 clarins, e os negros se apresentavam 'vestidos todos com vestidos azuis e escarlates, agaloados de galões de seda, com seus barretes nas cabeças'"<sup>24</sup>.

Estas poucas citações — que bem poderiam ser um incentivo para um trabalho mais exaustivo sobre o assunto — já permitem formar uma imagem da contribuição direta do negro para o desenvolvimento da música erudita (ou semierudita) no Brasil, ao longo do período colonial. Ao mesmo tempo fornece outra imagem: a da deculturação do negro —

19 — Ibid. — p. 49.

20 — Duprat, Régis — *A Música na Bahia Colonial*. Rev. de História, n.º 61, S. Paulo, 1965 — p. 98.

21 — Lange, F. C. Obra cit. — p. 24.

22 — Ibid. p. 25.

23 — Salles, Vicente. Obra cit. p. 18.

24 — Ibid. p. 18.



pelo menos parcial — com a concomitante absorção pela cultura europeia.

No tocante ao terceiro tipo de contribuição — os valores próprios da música africana — cujo estudo sumário fica reservado para um capítulo posterior (vol. II), só queremos destacar alguns aspectos gerais, de natureza múltipla, e que permitem situar convenientemente os fatos. Damos inicialmente a palavra a Lange:

• “Nos tempos coloniais houve sempre um justificado medo na população branca de poder produzir-se um levantamento dos pretos, particularmente em Minas Gerais, onde a maioria dos escravos, em proporção com a população, era assustadoramente grande. As proibições das ‘danças indecentes’ repetiam-se com freqüência igual às de impedir que eles levassem armas. As festas e folguedos dos pretos deram motivo à maioria branca para expressões de receio e desprezo, e a documentação sobre este particular é abundante. O mulato que se movia perto ou ao lado do branco, como artesão ou artista, fazendeiro, padre ou comerciante, reagia contras os pretos como se tivesse mentalidade de branco”<sup>25</sup>.

Segundo as pesquisas deste autor, somente nas proximidades de Mariana existiu um lugar onde havia uns cinco mil negros escravos concentrados nas jazidas.

“Procurava-se evitar rebeliões ou levantamentos, isolados ou em massa compacta, porque nos folguedos, incentivados pela dança e embriagados pelo álcool (estritamente proibido como o foi o uso das armas, mas que aparecia, como estas, em tais oportunidades), eles podiam cair muito bem sobre os brancos num súbito arranque de vingança e libertação”<sup>26</sup>.

Lange cita também uma queixa do bispo de Pernambuco (1780) à Rainha D. Maria I na qual diz: “..não só as danças indignas dos pretos se extinguão; mas as que fazem a S. Gonçalo por serem estes, e aqueles festejos mais próprios dos bárbaros do que de catholicos...”<sup>27</sup>.

Apesar de todas as proibições, os negros “bárbaros” praticavam as suas danças. Além disto, devemos ter em mente que a contínua renovação dos contingentes escravos contribuía para manter vivos os costumes africanos.

Depreende-se dos fatos relatados, amplamente documentados, que, diante do desprezo do branco dominador pelo negro, diante de seu medo de possíveis levantes, diante do suposto caráter “indigno” das danças africanas e, certamente, também diante do caráter estranho da música dos negros para os ouvidos europeus, o processo de interpenetração das culturas musicais africana e europeia devia ser infinitamente lento. E o mulato que, à primeira vista, poderia ser considerado como elemento mediador entre as duas culturas, positivamente não o foi pelas razões já expostas.

25 — Lange, F. C. Obra cit. p. 89.

26 — Ibid. p. 89.

27 — Ibid. p. 90.



Durante praticamente todo o período colonial, a música, tanto erudita como semierudita, permaneceu européia. Conforme veremos em outro capítulo (vol. II), a posterior interpenetração das culturas africana e européia está ligada ainda, entre outros, a este fenômeno: a formação das cidades.

Aquilo que chamamos hoje de música brasileira, seja ela popular ou erudita, é, pelas raízes principais, luso-africana. Há outras ainda, conforme veremos oportunamente, menos decisivas, mas indiscutivelmente presentes. E, no caso dos nossos grandes compositores, sobretudo os do século XX, existe ainda o fator *criação* que não pode ser reduzido, pelo emprego de um esquema algo simplório, à mera influência afro-européia. A árvore é maior que suas raízes...

### *A música militar*

Escassas são as informações a respeito das "músicas" militares do período colonial. Renato Almeida, por exemplo, diz que em Pernambuco estabeleceu-se, em 1645, "uma banda do exército com clarins, charmelas e outros instrumentos belicosos"<sup>28</sup>.

Lange fornece outra informação: "Quando mais tarde o Governador Gomes Freire de Andrade deu maior importância à tropa de Minas, seguindo-lhe o exemplo D. Antônio de Noronha e concluindo esta organização Luís da Cunha Meneses, no Regimento de Dragões, integrado só por brancos (que era em realidade o 'Regimento Regular de Cavalaria'), no Regimento de Linha (tropa paga) e nos Terços auxiliares, a *Música* (banda ou capela militar), formou-se só com gente de cor, v.g., com mulatos livres. O tambor era geralmente preto escravo..."<sup>29</sup>.

O estudo da música militar no período colonial é importante do ponto de vista de formação de profissionais, da difusão (e conseqüente comércio) de determinados instrumentos, da participação de músicos militares em outras atividades musicais, do ensino, da difusão de repertório e instrumentos na população, etc.

Estudaremos, a seguir, a vida musical, durante o período colonial, nos principais centros. Claro está que tudo que apresentaremos corresponde ao estágio atual das pesquisas musicológicas no Brasil. Poucos são os que se dedicam a tais pesquisas, ainda cheias de lacunas. Mas estes poucos são de primeiríssima linha.

### *A música na Bahia*

De todos os centros brasileiros de cultivo da música erudita o *mais* antigo — e o mais importante no início — é a Bahia. O fato de Salvador

28 — Almeida, Renato. Obra cit. p. 292.

29 — Lange, F. C. Obra cit. p. 21.

ter sido a primeira Capital e sede do primeiro bispado, teve conseqüências musicais amplas como a seguir veremos. Paradoxalmente, porém, as pesquisas do passado musical baiano são muito escassas. As razões devem ser várias. Entre elas figura, sem dúvida alguma, a pouca importância que teve e ainda tem a música erudita na cultura brasileira. Não há necessidade de muita pesquisa para se constatar a grande ignorância que reina, mesmo nas camadas cultas, em relação à chamada música erudita brasileira. Em melhor situação, neste sentido, encontra-se a música popular. Tal situação fatalmente deve prejudicar o interesse por nosso passado musical e dificultar a concessão dos auxílios indispensáveis. Em todo caso, a julgar pelas descobertas feitas em vários Estados, pode-se alimentar a esperança de futuros achados, talvez valiosos.

Valemo-nos, no texto que segue, de um importante trabalho de pesquisa, publicado por Régis Duprat sob o título *A música na Bahia colonial* (1965) e que representa um início muito sério.

A tradição musical na Bahia remonta ao século XVI ou, mais precisamente, aos tempos do governo geral de Tomé de Sousa. Segundo Duprat: "Aos 4 de dezembro de 1551 foram-criados na Sé de Salvador, por *Carta d'El Rey, os cargos de Chantre e dois moços do coro*; estes últimos são indicados e nomeados pelo Bispo de Salvador já em 1552, a 17 de agosto. O Chantredo é preenchido somente no ano seguinte, pelo Capelão da Sé, *Clérigo de Ordens de Evangelho* Francisco de Vaccas que, por falecimento, foi substituído aos 18 de maio de 1554, por João Lopes, *Mestre de Capela* (sic) o qual, por sua vez demissionário, deu lugar, em 1560 (23 de março), ao Chantre Ruy Pimenta"<sup>1</sup>. Só em 1559 foi criada, novamente por Carta Régia, a função de Mestre de Capela da Sé da Cidade do Salvador das Partes do Brasil, preenchida, logo a seguir, por Bartolomeu Pires.



Palácio dos Governadores, Salvador, Bahia. (foto antiga)

No mesmo ano, revelando a preocupação de melhorar os serviços musicais, nova Carta do Rei D. Sebastião ordena que: "hajam mais dois

1 — Duprat, Régis. *A Música na Bahia Colonial*. Separata do n.º 61 da Revista de História. São Paulo, 1965 — p. 96.

moços do Coro, além dos outros dois que tenha a dita Sé para serem por todos quatro, e que cada um dos quatro Moços do Coro hajam de mantimento ordenado em cada um ano seis mil réis, entrando neles os dois mil réis que já tem cada um dos dois..."<sup>2</sup>.

Ainda em 1559 cria-se o cargo de organista da Sé, ocupado pelo Pe. Pedro da Fonseca.

O repertório musical da nova Sé consistia, naturalmente, de música renascentista, além do cantochão.

A capela da Sé de Salvador, formada por um mestre de capela, um organista e quatro moços do coro, persistiria assim durante muito tempo. Duprat conseguiu ler documentos que comprovam ter sido a mesma ainda em 1626.

Além da música religiosa houve ainda a música militar cujos executantes podiam ser empregados em festas e serenatas da "gente bem" da época. Que pessoas de posses cultivavam, freqüentemente, a música erudita é ilustrado pelo exemplo já citado: "...visitando a Bahia, em 1610, o francês Pyrard de Laval cita um potentado de então, cujo nome não menciona, mas que diz ter sido capitão-general de Angola, o qual possuía uma banda de música de trinta figuras, todas negros escravos, cujo regente era um francês provençal. E como devesse ser melômano, queria que a todo instante tocasse a sua orquestra, a acompanhar, ainda, uma massa coral"<sup>3</sup>.

E havia ainda a música em festividades públicas. Embora o trabalho de Duprat efetue um salto brusco para o século XVIII, ou melhor, para o ano de 1760, os trechos de documentos por ele transcritos ilustram bem o caso. Por ocasião dos festejos realizados na Bahia por motivo do casamento do príncipe D. Pedro, no ano citado, houve muita música. "Pelas ruas não se ouvião senão muzicos instrumentos com diversissimas danças que admirando pelo modo, suspendião pelas estupendas forças que idearão". E, logo a seguir, comentando o cortejo que saiu da casa do Senado: "...precedião a cavallo xarameleiros, e trombetas com atabales e trompas, que pregoeiros de tanta magnificência dando alento aos seus concavos metais faziam que ressonasse o ar de alegres estrondos, cujos ecos publicavam real grandeza"<sup>4</sup>.

No terceiro dia de festa, segundo os documentos citados: "ao som de armoniosos instrumentos dançarão se algumas danças commuas com toadas e modas da terra que bastantemente satisfizerão aos que contentes se achavão neste universal espetaculo de gozo e prazer". E mais adiante: "huma deliciosa sonata, cantando imediatamente o coro. Ao depois, huma das figuras dançou belissimamente o oitavado ao som dos instrumentos e concluirão a tarde, e a sua função com hum minuete a quatro"<sup>5</sup>.

2 — Ibid. p. 98.

3 — Almeida, Renato — *História da Música Brasileira*. F. Briguiet & Comp., Rio de Janeiro, 2. ed., 1942, p. 291.

4 — Duprat, Régis. *Obra cit.*, p. 99.

5 — Ibid. p. 100.



As futuras investigações deverão elucidar também a questão relativa à encenação de óperas. Os documentos citados dão uma alusão, em termos de 1760: "Os dias 22, 23 e 25 reservou para si o Senado da Câmara para fazer representar à sua custa três óperas que se representarão na praça pela forma seguinte. Na primeira noite representou-se *Alexandre na Índia*, na segunda, *Artaxerxes*, na terceira, finalmente, *Dido abandonada*, cada uma destas óperas foi tão bem executada que agradou a todos"<sup>6</sup>. Diante da omissão dos autores destas óperas, estamos livres para conjecturar sobre a autoria européia ou brasileira.

As pesquisas de Régis Duprat trouxeram à luz do dia o que pode ser considerado, segundo as palavras do autor, como "a mais antiga obra musical erudita conhecida na história da música no Brasil, e que representa um real testemunho do nível e da sensibilidade artística atingida, naquela data, na região do Recôncavo"<sup>7</sup>.

A obra em apreço é um *Recitativo e Ária*, de autor anônimo, datada de 2 de julho de 1759 e dedicado a José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello o qual, em Portugal, era desembargador da Casa da Suplicação, a alta corte de justiça de Lisboa. Segundo Duprat: "Este personagem foi nomeado em 1758 para o cargo de Conselheiro do Conselho Ultramarino para, juntamente com Manuel Estêvão Barba-rinho, agir no Brasil contra os jesuítas que, no ano seguinte, seriam expulsos dos territórios portugueses, sendo suas missões transformadas em paróquias dirigidas por outras ordens religiosas"<sup>8</sup>. Coelho de Mello chegou ao Brasil em agosto ou setembro de 1758.

O que chama a atenção no *Recitativo e Ária* mencionado, é que se trata de uma obra profana, com texto em português, composto para voz, violinos I e II e baixo contínuo (como de costume no Barroco).

O Recitativo é uma laudatória a Coelho de Mello, cujos versos criam um clima de pompa e grandiloquência, recorrendo, como não podia deixar de ser, à mitologia greco-romana.

Na Ária, como nas óperas da Escola Napolitana, tem lugar a efusão lírica, desenvolvendo-se a melodia livremente. Os versos fornecem apenas o afeto básico; o texto é violentado por repetições, melismas, elipses, etc. O esquema formal é o da *aria-da-capo* que se universalizara na terceira fase do Barroco.

A despeito de certos traços barrocos da obra, esta pertence, estilisticamente, mais ao período rococó-clássico. Por outro lado, a importância do *Recitativo e Ária* é mais histórica do que estética, pois é bastante pobre musicalmente e isto em todos os sentidos. A partitura foi publicada por Régis Duprat na Revista *Universitas*, n.º 8/9, jan./ago/1971, Salvador. Na Introdução à partitura, o pesquisador cita um trabalho do musicólogo americano Robert Stevenson (Universidade da Califórnia) intitulado *Algumas Fontes Portuguesas para a Primitiva História da*

6 — Ibid. p. 101.

7 — Ibid. p. 103.

8 — Ibid. p. 103.

*Música Brasileira* (Yearbook. New Orleans, Tulane University, 1968. v.4; p. 1-43), segundo o qual a autoria do *Recitativo e Ária* poderia ser atribuída ao compositor brasileiro Caetano de Mello Jesus, na época mestre de capela da Sé de Salvador.

## Recitativo e Ária

ANÔNIMO

Bahia: 8-7-1768

descoberta e restauração: RÊNIS DUPRAY

realização cômputo: G.O. TOMI

(dur. 8')

RECITATIVO  $\text{♩} = 108$

Canto

Violino I

Violino II

Baixo

Continuo

-rae, E -gre -gia -da -da, pa -re -ri -no que por i - pul - so de feliz des -tino nar -de ca -

O Pe. Jaime Diniz, comentando, no prefácio do primeiro volume de sua importante obra de pesquisa musicológica, *Músicos Pernambucanos do Passado* (1969), a riqueza musical no passado de seu Estado, diz:

"Revelaria, hoje, que andei anotando a existência de algumas centenas, ou mais precisamente, um pouco mais de 600 (seiscentos) compositores, diretores de coro, organistas, organeiros, cantores, teóricos, cravistas, pianistas, trompistas, violonistas, flautistas, chameleiros, etc."<sup>1</sup>.

Analogamente à Bahia, a vida musical em Pernambuco tem início no século XVI. É interessante assinalar que Jaime Diniz registra já em 1564 a presença de um mestre de capela na Matriz de Olinda, de nome *Gomes Correia*, pai de sete filhos. Na seqüência de mestres de capela com função em Pernambuco, principalmente em Olinda, mas também em Igarauçu e, posteriormente, no Recife (cidade que se desenvolveu com Maurício de Nassau), encontramos tanto leigos como padres.

Apresentaremos, a seguir, alguns compositores de maior importância, cuja vida e obra foi pesquisada por Jaime Diniz. Situamo-nos na seleção das informações sempre neste ponto de vista: a história da música é, antes de mais nada, a história das obras musicais, o que quer dizer, da criação musical. Em segundo plano seguem os aspectos sociológicos, biográficos, a história dos instrumentos, etc. Daí a razão de não citarmos, numa obra que visa, antes de mais nada, dar uma visão do que há de essencial na história da música erudita brasileira, os inúmeros mestres de capela, organistas, organeiros, instrumentistas, cantores, etc. que, embora não sejam compositores, são, no entanto, o suporte da vida musical. Afinal de contas, todos eles vivem, atuam em função da obra musical, oriunda do próprio local ou trazida de fora.

#### *Inácio Ribeiro Nóia.*

Nasceu no Recife, em 5 de outubro de 1688 e morreu na mesma cidade, em 20 de abril de 1773. Fez os seus estudos no Recife e, posteriormente, em Olinda. Ordenou-se padre. Inácio Nóia é descrito por Loreto Couto nestes termos: "É muito douto na teologia moral, na qual é consultado freqüentemente, sendo sempre o seu voto fundado na mais sólida doutrina. *É excelente músico, e tangedor de todo gênero de instrumentos*, de tal sorte que compõe a letra, e posta por ele em solfa a canta com boa voz, suma graça, e destreza. Na metrificação por versos latinos e vulgares, é excelente. *Tem composto muitas obras musicais e poéticas...*"<sup>2</sup>

Segundo outras fontes, o mestre de capela Inácio Ribeiro Nóia teria sido o "diretor de orquestra de mais nomeada, e o mais afamado compositor"<sup>3</sup>.

1 — Diniz, Jaime C. *Músicos Pernambucanos do Passado*. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1969, vol. I, p. 14.

2 — *Ibid.* p. 22.

3 — *Ibid.* p. 23.



E o autor informa que nada restou de sua obra, "nem mesmo a notícia de alguma obra escrita por ele".

Para que se tenha melhor idéia sobre as atividades musicais no Recife (primeira metade do século XVIII), vai aqui esta citação de Jaime Diniz, dada por ele em primeira mão, a partir de documentos da época: "A primeira anotação assegura a presença do Pe. Nôia na famosa procissão de cinza, que a Ordem Terceira de S. Francisco realizava anualmente com um aparato fora do comum. A música ocupava um lugar de extraordinário destaque na referida procissão. Basta dizer que chegou a ostentar 9 (nove) coros na primeira metade do século XVIII"<sup>4</sup>.

#### *Luís Álvares Pinto*

Nasceu no Recife, em 1719, e morreu na mesma cidade, cerca de 1789. Descendente de pais mulatos, estudou "humanidades" e, ao mesmo tempo, música. Ajudado por amigos pôde viajar a Portugal para estudar "principalmente música". A este respeito diz Jaime Diniz: "Não se conclua com isto, que Luís Álvares Pinto é o 'primeiro' músico brasileiro de formação europeia. Tenho notícia de que antes do autor da *Arte de Solfejar*, um outro pernambucano — e este do século XVII — de nome Francisco Rodrigues Penteadado havia estudado em Portugal, a mandado de seu pai. Voltando ao Brasil, trabalhou no Rio de Janeiro e, finalmente, radicou-se em São Paulo aonde veio a falecer em 1673"<sup>5</sup>.

Em Lisboa estudou com o então conhecido contrapontista Henrique da Silva Esteves Negrão, ainda organista de Loureto e na Catedral de Lisboa, e compositor.

Não há informações precisas sobre o ano em que voltou ao Brasil. Encontra-se, e isto é certo, no Recife, em 1761, casado. É deste ano a sua *Arte de Solfejar*, obra que permaneceu inédita e cujo manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa onde foi localizado, a pedido de Jaime Diniz, por Cleofe Person de Mattos em 1968.

No Recife, além de desempenhar as funções de mestre de capela, Luís Álvares Pinto dedica-se ao ensino de Música — e também das primeiras letras — dando aulas, conforme costume da época, em sua casa. "E foi desse curso instalado em pleno centro de sua cidade natal que saíram vários compositores e mestres de capela, que atuavam ainda nas primeiras décadas do século XIX"<sup>6</sup>.

Sabe-se também que Luís Álvares Pinto, ao retornar ao Recife, entrou no batalhão dos homens pardos. Em 1766 já é capitão do Regimento de Milícias.

Luís Álvares Pinto, porém, não foi só músico de elevada categoria; além de possuir boa cultura humanística, foi também poeta. Nesta última qualidade escreveu, além de outros trabalhos, uma comédia intitulada *Amor mal correspondido*, em versos, que apresenta um trecho

4 — Ibid. p. 25.

5 — Ibid. p. 45.

6 — Ibid. p. 46.

cantado. A comédia foi encenada em 1780 na então Casa da Ópera do Recife e reprisada em virtude do sucesso alcançado.

No tocante à obra musical do compositor, pouca coisa restou. A mais importante é um *Te Deum Laudamos*, para quatro vozes mistas e baixo contínuo (a orquestração está perdida). Além desta, Jaime Diniz conseguiu encontrar uma *Salve Regina*, para 3 vozes mistas, 2 violinos e baixo. Duas outras, de autor desconhecido, podem ser atribuídas "por questões de crítica interna" ao nosso compositor.

Quanto à *Salve Regina*, diz o autor que é de "escritura polifônico-vocal e bastante simples, apesar de algumas incursões na técnica da imitação e de possuir uma certa dose de sugestividade no revestimento melódico do texto"<sup>7</sup>.

O *Te Deum* de Luís Álvares Pinto, restaurado por Jaime Diniz, foi executado, pela primeira vez, no IV Festival de Música de Curitiba (1968), causando surpresa a sua qualidade musical. A data provável de sua composição situa-se ao redor de 1760. Jaime Diniz comenta a respeito da parte orquestral: "Como relíquia de um provável contexto orquestral, só a *primeira trompa* restou. A 'inventar' uma orquestração com o fim de incluir a referida parte instrumental, preferi publicá-la em *fac-simile*, na minha edição"<sup>8</sup>.

"Luís Álvares Pinto não só demonstra possuir um notável sentimento da *forma* musical, como também possui uma extraordinária sensibilidade para sentir e resolver os problemas dela. Para atender a uma predileção pela forma *bipartida*, que aplica a vários 'números' de sua obra, vale-se da repetição integral do texto de cada versículo do *Te Deum*, a fim de obter um vigor novo e, às vezes, surpreendente, através do abandono do 'tema', ou pela mudança de tonalidade, ou por uma cor harmônica de mais intensidade e eficácia, etc. Em geral, o melhor do compositor no tocante à Harmonia (modulações, dissonâncias, retardos, cromatismos, etc.) está na verdade nas segundas partes dos seus versículos corais. E isto é forma. É sábio domínio da arquitetura musical"<sup>9</sup>.

A obra "termina com uma *Fuga dupla*, que apesar de lograr satisfatório efeito na execução, não é tecnicamente uma página que se imponha. Nela, porém, reside um valioso aspecto de ordem histórica: é a *Fuga* mais antiga que se conhece, até o presente, escrita e assim *intitulada*, por compositor brasileiro"<sup>10</sup>.

#### Joaquim Bernardo Mendonça Ribeiro Pinto.

Nascido, durante a segunda metade do século XVIII, na Vila do Aracati, Ceará, tornou-se, por transferência, formação e atividade, músico pernambucano. Consta que tenha sido discípulo de Luís Álvares Pinto. Faleceu no Recife, provavelmente no primeiro semestre de 1834.

7 — Ibid. p. 70.

8 — Ibid. p. 73.

9 — Ibid. p. 74.

10 — Ibid. p. 77.

Por volta de 1809 começa a se projetar como compositor. Em 1810 é admitido na Irmandade de Santa Cecília do Recife. Exerceu, durante longos anos, intensa atividade musical como mestre de capela, organista, compositor e, como se isto não bastasse, como professor primário. Atuou não só no campo da música sacra, mas, segundo Pereira da Costa, citado por Jaime Diniz, "de 1822 até pelo menos 1827, Joaquim Bernardo torna-se empresário da Casa da Ópera, do Recife. Em dezembro de 1822, o teatro, ou Casa da Ópera, apresentava uma companhia lírica, contratada por Joaquim Bernardo. Companhia que cantou 3 óperas 'em espetáculos pomposos, e em grande gala', nos dias 8, 9 e 10 de dezembro, sendo o primeiro espetáculo gratuito para o povo, correndo as despesas todas por conta do governo"<sup>11</sup>.

De suas numerosas composições, perdidas, tem-se apenas a notícia de algumas obras sacras. Jaime Diniz, no entanto, conseguiu localizar na biblioteca da ex-Escola Nacional de Música um *Liberame de Pernambuco* de um tal de Joaquim Bernardo (nome incompleto). As conjecturas do pesquisador são bastante favoráveis ao nosso compositor no que se refere à autoria. Trata-se de uma cópia de 1897. A obra foi escrita para coro e orquestra.

A história da música em Pernambuco apresenta ainda outros compositores no período colonial. De sua obra, porém, pelo que se sabe, nada restou.



Frabs Olist.m Casa de Fazenda em Pernambuco. G. van Baerle, Rerum per octennium in Brasilia...1647.

#### 4 — A música no Pará

A vida musical no Pará tem início no século XVII durante o qual se deu a conquista e o povoamento da região. Vicente Salles, citando crônica do Pe. Betendorf (séc. XVII), rica em informações sobre o ensino

11 — Ibid. p. 198.



religioso-musical nas missões da Companhia de Jesus, diz: "Nela, ele afirma que 'no Pará houve belas e mui gabadas vozes de gente destra no canto' e informa também que nas escolas dos jesuítas se ensinava música em tábuas de madeira dura, *acapu*, habilmente xilografadas"<sup>1</sup>.

No século XVIII instala-se o bispado do Pará. Em 1724 chega o bispo D. Frei Bartolomeu do Pilar que "criou apreciável corpo artístico para a Sé, integrado inclusive por elementos naturais do Pará: 16 capelães, sendo um deles subchante; 9 capelães músicos, sendo um deles mestre de capela; 8 moços de coro, também instruídos em música, e um organista. Dentre eles havia o músico paraense Eduardo Lopes de Faria (morto em Belém em 1762)"<sup>2</sup>.

O autor do referido trabalho cita, como primeiros grandes músicos da Catedral de Belém, os irmãos Lourenço e Antônio Álvares Roxo de Potflix. O primeiro, além de desempenhar as funções de Chantre da Catedral e organista, criou, em 1735, uma escola de música "que recrutava meninos dotados de aptidões musicais para colaborarem no coro da Catedral"<sup>3</sup>. O irmão de Lourenço sucedeu-o nos cargos de Chantre e organista.

Em 1786 o Seminário foi dotado, pelo bispo Frei Caetano Brandão, de uma disciplina de música vocal e outra de canto gregoriano, mandando vir de Portugal as músicas. "Durante o seu governo episcopal o coro da Sé alcançou o apogeu e temos notícia de dois excelentes organistas: João de Almeida Loureiro, cujo nome a história guardou como o de músico muito competente, e João Batista de Góis, que morreu idoso, em Belém, em 1814"<sup>4</sup>.

Depois de Frei Caetano, o nível da música na Catedral decaiu. Conforme Vicente Salles, só depois da *Cabanagem* (movimento armado que se deu em Belém — 1835), teve início novo surto musical no Pará. Sua história, porém, sai dos limites deste capítulo.

O teatro no Pará tem uma tradição que remonta ao século XVII. As poucas informações que se possuem, indicam o concurso da música na representação dos autos. Segundo Vicente Salles, já em 1763 funcionava em Belém uma Casa da Ópera ou Teatro Cômico onde teriam sido apresentadas peças de Antônio José da Silva (cognominado "O Judeu") e de outros autores.

## 5 — *A música em outros estados*

Diante da ausência de trabalhos de pesquisa — ou em virtude de nosso desconhecimento — só nos resta manifestar a esperança de que

1 — Salles, Vicente. *Quatro Séculos de Música no Pará*. Revista Brasileira de Cultura, n.º 2, 1969. Conselho Federal de Cultura, p. 13.

2 — *Ibid.* p. 13.

3 — *Ibid.* p. 14.

4 — *Ibid.* p. 14.

num futuro próximo mais pessoas credenciadas se dediquem a tais estudos.

Encontramos em Lange uma referência rápida que indica que em S. Luís do Maranhão já no século XVII houve mestres de capela. Diz o historiador: "Em 1648 foi nomeado mestre de capela da igreja de São Luís de Maranhão João Ribeiro Leão, o qual ficava autorizado a pôr uma Escola (de Música) para ensinar aos que quisessem aprender, tanto na cidade como na comarca".

No atual Estado do Paraná, mais precisamente em Paranaguá, e também em Cananéia, as pesquisas mostram a presença de mestres de capela já no século XVII. Segundo Régis Duprat: "Em 1726, Miguel Carvalho Telles já é citado na documentação de Paranaguá, realizando música em ofícios fúnebres, como mestre de capela". O mesmo autor conseguiu achar referências a outros mestres de capela. Para atestar o profissionalismo musical, citamos aqui um outro: "Em 1772 os censos registram a presença de Antônio de Oliveira que possui uma casa, um escravo, quatro crioulinhos e vive de músico". O respectivo era casado. Outro, de nome Braz Muniz Barreto "vive de sua música e possui uma morada de casas em que reside com mulher, filho e escrava". O mesmo exercia, poucos anos antes, as funções de mestre de capela em Cananéia (ao norte de Paranaguá).

#### 6 — *A música em São Paulo*

A fim de que o leitor não se deixe seduzir pelo gigantismo da imagem atual de São Paulo, ao apreciar os acontecimentos musicais do período colonial, reproduzimos aqui um relato de Saint-Hilaire, redigido no início do século passado. Diz aí o eminente cientista: "A população da cidade de São Paulo, unicamente, e de seus subúrbios, repartida entre 3 paróquias — a catedral, *Santa Ifigênia* e *Bom Jesus do Brás*, elevava-se, em 1839, a 9.991 habitantes — 5.668 na primeira dessas paróquias, 3.664 na segunda e 659 na terceira". Consta ainda que, em termos aproximados, "os escravos formavam apenas um terço da população total". Das paróquias citadas, a última foi criada depois de 1820.

---

1 — Lange, Francisco Curt. *A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro*. Separata do vol. IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Cimbra, 1966. p. 12.

2 — Duprat, Régis. *Paranaguá: Polêmica Profissional em Pauta*. In: revista Barroco, n.º 6, 1974, Belo Horizonte, p. 38.

3 — *Ibid.* p. 39.

4 — *Ibid.* p. 39.

---

1 — Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem à Província de São Paulo*. Livraria Martins Editora, São Paulo, 1972 — p. 153.

2 — *Ibid.* p. 153.

Quanto à ocupação dos habitantes de São Paulo, Saint-Hilaire especifica: "Funcionários de todas as ordens, operários de diversas categorias, um grande número de mercadores, proprietários de casas urbanas, proprietários de bens rurais que, ao contrário dos de Minas Gerais, não moram em suas *fazendas*, compõem a população de São Paulo, onde se contam também várias pessoas que vivem da venda de legumes e frutas cultivadas em suas próprias chácaras"<sup>3</sup>.

Devem-se a Régis Duprat pesquisas em profundidade sobre o passado musical de São Paulo, bem como a restauração de obras entre as quais sobressai, como verdadeiro monumento, uma Missa a 8 vozes e instrumentos de André da Silva Gomes.

É claro que uma obra como esta não podia surgir como geração espontânea. Houve um passado musical em São Paulo, bastante fraco, é verdade, mas suficiente para possibilitar a expansão de um talento como André da Silva Gomes.

Em 1611 funda-se a matriz. Com este ato tem início, segundo Régis Duprat, a primeira fase da vida musical de São Paulo, modesta e precária em todos os sentidos. A segunda fase inaugura-se com o século XVIII "ligando-se às atividades anuais das irmandades que surgem e se desenvolvem na matriz, cada uma com seu mestre de capela e sua atividade, dispendendo dinheiro que, pouco a pouco, passa a incentivar o desenvolvimento musical, despertando solicitação e exigência de música nos ofícios religiosos e contribuindo para a manutenção e aperfeiçoamento de músicos semiprofissionais, que continuam a ser poucos e geralmente clérigos. Esta fase perdura até aproximadamente 1745, quando é criado o bispado.

O aparecimento das irmandades na matriz de São Paulo é concomitante à corrida para a exploração do ouro nas Minas Gerais. O elemento leigo volta-se para o assunto das minas. Em tais circunstâncias, somente o elemento clerical poderia ser utilizado pelas irmandades no desempenho musical; escolheriam dentre seus próprios membros os que fossem afeitos a uma semiprofissionalização e, conhecedores superficiais da arte de salmeiar e fazer o canto de órgão, integrassem a música no culto. Nessas circunstâncias os sacerdotes reuniriam condições ideais para o aprendizado da música. Quanto aos leigos, às minas..."<sup>4</sup>.

Prossegue o mesmo autor: "A terceira fase compreenderia tentativas do bispado em estabelecer atividade estável de música na nova Sé, organizada por mestre de capela efetivo, profissional, cujo cargo é criado juntamente com os de organista e moços do coro de 1746. O mestre de capela passa a ser, de preferência, um profissional leigo (1768), distinguindo-se do organista, com quem até então se identificava. Essa fase iria de 1745 a 1774, coincidindo com o abandono gradativo da simples harmonização do canto gregoriano a quatro vozes"<sup>5</sup>.

3 — Ibid. p. 154.

4 — Duprat, Régis. Prefácio à *Missa* a 8 vozes e instrumentos de André da Silva Gomes. Universidade de Brasília, Instituto Central de Artes, 1966.

5 — Ibid.



A quarta fase é assinalada pela presença do mestre de capela André da Silva Gomes que "revolucionou os padrões de organização e composição musical religiosa na Sé, no último quartel do século XVIII"<sup>6</sup>. A vida musical de São Paulo colonial atinge aí seu ponto culminante que se estenderia até a época da Independência, quando decairia por razões várias como a influência do belcanto, abandono da composição por André da Silva Gomes e outras.

A expressão "ponto culminante" não deve, no entanto, induzir falsa imagem da vida musical de São Paulo. Como no caso de Bach — guardadas as devidas proporções — verifica-se em São Paulo uma distância enorme entre as concepções musicais de André da Silva Gomes — sua Missa as revela — e as condições práticas de realização. Duprat fala em "pobre contexto técnico-musical", constata a ausência de um número suficiente de músicos profissionais, cantores e instrumentistas.

#### *André da Silva Gomes*

Nasceu em Lisboa, em dezembro de 1752, filho de Francisco da Silva Gomes e Ignácia Rosa. Nada se sabe, por enquanto, de seus estudos. Chegou ao Brasil com 21 anos, ou seja, em 1774. Sua atividade musical em São Paulo estende-se de 1774 a 1823.

Entre as composições conhecidas de André da Silva Gomes destaca-se a referida Missa, formada por um *Kyrie* e um *Glória*, composta entre 1785 e 1790. Trata-se de uma obra que sustenta a comparação com as melhores criações do Pe. José Maurício, seu grande contemporâneo. Duprat descobriu o manuscrito original autógrafo (Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo). Não há partitura, mas sim partes separadas.

O que impressiona nesta obra — Duprat nos proporcionou sua audição em fita magnética e nos doou um exemplar da partitura — é, antes de mais nada, a permanência do interesse musical, do início ao fim. Em momento algum decai a tensão do ouvinte. André da Silva Gomes revela-se aí um verdadeiro mestre. Em segundo lugar, impressiona o domínio magistral da composição a dois coros mistos, com efeitos verdadeiramente surpreendentes.

Estilisticamente a obra revela aspectos de transição do Barroco ao Rococó; Duprat diz a respeito: "O contínuo caminha de forma barroca — cifrado abundante — mesmo se destacamos momentos em que o baixo de Alberti surge para conferir à escritura uma natureza galante e cantabile de melodia"<sup>7</sup>. As fugas a 8 vozes, além de atestarem sólido *métier* do compositor, constituem momentos musicais intensos. Tendo em conta que a vida e a fase mais produtiva de André da Silva Gomes se estendem ao longo do período rococó-clássico europeu, pode-se pensar que o compositor fez a sua formação musical em Portugal (ou fora?) com algum velho mestre barroco. E concomitantemente impregnava-se das tendências estilísticas contemporâneas.

6 — Ibid.

7 — Ibid.

# GLORIA

*Tempo di Primo [♩. 80]*

*Glo-ri-a glo-ri-a glo-ri-a in ex-cel-sis De-o*

*(f)*

*Tempo di Primo*

*Glo-ri-a glo-ri-a glo-ri-a in ex-cel-sis*

*(f)*

*Tempo di Primo*

*(f)*

*Tempo di Primo*

*(f)*

*Tempo di Primo*

*(f)*

*Tempo di Primo*

*(f)*

Glória da Missa de André da Silva Gomes

Provoca espanto o extraordinário desenvolvimento da vida musical na Capitania das Minas Gerais durante o século XVIII. Em pleno sertão, distante do litoral e infinitamente longe dos centros culturais da Europa, surgiu aí uma atividade musical intensa, de alto nível de execução e criação. Além do mais, é inacreditável a rapidez com que cresceu essa cultura musical nas principais vilas mineiras.

Quais teriam sido as suas causas e motivações? E porque justamente em Minas? Indiscutivelmente, a riqueza, decorrente da mineração do ouro, e posteriormente de diamantes, foi uma das bases do surto musical. Mas só este fator não é suficiente para explicar a enorme expansão das atividades musicais em geral e, em particular, da composição. Francisco Curt Lange, musicólogo a quem se deve a descoberta e pesquisa da Escola Mineira, em fins de 1944, penetrou mais a fundo na questão: "...nota-se desde os primórdios da formação da Capitania uma estranha devoção pela música no seu confuso conglomerado humano, produto, talvez, da nostalgia e do isolamento, como também da tradição musical portuguesa, enraizada desde tempos muito antigos no seu povo e nos que procuravam uma nova vida além-mar, no misteriosamente rico Brasil".

Para termos uma idéia inicial da qualidade das execuções musicais, trazemos o testemunho de Saint-Hilaire. Em sua obra, *Voyage dans les Provinces de Rio de Janeiro et Minas Gerais*, escreveu: "... e celebrou-se na igreja paroquial da Vila do Príncipe, uma missa com música, à qual assistiram, com grande *toilette* as pessoas as mais distintas da cidade. Os músicos, todos habitantes do país, estavam postos numa tribuna e o povo não tomava parte nos cantos. A música convinha à santidade do lugar como também à solenidade da festa e foi perfeitamente executada. Diversos cantores tinham uma voz calorosa, e duvido que, em alguma cidade do norte da França, de semelhante população, se executasse uma missa com música tão bem como essa..."<sup>1</sup>.

Após a descoberta das jazidas de ouro por bandeirantes, nos últimos anos de século XVII, deu-se o povoamento da região por paulistas e, posteriormente, baianos, reinóis e outros. A atividade mineradora distribuiu-se por três zonas: a do Rio das Mortes, com centro em São João d'El-Rei; a de Vila Rica e Mariana e, finalmente, a do Rio das Velhas, com centros em Sabará e Caeté.

Em 1709 termina a Guerra dos Emboabas na qual se hostilizavam paulistas (os primeiros povoadores) e forasteiros (reinóis, baianos, pernambucanos, chamados emboabas). Para a compreensão dos aspectos sociológicos do desenvolvimento cultural das Minas Gerais é importante o que escreve Fritz Teixeira de Sales: "Foi notável a contribuição emboaba à formação de uma mentalidade independente e democrática

1 — Lange, Francisco Curt. *Os Compositores na Capitania Geral das Minas Gerais*. Separata da revista Estudos Históricos, n.º 3 e 4. Fac. de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1965, p. 37.

2 — *Ibid.* p. 60.



da gente mineira. Era um povo que apenas estava nascendo e já visionava seus caminhos... Os mineradores e comerciantes, portugueses, pernambucanos ou baianos, eram um grupo social novo, uma força nascente que se opunha à força antiga dos bandeirantes. Minas nasceu, portanto, de uma economia citadina e mercantilista e não rural ou agrária, como Pernambuco, por exemplo, cuja base eram os engenhos de açúcar e sua aristocracia rural. Isso determinou, nas Minas Gerais, a formação de uma classe média citadina peculiar e prevalecente na formação cultural e política de toda a província. É uma classe média visceralmente democrática, anti-autoritária, irreverente, que não crê no excesso de autoridade nem no preconceito de nobreza sanguínea. A luta dos emboabas e paulistas teve influência decisiva nesta cristalização cultural de Minas"<sup>3</sup>. (O grifo é nosso).

Seguindo o mesmo caminho de indagação, Nélson Werneck Sodré afirma: "Esboçam-se, assim, os traços de uma classe média a cuja evidência e até representação política a dos senhores opõe todos os obstáculos, e ainda de uma classe trabalhadora que está distante já do elemento servil. Tais alterações enquadram-se, como numa moldura natural, no ambiente urbano. A cidade adquire, a pouco e pouco, uma função, o que não acontecia no passado. Surgem, com a divisão progressiva do trabalho, extraordinária no regime colonial, e tardia, profissões e misteres que até o instante não haviam encontrado oportunidade por surgir"<sup>4</sup>.

Em 1720 dá-se o desmembramento da Capitania de São Paulo e Minas, destacando-se a Capitania Geral das Minas Gerais por carta régia na qual se lê: "... ser muito conveniente a meo serviço e bom governo das ditas Cappitanias de São Paulo e Minas e a sua melhor defença que as de São Paulo se separem das que pertençam as Minas..."<sup>5</sup>.

No ano seguinte instala-se, oficialmente, o primeiro governo das Minas Gerais em Vila Rica, atualmente Ouro Preto. Em 1711 esse povoado fora elevada à categoria de Vila.

Mais adiante, em 1728, ocorre a descoberta de jazidas de diamantes numa região bastante afastada das mencionadas anteriormente. Funda-se aí o Arraial do Tejuco, hoje Diamantina, que haveria de evoluir para um importante centro de cultura musical.

A investigação do impressionante desenvolvimento musical da Capitania das Minas Gerais, ao longo do século XVIII, defronta-se, de saída, com um problema fundamental: donde vieram os músicos profissionais?

Não seria possível admitir que, em pleno sertão, surgisse, por geração espontânea, uma vasta escola de músicos de elevada eficiência

3 — Sales, Fritz Teixeira de. *Vila Rica do Pilar* — Ed. Itatiaia Ltda. — Belo Horizonte, 1965, p. 68.

4 — Sodré, Nélson Werneck. *História da Literatura Brasileira* — Civilização Brasileira, 1969, Rio, p. 102.

5 — Alvará d'El-Rey de 2/12/1720. Transcrito no Boletim da Biblioteca Pública de Minas Gerais, 1972, n.º 2, p. 7

profissional e, muito menos, uma atividade criadora que parte das tendências estilísticas contemporâneas da Europa.

De acordo com Francisco Curt Lange, devemos rejeitar a hipótese da procedência dos músicos de São Paulo ou Rio de Janeiro, dado o escasso desenvolvimento cultural desses centros na época. Restam duas hipóteses: a vinda de Portugal e a vinda de centros culturais brasileiros mais adiantados.

A pesquisa, no entanto, deverá ser orientada ainda por um outro aspecto: a presença, em larga escala, do mulato como músico profissional livre. De fato, são tão numerosos os mulatos músicos que a hipótese Portugal fica desde logo excluída. Restam, assim, os centros brasileiros mais avançados na época: Bahia e Pernambuco.

Para termos uma idéia da importância do mulato na vida musical da Capitania das Minas Gerais, reproduzimos aqui um trecho de um relato do desembargador José João Teixeira Coelho a El-Rey (1780). Diz o missivista: "... que aqueles mulatos que não se fazem absolutamente ociosos, se empregam no ofício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas, que certamente excedem o número dos que há em todo o reino"<sup>6</sup>.

O caminho da pesquisa das origens da vida musical em Minas Gerais leva-nos, portanto, à Bahia e Pernambuco. Segundo a tese do já citado musicólogo: "... os mulatos de Pernambuco e da Bahia seriam os primeiros povoadores e a base profissional séria sobre a qual teve o seu fantástico desenvolvimento a actividade musical das Minas Gerais"<sup>7</sup>.

Por que só os mulatos? Não teriam os negros participado também? Para Lange, os mulatos, livres, teriam procurado a sua elevação social dedicando-se aos ofícios, às artes e, principalmente, à música. "Esta emancipação não foi possível para o negro, porque, quando ele era treinado para o exercício musical, com a finalidade de integrar o coro e a orquestra dos senhores de engenho, não saía da sua condição de escravo. Mas o mulato livre teve a aspiração de estender a sua independência também ao exercício da música, oferecendo os seus serviços sem interferência de terceiros"<sup>8</sup>.

O número de músicos profissionais alcançou cifras impressionantes em Minas. Lange chegou a contar, só em Vila Rica, cerca de 250, vasculhando documentação ainda acessível.

E a participação do clero no desenvolvimento musical de Minas? As pesquisas e conjeturas de Lange estabelecem um quadro que não exclui a participação de padres-músicos na vida musical de Pernambuco e Bahia, no período anterior ao ciclo de ouro. O profissionalismo, no entanto, teria superado, no decorrer do tempo, a atividade musical dos padres. Na migração para a região mineira, no início do século XVIII, houve, talvez,

---

6 — Lange, Francisco Curt — *A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro*. Separata do vol. IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Lusó-Brasileiros. Coimbra, 1966, p. 12.

7 — *Ibid.*, p. 20.

8 — *Ibid.*, p. 20.



Portada da Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto.

padres-músicos mas, provavelmente, dominavam os músicos leigos. Os registros de Vila Rica, ainda acessíveis, mencionam alguns padres contra um número notavelmente superior de músicos leigos. Na segunda metade do século XVIII, os primeiros desaparecem das atividades músico-profissionais. Lange, ao refletir sobre os primórdios da atividade musical no Brasil, afirma: "Devemos, pois, procurar vestígios de organização musical na iniciativa particular, independente, praticada pelos músicos livres, portugueses primeiro, brasileiros depois. Esta iniciativa particular



não se baseava somente no exercício público da música ou nos seus aspectos estritamente particulares, tocando em saraus, bodas e enterros. Uma função específica foi o ensino da música. E este correspondia, como foi tradição na Europa, àqueles *Conservatórios*, — a Casa do Mestre de Música — que recebia aprendizes e lhes dava hospedagem, vestimenta completa, alimentação e ensino, incorporando-os, segundo a sua aptidão e aperfeiçoamento, nas suas actividades públicas e privadas, isto é, nas suas obrigações de fazer música para esta ou aquela organização, por simples chamada ou por contrato prévio, como nos casos das Irmandades e Confrarias, e do Senado da Câmara. Estes mestres, formados em latim, teoria e prática musical, a maioria também em composição, transformavam estes meninos, em poucos anos, em excelentes músicos. Este ensino não deve ser confundido com o que davam os padres-mestres no interior dos Estados ou Capitánias, onde faziam o papel de professores de primeiras letras, aritmética, solfejo e latim, heróicas figuras do período colonial e do século XIX<sup>19</sup>.

Quais eram as actividades musicais na região mineira? A maior parte situava-se, sem dúvida, no âmbito das funções religiosas. Música durante o culto, nas procissões, em casamentos e enterros. A música religiosa estava sujeita sempre a contrato, seja por uma das numerosas Irmandades (em rivalidades constantes), seja por parte do Estado, isto é, do Senado da Câmara. Os próprios músicos pertenciam, aliás, frequentemente, a Irmandades e também a uma corporação profissional.

Mas havia também música em um ou outro ato público. E música militar. Já no começo da colonização as *músicas* militares, ou bandas, como diríamos hoje, cultivavam instrumentos de sopro diversos, em geral a cargo de negros escravos. Estes atuavam, também, frequentemente, nas *Casas Grandes*. A história destas actividades musicais explica, certamente, a origem do gosto tradicional do brasileiro pelos instrumentos de sopro. Por outro lado, toda esta tradição foi levada à Capitania das Minas Gerais.

"Era normal, coisa de bom tom e sinal de distinção, ter negros *choromelleiros* no inventário duma casa de gente abastada. Os *choromeleiros* aparecem abundantemente citados nas procissões e actos públicos em geral de Vila Rica e Mariana e destes *choromeleiros* veio, sem dúvida, a tradição das serenatas ao ar livre, percorrendo as ruas ou actuando na Casa Grande das fazendas, porque a palavra *choro* ou *seresta* (seresteiro), que se prolongou nos conjuntos de profissionais e de amadores até entrado este século, tem a mesma origem. No Brasil, esta tradição deve ter sido muito forte, no povo e nas esferas oficiais. Quando D. Pedro de Almeida e Portugal veio às Minas Gerais, em 1717, o Capitão Mor de Vila Rica, Henrique Lopes, teve especial cuidado de agradar ao ilustre Governador Geral, quando o convidou para ser hóspede da sua casa. Comprou, na ocasião, para uma função de recebimen-

to 'três negros chormelleiros, que lhe custarão quatro mil cruzados...'<sup>10</sup>.



Casa da Câmara e Cadeia. Mariana, Minas Gerais.

Descobriram-se também documentos que atestam atividades no terreno da ópera. Maria da Conceição de Rezende Fonseca registra: "Na Capital da Capitania — Vila Rica — existiu a Casa da Ópera, atual Teatro Municipal de Ouro Preto, dos mais antigos da América do Sul, construído antes de 1750, denominado ao tempo apenas *ópera*. Documentos descobertos pelo pesquisador e historiador Herculano Gomes Matias, do Museu Histórico Nacional, e que se encontram no Arquivo Nacional, revelam as atividades da Casa da Ópera, provando definitivamente a sua existência; estes documentos trazem esclarecimentos comprovadores sobre o funcionamento daquela casa de espetáculos na Minas Gerais Colonial. Seis Peças ou óperas estão citadas nos manuscritos: *A Ciganinha*, *Jogos Olímpicos*, *Coriolano*, *Alexandre na Índia*, *O Mundo da Lua*, *Os Triunfos de São Francisco*"<sup>11</sup>.

Se as pesquisas sócio-históricas da vida musical na Capitania das Minas Gerais, durante o século XVIII, puderam avançar a ponto de nos dar um panorama geral bastante extenso, coerente e bem fundamentado,

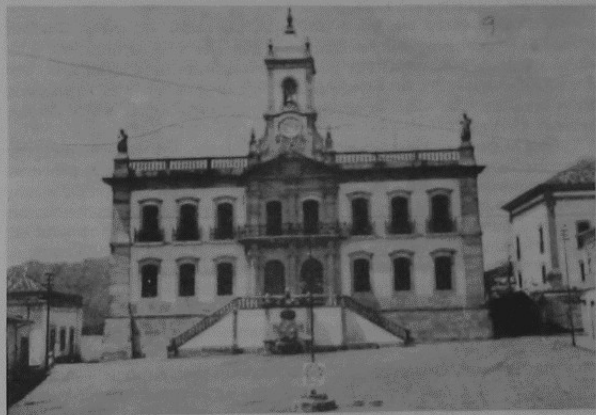
10 — Ibid. p. 24.

11 — Fonseca, Maria da Conceição Rezende. *A Atividade Musical do Século XVIII na Capitania Geral das Minas Gerais*. Boletim da Biblioteca Pública de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1971, n.º 2, p. 45.

as pesquisas em torno do estilo individual dos autores, bem como a análise estética de suas obras, apresentam ainda sérias lacunas.

Em primeiro lugar, existe ainda, nas cidades históricas de Minas Gerais, um vasto acervo de documentos musicais do século XVIII, ainda não decifrados, ordenados e identificados, conforme tivemos o ensejo de verificar pessoalmente na biblioteca do Palácio do Arcebispo de Mariana. Por outro lado, aquilo que já foi pesquisado não é acessível sob a forma de partituras. Existem algumas gravações que nos servirão para uma análise estética. Em todo caso, concordamos com Gérard Béhague quando diz: "O conhecimento da música mineira colonial não é suficiente para permitir ainda hoje uma conclusão generalizada sobre o seu valor estético"<sup>12</sup>.

Estilisticamente, as obras conhecidas pertencem ao Rococó-Classicismo. D vez em quando observa-se alguma sombra do estilo barroco; mas este fato não altera a situação estilística geral que é a do Rococó-Classicismo. A expressão *Barroco Mineiro*, de uso corrente, não tem, portanto, cabimento no caso da música. Que essa expressão tenha validade no caso das artes plásticas ou da paisagem urbana no mesmo período, está fora de qualquer dúvida.



Antiga casa da Câmara e Cadeia, atual Museu da Inconfidência.  
Ouro Preto, Minas Gerais.

12 — Béhague, Gérard. *Música Mineira Colonial à Luz de Novos Manuscritos*. Revista *Barroco*, n.º 3, Belo Horizonte. Centro de Estudos Mineiros da UFMG, 1971, p. 15.



É óbvio que os compositores mineiros, compondo no mesmo estilo dos colegas europeus, tinham que mandar vir, pelo porto de Lisboa, as partituras dos mestres europeus. Do estudo e cópia destas partituras partiam para a produção própria, ainda incompletamente examinada. Mas executavam também obras européias, principalmente música de câmara. É compreensível que os músicos profissionais — e deve ter havido também bons amadores, a fazerem o mesmo — nas horas livres de compromissos tivessem se reunido entre si, ou nas casas de gente importante, para executarem música de câmara dos mestres europeus. Lange achou numerosos documentos que o confirmam. Encontrou, inclusive, anotações humorísticas. "Nas cópias dos quartetos de autores europeus, que eles tocavam com grande freqüência em horas de intimidade ou ocasionalmente em saraus, em certas casas de argentários ou do próprio governador, do ouvidor e de outras personalidades oficiais, geralmente muito cultas, podemos observar anotações cheias de humor"<sup>13</sup>. As pesquisas do mesmo autor trouxeram: "... uma portentosa evidência de terem existido muitos *quartetos de cordas*, constituídos com elementos de família, e inclusive com escravos, interpretando obras de câmara do repertório universal"<sup>14</sup>. Entre as partituras européias encontradas por Lange figura, por exemplo, o Quarteto op. 3, de Haydn, copiado em Vila Rica em 1794.

Mas permanece em pé o problema do estilo — essencialmente europeu — dos compositores mineiros. Por que não se nota em suas obras a presença da terra? Por que não transparece uma influência, por discreta que fosse, dos ritmos africanos? Já que grande parte dos músicos eram mulatos, não seria de se esperar uma contribuição maior de sua herança africana?

Que os brancos vivessem aqui, culturalmente, em termos europeus, é compreensível se levarmos em conta que a aculturação é um processo lento e penoso. Por outro lado, os dogmas estéticos da Europa do século XVIII eram de essência universal; não se concebia um nacionalismo musical. Citamos apenas dois exemplos: Gluck, o famoso reformador da ópera, ataca, no *Mercure de France* (1773) a "diferença ridícula entre as linguagens musicais nacionais"<sup>15</sup>; Mozart, em certa altura de sua vida, declara que tinha aprendido a compor em, praticamente, todos os estilos.

A posição dos mulatos é uma decorrência de seu intenso desejo de ascensão aos padrões da classe dominante. Só podiam olhar com angústia para trás, para a sua ascendência de cor. Certamente não seriam eles, os mulatos, que iriam incorporar em suas músicas, elementos das danças africanas, periodicamente proibidas pelas autoridades temerosas de rebeliões no seio do grande contingente de escravos. Documentos que atestam esta repulsa às danças africanas não faltam.

13 — Lange, Francisco Curt. Obra cit., p. 87.

14 — Ibid. p. 62.

15 — Renner, Hans — *Geschichte der Musik*. Deutsche Verlagsanstalt — Stuttgart, 1965, p. 273.

As razões aduzidas são suficientes para explicar a ausência de vestígios, nas obras dos compositores mineiros, das noites enluradas do sertão, da natureza selvagem à espera da mão do homem, da agressividade do meio, dos sons exóticos da mata virgem, dos problemas sociais. Vastas dimensões da realidade foram ignoradas.

Para que os compositores fossem diferentes, era necessário que se tivesse realizado uma transformação muito radical, de vastas proporções, uma transformação caracterizada por Guimarães Rosa como sendo a *passagem*. Verdade é que o autor se refere ao indivíduo, mas, sem dúvida, podemos estender o seu pensamento também aos movimentos estéticos. No conto *Páramo* diz: "Porém, todo verdadeiro grande passo adiante, no crescimento do espírito, exige o baque inteiro do ser, o apalpar imenso de perigos, um falecer no meio de trevas; a passagem"<sup>16</sup>.

Caberia ao Romantismo realizar esta passagem. Importado do velho continente, levaria, no entanto, aqui no Brasil, muitos decênios para chegar à descoberta dos veios musicais nativos.

Pelas razões expostas, não faria sentido rejeitar, em nome do nacionalismo, as obras musicais da Escola Mineira. Deverá ser feito, isto sim, um levantamento completo do acervo e uma seleção baseada no valor estético intrínseco, independente de uma eventual contribuição tipicamente brasileira.

Na literatura, aliás, constata-se o mesmo fenômeno. Werneck Sodré afirma acertadamente: "É uma literatura, a colonial, que vive de olhos postos na matriz, e que dela reflete as tendências e rumos"<sup>17</sup>. No máximo constata-se, aqui e acolá, prenúncios de futuras transformações.

Nas artes plásticas, porém, o gênio do Aleijadinho, cuja escultura transcende, em suas contorções, a mera importação cultural, eleva-se acima do tempo.

#### *José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita*

É, no estado atual das pesquisas, o mais eminente dos compositores da Escola Mineira. Segundo Lange, o nome deve ter a pronúncia Emerico e não Emérico. Deve-se ao historiador Dr. Geraldo Dutra de Moraes a descoberta do lugar e data de nascimento de Lobo de Mesquita, respectivamente Vila do Príncipe do Serro Frio e 12 de outubro de 1746. Foram seus pais o português Joseph Lobo de Mesquita e a escrava Joaquina Emerenciana, liberta no batismo. O batismo de Lobo de Mesquita realizou-se na Igreja de N. S. da Purificação, erigida em 1711. Tudo indica que já antes de 1780 tenha estado no Arraial do Tejuco, onde exercia, segundo abundante documentação, a função de organista. Como seus proventos fossem insuficientes, exercia também as funções de professor particular de música.

A vida musical do Arraial deve ter sido bastante intensa, a julgar pela quantidade de igrejas. Mencionamos apenas algumas: Matriz de Sto. Antônio; N.S. das Mercês (dos crioulos); N. S. do Rosário (dos pretos);

16 — Rosa, João Guimarães. *Estas Estórias*, Rio, José Olympio, 1969, p. 177.

17 — Sodré, Néelson Werneck. *Obra cit.*, p. 106.

N. S. do Amparo (dos mulatos); etc. Pelo livro de receita da Ordem Terceira de N.S. do Monte do Carmo, fica-se sabendo, segundo pesquisas de Lange, que a Mesa fez um contrato com o Pe. Manuel de Almeida Silva para a fabricação de um órgão que existe até hoje. Neste órgão tocara, durante anos, Lobo de Mesquita.

Segundo o mesmo investigador: "Em 17 de julho de 1789, finalmente, se assinou o termo com o *Alferes* José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, ficando este obrigado a tocar o órgão em todas as missas e ladainhas de Nossa Senhora, que se acostumavam a celebrar na Igreja da Ordem..."<sup>18</sup>

O termo *alferes* sugere que Lobo de Mesquita tenha atuado também como músico militar.

Em 1798, Lobo de Mesquita abandonou o Arraial do Tejuco. Lange encontrou documentos que comprovam ter ele se radicado em Vila Rica, onde viveu durante cerca de dois anos, exercendo funções na Irmandade do SS. Sacramento (Igreja N.S. do Pilar) e na Ordem Terceira de N.S. do Monte do Carmo.

Os últimos anos passou-os no Riode Janeiro. Devemos à gentileza de Cleofe Person de Mattos os dados que seguem, extraídos do *Livro 85* da Venerável Irmandade de Nossa Senhora do Carmo. A fls. 171 verso consta o "Termo do ajuste que se fez com o organista José Joaquim Americo (sic) para tocar o órgão na nossa capela...", cujo teor é o seguinte:

"Aos 16 dias do mês de dezembro de 1801, no Consistório da nossa Venerável Ordem 3.<sup>a</sup> de N.S. do Monte do Carmo, estando congregados... foi chamado a nossa presença José Joaquim Américo, professor de música e organista, ao qual lhe foi perguntado se queria tocar o órgão nas missas que se diziam na nossa Capela do nosso Pe. Me. Comissário, todos os sábados, domingos e dias santos, o que disse que sim, e logo se tratou de quanto havia de vencer por ano, ficando logo justo pela quantia de quarenta mil réis por ano fazendo se lhe pagamentos..."

A fls. 191 verso encontra-se o "Termo do ajuste que se fez com o organista Vicente Miz' Cordeiro para tocar o órgão na Nossa Capela... por ter falecido o que presentemente estava tocando". Segundo informações que nos foram prestadas verbalmente pelo prof. e pesquisador Olivier Toni, Lobo de Mesquita faleceu no dia 30 de abril de 1805, no Rio.

#### *A obra de Lobo de Mesquita*

Manuscritos de obras de Lobo de Mesquita encontram-se espalhados por numerosas cidades mineiras, pois era famoso no seu tempo. Trata-se, em geral, de cópias das partes instrumentais. Os originais, bem como as partituras, são raras. Lange afirma: "Conservo dele dois originais..., um de 1782 e outro de 1787"<sup>19</sup>.

18 — Lange, F. C. *Os compositores...*, p. 62.

19 — *Ibid.*, p. 89.



As obras até agora localizadas, em parte reconstituídas e algumas até gravadas, são todas sacras. Compreendem: antifonas, ladainhas, missas, Cremos, Te Deum's etc., envolvendo coro e orquestra.

Predomina nessas obras o estilo homofônico, típico do período rococó-clássico europeu (que se estende de cerca de 1730 a 1810).

A fim de dar uma idéia, apresentamos aqui alguns aspectos da análise, realizada por Gérard Béhague, de uma antífona autografada, localizada pelo autor em Mariana. No frontispício lê-se: "Antiphona com Violini, Corni, Viola obrigada, Violoncello Regina Coeli Laetare/Autor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita". A data é de 1779. Trata-se de uma das mais antigas obras do repertório mineiro até hoje localizadas. Segundo o musicólogo citado: "As partes originais constam de soprano, alto, tenor e baixo, e de um acompanhamento orquestral com primeiros e segundos violinos e violas, *cello* (com função de baixo contínuo), trompas, e possivelmente oboés... O único elemento propriamente barroco desta antífona é a presença do baixo contínuo cifrado que desapareceu definitivamente na música européia por volta dos anos 1770. O estilo homófono que caracteriza a maior parte das obras conhecidas de Lobo de Mesquita se encontra nos 56 compassos desta obra. A escrita coral é clássica, com um perfeito equilíbrio das quatro vozes"<sup>20</sup>.

Mais adiante o autor comenta: "Por sua simplicidade na escrita coral, a depuração do acompanhamento e a invenção melódica, esta antífona tem um caráter de devoção muito íntima, sem igual no repertório até hoje conhecido de Lobo de Mesquita"<sup>21</sup>.

Apesar do seu sólido *métier* e da sua indiscutível musicalidade, Lobo de Mesquita não atinge, a nosso ver, a altura do Pe. José Maurício. Pode ser que futuras descobertas obriguem a modificar este julgamento. É que na descoberta de uma cultura musical como a mineira, antes totalmente desconhecida, coberta por um pó secular, há sempre, no início, o perigo de uma supervalorização estética dos achados, perigo tanto maior quanto o nosso passado colonial é pobre em criações musicais capazes de resistir ao tempo. Por outro lado, porém, é necessário precaver-se contra a subestimação estética do material encontrado.

Das obras já reconstituídas de Lobo de Mesquita, umas poucas foram gravadas em LP. São as seguintes: *Antífona de Nossa Senhora (Salve Regina)*, de 1787; *Missa em mi bemol* (Missa Grande) (Kyrie e Glória); *Offertório de Nossa Senhora (Benedicta et venerabilis es)*.

Em São Paulo, Olivier Toni teve a gentileza de nos informar das suas pesquisas e do trabalho de restauração de partituras da Escola Mineira, contando com a colaboração de alunos seus. Entre estas obras figuram algumas de Lobo de Mesquita como *Tercis*, para soprano, *mezzo*, baixo, coro e orquestra de cordas; *Ofício fúnebre das violetas*, para violetas I e II, Vlc., Cb., flautas I e II e cravo, e outras.

20 — Béhague, Gérard. Obra cit., p. 17.

21 — Ibid. p. 19.

### Francisco Gomes da Rocha

Sabe-se relativamente pouco da vida deste compositor mineiro. Há documentos que atestam ter ele entrado na *Irmandade de S. José dos Homens Pardos*, de Vila Rica, em 1768. Também está assegurado que cultivou amizade com Lobo de Mesquita durante a estada deste na antiga Capital das Minas Gerais. Além de compositor, regente e cantor, foi também timbaleiro na 1.<sup>a</sup> Cia. do Regimento de Dragões e, nesta situação, companheiro de Tiradentes. Morreu em 1808 em Vila Rica, sendo sepultado na Igreja Matriz.

Pouca coisa restou de sua obra. Lange descobriu e restaurou uma obra intitulada *Novena de N. S. do Pilar* (1789) a qual foi gravada em LP posteriormente. Deve-se a Béhague a descoberta e análise do autógrafo de *Spiritus Domini*, para dois coros mistos e orquestra (1795). Béhague constatou o uso de uma linguagem harmônica mais original, nessa obra, do que em outros compositores mineiros. Com relação à qualidade estética expressa-se ele nestes termos: "Como obra coral é o que conheço de melhor qualidade do repertório mineiro setecentista"<sup>22</sup>.

### Marcos Coelho Neto

Nasceu em Vila Rica, no ano de 1740; faleceu nesta mesma cidade em 1806, estando sepultado na Igreja de S. José. Foi compositor, regente e trompista. Teve um filho, de mesmo nome, que também foi trompista.

Sabe-se que Coelho Neto participou, em 1786, dos preparativos para a montagem de 3 óperas e 2 dramas. De sua obra só restou, pelo que se sabe, um hino à virgem, *Maria Mater Gratiae*, para coro a 4 vozes e orquestra, gravada em LP; e uma *Ladainha das Trompas*, em restauração por Olivier Toni e equipe.

### Ignácio Parreiras Neves

Nasceu por volta de 1736, em Vila Rica, onde morreu aproximadamente em 1790. Foi compositor, regente e cantor. De sua obra conhece-se pouca coisa. Lange pôde restaurar um *Credo*, para coro e orquestra, posteriormente gravado em LP. Béhague teve a oportunidade de analisar as duas partes (baixo instrumental e soprano) que restaram de uma obra intitulada *Oratório ao Menino Deus para a Noite de Natal*, a única música sacra, não litúrgica, encontrada até hoje na Escola Mineira. Seu descobridor qualifica-a de profana (?), dizendo: "Profano, no contexto mineiro musical tem por objetivo diferenciar a música sacra funcional com textos litúrgicos da incidental para espetáculos teatrais, saraus, em vernáculo. Sabe-se que o oratório da época barroca quase sempre tinha um libreto de caráter religioso ou contemplativo..."<sup>23</sup>.

A descoberta dessa obra gera a esperança de que outras composições profanas ou sacras possam vir à tona no decorrer das pesquisas. Olivier Toni informou-nos de que estão em andamento os trabalhos de restauração de obras de compositores mineiros desconhecidos até agora. A

22 — Ibid. p. 22.

23 — Ibid. p. 25.

título de exemplo citamos os *Motetes dos Passos* (para serem cantados nas capelas da Paixão) de Manuel Dias de Oliveira, morto, pelo que se sabe, antes de 1800; *Matinas de Sto. Antônio*, de Jerônimo de Sousa Lobo.

O declínio da mineração do ouro, em fins do século XVIII, gerou problemas facilmente imagináveis. Uma consequência imediata foi o declínio paralelo das esplêndidas atividades musicais. No início do século seguinte, o centro de gravidade da vida musical brasileira haveria de se deslocar para o Rio de Janeiro.

#### *Um outro centro musical: São João del-Rei*

Esta cidade foi, no século XVIII, um centro importante de cultivo da música erudita. A *Orquestra Ribeiro Bastos*, fundada em 1790, e a *Orquestra Lira Sanjoanense*, fundada em 1776, estão até hoje em plena atividade e constituem das mais antigas sociedades de música no Brasil. E mais ainda: a *Lira Sanjoanense* "possui em seus armários de madeira, obras de José Emerico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, Jerônimo de Sousa Lobo, Pe. João de Deus, João José das Chagas, além de diversas obras do Pe. José Maurício Nunes Garcia e da obra completa do ilustre compositor sanjoanense José Maria Xavier" (Andrade Muricy, relator da Câmara de Artes do Conselho Federal de Cultura, em 18/9/70).

Sabe-se que já no século XVIII foram encenadas óperas completas em São del-Rei.



Igreja de São Francisco de Assis, em São João del Rei



## II — O PERÍODO DE D. JOÃO VI

Quando o Rio de Janeiro foi elevado à categoria de Capital do Brasil, em 1763, por D. José I, a instâncias do Marquês de Pombal, ainda era um porto modesto com cerca de 25.000 habitantes. Daí em diante haveria de crescer rapidamente, apresentando, por ocasião da chegada da corte de D. João, mais ou menos o dobro. É conveniente, para quem estuda a nossa evolução cultural, ter presente que o Brasil contava, no início do século XIX, cerca de três milhões de habitantes. Destes, mais ou menos um terço eram escravos!

Era extremamente escassa a vida cultural do Rio de Janeiro durante o período que antecede a vinda da corte portuguesa. J. A. Castello, citando Capistrano de Abreu, traz as seguintes considerações: "Vida social não existia, porque não havia sociedade; questões públicas tampouco interessavam e mesmo não se conheciam: quando muito, sabem se há paz ou guerra, assegura Lindley. É mesmo duvidoso se sentiam, não uma consciência nacional, mas ao menos capitaneal, embora usassem tratar-se de patricio e paisano"<sup>1</sup>. Quanto às demais artes, Afonso de Taunay pergunta: "No Rio de Janeiro de 1808, que havia de realmente inspirado pela estética? Talvez só a linda igreja da Glória do Outeiro, o majestoso Mosteiro de S. Bento, a elegante e tão distinta Igreja da Santa Cruz dos Militares, a preciosa Igreja dos Terceiros do Carmo e o Aqueduto da Carioca, revestido de grandiosa simplicidade romana"<sup>2</sup>.

Como cidade, o Rio de Janeiro não apresentava higiene nem conforto; instituições de ensino mal existiam! Aliás, é sabido que a Metrópole não permitia que se criasse no Brasil uma vida cultural própria durante o período colonial. A atividade editorial era proibida; não se imprimiam periódicos no País. Bibliotecas e museus não existiam. Quem escrevia, tinha que mandar imprimir os textos em Portugal e submeter-se, além disto, a severa censura. Até mesmo a formação de bibliotecas particulares era dificultada, pois a censura recaía, igualmente, sobre a aquisição e venda de livros.

Não obstante, a atividade cultural no Rio, durante as últimas décadas do século XVIII, não foi totalmente nula.

Ayres de Andrade traz o testemunho do navegador Bougainville, o qual, relatando o que viu por ocasião de sua passagem pelo Rio em 1767, diz: "Em uma sala bastante bonita pudemos ver as obras primas de Metastásio, representadas por uma companhia de mulatos, e ouvir vários trechos dos grandes mestres da Itália, executados por uma orquestra regida por um padre corcunda em vestes sacerdotais"<sup>3</sup>. Talvez tenha sido

1 — Castello, José Aderaldo. *Manifestações Literárias da Era Colonial*. Vol. I., São Paulo, Cultrix, 3. ed., 1967, p. 193.

2 — Taunay, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*. Publicação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, 1956, p. 3.

3 — Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. vol. I. Rio de Janeiro. Col. Sala Cecília Meireles, 1967, p. 63.

este o primeiro teatro do Rio de Janeiro. O povo costumava chamá-lo de *Ópera Velha*.

Por volta de 1776, um apaixonado pelo teatro, Manuel Luís Ferreira, conseguiu inaugurar a sua própria casa de espetáculos que passaria a se chamar de *Ópera Nova* (na Praça do Carmo, atual Praça 15 de Novembro). Até a chegada da corte de D. João, em 1808, seria este o único teatro da Capital, pois a *Ópera Velha* desaparecera. Encenavam-se, sobretudo, peças de teatro. A música tinha a sua vez antes dos espetáculos e nos intervalos.

Um fato que merece destaque é que, durante o governo do vice-rei Luís de Vasconcelos (1779-1790), verificaram-se as primeiras tentativas no sentido da criação do teatro de ópera com textos em português. Entre as óperas cantadas em vernáculo figura *L'Italiana in Londra* de Cimarosa, compositor italiano de renome. Não houve, porém, tentativas de criação de óperas nacionais.

Por outro lado, funcionava no Rio, à semelhança de Lisboa, uma Irmandade de Santa Cecília, fundada em 1784, congregando músicos profissionais. O Pe. José Maurício Nunes Garcia foi um dos componentes que assinaram o compromisso de fundação. Diferia esta Irmandade das demais por reunir objetivos de devoção religiosa com objetivos profissionais. Aqui no Brasil, o principal mesmo era a defesa de classe, o zelo pela ética e pela capacidade artística de seus membros músicos. Eis aí a primeira cláusula da ata de compromisso:

"Toda pessoa que quiser exercitar a profissão de músico, ou seja, cantor ou instrumentista, será obrigado a entrar nesta confraria e para ser admitido por confrade representará à Mesa, declarando a qualidade de seu estado e a sua naturalidade para que a Mesa o possa admitir ou excluir sendo notoriamente inábil ou publicamente escandaloso pelo seu mau procedimento"<sup>4</sup>.

A vinda da corte de D. João ao Rio de Janeiro, em 1808, provocaria transformações culturais tão notáveis que J.A. Castello pôde escrever, com todo acerto: "...a transição ocorre de 1808 a 1821, quando D. João VI preparou o ambiente propício à nossa independência econômica, política e cultural, favorecendo-nos de tal forma que foi considerado pelo Instituto Histórico e Geográfico o fundador da nacionalidade brasileira"<sup>5</sup>.

#### *A estada de D. João no Rio*

D. João, o *protetor das musas*, provocou uma verdadeira revolução cultural no País e transformou, ao mesmo tempo, o Rio de Janeiro, sede

Algumas referências históricas: diante da decisão de Napoleão de repartir Portugal entre a França e a Espanha, D. João decidiu mudar a sede de seu governo para o Brasil. Chegou ao Rio em 1808, com uma comitiva de cerca de 15.000 pessoas. Em 1815 cessou juridicamente a era colonial com a criação do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve.

Em 1816 morre a Rainha Mãe, D. Maria I, que enlouquecera em 1792. Circunstâncias políticas motivam o adiamento da coroação de D. João até o ano de 1818. Em 1821 D. João regressa a Portugal.

4 — Citação de Ayres de Andrade. Obra cit. p. 78.

5 — Castello, J. A. — Obra citada p. 194.



da corte, em "centro de irradiação do pensamento, da atividade mental do país"<sup>6</sup>. O que as províncias possuíam de melhor, aí se concentra e o que aí se faz e se pensa é padrão de valores. Até os nossos dias o Rio ainda conserva boa parte desta posição.



Retrato de D. João VI, de Jean-Baptiste Debret (1768-1848).

---

6 — Ibid. p. 226.

Em 1808 surge o primeiro jornal do Brasil: *Gazeta do Rio de Janeiro*, semioficial e sob regime de censura. Na Bahia aparecerá, logo mais, a primeira revista literária e o segundo jornal.

A criação de instituições como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional e a Imprensa Nacional, dificilmente poderá ser superestimada. O mesmo vale em relação à Imprensa Régia que editou, durante o período em foco, a quase totalidade dos impressos.

Em 1816 criou-se, por decreto régio, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Integraram o seu corpo docente os componentes da famosa missão artística, contratada na França pelo Governo. Muito influenciou na vinda desta missão o conselho do Conde da Barca. Na França colaborou Alexandre von Humboldt na escolha dos elementos. Quanto aos motivos que levaram tantos artistas de renome a abandonarem o solo da França, sobressai o da situação calamitosa do país após o desastre de Waterloo (1815); no caso de Sigismund Neukomm, no entanto, o móvel principal foi o seu persistente desejo de conhecer o mundo.

Eis os principais componentes da missão artística de 1816: Joaquim Lebreton, chefe da missão, pintor; Nicolau Antônio Taunay, pintor; Augusto Maria Taunay, escultor; João Batista Debret, pintor; Augusto Montigny, arquiteto; Carlos Simão Pradier, gravador; Sigismund Neukomm, compositor, organista e mestre-de-capela.

A vinda dessa missão foi indiscutivelmente benéfica ao Brasil. Ao mesmo tempo, porém, criou-se um condicionamento pelas "atividades ligadas ao provimento de modelos europeus e ao recrutamento de discípulos, de que foram manifestação concreta a fundação de escolas de artes e de museus e a contratação de mestres estrangeiros. Esses dois aspectos, cuja benemerência não pode ser posta em dúvida, assinalam a transplantação que, conjugada à alienação, necessariamente, já no alvorecer do século XIX, persiste como decorrência das condições objetivas então reinantes".<sup>7</sup>

É interessante registrar aqui o comentário de Lebreton a respeito de Neukomm, formulado na lista de apresentação: "Compositor de música, excelente organista e pianista, o mais distinto dos discípulos de Joseph Haydn, de costumes perfeitos e de caráter muito ameno"<sup>8</sup>.

Em 1813, fechado o teatro de Manuel Luís Ferreira, inaugurou-se o *Real Teatro São João*, o maior das Américas, construído por iniciativa particular e com aprovação régia. A Estréia deu-se com a peça *O Juramento dos Nunes*, com música incidental de Bernardo José de Souza e Queirós. Só no ano seguinte haveria de ser montada a primeira ópera.

Durante a estada de D. João no Rio, representaram-se, ainda no velho teatro de Manuel Luís, pouco antes de seu fechamento, as seguintes óperas (segundo pesquisas de Ayres de Andrade): *Le due gemelli*, de José Maurício Nunes Garcia (1809; Cleofe P. de Mattos, no entanto, acha mais plausível o ano de 1813); *L'oro non compra amore*, de Marcos

7 — Sodré, Nelson Werneck — *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Civilização Brasileira, Rio, 1972, 2. ed., p. 34.

8 — Taunay, Afonso de. *Obra cit.* p. 14.



Portugal (1811); *Artaserse*, do mesmo autor (1812). No Real Teatro S. João passariam a dominar autores italianos: Salieri, Puccitta, Paer, Rossini, Generali; singulariza-se o *Don Giovanni* de Mozart.



Antigo Teatro São João, Rio de Janeiro.

Uma das primeiras iniciativas de D. João, ao se radicar no Rio de Janeiro, foi a criação da *Capela Real*, agregada à Catedral. Esta última fora transferida, por decreto régio, para a Igreja dos Carmelitas, na atual Praça 15 de Novembro. Em officios solenes, o número de músicos, entre cantores e instrumentistas, chegava a cerca de 150. O primeiro mestre-de-capela: José Maurício Nunes Garcia, cujo talento fora reconhecido pelo regente. D. João tinha uma predileção especial pelo fausto nos officios religiosos. Ayres de Andrade, citando o Pe. Luís Gonçalves dos Santos, testemunha dos fatos, escreve: "Além disto, Sua Alteza aumentou o número dos capelães, cantores, ministros, sacristas e serventes da mesma Capela Real, como também o coro de música com vários músicos italianos e portugueses, que já o eram da sua Real Câmara e Capela em Lisboa, e com outros desta cidade"<sup>9</sup>.

De fato, o regente não poupava dinheiro com a música da Capela Real. Mandava vir, inclusive, sopranistas (*castrati*) da Europa, os primeiros a apontarem aqui. Se pensarmos na quantidade enorme de festas religiosas, comemorações familiares e políticas com função religiosa, poderemos ter uma idéia da intensidade da vida musical na Capela Real. O repertório consistia, pelo que se sabe, principalmente de obras do Pe. José Maurício o qual, a partir deste período, teve uma atividade febril. Mais adiante entrará em cena ainda outra figura: Marcos Portugal.

Ir à igreja era, além de religiosa, também uma função social. Ayres de Andrade caracteriza bem o fato: "Sua Alteza ia ao teatro e ia à igreja. Era o quanto bastava para que todo mundo fosse ao teatro e à igreja"<sup>10</sup>.

9 — Andrade, Ayres de. Obra cit., p. 23.

10 — Ibid. p. 128.

Concertos havia poucos e em estilo diferente dos nossos dias. Chamavam-se de *Academias de Música* as noitadas musicais em que se apresentavam artistas diversos: cantores e instrumentistas, com programas ecléticos nos quais figuravam, geralmente, trechos de óperas. Tais noitadas, no entanto, eram relativamente raras. Em 1815 surge a primeira sociedade recreativa em cujos estatutos figurava o propósito de promover concertos para sócios. O nome da sociedade era *Assembléa Portuguesa*. Cultivava também a dança e o jogo...



Debret — Passatempo dos ricos depois do jantar.

Somente a partir de 1823 surgiram sociedades a promoverem concertos em série, com ingressos vendidos antecipadamente.

O Regente fazia realizar concertos em Paço. Músicos não faltavam. O gosto que dominava na corte não era dos melhores; só se admitia ópera italiana — e o mesmo estilo na música sacra — com seu melodismo fácil e insinuante.

Resta mencionar ainda uma banda, composta de músicos portugueses e alemães, que atuou no Rio durante a estada da Família Real. Viera capitaneada por Eduardo Neuparth, nomeado expressamente pela Casa Real para acompanhar a princesa Leopoldina da Áustria na sua viagem de Livorno até o Rio. Para esta banda o Pe. José Maurício escreveu 12 Divertimentos, infelizmente perdidos.

Em 1811 chega ao Rio o famoso compositor português Marcos Portugal. Nomeado mestre-de-capela de S.M., o Pe. José Maurício teve que repartir com esta celebridade os encargos musicais. Pelo menos em

termos; na realidade as coisas não correram bem assim, conforme veremos.

#### *D. João e a música*

O gosto pela música estava no sangue dos Braganças. Luiz Heitor, referindo-se ao regente, diz: "Em matéria de divertimentos, D. João VI só conhece música e religião..."<sup>11</sup>. E, citando Manuel de Araújo Porto Alegre (futuro Barão de Santo Ângelo), o mesmo autor reforça o que disse "...o senhor D. João VI era acompanhado pelos seus padres e pelos seus músicos"<sup>12</sup>.

É conhecida a paixão de D. João pelas missas cantadas, solenes, com numerosos cantores e instrumentistas. Foi este interesse pela música que o levou a proteger José Maurício; a não poupar dinheiro com os músicos da Capela Real; a mandar vir músicos da Europa. O efeito de tudo isto sobre o nosso desenvolvimento musical pode ser avaliado facilmente.

O esplendor da vida musical na Capela Real suscitava, naturalmente, a concorrência de outras igrejas. Estabeleceu-se uma competição que muito beneficiou a música no Rio de Janeiro.

#### *Outras conseqüências da vinda de D. João.*

O sentimento antilusitano, apesar de mais ou menos vago — condensando-se, por vezes, em reações mais decididas, como a Inconfidência Mineira — sempre existiu no Brasil-Colônia.

As realizações de D. João VI no Brasil, isto é, sua política econômica, social e cultural, contribuíram poderosamente para o incremento, estruturação e difusão deste sentimento. Surge aí, verdadeiramente, o sentimento nacional, conforme atestam os acontecimentos que se seguiram à saída do monarca do Brasil.

No que diz respeito à literatura, diz J. A. Castello: "Concomitantemente com as reformas de D. João VI, e mesmo como uma das conseqüências inesperadas de sua política, verificou-se a eclosão do sentimento antilusitano, expressão inicial do próprio sentimento patriótico que havia de estimular o movimento romântico e nacionalista que se manifestaria logo mais"<sup>13</sup>.

É que sem cultura — era o caso da sociedade colonial — a condensation do sentimento nacional não era viável. Sem imprensa periódica, sem livros, instrução, não havia nem possibilidade de ser estruturado de forma consistente e criadora o sentimento nacional.

As iniciativas de D. João VI favoreceram — claro que não intencionalmente — a elaboração da autoafirmação nacional.

Na literatura criar-se-ia, ao mesmo tempo, um clima propício para a implantação do movimento romântico, cuja fase de definição se estende, conforme J. A. Castello, de 1836 a 1846, respectivamente dos

11 — Heitor, Luiz. *Música e Músicos do Brasil*. Rio, Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 104.

12 — *Ibid.* p. 117.

13 — Castello, J. A. *Obra cit.* p. 197.

*Suspiros Poéticos e Saudades* de Gonçalves de Magalhães, aos *Primeiros Cantos* de Gonçalves Dias, estes últimos considerados como sendo a primeira afirmação legítima da poesia americanista.



*Organo*

*Te Deum Laudamus*

*Da Capela att. Vozes*

*com o Natural de Cruzes*

*Capela*

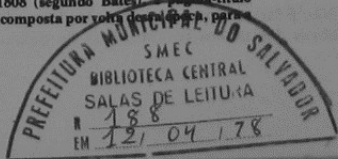
*Cap. P.º Sr. Maurício Soares Parra*

*Para a Capela Real*

METRO  
DE  
SALVADOR

Can. Br. 188

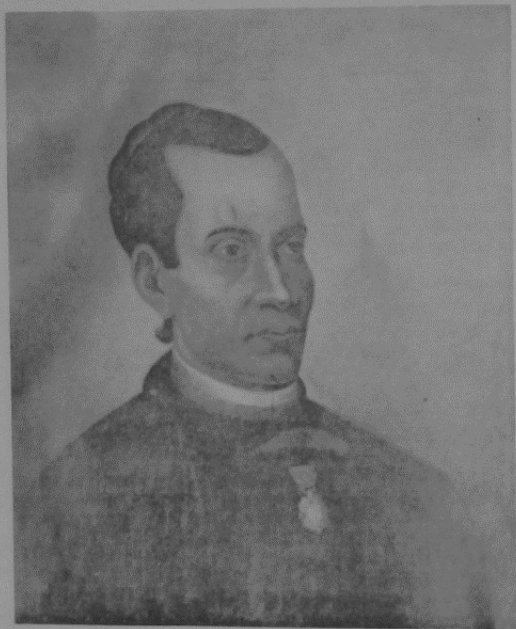
A Capela Real no ano de 1808 (segundo Bates) — página-título autógrafa de uma obra (s.d.) composta por volta de 1780, para a mesma capela.





*Compositores do período de D. João VI*

A figura principal é o Pe. José Maurício Nunes Garcia. Embora tenha nascido no ano de 1767, será estudado neste capítulo. É que, dentro do panorama cultural do período em foco, José Maurício é uma das figuras essenciais; além disto, o máximo de sua produtividade ocorre justamente aí. Ao lado do padre-mestre figuram outros dois compositores importantes: Marcos Portugal e Sigismund Neukomm. O primeiro, português de nascimento, já tinha fama européia quando veio para cá; o segundo, austríaco, também famoso, fora o discípulo dileto de Haydn. Ambos não pertencem à história da música brasileira; falaremos deles, no entanto, em virtude de sua atuação no meio musical do Rio de Janeiro.



Pe. José Maurício Nunes Garcia.

Não é fácil manter uma posição de equilíbrio na apreciação estética das obras dos nossos compositores do passado. Observam-se, com fre-

quência, posições extremas: a ufanista de um lado e, do outro, a do menosprezo.

A nossa condição de país em desenvolvimento, de escassas tradições culturais, em flagrante situação de inferioridade face aos países de vida cultural mais antiga, facilmente nos leva a esquecer que só poderemos alcançar uma individualidade nacional se tivermos consciência das nossas raízes no passado. Isto requer não só a difusão de conhecimentos, mas também de espírito crítico, pois a mera antiguidade não é critério de valor. Por outro lado, é preciso insistir nisto: menosprezar este nosso passado em função de valores culturais mais altos de outras nações, impedirá o nosso crescimento e verdadeira maturação.

#### *José Maurício Nunes Garcia*

Quando o regente D. João desembarcou no Rio, no dia 8 de março de 1808, e assistiu ao solene *Te Deum* na Catedral (então na Irmandade de N. Sra. do Rosário), teve uma surpresa: a realização musical excedia em muito o que se podia esperar numa colônia de Portugal. Era mestre-de-capela e compositor titular o Pe. José Maurício Nunes Garcia. A partir deste momento, o apreço e a amizade de D. João não mais abandonariam o compositor.

Quem era essa figura que conseguiu se impor de tal forma e, segundo informação de Manuel de Araújo Porto Alegre, "não só como artista, mas como um sacerdote dos mais ilustres da sua diocese e a quem sobejavam talentos fora da música?"<sup>14</sup>.

José Maurício nasceu no Rio de Janeiro, no dia 22 de setembro de 1767, filho de Apolinário Nunes Garcia e de Victória Maria da Cruz, ambos mulatos. O futuro compositor tinha apenas seis anos quando perdeu o pai. Sua educação ficou, então, a cargo de sua mãe e de uma tia. Para avaliar bem o que significava, naquela época, fazer um filho estudar, ainda mais quando os recursos andavam escassos, basta pensar que no Rio de Janeiro, em 1784, havia apenas nove escolas primárias... E o que era o ambiente cultural já foi comentado.

A sua musicalidade revelou-se cedo. Damos a palavra a Mário de Andrade para descrever os fatos: "Afinal arranhou uma viola de verdade e a tangeu, tangeu tanto, que acabou descobrindo por si o segredo das principais harmonias. Dedilhava as cordas e se punha cantando romances tradicionais. Logo a vizinhança toda se engraçou pelo menino e ele ia nas reuniões, cantar os casos do Bernal Francês, da Dona Iria e suspirar modinhas árcades.

— Este menino precisa aprender música...

E as duas mulheres trabalhavam mais porque além das roupas, tinham que juntar os oitocentos réis mensais que pagavam a escola de

música do mulato Salvador José. Aí José Maurício aprendeu teoria e dizem violão<sup>15</sup>.

Estas aulas com Salvador José não duraram muito. O que é certo é que José Maurício se instruiu, com avidez e persistência, em partituras de compositores europeus contemporâneos, sobretudo de Haydn. Sofreu também, entre outras, influências de Mozart e, nos últimos anos de sua vida, de Rossini.

Mas José Maurício não teve apenas uma formação musical muito sólida. Seus estudos filosóficos e outros encontram-se sobejamente atestados. Em 1792 ordenou-se padre. Certamente escolheu este caminho menos por vocação do que por razões que facilitavam o acesso a uma posição social que lhe faltava por nascimento e por sua cor — e a consecução de uma posição econômica relativamente tranqüila.

Cleofe Person de Mattos, em seu monumental *Catálogo Temático* da obra de José Maurício, publicado pelo Conselho Federal de Cultura, emite opinião divergente: "Parecem outras as raízes dessa opção, e atenderiam a impulso de natureza musical, entre as quais o de habilitá-lo melhor à posição de mestre-de-capela"<sup>16</sup>.

De fato, a música florescia, praticamente, só nas igrejas. O que torna a vocação sacerdotal de José Maurício não muito convincente é o fato seguinte, narrado por Mário de Andrade: "Aliás também outro ano forte de comições pra José Maurício, esse de 1808. As... limpezas públicas eram muito desleixadas e indecisas e o padre mestre dera um formidável escorregão nas calçadas pouco limpas do tempo. Em dezembro ficou pai. Não tenho nada com isso e o filho do padre e da "mula sem cabeça" tradicional, não seria um inútil para o Brasil"<sup>17</sup>.

Na verdade, José Maurício teve pelo menos seis filhos. "As informações mais precisas a respeito da sua descendência têm por base a memória deixada pelo mais ilustre dentre eles: o Dr. José Maurício Nunes Garcia Junior, médico conceituado, Cirurgião pela Academia Brasileira de Medicina e Cirurgia, professor de Anatomia na Academia de Belas Artes, Cavaleiro da Ordem de Cristo, Oficial da Imperial Ordem da Rosa, e o único dos filhos que o Pe. José Maurício legitimou"<sup>18</sup>. O Dr. Nunes Garcia foi também compositor e pintor (estudou com Debret). Deixou um retrato a óleo de seu pai.

A sólida cultura humanística, suas boas relações com D. João, bem como suas reconhecidas qualidades de pregador, fizeram com que o regente o nomeasse Pregador Régio. Assistira, anteriormente, a um curso de oratória, ministrado pelo poeta Manuel Ignácio da Silva Alvarenga (1802).

No tocante ainda à sua carreira musical, registramos que seu nome consta da lista de membros que assinaram o compromisso de fundação

15 — Andrade, Mário de. *Música, Doce Música*. S. Paulo, Martins, 1963, p. 132.

16 — Mattos, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia — Catálogo Temático*. Rio, Conselho Fed. de Cultura, 1970, p. 19.

17 — Andrade, Mário de. *Obra cit.* p. 134.

18 — Mattos, Cleofe P. de. *Obra cit.* p. 15.

da Irmandade de Santa Cecília em 1784. O ano de 1798 tornou-se decisivo, pois José Maurício assume a posição de mestre-de-capela da Catedral e Sé do Rio de Janeiro. "Nomeado mestre-de-capela da Sé, satisfeito seu velho sonho de músico, sonho ou vocação que lhe orientara os rumos da vida, inicia-se para o Pe. José Maurício fase de grande produtividade. Cabiam-lhe, em decorrência, funções várias: organista, regente, compositor. Outras atividades eram paralelas à sua posição: a de professor de música e a responsabilidade da parte musical nas cerimônias religiosas promovidas na Sé pelo Senado da Câmara.

Na qualidade de professor, José Maurício atendia ao preparo dos músicos que atuavam na igreja... Se o curso de Música não era função "vinculada" à Sé, apresenta-se como indiscutível elo entre o padre-mestre e a Catedral e Sé, antes e depois de 1798"<sup>19</sup>.



A velha "Sé e Catedral" do Rio de Janeiro (Igreja da Irmandade de N. Sra. do Rosário e S. Benedito dos Homens de Cor), na qual o padre José Maurício foi batizado e posteriormente (1798) mestre-de-capela. Reprodução da aquarela de Thomas Ender, em 1817. Página-título parcialmente autógrafa de uma obra escrita para a velha Sé.

José Maurício ensinou música ao longo de 28 anos. Fê-lo, durante muito tempo, numa casa que recebera como doação, à rua das Marrecas. "... em seus bancos sentaram-se algumas das mais destacadas figuras da música: compositores, professores, modinheiros, cantores, copistas, figuras que brilharam na administração do Brasil Império no terreno da organização social como no ensino da música, sem falar na massa dos que se perderam no anonimato das Irmandades, mas deixaram, ao longo do século XIX, no quadro da vida musical do Rio de Janeiro, em diferentes setores, o rastro de perpetuidade da ação profícua do Pe. José Maurício"<sup>20</sup>.

19 — Mattos, Cleofe P. de. Obra cit. p. 31.

20 — Ibid. p. 23.



O mais destacado destes alunos foi, sem sombra de dúvida, Francisco Manoel da Silva, futuro autor do Hino Nacional. Deve ser citado também Cândido Inácio da Silva, que se tornaria afamado como compositor de modinhas.

Em 1808, com a chegada da corte de D. João, a vida de José Maurício haveria de mudar sensivelmente. Tornou-se mestre-de-capela da Capela Real, por decreto régio. Granjeou a admiração de D. João. A produtividade de José Maurício, por força das circunstâncias, cresce desmesuradamente.

José Maurício, porém, não se limita às suas funções na Capela Real. Atua também em outras igrejas, estimuladas, como é compreensível, pelas realizações musicais da Capela Real. O ano de 1819 é assinalado por um acontecimento digno de registro no campo da música: a execução do *Requiem* de Mozart, na Igreja do Parto, sob a direção de José Maurício. Tendo em conta as condições culturais do ambiente e o gosto musical reinante nas altas esferas, é fácil avaliar a significação do empreendimento. Mais adiante rege ainda a *Criação* de Haydn (1821).

Em 1811 chega ao Rio o mais famoso compositor que Portugal já teve: Marcos Portugal. José Maurício será obrigado a repartir com ele as funções de mestre-de-capela da Capela Real. Mas não terá muita chance, daí por diante, de repartir as honras. Marcos Portugal é absorvente, dominador. A Gazeta do Rio de Janeiro passaria a falar somente dele. José Maurício consegue salvar em parte a sua evidência, dedicando-se a realizações musicais em outras igrejas. Na Capela Real "sua posição desmorona, sua produção decai. Já não mais escreve para a capela do rei"<sup>21</sup>.

Além do mais, passa a sofrer com o desprezo que os fidalgos e outros cortesãos votavam a tudo que era brasileiro. Nos últimos dias de sua vida o padre compositor teria dito: "O que eu sofri daquela gente só Deus sabe"<sup>22</sup>.

Logo depois da chegada de Marcos Portugal ao Rio, este foi convidado pela princesa D.<sup>a</sup> Carlota Joaquina a ter um encontro com José Maurício a fim de formar um juízo sobre o músico brasileiro. Na verdade procurava atingir seu marido, a quem detestava, porque este protegia o padre. Segundo Luiz Heitor, resumindo um relato do Visconde de Taunay: "É marcada para o dia seguinte a entrevista dos dois músicos. Portugal traz uma das sonatas de Haydn com a qual pretende embaraçar o nosso compositor. Convidado a executá-la, José Maurício senta-se ao piano. O outro lhe pergunta se já ouvira falar em tal autor e muito se admira quando José Maurício declara que conhece quase todas as obras de Haydn. José Maurício reluta um pouco em tocar. Embora conhecendo quase todas as obras de Haydn, que era de seus autores prediletos, ignorava ainda aquela sonata. D.<sup>a</sup> Carlota intervém, e o padre, inseguro a princípio e trêmulo começa a decifrar a página aberta na estante. Era assombrosa a sua faculdade de leitura à primeira vista, assim como os

21 — Ibid. p. 36.

22 — Heitor, Luiz — Obra cit. p. 118.

seus dons de improvisador. Com toda vivacidade e riqueza de colorido, cada vez mais senhor de si, ele termina, afinal, a sonata, arrebatando o pequeno auditório e o próprio Marcos Portugal, que o abraça declarando-o seu irmão na arte e dizendo-lhe que espera ter nele um amigo<sup>23</sup>.

Luiz Heitor continua dizendo que, infelizmente, tais votos não se podiam realizar. Marcos Portugal pertencia a essa espécie de gente que procura monopolizar todas as atividades e todos os proveitos, barrando o caminho aos outros e tentando inutilizar os seus esforços.

José Maurício nunca saiu do Rio de Janeiro; seu renome, em vida, nunca ultrapassou os limites da Capital. Mas nem por isto, e muito menos pelas dificuldades decorrentes da presença de Marcos Portugal e de uma corte hostil, deixou-se desanimar, descumprindo a sua missão de artista criador.

Depois da saída da corte do Brasil, os dias de agitação política e as dificuldades econômicas do País não foram, obviamente, propícios à carreira do compositor mulato. A Capela Real, agora transformada em Capela Imperial, passou por dias difíceis. Além disto, José Maurício sentiu-se cansado e enfraquecido pelo trabalho febril durante muitos anos. "Em 1826, emudece o compositor e imobiliza-se o regente"<sup>24</sup>. Sua última composição foi a *Missa de Santa Cecília* (1826).

Mário de Andrade relata os seus últimos instantes: "Percebeu a chegada da morte. Pela manhã de 18 de abril de 1830, um século faz, na casa da rua do Núncio n.º 18, ele desceu a escadinha tortuosa, apertada, difícil de caixão passar, que vinha do sótão em que dormia. Carregava as suas roupas de cama e as dispôs na alcova da sala de jantar.

O filho perguntou:

— Por quê mudou de quarto, papai?

— Pra dar menos trabalho.

Deitou-se. Daí a pouco principiou cantando o hino de Nossa Senhora que não pôde acabar mais. Ou acabou no vôo das almas livres, vôo que fez em companhia do antigo parceiro e antagonista Marcos Portugal, morto nesse mesmo ano"<sup>25</sup>.

Manuel de Araújo Porto Alegre veio para tirar a máscara em gesso do morto.

As primeiras biografias, de testemunhas das atividades do Pe. José Maurício, devem-se ao cônego Januário da Cunha Barbosa, publicada no *Diário Fluminense*, e Manuel de Araújo Porto Alegre, futuro Barão de Santo Ângelo.

O Visconde de Taunay foi um verdadeiro batalhador em prol da obra de José Maurício. Empenhou-se no sentido de conseguir a impressão de suas composições por conta do Governo. Mas não obteve resultado. Luiz Heitor diz que o Visconde apresentou projeto em 1887,

23 — Ibid. p. 122.

24 — Mattos, Cleofe P. de Obra cit. p. 11

25 — Andrade, Mário de. Obra cit. p. 140.

mas foi acusado, em plena Câmara, de estar fazendo os senhores deputados perderem o seu precioso tempo por causa de um *rabequista*.

#### *A obra de José Maurício*

José Maurício compôs muito, embora nem sempre com a mesma intensidade. Sabe-se de cerca de 400 obras. Destas restaram algo mais que duzentas. Grande parte do material encontra-se no Rio de Janeiro (Biblioteca da Escola de Música da UFRJ; Cabido Metropolitano), em numerosas outras cidades brasileiras e até no estrangeiro. Das outras sabe-se por referências as mais diversas.

A quase totalidade das composições de José Maurício são de caráter sacro. O número de obras profanas é reduzido.

Entre as últimas destacamos a ópera *Le Due Gemelli*, infelizmente perdida (não há indícios de que José Maurício tenha escrito outra); *Doze Divertimentos para Instrumentos de Sopra* (1817), desaparecidos; *Sinfonia Tempestade*, incompleta (na verdade uma abertura), a fim de dar uma idéia sobre os gêneros abordados pelo autor.

Entre as obras profanas que vieram até nós sobressaem: *Abertura em ré maior*, para orquestra, densa, dramática, talvez a primeira grande manifestação sinfônica brasileira; *Zemira*, abertura (sem correspondente ópera) graciosa, equilibrada, com trechos que expressam "relâmpagos e trovoadas"<sup>26</sup>, provavelmente composta para uma peça teatral; *Beijo a mão que me condena*, única modinha de José Maurício que conseguiu chegar até nós.

A música sacra de José Maurício abrange algumas dezenas de *missas* (ordinárias), parte das quais são conservadas, bem como numerosos fragmentos de missas; *missas de requiem* entre as quais sobressai aquela composta em 1816 para as exéquias de D.<sup>a</sup> Maria I, por encomenda de D. João. Foi o ano em que faleceu também a mãe do compositor. A *Missa de Requiem* 1816, densa, profunda, de elevado nível estético do início ao fim, ocupa não só uma posição de relevo na obra de seu autor, mas ergue-se, a nosso ver, como grande monumento musical brasileiro.

As obras sacras restantes diversificam-se em grande número de títulos, enfeixados por Cleofe P. de Mattos, para fins de catalogação, em categorias como: obras avulsas (Antifonas, Magnificats, Hinos, Ladaï-nhas, Motetos, Novenas, etc.); ofícios; obras para cerimônias religiosas; obras para a Semana Santa.

Estilisticamente José Maurício é um reflexo da Europa. O que ha nele de pessoal manifesta-se em termos europeus e não através de uma contribuição que revelasse um modo de ser brasileiro. Globalmente. Uma audicção mais refinada, no entanto, poderá descobrir, aqui e acolá, sombras do clima modinheiro, quase um prenúncio da aurora do sentimento nativo na música brasileira erudita.

"Na continuidade de sua carreira criadora, influências apontam em sua obra, além do reflexo natural do ambiente musical português,

<sup>26</sup> — Mattos, Cleofe — obra cit. p. 329.

imbuído da velha escola napolitana. E, ao procurar estabelecer uma linha de enquadramento para essas diferentes fases, não se poderá omitir os nomes de Haydn, Mozart e, posteriormente, de Rossini”<sup>27</sup>.



Parte avulsa autógrafo (fagotes) do Requiem de 1816, com as assinaturas dos seus possuidores, sugerindo a provável trajetória do manuscrito original da famosa obra, desde a primeira execução até abrigar-se na biblioteca da Escola de Música.

Resultaria difícil, deixando de lado o período de aprendizado, dividir a produção de José Maurício em fases. De forma alguma pode-se constatar, como pretendiam alguns comentaristas, uma fase de esplendor seguida de outra, de decadência. Conforme realça Cleofe P. de Mattos, na pretensa fase de decadência insere-se, por exemplo, a famosa *Missa de Requiem* de 1816.

Por outro lado, é certo que a vinda da corte portuguesa, trazendo músicos e cantores; teve um efeito sensível na produção do padre-compositor. “O que se executa, a partir de 1808, o que se ouve, também o que se vê, tudo foi um deslumbramento para o Padre-Mestre, afeito aos escassos recursos dos conjuntos de igreja ou do teatro de Manuel Luís. Muda o aspecto exterior de sua obra. Muda o tratamento orquestral, transforma-se o tratamento vocal pela revelação da técnica dos cantores que apontam para a Real Capela”<sup>28</sup>.

Nem sempre essa influência do que ouvia — reflexos do espírito da ópera italiana — foi benéfica. A produção de José Maurício é desigual, não há dúvida. Mas, não obstante, “...pode-se falar com propriedade,

27 — Ibid. p. 356.

28 — Ibid. p. 356.



em *evolução*, nesse período em que se faz progressivamente mais segura a expressão de sua idéia musical"<sup>29</sup>.

Merece referência especial o uso relativamente freqüente do estilo fugado (quer sob a forma de fugas verdadeiras, quer sob a forma de fugatos) a revelar seriedade e preocupações construtivas severas em meio à leviandade do melodismo à italiana que dominava a corte e que aponta, mesmo, em numerosos trechos da obra mauriciana. Um exemplo magnífico é encontrado no *Kyrie e Fugato da Missa de 8 de Dezembro* (1810).

Só uma referência ainda ao instrumento predileto do padre músico: o clarinete. "É nesse instrumento que José Maurício expande suas tendências seresteiras, que chora suas tristezas no *Requiem* de 1816, que traduz a sua euforia em obras festivas"<sup>30</sup>.

### *Marcos Portugal*

Foi discípulo de João de Sousa Carvalho, tido como o melhor compositor lusitano de óperas, a despeito da muito maior projeção que viria a conquistar Marcos Portugal.

Nasceu em 1762 e morreu, no Brasil, em 1830. Aos vinte e poucos anos compõe uma série de peças musicadas cômicas e sérias sobre textos em português. A partir de 1792 é pensionista régio na Itália, país em que haveria de permanecer durante oito anos, alcançando grande fama com a produção de mais de vinte óperas. Esta sua fama chegou mesmo a transcender as fronteiras da pátria da música dramática.

No começo do século XIX volta a Portugal para assumir os postos de regente da Capela Real e do Real Teatro S. Carlos (inaugurado em 1793). Continua aí a compor óperas com libretos em italiano.

Sua posição face à invasão francesa era dúbia. Em 1808 apresentou no S. Carlos uma ópera sua em homenagem aos franceses por ocasião das comemorações do aniversário de Napoleão. Por outro lado, participou com realizações musicais dos festejos da libertação de Portugal. O oportunismo levou-o, então, a se aproximar da corte de D. João no Rio de Janeiro. Chegou aqui em 1811, sendo tratado regiamente e nomeado mestre-de-capela da Capela Real.

No mesmo ano de sua chegada foi à cena, no Teatro Régio, uma ópera *buffa* de sua autoria, intitulada *L'oro non compra amore* que já obtivera sucesso na Europa. No ano seguinte foi encenada *Artaserse*. No Real Teatro S. João foi apresentada a ópera *Merope* (1817).

Importantes tornaram-se as execuções de obras sacras de Marcos Portugal na Capela Real. Já antes de sua chegada, em 1810, fora executada a *Missa Festiva* (o Museu Histórico Nacional possui uma cópia). Nos anos que seguem, inúmeras missas e outras composições sacras de sua lavra foram ouvidas na Capela Real, sob a regência do autor.

Não deixa de ser interessante mencionar duas modinhas de Marcos Portugal: *Cuidados, tristes cuidados* e *Você trata o amor em brinco*. Sente-se nelas, muito nitidamente, o desajuste entre o melodismo italiano e o ritmo da língua portuguesa.

29 — *Ibid.* p. 357.

30 — *Ibid.* p. 360.

Quando, em 1821, a família real voltou à Europa, Marcos Portugal não a acompanhou. Permaneceu no Rio até a sua morte em 1830. Foram anos difíceis. Segundo João de Freitas Branco: "Os nove anos que lhe restavam foram de sofrimento moral e físico. A sua conduta não fora de molde a multiplicar simpatias e não faltaram certamente as invejas"<sup>31</sup>. Faleceu, vítima de um ataque paralítico, em estado de pobreza.

Estilisticamente a produção de Marcos Portugal pertence ao Rococó e à Itália. Com todos os defeitos, naturalmente. Na música sacra são mais chocantes do que nas óperas. O compositor português possui, além de um sólido *métier*, fluência, um melodismo insinuante e capacidade de invenção melódica. Quanto à relação entre sua fama e o valor de sua obra, escreve o mesmo Freitas Branco: "Durante mais de cem anos foi exagerado o prestígio do nome de Marcos Portugal entre os estudiosos da música lusitana. Depreendeu-se da projeção internacional de sua obra (inegavelmente a maior dos compositores de todos os tempos) um valor artístico superior ao dos seus colegas e compatriotas. Porém, uma coisa não implica outra"<sup>32</sup>.

#### *Sigismund Neukomm*

Embora curta, a estada deste compositor austríaco entre nós teve algumas conseqüências que justificam a sua inclusão aqui.

Neukomm nasceu em Salzburgo, cidade natal de Mozart, filho de um professor da Universidade, no ano de 1778; morreu em Paris em 1858.

Estudou harmonia e contraponto com Miguel Haydn e, posteriormente, em Viena, com Joseph Haydn, do qual tornou-se o discípulo favorito. A partir de 1806 começa a viajar pelo mundo, visitando diversos países e adquirindo renome. De 1812 em diante é músico na casa de Talleyrand, sucedendo, neste posto, a Dussek.

Sabendo da formação da missão artística em Paris, não resistiu à tentação de conhecer o Novo Mundo. Veio assim ao Brasil em 1816, segundo alguns, na comitiva do Duque de Luxemburgo, mandado por Luís XVIII ao Rio a fim de reatar as relações com Portugal; segundo outros, teria viajado com os companheiros da missão.

Neukomm fora contratado como professor de contraponto e harmonia. Na realidade nunca chegou a assumir o seu cargo; a prepotência de Marcos Portugal atuou também neste caso. Limitou-se a dar lições de música a D. Pedro (I), à princesa D.<sup>a</sup> Leopoldina e a Francisco Manuel da Silva.

Igualmente importante é que se tornou amigo e admirador de José Maurício. Muitos anos depois de ter voltado a Paris, conversando com o gaúcho Manuel de Araújo Porto Alegre — é Afonso de Taunay quem o narra — disse a respeito do padre-compositor: "Ah! os brasileiros nunca

31 — Branco, João de Freitas. *História da Música Portuguesa*. Lisboa. Europa-América, 1959, p. 129.

32 — *Ibid.* p. 129.

souberam o valor do homem que tinham, valor tanto mais precioso, pois era todo fruto dos próprios recursos"<sup>33</sup>.



Spix e Martius — Rio de Janeiro visto de colina de Mata-Cavalos.

Os cientistas Spix e Martius, referindo-se à estada de Neukomm no Rio de Janeiro, informam que "os conhecimentos musicais dos habitantes do Rio de Janeiro não estavam ainda à altura das missas de Neukomm, escritas no estilo dos mais célebres compositores alemães. O impulso que o gênio de David Peres dera à música da igreja portuguesa cessou. Hoje a primeira coisa que se exige numa missa é que ela seja uma sucessão de alegres melodias e que longo e pomposo Glória anteceda a curto Credo. É o estilo de Marcos Portugal, hoje o compositor predileto dos portugueses"<sup>34</sup>.

Sentindo a inutilidade de sua estada no Brasil, Neukomm fez as malas em 1821 e voltou à Europa, assumindo seu cargo anterior na casa de Talleyrand. Posteriormente, realizou ainda muitas viagens pela Europa e até para o Oriente.

Neukomm não é, propriamente, um artista criador. Assimilou com talento as lições e o estilo de Haydn e de resto... escreveu muito e tornou-se famoso em sua época. Desta fama, no entanto, não sobrou, praticamente, nada. A sua obra abrange quase todos os gêneros: missas, óperas, sinfonias, oratórios, cantatas, música de câmara, sonatas.

33 — Taunay, Afonso de E. Obra cit. p. 342.

34 — Ibid. p. 348.

O nosso interesse por ele prende-se ao fato de ter sido professor de D. Pedro e de Francisco Manuel da Silva. E mais ainda: é autor da primeira obra com um tema brasileiro: o *Capricho* para piano intitulado *O amor brasileiro*, no qual aproveita um tema de lundu.

O musicólogo Mozart de Araújo descobriu em Paris uma *Fantasia para grande orquestra sobre uma pequena valsa de D. Pedro I*. Harmonizou ainda modinhas do compositor popular Joaquim Manuel e as fez publicar em Paris.

Entre as suas obras destacamos a abertura *Le Héros*, por ter sido dedicada a Pedro I e um *Te Deum*, cantado em 1862, por ocasião da inauguração da estátua de D. Pedro I.



## II: — O ROMANTISMO

Englobaremos, sob este título, todo o período posterior ao de D. João VI até o advento do Modernismo. O esquema adotado pode parecer simples demais quando se leva em conta que na Europa — como antes, nossa matriz — o mesmo espaço cronológico deve ser dividido em *Romantismo* com duas fases: *inaugural* (Schubert, Weber, etc.), estendendo-se de 1810 a 1828; *de apogeu* (Schumann, Mendelssohn, Chopin, Berlioz, etc.), estendendo-se de 1828 a 1850; e *Pós-Romantismo*, de 1850 em diante, até o início do atual século, com sua multiplicidade de tendências estéticas tais como o *Classicismo Romântico* (Brahms, etc.), *Realismo Romântico* (Liszt, Wagner, Verdi, etc.), *Verismo* (Puccini, etc.) e *Impressionismo* (Debussy).

No que se refere ao Brasil, no entanto, é preciso levar em conta, antes de mais nada, que o movimento romântico só entrou aqui com muito atraso em relação à Europa. Além disto, a produção inicial na música revela-se tão escassa em valor e/ou significado histórico que se é obrigado a situar a fase inicial do Romantismo entre nós por volta da metade do século passado. Logo de saída, porém, por força de influências externas, as manifestações musicais nem sempre se enquadram no Romantismo puro. Ocorrem, por vezes, elementos francamente pós-românticos ao lado de outros puramente românticos.

O que dificulta uma tentativa de divisão de todo este período em fases — com os correspondentes capítulos — é a ausência de uma linha demarcatória nítida. Foi por esta razão que preferimos intitular este capítulo sumariamente de Romantismo e chamar a atenção, dentro do texto, sobre os aspectos distintos quando ocorrem.

A situação ainda é agravada pelo fato de que o chamado *Modernismo* não se revela, na Música, como uma mudança radical de postura estética, mas sim como uma espécie de segundo tempo do nosso Romantismo, embora em termos de uma linguagem mais moderna.

O que positivamente não tem sentido é a divisão deste período em fases correspondentes a eventos políticos, como mudança de Imperador ou República.

O sentimento antilusitano, intensificado e estruturado durante a estada de D. João VI no Brasil, bem como os acontecimentos políticos ligados à Independência, favoreceram — mas não causaram — a eclosão do Romantismo entre nós.

As idéias românticas foram importadas, principalmente, da França. Apenas um exemplo: em 1836, Gonçalves de Magalhães, autor dos *Suspiros Poéticos e Saudades* (publicados no mesmo ano), funda em Paris a *Niterói-Revista Brasiliense*. Mais adiante, de regresso ao Brasil, organiza um grupo com o fim de trabalhar pelo desenvolvimento da nossa literatura.

Importante, sob vários aspectos, na caracterização do Romantismo na música brasileira, é o fato de a nossa Independência não ter alterado praticamente nada na estrutura interna do País. A escravatura, por exemplo, continuou. Outro fato decisivo é a presença, embora ainda

escassa, de uma classe média. Já nos referimos a ela no capítulo que trata da Escola Mineira. Werneck Sodré focalizou a questão numa síntese que exige a sua transcrição aqui:

"Constitui peculiaridade do desenvolvimento histórico brasileiro a precocidade do aparecimento de uma camada intermediária entre a classe dos senhores (de escravos e/ou de servos) e a classe dos escravos e/ou dos servos, isto é, o aparecimento da pequena burguesia antes do aparecimento da burguesia... A referida camada desempenha, entretanto, um papel muito importante, tanto do ponto de vista político como do ponto de vista cultural. Quanto ao primeiro, responde pela transplantação, aqui, de reivindicações e postulações que constituem o núcleo da ideologia burguesa em ascensão. Quanto ao segundo, responde pela transplantação dos valores estéticos oriundos do avanço da burguesia no Ocidente europeu. De uma ou outra forma, nessa dupla função veiculadora, a pequena burguesia colonial — *que cresce em influência depois da autonomia, de cujas lutas participa intensamente* — apresenta ampla receptividade, interesse singular pelas coisas do espírito. Nela se recrutam, em número crescente, os elementos que desempenham funções de natureza intelectual; nela se recrutam ainda os que consomem os produtos do trabalho intelectual, aquilo que se conhece como o público para as artes" (o grifo é nosso)<sup>1</sup>.

É na segunda metade do século XIX que essa classe se alarga, passando a exercer uma influência ainda mais acentuada na vida política, social e intelectual do País. Teve uma participação importante nos acontecimentos que geraram o 15 de Novembro de 1889. Compunha-se esta classe de religiosos, militares, funcionários, homens de profissões liberais, intelectuais, jornalistas, pequenos comerciantes e um número crescente de estudantes.

Na literatura, os poetas românticos passam a se inspirar em motivos nacionais — em certo sentido ainda como turistas, europeus que eram pela formação — ensaiando, ao mesmo tempo, a *língua brasileira*. Veja-se, por exemplo, o programa da Sociedade Filomática de S. Paulo (1833). Na ficção, "José de Alencar, sem dúvida o maior representante da prosa romântica no Brasil, foi um dos que mais acentuadamente manifestaram o sentimento nacionalista"<sup>2</sup>.

O programa dos românticos já fora proposto pelo francês Ferdinand Denis. Em obra publicada em 1828 "advertiu-nos das tradições riquíssimas que se firmariam com o tempo: a lembrança dos povos que aniquilamos, povos cheios de grandeza selvagem, de assombrosa coragem e orgulho; os seus costumes, crenças, que seriam o maravilhoso de nossa poesia futura; o seu espírito guerreiro e resistência à conquista européia, sem nunca se deixar vencer. Ao mesmo tempo o desbravamento dos sertões, as conquistas e a busca do ouro realizadas pelos primeiros

1 — Sodré, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Civilização Brasileira, 2. ed., Rio de Janeiro, 1972, p. 23.

2 — Castello, José Aderaldo. *Manifestações Literárias da Era Colonial*. Cultrix, vol. I, São Paulo, 1967, 3. ed., p. 200.

exploradores do Brasil. E ainda mais, a natureza que nos cercava, com todo o seu vigor, grandeza e força...<sup>13</sup>.

Do mesmo modo falava também, e no mesmo ano, o fundador do Romantismo português: Almeida Garrett.

Antes de analisarmos a criação musical erudita, nos decênios que seguem à declaração da Independência, torna-se necessário fazer um levantamento sucinto da situação da vida musical no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro. Um trabalho desta natureza não se pode limitar, evidentemente, a um mero ajuntamento de dados e fatos. O decisivo é a interpretação sociológica, histórica e estética. Só assim teremos condições de formar uma consciência histórica e assumir uma posição crítica face ao nosso passado musical. Tem razão Ernildo Stein quando escreve: "...quanto mais o homem se torna consciente da carga da influência histórica, tanto mais ele é capaz de refazer as formas antigas das instituições e substituí-las por novos modos de expressão do espírito"<sup>14</sup>.

Como foi a vida musical no Rio de Janeiro nessa época? Antes ainda: que é vida musical?

Entendemos com esta palavra as realizações musicais de uma coletividade sob a forma de concertos e recitais, espetáculos líricos, ensino, impressão de partituras, obras teóricas e periódicos especializados, comércio de instrumentos e obras musicais, crítica musical e — como ápice — a composição. Esta última, naturalmente, em condições artesanais e estéticas avançadas. Omitimos, propositalmente, o amadorismo, mesmo que tenha produzido, aqui e acolá, uma ou outra obra aceitável. Omitimos também a música popular que merecerá um capítulo especial, dada a sua contribuição na formação de uma consciência musical nacional nas mãos de numerosos compositores.

A análise da vida musical poderá fornecer dados valiosos sobre as preferências do público, sobre formas e gêneros mais em voga, sobre a classe social que a sustenta, sobre as fontes de importação, etc.

A classe burguesa tem o seu modo próprio de cultivar a música. Funda sociedades sinfônicas (ou filarmônicas), sociedades para o cultivo da música de câmara, coral ou operística; estimula e sustenta as giras de virtuosos; promove o ensino da música; cuida da indústria e do comércio de instrumentos, etc. Na Europa, este estado de coisas já tivera início um século antes.

Uma decorrência imediata de tudo isto é o maior afluxo de ouvintes às salas de concertos, cujas dimensões, por isto mesmo, aumentam.

Acrescentemos ainda este outro aspecto, focalizado por Werneck Sodré: "Como, nas cidades, acompanhando o desenvolvimento comercial, a instrução começa a expandir-se, como exigência utilitária ou como distinção de classe, cresce o número dos que a procuram e, com isso, também o dos que a ministram. Nas casas senhoriais de fazendas,

3 — Ibid. — p. 223.

4 — Stein, Ernildo. *A cultura e as instituições*. Porto Alegre, Correio do Povo, 24/1/70.

estâncias e engenhos, como nos sobrados ou solares urbanos, começa a generalizar-se o uso de instrumentos musicais, iniciando com cravos, para, adiante, generalizar-se nesse instrumento que se tornou típico da educação feminina na classe superior: o piano<sup>5</sup>.

É conveniente não perder de vista que, em épocas anteriores, os músicos e compositores estavam a serviço das cortes e igrejas. Agora passam a depender do público que paga... e é fácil adivinhar as conseqüências daí resultantes.

Também no Rio de Janeiro, durante as primeiras décadas do século XIX, a vida musical ainda gira, basicamente, em torno da igreja e da corte. No decorrer do século, o alargamento da classe burguesa faria surgir os fenômenos apontados.

Passemos, inicialmente, uma vista de olhos sobre as atividades no campo da ópera que, ao correr dos anos, acabou por se tornar uma verdadeira doença do carioca, a ponto de Machado de Assis exclaimar, mais tarde, que "o público fluminense morre por melodia, como macaco por banana"<sup>6</sup>.

As temporadas de óperas tiveram início no período de D. João VI; praticamente datam de 1814. Os espetáculos costumavam ter lugar no Real Teatro de S. João que fora inaugurado em 1813. Por trás da ópera está a sociedade palaciana com sua exigência de divertimento. Embora fosse de propriedade particular, o Real Teatro tinha os favores do Regente que visava: "proporcionar à sociedade palaciana que o acompanhava ao Brasil um de seus divertimentos prediletos, quando mais não fosse para compensá-la do que havia deixado em Lisboa"<sup>7</sup>.

Era o teatro freqüentado pela família real. Mas os seus espetáculos contavam ainda com o "imenso e luzido concurso da nobreza e das outras classes mais distintas...", conforme a Gazeta do Rio de Janeiro<sup>8</sup>.

Examinássemos os espetáculos operísticos nos decênios que seguem, veríamos que grande parte era de gala, para esta ou aquela pessoa da família real; outros deveriam resultar em benefício de algum cantor ou cantora.

A grande maioria das óperas encenadas durante as décadas que seguem à Independência, tiveram por palco o do Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara, o qual surgira das cinzas do Real Teatro de S. João (incêndio em 1824). Mas também o S. Pedro de Alcântara haveria de ser devorado pelas chamas (1851). Os espetáculos passaram então, passageiramente, ao S. Januário e, um ano depois, ao Teatro Provisório (que em 1854 passou a se chamar Teatro Lírico Fluminense). Se percorrêssemos a lista das óperas estreadas (sem contar as reprises) nesse período — pacientemente composta por Ayres de Andrade — e fizéssemos um pouco de estatística, veríamos que, entre perto de uma centena e mais de

5 — Sodré, Nelson Werneck. *Obra cit.*, p. 32.

6 — Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Coleção Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1967, vol. I, p. 201.

7 — *Ibid.* p. 107.

8 — *Ibid.* p. 111.





estréias, a grande maioria era de autores italianos. Os franceses tiveram o seu apogeu na década de 1840 (Auber, Adam, Halévy, Hérold, etc.). De óperas alemãs só foram encenadas umas três.

Vejamos agora a Capela Real. Depois da Independência, foi transformada em Capela Imperial. Em virtude da péssima situação econômica do País, entrou em fase de dificuldades crescentes. Numerosos músicos chegaram a abandonar a Capela. Em 1831 foi extinta, oficialmente, a orquestra, permanecendo apenas os cantores. Em 1842, nomeado Francisco Manuel da Silva mestre-compositor da Capela, ressurgiu a orquestra. Ao mesmo tempo o maestro esforçava-se no sentido de renovar o repertório que tinha caído ao nível da música profana (e, certamente, não da melhor). Vai aqui um trecho de *O Mercantil*, de 1846: "As ladinhas se converteram em contradanças, as súplicas em árias jocossérias, o *Te Deum* em música de folia, etc., etc. Sai do teatro, entrai na igreja, a diferença é nenhuma"<sup>9</sup>. Também Francisco Manuel teve que ceder muitas vezes. Esta outra citação esclarecerá o resto: "Não eram só as gargantas do nosso caro teatro que se ouvia gorjearem na festa, eram também as músicas de escolhidas óperas italianas que se executavam..."<sup>10</sup>

A verdadeira manifestação musical da classe burguesa, no entanto, começa, lentamente, na década de 1830. As tentativas de organização de concertos públicos, que se observam nas primeiras décadas do século XIX, ressentiam-se, todas elas, da falta de continuidade e não atingiam uma faixa mais ampla da população.

Marca época a fundação, em 1833, da Sociedade Beneficência Musical, por Francisco Manuel da Silva. Esta, sim, conseguiu manter uma certa regularidade em suas promoções. Mais adiante haveriam de atuar nela também virtuosos vindos de fora. Uma faceta importante da nova sociedade foi a promoção de musicistas locais. A este interesse pelo músico local aliava-se a finalidade beneficente dessa sociedade. Seu fundador, que permaneceu à testa da sociedade até o ano da sua morte, pôde dizer em 1848: "A Sociedade de Música do Rio de Janeiro possui hoje um fundo que cada dia mais se vai acumulando e que põe os seus membros a coberto de indigência".

No ano seguinte (1834) funda-se no Rio de Janeiro a Sociedade Filarmônica por "alguns amadores e artistas". Francisco Manuel está novamente presente, desta vez como regente da orquestra. Duraria 18 anos essa nova entidade. O repertório consistia, principalmente, de trechos de óperas — naturalment estrangeiras.

Aos poucos vai aumentando o número de sociedades com fins não musicais mas que também promoviam concertos. Numa delas foi executada, pela primeira vez no Rio de Janeiro, uma sinfonia de Beethoven. O anúncio do concerto no *Correio das Modas* (1839) apresenta um trecho que vale pelo tom patético: "Lembrai-vos brasileiros, que o concerto é dado pela Assembléia Estrangeira, cujos sócios estão convencidos do que

9 — *Ibid.* p. 220.

10 — *Ibid.* p. 222.

disse F. Denis, que o brasileiro é naturalmente músico e poeta. Não desmintais esta asserção que vos cobre de honra, já que o homem perde a sua essência e é uma verdadeira fera logo que despreza a música. Ide, ide ao concerto, que tereis uma noite cheia"<sup>11</sup>.



Francisco Manuel da Silva

Na segunda metade do século XIX surgem novas sociedades com finalidade exclusivamente musical: o importante Clube Beethoven, fundado em 1882 e que teve como bibliotecário Machado de Assis; a Sociedade de Concertos Clássicos, de 1883; o Clube Mozart, criado em 1867 com a finalidade de cultivar a música vocal e instrumental e propor-

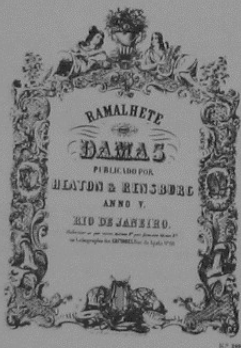
11 — Ibid. p. 238.

cionar o ensino da música aos associados; para citar apenas alguns exemplos. A título de curiosidade, vai aqui o nome de mais uma: Sociedade Particular de Música Prazer da Nova Aurora (1860).

Aumenta, nessa época, o comércio de instrumentos, surgindo inclusive a sua fabricação. Damos, como exemplo, a fábrica de pianos de I. Bevilacqua e M. Chesnay (1849).



Em 1843 aparece o primeiro periódico musical, o romântico *Ramallete das Damas*. Registra-se também, a partir de meados do século, um aumento considerável de publicações de natureza teórica, histórica e estética. Alguns trabalhos são traduções; outros são de autoria local.



O ensino oficial da música no Rio de Janeiro começa, verdadeiramente, na década de 1840, com a criação, por decreto de 1847, do Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Fora idealizado, anos antes, pelos dirigentes da Sociedade Beneficência Musical. Francisco Manuel da Silva foi o seu primeiro diretor. O Conservatório tornar-se-ia muito importante no cenário já não somente carioca, mas sim nacional. É hoje, depois de várias mudanças de nome, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Todos estes exemplos, e outros que serão citados, testemunham o espírito da burguesia em expansão. Extraímos, a propósito, alguns trechos do jornal *O Brasil*, comentando a iniciativa da criação do Conservatório. O texto é de 1841. "Nenhum mestre existe pago pela Nação, nenhuma cadeira de ensino gratuito para a massas, em cujo vasto seio se alberga o gênio das artes, foi até agora instituído pelo Governo. A música tem sido entregue a seus destinos; hoje só é lícito gozar de seu ensino às pessoas abastadas que podem pagar mestres; ao povo nada se concede"<sup>12</sup>. E mais adiante o mesmo articulista acrescenta: "Por outro lado, a conveniência da instituição de um conservatório de música sob o ponto de vista econômico e político é incontestável: sob este ponto de vista ele deve ser considerado como uma indústria, e assim produzindo todas as vantagens de outra qualquer, prestando uma ocupação honesta, civilizando por via do trabalho. A concepção pois, de uma instituição que tem por fim favorecer os progressos da música, difundir os conhecimentos dessa arte pela população, deve merecer toda a atenção do Governo e das Câmaras"<sup>12</sup>.

Ressalta desse artigo a pressão de uma classe, precisamente a classe burguesa, nessa altura suficientemente numerosa para, dentro da diversificação de profissões, lançar o reclamo de condições de aprendizado da música. Está claro que os termos povo, população, massas, não se referem aos escravos ou servos, nem à classe economicamente inferior, mas sim à pequena burguesia, cada vez mais numerosa. Quando as portas do Conservatório finalmente se abriram, a afluência de alunos foi tal que tiveram de fechá-las poucos dias depois...

O movimento visando à criação do Conservatório repercutiu. Provocou imediatamente o aparecimento de outras instituições similares, de caráter particular. Apenas um exemplo: um grupo de professores funda, em 1841, o Liceu Musical e anuncia que os alunos que não tivessem piano em casa, podiam estudar na própria escola.

Mais um aspecto da vida musical tipicamente burguesa: os recitais de virtuosos internacionais. São intérpretes que vivem de concertos e — dos aplausos da classe burguesa. Esta condiciona — até certo ponto, está claro — a escolha do repertório, influyendo, assim, indiretamente, sobre o espírito da criação musical. No Rio de Janeiro o começo se dá na década de 1830. Daí em diante, os virtuosos tornar-se-iam cada vez mais numerosos. Predominam, inicialmente, os violonistas; entre eles alguns brasileiros. Os pianistas começam a afluir em maior número na segunda

---

12 — Ibid. p. 248.



metade do século. Marcou época a chegada de Thalberg, rival de Liszt, em 1855. "Com seu exemplo Thalberg vai renovar o conceito em que o piano era tido no país. De simples instrumento de salão, o piano passa a ser objeto de atenção mais séria, mais rica de conseqüências artísticas"<sup>13</sup>. Em 1857 faz a sua primeira visita o pianista e compositor português Arthur Napoleão. Em 1869 aparece o famoso pianista e compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalk, o qual, tendo obtido estrondoso sucesso numa série de recitais, falece, subitamente, no Rio de Janeiro. Apontam também violoncelistas, embora poucos. A flauta goza de maior prestígio. Tornou-se memorável a chegada de um dos grandes flautistas do século: o belga M. A. Reichert (1859). Acabou radicando-se aqui.

### *O repertório*

Na época que estamos focalizando, isto é, as décadas que se seguem à Independência, o Rio de Janeiro sofreu uma verdadeira inundação de repertório musical europeu. Não voltaremos ao gênero lírico. No terreno da música de salão, a década de 1830 marca o começo da invasão de danças européias, notadamente polca, schottisch, mazurca e valsa. O schottisch, por exemplo, passou dos salões ao povo e daí espalhou-se até pelo Interior, tornando-se o seu ritmo a base de outras danças. Nessa transmigração é que atua a influência do povo, nacionalizando a dança. A produção nacional — é supérfluo dizê-lo — aumenta prodigiosamente.

A influência do repertório dos solistas, durante muito tempo, não foi dos melhores. Os recitais de Thalberg, para dar apenas uma amostra, consistiram, na sua quase totalidade, de obras dele mesmo. E que obras! Variações, paráfrases e fantasias sobre temas das óperas mais em voga.

Durante a segunda metade do século XIX assiste-se a uma progressiva diversificação do repertório importado. A responsabilidade cabe às numerosas sociedades musicais pró-isto, pró-aquilo. Além disto, a burguesia torna-se, aos poucos, mais culta, passando a exigir, com isto, um repertório mais erudito do que o melodismo fácil das óperas italianas. A música alemã passa a ocupar um lugar gradativamente mais importante. Em 1883 revela-se ao público carioca a primeira ópera do mestre de Bayreuth — *Tannhäuser*. Nos últimos decênios começam a ser divulgadas as obras de Schubert, Schumann, Mendelssohn e outros.

### *Outros centros*

Na Bahia, o mais antigo centro cultural do Brasil, a vida musical não chega a ser comparável à do Rio. As atividades musicais continuam ligadas mormente à igreja e às corporações militares. Os músicos empregados aí tocavam também em festas. Guilherme de Melo, autor da primeira história da Música Brasileira em nossa terra (1. edição de 1908), conhecia bem o assunto, pois era baiano. Diz, em certa altura: "Com relação às festas de igreja houve tempo em que, talvez por imitação de D. João VI, cada ricaço, cada senhor de engenho, não poupava sa-

13 — Ibid. p. 231.

crifícios para festejar com toda pompa e solenidade o Santo da sua devoção"<sup>14</sup>. Acrescenta ainda: "...nesse tempo podia haver dez festas no mesmo dia, que se encontravam instrumentistas e cantores para todas elas. Hoje, porém, quando acontece haver duas festas solenes no mesmo dia, é preciso que uma comece mais cedo para os cantores desta servirem na outra"<sup>15</sup>.



Spix e Martius — Vida da classe abastada na Bahia

Havia também as corporações militares. O mesmo autor de antes frisa que o Primeiro Corpo de Polícia "foi sempre classificado entre as primeiras bandas militares do Brasil"<sup>16</sup>.

O governo do estado subvencionava o teatro e sua orquestra. A crônica escassez de recursos, no entanto, não permitia nunca que se apresentassem companhias de primeira grandeza. Bons, mesmo, eram os músicos. Nestas condições pode-se imaginar facilmente o que eram as encenações de óperas...

Quanto ao ensino, as coisas andavam mal. Guilherme de Melo torna-se deprimido quando narra os fatos. "Nunca vi sacrilégio maior, chamar-se Conservatório a uma secção da Academia de Belas Artes, onde o ensino primário da música é apenas distribuído em cadeiras de: Princípios de Música, digo artinha, solfejo entoado (?) e rezado; Piano;

14 — Melo, Guilherme de. *A música no Brasil*. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1947, 2. ed., p. 264.

15 — *Ibid.* p. 264.

16 — *Ibid.* p. 277.

Violino; e que mais? Canto...<sup>17</sup>. Este "Conservatório" fora fundado nos últimos anos do século.

Parece que já antes as coisas não andavam bem no campo da música, pois o autor diz que "os mais fatores de decadência da música acabaram por desmantelá-la completamente"<sup>18</sup>, depois da Guerra do Paraguai.

A alcançaram renome na Bahia, e em certos casos mesmo no Rio de Janeiro, vários compositores. Entre eles figuram: Domingos da Rocha Mussurunga (1807/1856), autor de hinos, modinhas e música sacra; Damião Barbosa, compositor de música sacra, um ópera *buffa* (encenada no Rio).

#### *São Paulo*

A Capital bandeirante aproxima-se mais do Rio de Janeiro — embora conserve ainda uma distância em sua evolução — durante a segunda metade do século passado. Também aqui o crescimento da burguesia conduz à criação de sociedades pró-música e de estabelecimentos de ensino, a um comércio cada vez mais amplo de instrumentos e impressos, etc. V. Cernicchiaro, italiano radicado no Brasil, fornece em sua *Storia Della Musica Nel Brasile* algumas informações. Em 1883 fundou-se o Clube Haydn, sob a direção de Alexandre Levy. Sua finalidade era o cultivo da música de câmara e sinfônica. Na mesma época surge a Sociedade de Quarteto Paulistano. Ainda em 1883 fundase a Sociedade Coral Clube Mendelssohn.

Também em cidades menores o movimento de associação com finalidades musicais vai tomando incremento. Se acompanhássemos os acontecimentos, teríamos muitas surpresas. Da mesma forma o ensino musical vai se difundindo, atingindo o nível universitário em numerosas cidades, num processo incessante até nossos dias.

Uma análise mais profunda da evolução da vida musical, em termos burgueses, desde o século passado — naturalmente só nos centros brasileiros mais importantes — mostraria uma diferença acentuada entre o crescimento quantitativo e o qualitativo. Não há entusiasmo que possa negá-la. Talvez provoque até pessimismo. Em nossa opinião, no entanto, a diferença apontada é um fenômeno natural. Só o crescimento quantitativo poderá conduzir à profissionalização no campo da música, à diversificação de atividades musicais (prática de instrumentos vários, regência, crítica, ensino, organização de concertos, formação de corais e conjuntos instrumentais, festivais, composição, etc.), à formação de um público suficientemente numeroso, etc. As exigências de ordem qualitativa, e seus resultados, surgirão quase naturalmente como um fenômeno evolutivo. E com isto os verdadeiros talentos encontrarão uma infraestrutura razoavelmente sólida para o seu crescimento e expansão.

No caso particular da criação — em seu sentido mais profundo — a infraestrutura apontada, de caráter estritamente musical, é, no entanto,

17 — Ibid. p. 265.

18 — Ibid p. 263.

insuficiente. É que a criação musical pressupõe um ambiente cultural mais amplo; pressupõe tensões de ordem intelectual e emocional, consciência histórica, um mínimo de liberdade para a sua manifestação e suficiente ressonância, mesmo fora da área músico-profissional. Compor não é, simplesmente, escrever peças mais ou menos bem feitas, seguindo esta ou aquela tendência importada de países mais evoluídos.

Há outros aspectos ainda. Também no terreno da criação artística a natureza é prolixa. Semeia mil vocações para dar, talvez, um único fruto duradouro. E é preciso que haja condições para que estas mil vocações possam crescer.

### *Tendências criadoras*

Feito o levantamento sucinto da vida musical no Brasil, durante os decênios que seguem à Independência, cabe agora estudar o que se passa no terreno da criação musical.

O termo *criação*, no entanto, requer cautela. Nem toda composição é criação. O eventual sucesso de uma obra não pode ser tomado como critério neste sentido. Havendo suficiente seriedade, domínio técnico e formal, pode-se, no entanto, falar em *tendências criadoras*. Obras que se enquadram nessa perspectiva talvez não ofereçam interesse maior para uma história da música que pretende se manter num plano estritamente estético-criador.

A nossa perspectiva, porém, é sociológico-estética. Num país, como o nosso, onde as tradições culturais próprias tiveram início em época relativamente recente, onde as estruturas culturais ainda são precárias, o levantamento sociológico no campo da música é de suma importância conforme já frisamos várias vezes. Aquele esforço no terreno da composição que situamos na perspectiva de *tendências criadoras* pode revelar, a uma análise mais detida, movimentos que antecipam futuras manifestações realmente criadoras, tendências inconscientes que mais tarde assumirão forma objetiva, influências em estado ainda puro e que, no futuro, se diluirão. Certo, a compreensão de uma obra de arte verdadeira não necessita, a rigor, do conhecimento desses antecedentes. Mas quando se busca a conscientização do nosso processo cultural, tal conhecimento é imprescindível.

Vem a propósito o que disse José Hildebrando Dacanal em seu artigo *O fim de Macondo ou a dessacralização do mundo*<sup>19</sup>: "Porque a obra de arte jamais é outra coisa que não ela mesma", muito embora reconheça "que a estrutura artística... sempre ou quase sempre, corresponde às forças sócio-históricas que estavam em ação naquele momento e agiam tanto sobre grupos humanos quanto sobre o próprio autor que fixa estes mesmos grupos e suas preocupações em sua obra". O autor, porém, adverte lucidamente: "correspondem apenas", isto é, não esgotam a sua essência.<sup>19</sup>

19 — Dacanal, José Hildebrando. *O fim de Macondo ou a dessacralização do mundo*. Correio do Povo, Porto Alegre, 31/1/70.

A manifestação primeira do Romantismo na música brasileira talvez seja a auto-afirmação nacional através de uma produção respeitável de hinos. Os momentos históricos favoreceram, muito naturalmente, essa produção que se intensificaria a partir da Abdicação (1831).

Impõe-se, sob este aspecto, um paralelo entre a eclosão do Romantismo na Alemanha e no Brasil. Tanto de um lado como do outro, numerosos poetas e compositores puseram o seu talento a serviço de movimentos patrióticos (no caso da Alemanha, a libertação do jugo napoleônico).

Essa produção de hinos, que poderia ser omitida numa história puramente estética, é, no entanto, importante do ponto de vista sociológico.

#### *D. Pedro I*

Já vimos que a música estava no sangue dos braganças. D. Pedro não fez exceção. Executava vários instrumentos e — é o que mais importa — manifestou-se como compositor. Na verdade não passou nunca de um amador imperial. Como tal não mereceria figurar numa história da música brasileira. Se figura, é por outras razões. Em primeiro lugar, a exigüidade das nossas estruturas culturais, o desconhecimento da música erudita (em especial da brasileira) pelas camadas populares e também pelas camadas dirigentes, fazem com que a figura de um Imperador do Brasil, dedicado à composição de música erudita, se torne exemplo. Um belo exemplo que merece divulgação.

Uma outra razão é que D. Pedro é o autor do *Hino da Independência*, um dos hinos básicos da nação brasileira. Este hino tem o mérito de ter-se perpetuado ao longo da história não por razões políticas, mas sim por suas qualidades musicais intrínsecas. Trata-se, de fato, a nosso ver, de um hino patriótico autêntico: pujante, conciso, acessível ao povo.

Em matéria de hinos citamos ainda este outro, da lavra de D. Pedro I: *Hino da Carta Constitucional*, composto após a abdicação, a bordo da corveta Dona Amélia, quando o autor viajava da Ilha da Madeira para o Porto e que foi mantido como hino nacional português até 1910.

Nosso primeiro Imperador compôs ainda outras obras, mais ambiciosas e de maior envergadura. Estudara com professores como Marcos Portugal e Sigismund Neukomm. A Arquiduquesa d'Áustria, D.<sup>a</sup> Leopoldina de Habsburgo, primeira esposa de D. Pedro, escrevendo a seu pai, o Imperador Francisco I de Habsburgo, em 1821, comenta: "O meu marido é compositor também, e faz-vos presente de uma Sinfonia e *Te Deum*, compostos por ele; na verdade são um tanto teatrais, o que é culpa do seu professor (Marcos Portugal), mas o que posso assegurar é que ele próprio os compôs sem auxílio de ninguém" (Andrade Muricy — capa do LP, Música na Corte Brasileira, vol. 3).

Trata-se das seguintes obras: *Abertura Independência* — *Credo* (a composição mais ampla de D. Pedro I; escrita para solistas, coro e orquestra) — *Te Deum* (para soprano, coro e orquestra). Conhecem-se ainda fragmentos de autoria do Imperador. Há indícios, por outro lado, de outras ainda não identificadas.



Estilisticamente as obras de D. Pedro revelam a influência de seus professores, não tendo nada a ver com o Romantismo. Citamo-lo aqui por razões cronológicas e em virtude dos seus hinos patrióticos.

#### *Francisco Manuel da Silva*

É, sem dúvida, a figura mais importante no cenário musical do Rio de Janeiro, depois de José Maurício. Nasceu no Rio de Janeiro, no dia 21 de fevereiro de 1795 e morreu nessa mesma cidade do dia 18 de dezembro de 1865.

Francisco Manuel acumulou méritos imperecíveis como organizador da vida musical. Neste sentido já referimos a fundação da Sociedade Beneficência Musical e do Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Atuou também como professor e regente de grandes méritos.

Aluno de José Maurício e de Sigismund Neukomm — indiscutivelmente o mais destacado — Francisco Manuel compôs uma obra "que é mais numerosa do que se supõe"<sup>20</sup>. Boa parte dessa obra deve estar espalhada, esperando ser identificada, catalogada, impressa e gravada. A parte conhecida compreende, principalmente, música sacra, lundus, valsas, pelo menos uma peça profana para coro (com versos de Manuel de Araújo Porto Alegre) e Hinos, dos quais o mais importante é o *Hino Nacional*. É interessante registrar que certos fragmentos desse hino aparecem, muito nitidamente, em algumas obras de José Maurício. Referências a este respeito encontram-se no Catálogo Temático da obra de José Maurício de autoria de Cleofe Person de Mattos (ver pág. 366).

A obra de Francisco Manuel "pode não ser de primeira qualidade como clima de criação, mas atesta, na capacidade de sua multiplicação e na sua fatura, a eficiência dos ensinamentos que recebera"<sup>21</sup>.

Mais do que se verificou até hoje, Francisco Manuel deverá figurar como exemplo de trabalho e dedicação à causa da cultura musical brasileira; deverá ter a gratidão dos que usufruem, direta ou indiretamente, aquilo que o mestre fundou e semeou. Quanto mais meditarmos sobre as precárias condições culturais nas quais viveu, tanto mais valor adquire essa figura singular no cenário da música brasileira.

#### *O movimento da ópera nacional*

O fenômeno mais importante no conjunto das tendências criadoras do nosso Romantismo musical é, indiscutivelmente, o movimento que visava à criação da ópera nacional. Tomou impulso na década de 1850, conseguiu sobreviver durante alguns anos — a trancos e barrancos — e faliu. Mas deixou marcas e produziu um fruto importante: Carlos Gomes.

As idéias românticas, com sua busca de auto-afirmação nacional, manifestaram-se nesse movimento, através dos seguintes aspectos: valorização da língua nacional nos textos de música cantada; escolha de assuntos históricos brasileiros para óperas e cantatas; tendências

20 — Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo Temático-José Maurício Nunes Garcia*. Conselho Federal de Cultura, Rio de Janeiro, 1970, p. 27.

21 — *Ibid.*, p. 27.

indianistas e anti-escravistas. Estes aspectos não eram, necessariamente, coincidentes entre si, nem com os poucos anos de duração do referido movimento. Podiam aparecer, inclusive, como fruto tardio.

Chama a atenção o fato de todos estes aspectos serem extra-musicais. A música continuava sendo de inspiração européia (prescindimos aqui da popular e semi-erudita).

Em língua nacional já tínhamos, anteriormente, peças populares e semi-eruditas. Inclusive o Pe. José Maurício compôs algumas modinhas. Estas, no entanto, não refletem nenhuma postura romântica ou uma intencionalidade no sentido da auto-afirmação nacional. Quanto a Francisco Manuel da Silva, a parte mais importante de sua obra é de caráter sacro, com textos em latim, salvo poucas exceções. Futuramente, feita a coleta e conveniente estudo de suas peças profanas, poder-se-á julgar a sua contribuição para o movimento de auto-afirmação nacional no plano da composição. No tocante às suas atividades práticas, seu mérito, neste sentido, está amplamente documentado.

O movimento em prol da língua nacional torna-se mais importante no terreno da ópera. Aí é que adquire envergadura, embora tivesse tido pouca duração. Mas vamos aos fatos.

O primeiro sintoma de auto-afirmação nacional pela valorização da língua dá-se, de um modo um tanto engraçado, por uma iniciativa do desembargador João Antônio Miranda, Diretor do Teatro Provisório, no a.10 de 1852. Num relatório, dirigido ao Imperador, escreve, entre outras coisas: "Quero fazer representar no dia 7 de Setembro uma ópera em italiano, cujo assunto seja nacional"<sup>22</sup>. De fato, o referido desembargador encarregou Manuel de Araújo Porto Alegre de escrever um libreto. Mandou traduzi-lo, posteriormente, ao — italiano! Foi incumbido da composição musical o professor e regente G. Giannini, italiano radicado no Brasil.

As coisas, no entanto, acabaram se complicando. Em resumo: o resultado foi a apresentação de uma cantata, alguns anos depois, formada de parte da ópera, mas agora com texto em português. Nome da cantata: *Véspera dos Guararapes. E alcançou sucesso. Se, originalmente, a intenção foi a de nacionalizar apenas o assunto, a nacionalização da língua deu-se à revelia do desembargador...*

O sucesso gerou entusiasmo. Foi uma afirmação da língua nacional e uma perspectiva para a ópera brasileira. Logo em seguida o mesmo Giannini apresentou outra cantata, também com texto em português. Mas desta vez o assunto foi bíblico.

A duras penas a nacionalidade haveria de se firmar, no que diz respeito ao assunto e à língua. O desembargador não sossega. Promove uma espécie de concurso para interessar os escritores e poetas. Mas novamente surgem complicações e tudo acaba caindo n'água. No meio desta agitação, no entanto, emergiu a primeira ópera brasileira em português. Entre os concorrentes do concurso do desembargador figurava uma ópera cuja composição para canto e piano já estava pronta

22 — Andrade, Ayres de. Obra cit. vol. II, p. 83.

dois anos antes, portanto em 1854. Trata-se de *Marília de Itamaracá*, com música de um compositor alemão, Adolfo Maersch, radicado no Rio deste 1849 e vivendo aí como professor de música. A ópera nunca chegou a ser encenada. Saíram certos trechos impressos (para canto e piano). O libreto tinha a autoria de Simoni. A partitura encontra-se na Escola de Música da UFRJ.

**FLORES GUANABARENSES**  
 3  
 VARIACOES E FANTASIAS FACEIS E BRILHANTES PARA PIANO

COLECCAO DE LITANIAS E OUTRAS MÚSICAS BRAZILEIRAS

*Alto. Alto todo domo*  
*Alto. Alto todo domo*  
*Alto. Alto todo domo*

*Alto. Alto todo domo*  
*Alto. Alto todo domo*  
*Alto. Alto todo domo*

Compostas por  
**ADOLFO MAERSCH**  
 PROFESSOR DE PIANO E HARMONIA  
 DEDICADAS ÀS JOVENS PIANISTAS BRAZILEIRAS

POB  
**Salmon e Cia.**  
 Editores de musica no Rio de Janeiro - rua d'Assombra N.º 86.

*Propriedade dos Editores*

Estas iniciativas — e outras semelhantes — constituem apenas o prelúdio da parte mais importante do movimento da ópera nacional.

Mais ou menos desde 1848 vivia no Rio de Janeiro D. José Amat de fora nobre na Espanha, depois revolucionário, encarcerado e fugitivo. Veio ao Brasil. Para poder garantir a sua existência passou a dar lições de música da qual era mais apaixonado do que, propriamente, conhecedor. Em todo caso, soube impor-se como professor de canto e conseguiu granjear as simpatias da sociedade carioca por sua cultura e seu amor às nossas coisas. Este seu amor levou-o a compor melodias sobre poesias dos nossos melhores autores.

Mais adiante desencadeia e dirige um movimento que deu origem à Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Para concretizar a sua idéia, pois dinheiro não tinha, elaborou um plano do qual extraímos alguns itens:

— Bem poucos são os sócios: 25 acionistas, 25 sócios com família e 50 sem família...

— Fazer com que o Conservatório de Música coopere pelos meios ao seu alcance ao bem da Academia.

— Proibir, durante 8 anos, que em teatro algum subvencionado pelo Governo Imperial se representem óperas líricas em língua nacional.

— Um conselho diretor composto de 3 membros... será encarregado da superior inspeção dela, e de solicitar do Governo as medidas necessárias para a sua conservação e progresso.

— A Academia dará representações de canto em língua nacional, de cantatas e idílios, e também de alguns atos ou cenas de ópera já representadas aqui. E logo que se achar habilitada representará, também em língua nacional, algumas das melhores óperas italianas, francesas e espanholas ainda não conhecidas aqui.

— *Uma vez cada ano, pelo menos, a Academia dará uma partitura nova de composição nacional.*

— A Academia dará 10% do produto líquido de cada récita aos autores de qualquer ópera lírica nacional que for por ela representada<sup>23</sup>.

Assinaram o programa: Francisco Manuel da Silva, G. Giannini, D. Vega, I. Bevilacqua e Manuel de Araújo Porto Alegre.

D. José Amat ficou como empresário, gerente e administrador, enfeixando assim, praticamente, tudo em suas mãos. O Governo Imperial participou, inicialmente, outorgando à novel entidade o título *Imperial*, concedendo espaço no Lírico Fluminense e garantindo o monopólio pleiteado no item 3. Mais adiante daria a concessão de quatro loterias anuais.

Importante nessa atuação de D. José Amat é que ele representa uma idéia que estava em gestação naquela época. Não se trata apenas da ação casual de um indivíduo que tinha necessidade de se realizar na música e que, sendo de origem estrangeira, tomou-se de amores pelas coisas brasileiras. Não interessam também outras intenções que possam ter animado o refugiado espanhol. D. José Amat foi possível porque a idéia da ópera nacional estava no ar. Ele sentiu o problema e foi em frente... Aliás, pelo que vimos, não foi o primeiro a levantar esta bandeira.

Mais importante do que a intenção de representar óperas estrangeiras em língua nacional, foi a de encomendar anualmente pelo menos uma ópera a um autor brasileiro — e pagar direitos autorais, coisa que até então não se conhecia. Os resultados não se fizeram esperar.

As dificuldades de toda ordem — e, quem sabe, também reminiscências da primeira pátria — fizeram D. Amat difundir a idéia de que a

23 — Cernicchiaro, M. *Obra Citada*, p. 90.

*zarzuela* era o espetáculo operístico mais indicado para as condições artísticas brasileiras. O Correio Mercantil fez eco a essa idéia nestes termos: "... os compositores e poetas nacionais terão belos modelos para estudar, avigorando assim a própria inspiração"<sup>24</sup>.

A *zarzuela* tivera, nessa época, um reflorescimento na Espanha. Em geral tinha um ato só e caráter cômico. Não havia recitativos à moda italiana; os diálogos eram falados e intercalados com canções ou conjuntos vocais. Além disto, deixara de ser palaciana para se tornar popular.

As idéias de D. Amat venceram. No mesmo ano de 1857 a Imperial Academia estreou com uma *zarzuela* intitulada *A estréia de uma artista*, traduzida ao português. Ignora-se o autor. O espetáculo teve sucesso. Logo em seguida veio outra. Até o fim de 1857 subiram à cena vários espetáculos traduzidos, incluindo uma ópera *buffa* italiana.

No ano seguinte a Academia prossegue com óperas *buffas* e *zarzuelas*, todas elas traduzidas. Lá pelas tantas surgem complicações de ordem administrativa, que têm como consequência o afastamento de D. José. Em vista disso, 1859 decorreu, praticamente, sem espetáculos.

O ano de 1860 marcaria o começo de uma nova fase. Anuncia-se, logo no começo uma ópera em três atos: *Pipelet*, com música de um tal de Ferrari e libreto de Machado de Assis, calcado numa peça francesa.

Poucos meses depois a Imperial Academia foi extinta. Manobras nos bastidores? O fato é que, poucas semanas depois, surge a Ópera Lírica Nacional e à frente da nova entidade — D. José Amat!

No mesmo ano será encenada a primeira ópera nacional cujo libreto e música tinham autores brasileiros e cujo assunto tinha caráter regional. Trata-se de *A noite de S. João*. Texto de José de Alencar; música de Elias Álvares Lobo. A estréia foi um sucesso. A partitura está perdida; do autor, um paulistano, quase nada se sabe.

No ano seguinte haveria mais novidades no tocante a autores brasileiros. A primeira foi a encenação de *Moema e Paraguaçu* com libreto de F. B. de Abreu e música de Sangiorgi, um maestro italiano.

No dia 4 de setembro do mesmo ano (1861), o público carioca assistiu à estréia da ópera *A noite do castelo* com música de Carlos Gomes — cujo talento se revelava nessa noite — e libreto de A. J. F. dos Reis, calcado num poema de A. F. de Castilho. Diz um jornal da época, a respeito da repetição da ópera: "O jovem compositor teve antecemem uma demor stração que o deveria tocar profundamente"<sup>25</sup>.

A temporada encerrou-se com mais uma ópera nacional: *Dois amores*, com música da condessa Roswadowska. A obra causou decepção e com isto encerrou-se a sua história.

A temporada de 1862 apresenta, novamente, um vazio no tocante a óperas brasileiras. Foram complicações que tiveram como pivô D. José Amat que perturbaram o andamento normal das programações.

Em 1863 surge mais uma novidade: *Joana de Flandres*, com música de Carlos Gomes e libreto de Salvador de Mendonça. A nota cômica do

24 — Andrade, Ayres de. Obra cit., vol. II, p. 90.

25 — Ibid. p. 101.



espetáculo resultou do fato de todos os cantores terem sido italianos que não entendiam o português...! Apesar da presença de grupos hostis, dispostos a vaiarem a ópera, a estréia resultou num sucesso apreciável.

A temporada de 1863 é assinalada por mais uma estréia: *O Vagabundo*, ópera com prólogo e três atos de Henrique Alves de Mesquita. O comentarista de um jornal da época dirá o que foi esse espetáculo: "Conquanto o libreto seja absurdo, os executantes por tal maneira estropeiam as palavras, que poucos espectadores puderam verificar em que língua se cantava. Nem isso deve admirar, porquanto um dos cantores é polaco..., outro é espanhol..., outra é francesa..., o resto é italiano"<sup>26</sup>. Teria havido momentos em que, pela má pronúncia das palavras, os homens riam e as mulheres coravam... No ano seguinte termina a ópera nacional com a repetição de *O Vagabundo*.

Morre assim um movimento que começara em 1852. Mas não morreu a idéia. Os obstáculos que se antepunham ao surgimento de uma ópera nacional (pela língua e pelo assunto) eram múltiplos e extremamente difíceis de vencer. Já a primeira tentativa, realizada pelo desembargador Miranda, esbarrou em algo mais forte do que as intenções nacionalistas: a ópera italiana que impregnava os ouvidos de todo mundo, mas sobretudo da classe mais abastada que vivia em função de padrões externos e da transplantação sumária da cultura européia. O desembargador não fizera outra coisa senão procurar conciliar, ou seja, apresentar um assunto nacional em língua italiana...

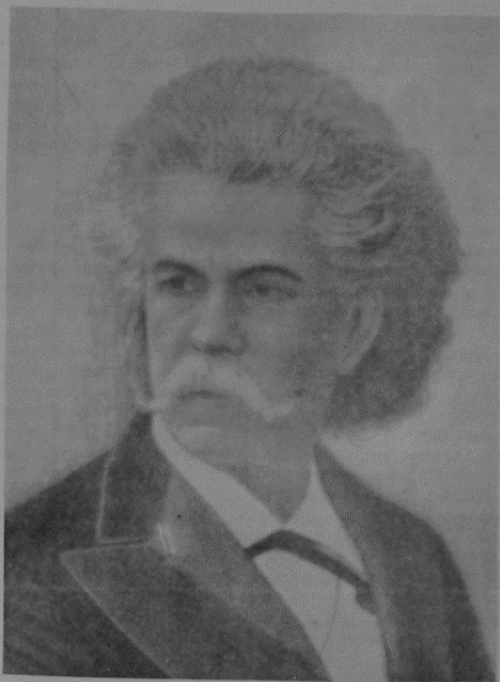
O próprio Machado de Assis, participando do Movimento, escreveu um libreto calçado numa peça francesa! Outras óperas são estropiadas por cantores estrangeiros que não entendiam a nossa língua!

Havia também os aspectos econômicos. O repertório estrangeiro rendia mais. Era quase impossível que um movimento recém-nascido, visando à criação de uma ópera nacional, sem nenhuma tradição, com poucos cantores preparados, com libretos improvisados e compositores dependendo de seu instinto, pudesse resistir à ópera italiana que fazia parte da estrutura mental do carioca.

Pensamos que o problema envolve também o já citado fenômeno quantitativo, além da necessidade de uma tradição mais longa. É preciso haver numerosos libretistas para que possa surgir algum Metastásio; é preciso haver muitos compositores para que possa aparecer algum Mozart ou Verdi. E isto era impossível aqui no Brasil em tão pouco tempo e em condições tão precárias. O fato de ter surgido um Carlos Gomes já é algo de extraordinário, em que pese ter este compositor produzido o melhor da sua obra, mais tarde, na Itália. Sem o movimento liderado por D. José Amat e sustentado por uma exigência do momento histórico — contra obstáculos quase insuperáveis — Carlos Gomes provavelmente teria sucumbido.

Se, dentro de uma perspectiva estética, os resultados foram modestos, no plano sociológico são muito mais importantes. Lançara-se uma semente que haveria de gerar frutos no futuro.

26 — Ibid. p. 108.



Carlos Gomes

*Antônio Carlos Gomes*

Apesar das abundantes referências bibliográficas a respeito do autor de *Il Guarany*, a tarefa de situar a sua obra dentro de uma perspectiva pelo menos aproximadamente correta não é fácil.

Carlos Gomes foi o primeiro compositor brasileiro cuja obra alcançou larga repercussão na Europa. Numa época em que ainda se media a grandeza de uma nação pelos feitos de seus pensadores, cientistas, inventores, artistas e escritores, o êxito de Carlos Gomes era muito mais do que um sucesso individual: era a exaltação de um país recém emancipado, preocupado em desenvolver as suas próprias potencialidades, em se afirmar perante as demais nações. Que a música do compositor paulista fosse essencialmente italiana, que ele vivesse grande

parte da sua vida na terra de Verdi, não tinha a menor importância diante do fato do reconhecimento pela velha mãe Europa, da qual tanto dependíamos, do talento de um filho nosso. Era a afirmação do Brasil, país jovem, empenhado em sua autodescoberta, inseguro ainda em relação às suas próprias forças, dependente, em muitos sentidos, de nações mais fortes. Não há necessidade de muita imaginação para poder conceber que predominassem razões psicológicas e sociológicas na exaltação da figura de Carlos Gomes. Criou-se, assim, um verdadeiro mito.

É natural que, diante de uma figura mítica, muitos biógrafos e comentaristas renunciassem à postura crítica. Os educadores, de outra parte, necessitando de figuras heróicas que servissem de exemplo para a juventude, contribuíram também, poderosamente, para a criação e manutenção desse mito. Não podiam faltar, em contrapartida, os iconoclastas, dispostos a derrubar de seu pedestal a figura mítica. Encontramos, de um lado, um Carlos Gomes gênio indiscutível; de outro lado, um "Carlos Gomes horrível" (Oswald de Andrade).<sup>27</sup>

Decorridos cem anos do sucesso inicial de *Il Guarany* em Milão, a perspectiva não é mais a mesma. A cultura brasileira sofreu, nesse interim, modificações tão profundas, seu patrimônio artístico foi acrescido de obras de tal envergadura — inclusive reconhecidas internacionalmente — que não há mais necessidade de continuar cultivando Carlos Gomes como um mito. Contribuir para a demolição deste mito — com o cuidado de não destruir o que a obra do compositor tem de válido — é uma tarefa de saneamento cultural que favorecerá não só o próprio autor como também outros, tanto do passado como do presente, que vegetam, imerecidamente, nos manuais e enciclopédias.

A propósito, é preciso não perder de vista que a manutenção de tal mito favorece a preguiça e o indiferentismo diante da criação de outros artistas brasileiros cuja obra necessita de um estudo, seleção e divulgação urgentes. Não há dúvida, é muito mais fácil continuar entoando as mesmas loas ao mesmo santo... Mas terá sentido pretender fundar uma cultura em termos de mito?

Que as razões que geraram o mito Carlos Gomes foram predominantemente psicológicas e sociológicas — e menos estético-culturais é confirmado por numerosos fatos. Apenas alguns exemplos.

Na mesma época em que Carlos Gomes colhia seus louros na Itália, o Visconde de Taunay empenhava-se, inutilmente, no sentido de conseguir a impressão, às expensas do Governo, da obra do Pe. José Maurício. Como já mencionamos, o autor da proposta foi acusado em plena Câmara de estar fazendo os senhores deputados perderem o seu precioso tempo por causa de um rabequista.

Por outro lado, Alberto Nepomuceno teve que travar duras batalhas, nos últimos anos do século passado e início deste, para impor os seus ideais de nacionalização da música.

---

27 — Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Ministério das Relações Exteriores, Serviço de Publicações, p. 48.

Os tratados de História da Música europeus apresentam — quando apresentam — uma imagem da obra do nosso compositor bastante diferente da nossa. Não negam o sucesso alcançado, embora relativamente efêmero. "Depois do Guarany se repetia com Gomes, como muitos outros compositores de segundo plano, aquele singular fenômeno de diminuição ou de dissolução pelo qual ao apreciável veio artístico inicial — o que dá a fama — seguem os frutos notavelmente mais débeis de uma inspiração fatigada, quando não esgotada."<sup>28</sup>

Enquanto isto, existem ainda comentaristas nossos que põem o compositor paulista na altura de um gênio. As razões são visivelmente mais de natureza psicológica e patriótica do que outra coisa...

Impõe-se nesta fase da história da música brasileira, situar a figura de Carlos Gomes e sua obra de um modo realístico; impõe-se uma reação contra os aspectos extramusicais que fundaram o mito; impõe-se uma avaliação estritamente estético-musical da produção do nosso *Tonico*.

#### *Traços biográficos*

Antônio Carlos Gomes nasceu em Campinas (Estado de São Paulo) a 11 de julho de 1836, filho de Manuel José Gomes e de sua terceira esposa Fabiana Maria Jaqueri Gomes. Manuel, que casaria mais uma vez, teve ao todo 26 filhos. De situação econômica modesta, não tinha condições de dar a Antônio Carlos muita instrução.

Decisivo para a formação do futuro autor de *Il Guarany* foi o fato de seu pai ter sido músico e regente da Banda de Campinas da qual faziam parte os seus filhos. *Tonico* — era o apelido de Antônio Carlos — "com menos de 10 anos já tocava 'ferrinhos' na banda e mais tarde aprendeu numerosos instrumentos."<sup>29</sup> À medida que ia crescendo, apareciam as suas primeiras tentativas de composição musical: modinhas, valsas, polcas e até uma missa. Os ensinamentos teóricos do pai, porém, não foram muito longe. Por esta razão e vendo as escassas possibilidades musicais oferecidas por Campinas, e mesmo São Paulo, *Tonico* deve ter começado a sonhar com o prosseguimento de seus estudos no Rio de Janeiro. Para tal projeto não podia contar, no entanto, com o apoio do pai. Não importa se houve ou não interesse de sua parte em reter o filho na banda e torná-lo, eventualmente, seu sucessor. É certo que não tinha dinheiro para tal empreendimento. *Tonico* entrou em conflito íntimo. As coisas começaram a se precipitar quando alcançou sucesso com um *Hino Acadêmico* em São Paulo. Isto foi em 1859. De todos os lados, amigos e pessoas influentes aconselharam-no a prosseguir carreira na Capital do País. Por fim, Carlos Gomes resolveu o conflito, decidindo-se pela hoje famosa "fuga". Até Santos: a cavalo; dali para o Rio: de vapor.

Do Rio mandou carta ao pai, pedindo perdão. Extraímos dela algumas linhas: "Uma idéia fixa me acompanha, como meu destino.

28 — Abbiati, Franco. *Historia de la Música*. Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, México, 1960, vol. IV, 1.ª ed., p. 237.

29 — Almeida, Renato. *História da Música Brasileira*. F. Briguiet & Comp., Rio de Janeiro, 1942, 2.ª ed., p. 372.

Tenho eu culpa, por ventura, de tal coisa, se foi Vossemecê que me deu o gosto pela arte a que me dediquei e se seus esforços e sacrifícios fizeram-me ganhar ambição de glórias futuras?<sup>30</sup>

Cartas de apresentação de São Paulo deram o efeito desejado na Capital. Por ordem do Imperador foi matriculado no Conservatório de Música do Rio de Janeiro do qual era diretor Francisco Manuel da Silva. Iniciou os seus estudos sob a orientação do regente e professor italiano Gioacchino Giannini, radicado no Rio desde 1846. "Principiei a estudar o contraponto neste método e debaixo da direção do maestro Jianini (sic) no dia 24 de agosto no Conservatório do Rio de Janeiro, 1859."<sup>31</sup>

Na verdade, as aulas foram muito irregulares; Giannini não morria de amores pelo magistério. Isto explica a exclamação de Francisco Manuel, por ocasião da estréia da primeira ópera de Carlos Gomes: "O que ele é, a Deus e a si o deve."

Durante o tempo de aprendizado apresenta duas cantatas, uma das quais foi executada na presença do Imperador.

Em 1860 é convidado para assumir o cargo de ensaiador na Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada sob a liderança de D. José Amat. Teve assim oportunidade de entrar diretamente na "cozinha" dos espetáculos líricos e de participar ativamente do movimento da ópera nacional.

Em dezembro do mesmo ano, a pedido de Carlos Gomes, D. José Amat entrega-lhe o libreto da ópera *A Noite do Castelo* de autoria de Antônio José Fernandes dos Reis. Em carta a seu pai escreve: "Final tenho um libreto! Foi extraído do poema de Castilho — "A Noite do Castelo". Hoje mesmo começo a trabalhar na composição da Ópera; prepare-se, portanto, para vir ao Rio de Janeiro em 1861."<sup>32</sup>

De fato, a 4 de setembro tem lugar a estréia desta ópera, no Teatro Lírico Fluminense, com grande sucesso. A obra é, em conseqüência, repetida várias vezes. Carlos Gomes é agraciado com a Ordem da Rosa no grau de Cavaleiro.

Em 15 de setembro de 1863 dá-se a estréia de sua segunda ópera, *Joana de Flandres*, no mesmo teatro. Com o meio operístico tumultuado, a reação do público foi dividida.

Graças a uma sugestão do Imperador, Francisco Manuel da Silva indica Carlos Gomes para uma bolsa de estudos na Europa. No ofício dirigido pelo autor do Hino Nacional à Corte lê-se: "À vista do exposto, e devendo-se, para cumprimento do referido contrato, realizar quanto antes essa condição, passo a indicar ao Governo que o aluno que se acha em aptas circunstâncias é Antônio Carlos Gomes, que foi por intermédio desta Academia honrado com o hábito da Imperial Ordem da Rosa pela sua primeira ópera — *A Noite do Castelo* — e que acaba agora de apresentar a sua ópera *Joana de Flandres* com feliz sucesso, confirmando

30 — Ibid. p. 374.

31 — Andrade, Ayres de. Obra cit., vol. II, p. 175.

32 — Heitor, Luiz. *Música e Músicos do Brasil*. Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1950, p. 163.



assim seu notável progresso. Devendo este aluno fazer os seus estudos em qualquer dos conservatórios da Itália, como diretor da 5.<sup>a</sup> Seção desta Imperial Academia é de meu dever fazer saber V. Excia. para seu conhecimento e da mesma Academia a referida escolha, a qual nesta data comunico ao Exmo. Sr. Ministro do Império para os efeitos subsequentes. Deus guarde a V. Excia. por muitos anos. Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1863."<sup>33</sup>

As despesas com a bolsa deveriam correr por conta da Academia de Música e Opera Nacional. Dado, porém, o estado de falência desta entidade, as despesas acabaram correndo por conta do Imperador, segundo os biógrafos de Carlos Gomes.

A 30 de outubro segue ofício de Francisco Manuel a Carlos Gomes: "Como diretor do Conservatório de Música da Corte do Rio de Janeiro, lhe faço saber que tendo vm.cê sido por mim nomeado para, na qualidade de aluno do mesmo Conservatório, ir completar os seus estudos de composição em Milão, o Exmo. Sr. Marquês de Olinda, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, dignou-se aprovar essa nomeação em Ofício a mim dirigido com a data de 27 de outubro do corrente ano; e bem assim determinar o prazo de quatro anos para o dito estudo e com a pensão anual de 1:800\$000 (moeda corrente) que lhe será paga nesse país, em trimestres adiantados."<sup>34</sup>

No dia 9 de dezembro de 1863, Carlos Gomes embarca no paquete Paraná, iniciando nova etapa de sua vida. A 9 de fevereiro do ano seguinte chega a Milão.

A sua correspondência com Francisco Manuel fornece preciosas informações sobre os dois primeiros anos de sua vida na Itália. Encontram-se estas cartas transcritas em *Música e Músicos do Brasil* de Luiz Heitor.

Por razões de idade e de falta de vagas, Carlos Gomes não pôde se matricular no Real Conservatório de Milão. Talvez as suas deficiências de formação tenham contribuído também para este primeiro insucesso. Sabe-se, contudo, que em 1866 prestou exames no referido Conservatório. Carlos Gomes não teve assim outro caminho a não ser aulas particulares. Foi seu professor o então conhecido compositor de óperas, Lauro Rossi, diretor do Conservatório desde 1850. Com ele trabalhou o contraponto (com visível desgosto) e a composição. De resto, não foi lá muito assíduo às aulas.

As referidas cartas mostram que o *Guarany* já estava em sua mente, como assunto para uma ópera, desde 1864. Em carta de 4 de setembro deste ano diz, em certa altura: "O Amat é testemunha do contrato que fiz aqui com o libretista para me fazer um libreto que até então não estava determinado qual seria, mas que hoje creio que será o Guarani, extraído do romance de Alencar, que aqui encontrei traduzido em italiano."<sup>35</sup> As intenções que o moviam ressaltam de outra carta, escrita em 1865, depois

33 — Andrade, Ayres de. Obra cit., vol. I, p. 270.

34 — Ibid., vol. II, p. 178.

35 — Heitor, Luiz. Obra cit., p. 208.

que soube do fim do movimento da ópera nacional. "Sinto muito a morte prematura da Música Nacional e Italiana. Essa morte me fez perder a coragem de escrever a ópera Nacional o *Guarany*, cujo libreto me custou 800 francos."<sup>36</sup>

Antes, porém, de *Il Guarany* tornar-se realidade, Carlos Gomes adquire notoriedade na Itália com algumas melodias que integram duas revistas musicais: *Se sá minga* (Não se sabe) de 1867 e *Nella Luna* (1868).

A 19 de março de 1870 dá-se a estréia de *Il Guarany* no famoso Scala de Milão. O sucesso foi total. Luiz Guimarães Junior, que esteve presente, assim se expressou: "Maestro, cenógrafo, artistas, comparsas, vieram à cena durante a saudação pública perto de meia hora."<sup>37</sup> Teve esta ópera numerosas encenações, não só na Itália, mas também em outros países da Europa e da América.

No dia 2 de dezembro do mesmo ano *Il Guarany* foi apresentado no Rio de Janeiro, no Teatro Provisório. Esteve presente, além do autor, José de Alencar cujo romance inspirara o compositor.

De volta à Itália, inicia a composição da *Fosca*. Sua primeira encenação teve lugar a 16 de fevereiro de 1873. Recebida mal, acarretou ao autor acusações de wagnerismo!

Entrementes Tonico se casara (1871) com Adelia del Conte Peri, de família bolonhesa.

*Salvator Rosa* foi uma reação ao fracasso anterior e uma volta aos esquemas italianos. O sucesso foi imediato; a ponto de esta ópera tornar-se a mais popular de Carlos Gomes na Itália. Sua estréia deu-se em Gênova, a 21 de março de 1874.

Segue *Maria Tudor*, levada à cena no Scala de Milão no dia 27 de março de 1879. A estréia foi um fracasso. O conceito da obra, no entanto, melhorou a seguir.

Em 1880 Carlos Gomes, saudoso, volta ao Brasil, acompanhando uma companhia lírica. Em Salvador rege *Il Guarany* e *Salvator Rosa*; no Rio é aclamado, representando-se, com grande sucesso, a última destas duas óperas. "Carlos Gomes estava consagrado o músico brasileiro e, como poucos artistas nossos, conseguia comover profundamente, embora nem tudo fosse sensibilidade estética. Havia muito calor de patriotismo."<sup>38</sup>

Esteve ainda em São Paulo. No mesmo ano volta à Itália onde inicia a composição de *Lo Schiavo*. Esta nova ópera teve, por razões que serão expostas mais adiante, a sua estréia — exitosa — no Rio, a 27 de setembro de 1889, no Imperial Teatro D. Pedro II.

A seguir descansa em Campinas, pensando em vir assumir a direção do Conservatório do Rio de Janeiro, logo após, conforme promessa do Imperador. A história do Brasil, no entanto, sofreu, durante aqueles dias, violenta mudança de rumo. Veio a República e com ela o exílio do Imperador. Carlos Gomes, leal a D. Pedro II que o favorecera tanto, não

36 — *Ibid.*, p. 214.

37 — Almeida, Renato. *Obra cit.*, p. 377.

38 — *Ibid.* p. 383.

pôde ter, é óbvio, os favores da República. O Conservatório do Rio de Janeiro é transformado em Instituto Nacional de Música, tornando-se seu primeiro diretor Leopoldo Miguez. Desgostoso e abatido pelos problemas, Carlos Gomes volta à Itália (1890). A pensão que esperava receber do Governo não vinha nunca. Em compensação recebe, em boa hora, do Scala de Milão, a encomenda de uma nova ópera. Surge assim *Condor*, cuja estréia deu-se a 21 de fevereiro de 1891. O êxito de óperas anteriores, porém, não se repetiu mais.

Sua lealdade ao Imperador deposto manifestou-se através de um belo gesto cuja narração deixamos a cargo de Renato Almeida: "Ao chegar a Milão recebeu do Marechal Deodoro da Fonseca o convite para escrever o *Hino da República*, tendo sido posta à sua disposição a quantia de vinte contos de réis, ouro, em pagamento. Carlos Gomes, por mais valiosa que lhe fosse essa importância em tal oportunidade, não pôde aceder. Fazer um hino em louvor ao regime que exilara o seu protetor da véspera, lhe pareceu a suprema ingratidão."<sup>39</sup>

No mesmo ano da estréia de *Condor*, Carlos Gomes volta ao Brasil. Pleiteia qualquer emprego. O máximo que consegue são acenos para ir, como membro da Delegação Brasileira, à Exposição de Chicago.

Em 1892 é executado no Rio seu oratório *Colombo*, composto para o 4.º centenário do descobrimento da América. A apresentação foi um fracasso que naturalmente não contribuiu para melhorar a situação emocional do compositor.

A ida aos Estados Unidos também não se resolvia: complicações burocráticas, má vontade... Finalmente decide ir sozinho. O máximo, porém, que consegue é a apresentação de trechos de óperas suas. O projeto de encenar uma ópera não obteve acolhida.

Depois de mais uma viagem à Itália, volta definitivamente ao Brasil. De passagem por Lisboa pôde assistir à apresentação de seu *Il Guarany*, sendo condecorado pelo Rei. Foi este um momento luminoso nos seus últimos anos.

O Governo do Pará que, nesta época, decidira criar um Conservatório de Música em Belém, convidou Carlos Gomes para assumir o cargo de diretor e um cargo de magistério (Contraponto e Composição). O compositor chegou à Capital paraense no dia 21 de maio de 1895.

"Estava bastante alquebrado, de sorte que somente no dia 5 de junho pôde tomar posse do cargo de diretor do novo estabelecimento. O ato se revestiu duma homenagem especial ao compositor. Havia numerosa assistência, grande número de alunos e todo o corpo docente. Ele chegou, acompanhado por diversos professores. Relata o noticiário da época, na imprensa cotidiana: 'Elegante, digno, nobre com a bela cabeça erguida como um vencedor, o glorioso mestre foi alvo das mais expressivas provas de admiração e estima.' A banda de música do 1.º Corpo de Infantaria, sob a regência do maestro Aureliano Guedes, deu início à solenidade. Momentos depois ouvia-se a profonia de *Il Gua-*

39 — Ibid. p. 385.

rany, sob a regência do professor Nabuco de Araújo. Finda a execução, teve lugar a cerimônia da posse, aos acordes do Hino Nacional."<sup>40</sup>

Com a saúde abalada por um câncer na língua, Carlos Gomes, no entanto, só resistiria ainda durante alguns meses. Morreu no dia 16 de setembro de 1896. Em sua homenagem o Conservatório recebeu a denominação de Instituto Carlos Gomes.

#### *A obra de Carlos Gomes*

Carlos Gomes criou-se aqui no Brasil, numa atmosfera de música italiana, o que significa música operística. A análise do registro de estréias e reprises de óperas levadas à cena no Rio de Janeiro durante o século passado (até 1865), organizado por Ayres de Andrade, evidencia o predomínio quase absoluto da ópera italiana. O número de espetáculos por temporada varia consideravelmente de ano para ano. A título de exemplo citamos o ano de 1859, ano de chegada de Carlos Gomes ao Rio: houve 73 espetáculos com 17 óperas, todas italianas; predominaram Donizetti e Verdi. No ano seguinte houve apenas 31 espetáculos, liderando novamente os mesmos autores.

Este entusiasmo quase fanático do carioca pela ópera — sobretudo da italiana — manifestava-se, no entanto, não somente através da assistência aos espetáculos — dos quais o público devia ter saído assoberbando e cantarolando as árias mais incisivas — mas também através da divulgação ampla de reduções de partituras, ou trechos, para canto e piano. Estas reduções permitiam às mocinhas de família e respeitáveis donas de casa executarem as suas árias favoritas a domicílio. E havia também os cafés nos quais, naquela época, não funcionavam ainda as eletrolas. A partir do Rio de Janeiro — cabeça pensante do País, cidade que impunha a moda e o gosto — tais reduções de partituras espalhavam-se pelo resto do Brasil. Nas cidades menores, que não podiam se dar ao luxo de realizar temporadas líricas, a solução eram as partituras reduzidas. O que se fazia no terreno da música sinfônica e camarástica desaparece, quantitativamente, diante da avalanche operística.

A situação em São Paulo foi bem caracterizada por Carlos Penteado de Rezende. Diz o autor: "A sempre crescente divulgação das músicas de ópera — fenômeno também observado em outras nações americanas sujeitas à influência européia, e tendo no Brasil como centro de irradiação o Rio de Janeiro — constituiu-se no fator preponderante para a transformação do gosto e do estado de espírito das populações relativamente à arte musical.

Um instrumento, o piano, contribuiu de modo decisivo para essa mudança, tornando-se pelas terras do interior o arauto das novas tendências artísticas."<sup>41</sup>

---

40 — Salles, Vicente. *Quatro Séculos de Música no Pará*. Revista Brasileira de Cultura, n.º 2, out./dez. 1969, p. 31.

41 — Rezende, Carlos Penteado de. In: *São Paulo-Terra e Povo*. Globo, Porto Alegre, 1967, p. 263.

E mais adiante comenta o mesmo autor: "Durante muitos anos, por falta de teatro e de orquestra à altura do empreendimento, não houve em São Paulo condições para temporadas líricas. Contentavam-se os diletantes em gargantear e dedilhar ao piano os seus trechos prediletos, ou a comentar as notícias das noitadas líricas da Corte. A primeira temporada realizou-se em 1874 no denominado Teatro Provisório que ficava na rua da Boa Vista."<sup>42</sup>

Carlos Gomes vivia, musicalmente, em termos de ópera italiana, tida como a grande música na época e que oferecia — por isto mesmo — oportunidades para a conquista de glórias. O candidato a compositor tinha que ter, naturalmente, instinto dramático — coisa que certamente não faltava a Carlos Gomes.

Nesta linha de considerações calha bem uma citação de Luiz Guimarães Junior, feita por Luiz Heitor: "Aconteceu que um belo dia — da data é que eu nem ele (Carlos Gomes) nos lembramos hoje! — tinha o maestrinho quinze anos; caiu-lhe nas mãos, por obras do acaso, um exemplar do *spartito* completo do *Trovador*."<sup>43</sup> Interrompendo a citação, podemos nós mesmos concluir que Tônico deve ter devorado, literalmente, com seus olhos, a redução da partitura para canto e piano. Quanto à idade do compositor há um engano, pois o *Trovador* foi estreado em 1853 em Roma, ano em que o futuro autor de *Il Guarany* já tinha 17 anos. E até que a partitura chegasse ao Brasil...

A influência italiana na produção operística de Carlos Gomes foi reconhecida desde o início. Comparando a ópera *Joana de Flandres* com a anterior, igualmente estreada no Rio, escrevia Henrique Cezar Muzzio no Diário do Rio de Janeiro (17/9/63): "Se o jovem compositor revela mais algum estudo na parte harmônica, se emprega com mais alguma proficiência os diversos instrumentos, há também muito menos originalidade na sua obra, cujas peças capitais acusam reminiscências de pedaços por demais conhecidos."<sup>44</sup> De fato, os principais modelos do jovem compositor foram Bellini, Donizetti e Verdi.

Franco Abbiati, em sua *Historia de la Música*, tece o seguinte comentário: "O *Guarany*, melodrama romântico mais admirado e sólido, é do ano de 1870. É uma obra sincera e cordial, italianíssima, ou melhor, *verdianíssima* em tudo: libreto e música, drama e canto, corte cênico e tradicionalismo formal."<sup>45</sup>

A estada de Carlos Gomes na Itália, a partir de 1864, só podia reforçar a influência italiana em sua produção. Excetua-se, mas só em alguns aspectos, a ópera *Fosca* que lhe acarretou acusações de wagnerismo. Luiz Heitor diz a respeito: "... o compositor sempre teve pela *Fosca* deferências particulares. É verdade que essa ópera inclui um jogo de motivos condutores concebidos um pouco à maneira wagneriana. Mas a isso se

42 — Ibid. p. 266.

43 — Heitor, Luiz. Obra cit., p. 166.

44 — Ibid., p. 165.

45 — Abbiati, Franco. Obra cit., vol. IV, p. 236.



limita a traição de Carlos Gomes aos cânones operísticos da península...<sup>46</sup> Já na ópera seguinte, *Salvator Rosa*, volta-se o autor aos cânones italianos.

Estendemos, propositalmente, essas considerações sobre o caráter essencialmente italiano das óperas de Carlos Gomes. É que se poderia pôr em dúvida a validade da produção do compositor paulista para a música brasileira. Há um agravante: Carlos Gomes surgiu como compositor de óperas no tempo da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e através dela. Em outras palavras: surgiu no seio de um intenso movimento de autoafirmação nacional. É verdade que as primeiras óperas de sua lavra, estreadas no Rio, tinham libretos em português. A música, em contrapartida, era italiana.

Mas então — é este o problema central — não teria sido fraqueza de Carlos Gomes compor uma música em essência italiana, deixando de contribuir para a formação de uma música brasileira? Não teria desiludido todos aqueles que sonhavam com uma arte americana, em particular brasileira, assim como, por exemplo, um articulista da *Gazeta Musical* (10/9/1861): "... quando tiver descoberto todos os segredos da arte, quem sabe, se, com o seu prematuro gênio, não fundará uma nova escola, a escola americana, magnífica e grandiosa como a terra em que tiver nascido."<sup>47</sup>

No caminho da indagação devemos ter em mente que a questão se coloca em termos de música dramática. Música dramática brasileira!

Se alguém apontasse para o sentimento nativo que estava desabrochando nas modinhas de salão da época, ou nos lundus, por exemplo, cometeria o erro de não distinguir música lírica de música dramática. Com a substância lírica de canções de salão não se constroem óperas, embora esta substância possa fazer sua aparição aqui e acolá numa obra dramática. Basicamente, porém, uma ópera é música dramática. Mas para tal tipo de música, de essência brasileira, Carlos Gomes não podia encontrar nem vestígio de tradição. Poderia iniciá-la? Não compôs, por acaso, uma série de modinhas nas quais aflora o sentimento nativo? Por que não fez o mesmo na ópera? Não tinha, sabidamente, talento dramático?

A nosso ver, para que Carlos Gomes pudesse realizar a criação de uma música dramática em termos brasileiros era preciso que, antes, se operassem transformações culturais muito profundas em nosso meio e muito mais amplas do que o campo de expressão musical. Pensamos que o momento histórico impossibilitava a Carlos Gomes fazer mais, neste sentido, do que fez. A sua vinculação ao momento histórico do Brasil, amplamente atestada, revela-se — deixando de lado sua permanente ligação afetiva à sua terra de origem — por aspectos extramusicais de certas óperas. *Il Guarany* e *Lo Schiavo* estão aí para prová-lo.

Por esta razão o julgamento estético-musical da obra do compositor paulista deve ser feito, a nosso ver, em termos de ópera italiana. O que

46 — Heitor, Luiz. *Obra cit.*, p. 80.

47 — *Ibid.*, p. 160.

encontrarmos de válido nessa perspectiva poderá — e deverá — ser incorporado ao patrimônio cultural brasileiro, como representativo de um momento histórico. Mas em termos realísticos e não de mito...

*As óperas de Carlos Gomes*

1 — *A Noite do Castelo* — No frontispício da redução para canto e piano desta ópera lemos:

*A Noite do Castelo*  
Ópera Nacional em 3 Atos  
Poesia de  
*A. J. Fernandes dos Reis*  
Música de  
*Antônio Carlos Gomes*  
Dedicada a  
S. M. I.  
Redução para canto e piano  
revista pelo autor  
Editor Raphael Coelho Machado — Rio

A Biblioteca Nacional, em seu Setor de Música, conserva um exemplar desta edição. Ficamos sabendo ainda que a estréia se deu no Teatro Lírico em 4 de setembro de 1861. A ação passa-se no castelo do Conde Orlando na época da 1.<sup>a</sup> Cruzada. O libreto originou-se do poema de mesmo nome do renomado poeta português Antônio Feliciano de Castilho. Quando este ficou sabendo do sucesso da ópera, mandou comovida carta ao compositor.

A respeito da primeira repetição da ópera dizia um cronista do Diário do Rio de Janeiro: "O sr. Gomes foi de novo vitoriado. A execução correu melhor do que na primeira noite..."<sup>48</sup>. De fato, a estréia foi um sucesso como Carlos Gomes — ainda aprendiz de composição — provavelmente não sonhara. Por outro lado, essa estréia foi o primeiro êxito verdadeiro do movimento da ópera nacional, o mais significativo para a história da música brasileira.

O texto foi escrito em português. Quanto ao enredo ouçamos Luiz Heitor: "O libreto em questão é um desses tremendos dramalhões românticos em que, no último ato, quando o herói, segundo a praxe, cai morto, a protagonista exclama, na maior aflição — qual apressada e simplificada Isolda... — *Morto? ...morto? ...Henrique, espera, já morro também*. E morre, mesmo..."<sup>49</sup>.

Carlos Gomes revela, nessa ópera, um talento dramático indiscutível. A música é essencialmente italiana. Segundo os críticos da época, observa-se forte influência verdiana. Luiz Heitor, que analisou a partitura, constatou também influências pronunciadas de Donizetti e Bellini.

48 — Andrade, Ayres de. Obra cit., vol. II, p.101.

49 — Heitor, Luiz. Obra cit., p. 163.

O que chama a atenção numa leitura, mesmo superficial, dessa ópera é o desacordo da música com a rítmica e música embrionária da língua portuguesa. É que a inspiração melódica de Carlos Gomes é italiana; daí a violentação da língua nacional. Basta ver, para se certificar disto, por exemplo, o n.º 5: "Em sono plácido" (Leonor). O melhor que se poderia fazer seria ouvir a música sem entender o texto. Melhor mesmo, porém, seria ouvir trechos de *Il Guarany*...

2 — *Joana de Flandres*. — Estréia: 15 de setembro de 1863 no Teatro Lírico Fluminense. O libreto é de autoria de Salvador de Mendonça. Também nesta ópera o texto é em português e o assunto medieval. Quando a obra subiu à cena, o ambiente operístico estava carregado, com violentos debates na imprensa. Não admira, pois, que a estréia não tenha tido grande êxito. Acresce ainda outro fator negativo: com exceção de Luísa Amat, todos os cantores eram italianos que não entendiam o português. É fácil imaginar o que tenha sido a interpretação... Carlos Gomes, irritado, escrevia na partitura: "Fim de um triunfiasco".<sup>50</sup> Luiz Heitor que examinou também esta partitura, pôde localizar certos trechos onde se manifesta a influência da modinha. De resto, a música é italiana.

3 — *Il Guarany*. — Esta ópera, a mais importante de Carlos Gomes, foi estreada no *Teatro alla Scala* de Milão, no dia 19 de março de 1870. O libreto, calcado sobre o romance de mesmo nome de José de Alencar, em versão italiana, é de autoria de Antonio Scalvini. A ação passa-se no Brasil, a pouca distância do Rio, em 1560. A 2 de dezembro do ano de estréia, a ópera subiu à cena no Teatro Provisório do Rio de Janeiro. Já nos referimos ao enorme sucesso alcançado por esta obra, tanto por ocasião de sua estréia em Milão, como na do Brasil. Não foi sem razão que *Il Guarany* teve, após a sua estréia, numerosas apresentações em teatros estrangeiros.

Deixaremos de lado o assunto, demasiadamente conhecido através da obra de José de Alencar. Um reparo apenas quanto à sua versão operística: a presença de índios selvagens, cantando e dançando ao som de uma música essencialmente italiana, dificilmente deixará de provocar sorrisos...

Musicalmente *Il Guarany* é, como dissemos, italiano, filiado, em todos os sentidos, a uma tradição que teria, ainda em vida de Carlos Gomes, o seu ponto culminante em Verdi. Dentro deste mundo musical italiano em que se realiza *Il Guarany*, destaca-se, no entanto, em numerosos trechos, a personalidade de Carlos Gomes. A começar com a *Sinfonia*, hoje famosa. Obra marcante, manifestação forte da personalidade de seu autor, esta *Sinfonia* conquistou, no consenso dos comentaristas aos quais nos associamos, o lugar de um quase-segundo-hinonacional. Embora seu material temático não tenha raízes folclóricas ou populares, ela tornou-se brasileira por afinidade, incorporando-se ao nosso patrimônio cultural quase inconscientemente.

O primeiro ato, que abre com o coro "Scorre il cacciator", passando, entre outros trechos, pela ária convencional "Gentile di cuore"

50 — Andrade, Ayres. Obra cit., vol. II, p. 108.

(Cecília), por uma "Ave Maria" de sentimentalismo algo duvidoso, culmina no dueto "Sento una forza indomita" (Cecília e Peri). Força dramática, intensa beleza de seus achados melódicos, densidade formal, são qualidades que caracterizam esta ária. O trecho "Qualunque via dischiudasi al libero tuo piè", singelo por suas notas repetidas, amoroso e criação muito pessoal de Carlos Gomes, foi aproveitado na *Sinfonia*.

O coro dos Aimorés "Aspra, crudel, terribile", que abre o terceiro ato, é um trecho vigoroso, pessoal, destacando-se nele "Ma per l'empio Portoghese", outra fonte de material temático para a *Sinfonia*. O mesmo já não se pode afirmar do Bailado dos Índios Aimorés com suas secções *Introduzione — Passo Selvaggio — Passo delle Freccie — Gran Marcia — Baccanale Indiano*. Além de uma freqüente e perigosa vizinhança com música de circo, este Bailado carece de força e originalidade.

Merece destaque o dueto de Peri e Cecília: "Perchè di meste la-grime", bem como "O Dio degli Aymoré" para coro, Cecília, Peri e o Cacique. Também aqui aparece material temático aproveitado na *Sinfonia*.

Igualmente o IV Ato apresenta trechos de valor e que revelam acentuada força pessoal de Carlos Gomes. Caberia, porém, a uma monografia a análise mais detalhada.

A despeito das influências, ora mais fortes, ora mais atenuadas, de autores italianos, *Il Guarany* é, a nosso ver, a melhor obra de seu autor não só por seus pontos culminantes, mas também pela qualidade média de sua música. Aponta, nesta obra, uma personalidade vigorosa, um talento dramático respeitável, um melodista de categoria, criador de trechos musicais que permanecerão no patrimônio cultural brasileiro. Claro: em termos do momento histórico vivido por Carlos Gomes.

A análise das óperas seguintes mostra, no entanto, um Carlos Gomes não mais à altura de *Il Guarany*. Estro musical limitado? Barreiras impostas ao modo próprio de ser pela ânsia de sucesso? Deixaremos estas perguntas em aberto. De qualquer modo: diante do número apreciável de compositores do passado — freqüentemente célebres — cuja obra permanece, definitivamente, no porão da história, o fato de *Il Guarany* ter logrado manter-se, pelo menos parcialmente, vivo, é sumamente importante para Carlos Gomes e, por conseguinte, para a história da Música Brasileira.

4 — *Fosca* — Encenada, pela primeira vez, a 16 de fevereiro de 1873, no Scala de Milão. O libreto é de Antonio Ghislanzoni (também autor da *Aida* de Verdi). Segundo Renato Almeida: "A *Fosca*, porém, foi recebida com frieza e isso desgostou Carlos Gomes. Foi então, confessa, que lhe nasceram os primeiros cabelos brancos".<sup>51</sup> A acusação de wagnerismo que pesava sobre esta ópera não deve ser levada muito a sério. Repetimos Luiz Heitor: "... o compositor sempre teve pela *Fosca* deferências particulares. É verdade que essa ópera inclui um jogo de motivos condutores

51 — Almeida, Renato. Obra cit., p. 381.

concebidos um pouco à maneira wagneriana. Mas a isso se limita a traição de Carlos Gomes aos cânones operísticos da península...<sup>52</sup>

Renato Almeida traz esta citação: "A música de *Fosca* — escreve J. Kinsman Benjamin, em juízo muito criterioso — que tem uma inenarrável semelhança de família com a sua irmã mais velha, o *Guarani*, sendo a corrente melodiosa vasada em grande parte nos mesmos moldes, contém inquestionavelmente muito do que de melhor Carlos Gomes fez."<sup>53</sup>

Diante do insucesso, Carlos Gomes remodelou a ópera alguns anos mais tarde, conseguindo, com isto, uma acolhida melhor.

A ópera em questão é um drama romântico com piratas, nobres, amor e suicídio. A heroína: *Fosca*.

A abertura da ópera não resiste a uma comparação com a *Sinfonia* de *Il Guarany*. Mediocre e convencional, não oferece maior interesse musical. Eurico Nogueira França destaca uma meia dúzia de trechos que constituem pontos mais altos da ópera. Entre estes figura, por exemplo, a ária da *Fosca*: *Quale orribili peccato*.<sup>54</sup>

5 — *Salvator Rosa* — A estréia desta ópera deu-se no dia 21 de março de 1874, no Teatro Carlos Felice, de Gênova. O libreto é de Antônio Ghislanzoni. Segundo Renato Almeida, a primeira apresentação "foi um triunfo que assegurou à ópera uma carreira sem precedentes, chegando a ser levada, simultaneamente, em cinco cidades italianas. A famosa canção *Mia Piccirella* andou em todas as bocas, em todos os pianos, em todos os realejos..."<sup>55</sup> A cena passa-se em Nápoles, no ano de 1647. *Salvator Rosa* foi um pintor, poeta e músico barroco, nascido perto de Nápoles.

A despeito de seu sucesso no século passado, *Salvator Rosa* é uma obra mediocre, repleta de lugares comuns e banalidades. Como exemplo, veja-se a referida canção *Mia piccirella*. A *Sinfonia* (termo mal aplicado como também em *Il Guarany*) não apresenta grande interesse.

6 — *Maria Tudor*. — Foi estreada em 27 de março de 1879, no Scala de Milão. O libreto, de autoria de Emilio Praga, foi calcado sobre o drama homônimo de Victor Hugo. A ação passa-se em Londres, em 1554. *Maria Tudor*, a Católica, foi rainha da Inglaterra de 1553 a 58.

Carlos Gomes ainda adota, nesta ópera, o tradicional esquema por números. Musicalmente conserva-se no mesmo nível da anterior. *Maria Tudor* teve uma estréia marcada pelo insucesso; a seguir o conceito da ópera melhorou.

7 — *Lo Schiavo*. — Estréia: 27 de setembro de 1889, no Teatro Imperial D. Pedro II, Rio de Janeiro. Libreto de Alfredo Taunay e Rodolfo Paravicini. A ópera tem 4 atos que se passam sucessivamente no vale do Paraíba, em Niterói, na floresta de Jacarepaguá e na

52 — Heitor, Luiz. *150 Anos de Música no Brasil*. José Olympio, Rio de Janeiro, p. 80.

53 — Almeida, Renato. *Obra cit.*, p. 380.

54 — França, Eurico Nogueira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8/1/73.

55 — Almeida, Renato. *Obra cit.*, p. 381.



Guanabara. Inicialmente devia ser cantada no Teatro de Bolonha, mas, conforme Renato Almeida, "surgiram sérias divergências com Paravicini porque Carlos Gomes queria enxertar um hino à liberdade com versos de um seu amigo. A questão se azedou. O poeta não concordou com a alteração do libreto e resultou de toda essa briga, Carlos Gomes retirar a peça do teatro italiano, resolvendo vir representá-la no Rio de Janeiro. Aqui chegou a 9 de julho do último ano de monarquia. Ofereceu a ópera à Dona Izabel, em homenagem à Redentora..."<sup>56</sup>

*Lo Schiavo* é, indiscutivelmente, fruto dos sentimentos abolicionistas de Carlos Gomes.

A ação passa-se em 1567 — ano em que Estácio de Sá expulsa os franceses da Guanabara. O tema central é de caráter amoroso como conzinha a um drama romântico. O pano de fundo é formado pelo conflito entre os escravos índios e seus senhores.

Américo, filho do conde português Rodrigo, senhor feudal no vale do Paraíba, ama a índia Ilara, escrava de seu pai. Este, porém, não aceita a desonra de tal relação e obriga Ilara, num gesto de prepotência, a casar-se com Iberê, chefe tamoio, igualmente escravo de Rodrigo. A partir daí desenvolve-se o drama.

Américo, que nascera no Brasil, encarna as idéias anti-escravistas. Logo no primeiro ato, Cena VI, dirige a Iberê estas palavras: "Nobile stirpe del Brasilio suol, alza la fronte, che qui in fraterno esempio porgo sincero la mia destra a te."<sup>57</sup>

Ao lado de Ilara e Américo, a grande figura é Iberê. Apaixonado por Ilara, que casara com ele contra a vontade, acaba tendo que consentir no seu afastamento. De sua dor brota, com renovada intensidade, o ódio contra os donos da terra. Planeja "Una rivolta di tutte le tribù confederate irrompente nel suolo di Guanabàra da me guidate!"<sup>58</sup>

A rebelião avança. Quando Américo é preso pelos Índios, Iberê tem a sua vida nas mãos. Lembra-se então da proteção que dele recebera e sente-se arrastado a um gesto de suma grandeza: de coração cede Ilara ao filho do conde: "Alfin riprendi la fedel tua sposa; io te la rendo!"<sup>59</sup> E Ilara, em unísono com Américo, responde: "O grande e generoso cor di Rel!"<sup>60</sup> E logo Iberê protege a fuga dos dois. Paga, porém, com a morte esta traição ao movimento rebelde dos índios.

Musicalmente *Lo Schiavo* é construído sem o tradicional esquema por números: árias, recitativos, duetos, etc. O recitativo contínuo — mais próximo da realidade dramática — eleva a sua expressividade melódica conforme as exigências do texto, podendo desenvolver-se em cantilenas mais amplas, verdadeiras árias. Nenhuma destas melodias, no entanto, oferece particular interesse. Algumas são banais; outras, embora um

56 — Ibid., p. 383.

57 — *Lo Schiavo* — *Riduzione per canto e pianoforte di G. Loscar*. Ricordi, Milão, reedição 1955, p. 38.

58 — Ibid., p. 235.

59 — Ibid. p. 354.

60 — Ibid. p. 358.

pouco mais ricas, destoam do sentido do texto ou revelam falta de sutileza psicológica. É preciso não perder de vista que a música italiana do século passado está sob o signo da ópera cuja produção se tornara uma verdadeira indústria. É música para as massas (há, no entanto, louváveis exceções). Predomina o apelo fácil a uma sensibilidade genérica. A grandiloquência, a ausência de sutilezas, o lirismo estereotipado, os efeitos dramáticos rotineiros, tudo isto constitui a marca comum à maioria dessas óperas. E há, além disto, o exibicionismo vocal dos cantores ao qual os compositores tinham que fazer concessões, sob pena de não alcançarem o que mais almejavam: o sucesso de público.

*Lo Schiavo* não se encontra à margem no rol dessas óperas. As mudanças que se observam em sua estrutura deveriam ter, como consequência, maior expressividade da parte orquestral. Mas isto nem sempre acontece. São freqüentes as melodias com os tradicionais acompanhamentos do tipo *hum-tchá-tchá...*

O Prelúdio, predominantemente bucólico, começa com uma bela cantilena a cargo do oboé. As demais partes são banais. No *Preludio Orquestrale* — a conhecida *Alvorada* — para a Cena IV do Ato IV, reconhece-se imediatamente a influência de Wagner. O Realismo Romântico manifesta-se pela imitação de sons da natureza.

As danças indígenas nada têm a ver com o primitivismo de aspectos da nossa realidade étnica. Diante do acervo musical brasileiro do século XX, rico em obras nas quais esse primitivismo encontra, por vezes, uma expressão de primeira categoria, o melhor destino das danças de *Lo Schiavo* seria o baú...

8 — *Condor*. — Encomendada nova ópera a Carlos Gomes, pelo Scala de Milão, surge, depois de menos de três meses de trabalho, *Condor*. No frontispício da partitura reduzida para canto e piano, editada em 1891 por Arthur Demarchi, Milão, pode-se ler, entre outras coisas:

*CONDOR*  
Opera Lyrica Em Trez Actos  
Poesia de  
*Mario Canti*  
Música de  
*Carlos Gomes*

Primeira representação no Theatro Scala de Milão, 21 de Fevereiro de 1891.

A ação passa-se em Samarcanda (atualmente no sul da URSS) e arredores, no século XVII. Formalmente esta ópera segue a linha de *Lo Schiavo*. A impressão que se adquire na leitura deste trabalho é que *Condor* foi composto por um autor que domina o *métier* operístico mas cuja inspiração mostra sintomas de cansaço.

É esta a última das óperas de Carlos Gomes. Tendo em vista que o músico paulista foi essencialmente compositor dramático, chama a atenção o pequeno volume de sua produção. Deixando de lado as suas óperas compostas ainda no Brasil — na fase do aprendizado — regis-

tramos desde 1864, ano em que chegou pela primeira vez a Milão, até 1891, ano de estréia de *Condor*, uma produção de apenas seis óperas, duas delas escritas em poucos meses.

Seria ridículo pretender forçar a natureza das coisas, atribuindo a Carlos Gomes uma capacidade criadora — em extensão e profundidade — que ele não teve. Conforme já acentuamos: o fato de trechos importantes de *Il Guarany* terem condições de sobrevivência — coisa extremamente difícil em arte — constituindo parcela significativa do nosso patrimônio cultural, pode nos encher de satisfação.

#### *Outras obras de Carlos Gomes.*

*Colombo* — A 12 de outubro de 1892 foi estreado no Rio de Janeiro o oratório (para solistas, coro e orquestra) com este título, composto por Carlos Gomes por motivo do 4.º centenário do descobrimento da América. Eis aí um trecho de uma carta do compositor: "Já sabes que não era possível deixar passar este centenário colombiano sem dar sinal de vida. O tal 'nhô-Colombo' andou em 1492 agarrando macacos pelo mato e metendo medo na gente. Eu, porém, que sou meio 'homem', meio 'macaco velho', acabo de me vingar dele, pois agarrei no tal 'nhô-Colombo' e botei-o em música desde o *Dó* mais grave até a nota mais aguda da rua da amargura. Estou vingado, arre diabo!"<sup>61</sup>

O estilo da carta revela um estado de alma descontraído. Infelizmente, porém, o oratório não conseguiu cativar o público, resultando uma estréia marcada pela frieza e pela hostilidade da crítica. Também nesta obra o texto é em italiano.

*Obras várias* — em 1857 apareceu o seguinte anúncio, numa das edições do Correio Paulistano, descoberto por Carlos Penteado de Rezende: "A *Cayumba* — dança dos negros, música original e de um gosto todo novo para piano."<sup>62</sup> Seu autor: Carlos Gomes, então com 21 anos de idade. Esta descoberta deverá ser levada em conta quando se traça a história da evolução do sentimento nativo na música brasileira erudita, cujo início costuma ser situado no aparecimento de *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (1869). Infelizmente não foi possível, até agora, encontrar esta peça.

Ainda em São Paulo, Carlos Gomes compôs a sua conhecida modinha "Tão longe, de mim distante". Segundo Vasco Mariz: "As modinhas (de Carlos Gomes) devem chegar a uma boa dúzia, mas não me foi possível examiná-las todas, nem precisar a data de sua composição. Concordo com Otávio Beviláqua que 'as modinhas de Carlos Gomes, falhas quanto a processos de arte erudita, são, como caráter, muito mais brasileiras do que a grande maioria da produção sua destinada ao teatro. Fazem sentir todas o ambiente dos salões familiares de nossos avós do Segundo Império, nas suas reuniões íntimas.' Francamente, nenhuma dessas modinhas merece comentário mais pormenorizado, tão pouco originais são e tão pobrezinhas em recursos harmônicos se revelam. A influência dos cantores da época é patente, ao lado da já ameaçadora

61 — Ruberti, Salvatore. *Carlos Gomes*. Irmãos Vitale, S. Paulo, 1955, p. 68.

62 — Rezende, Carlos Penteado de. Obra cit., p. 266.

sombra das canções, árias e cadências italianas."<sup>63</sup> Examine-se, por exemplo, *Suspiro D'Alma* (com poesia de Almeida Garret) para ver a que ponto chega o desencontro entre o ritmo da língua e a melodia!

Mas Carlos Gomes não produziu só modinhas; compôs ainda perto de quarenta canções, a maioria com textos em italiano e algumas com versos em francês. Escreveu também algumas peças para piano sem maior significação, bem como alguns hinos.

Dill' Amico  
Cari' di' Maria Langgaard

Piccola Polka

A. Carlos Gomes.

Introduzione

p marcato

p

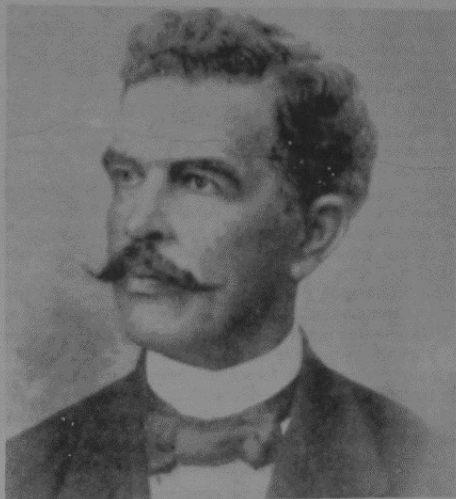
poco rall

2

63 — Mariz, Vasco. *A Canção Brasileira*. Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1959, p. 41.

### *João Gomes de Araújo*

Nasceu este compositor, cuja vida apresenta certa semelhança com a de Carlos Gomes, a 5 de agosto de 1846, em Pindamonhangaba (Estado de São Paulo). Morreu a 8 de setembro de 1943, quase centenário, na Capital do mesmo Estado.



João Gomes de Araújo

Fez seus primeiros estudos com o pai, participando, desde cedo, de festas religiosas e profanas como violinista. Aos 15 anos foi ao Rio para estudar música no Conservatório dirigido por Francisco Manuel da Silva, o qual muito se interessou pelo jovem. Teve também, entre outros, Giannini como professor. Sua estada na "corte", porém, não durou muito, pois o pai, precisando dele em seus negócios, chamou-o de volta. Abandonou o Rio no mesmo ano em que Carlos Gomes estreava a sua segunda ópera. Em sua terra natal desdobrou-se em atividades musicais múltiplas, fundando, inclusive, um Conservatório de Música. Entre suas composições desta época figuram valsas, polcas, noturnos para piano; peças para banda e para orquestra, missas, etc.

O ano de 1884 foi decisivo para João Gomes de Araújo. A execução de uma missa solene, com música de sua autoria, composta para a sa-



gração da Igreja de São Benedito de Lorena, granjeou-lhe tanta notoriedade que D. Pedro II lhe concedeu um auxílio para que pudesse estudar na Itália. Embarcaria no mesmo ano, domiciliando-se em Milão onde estudaria com Cesare Dominicetti, no Real Conservatório de Milão.

Nasce, pouco tempo depois, a sua primeira ópera: *Edméa*, composta como exercício e nunca representada. A ópera seguinte, *Carmosina*, com libreto de Ghislanzoni — autor dos libretos de *Aida* de Verdi e de *Fosca* de Carlos Gomes — obteria amplo sucesso. D. Pedro II, na época em Cannes, para tratamento de saúde, foi convidado pessoalmente pelo autor para assistir à estréia. Os jornais da França, 29 de abril de 1888, anunciavam: "Partiu para a Itália o Imperador do Brasil, D. Pedro II, que vai assistir em Milão à estréia da ópera *Carmosina* do compositor brasileiro João Gomes de Araújo."<sup>64</sup> A estréia teve lugar no Teatro Dal Verme de Milão, no dia 1.º de maio. Esteve presente também Carlos Gomes. O sucesso foi notável.

No mesmo ano o compositor volta ao Brasil. Também ele ficou prejudicado com o exílio do Imperador que se daria no ano seguinte. Acabou fixando residência em São Paulo onde consegue fazer estrear *Carmosina* em 1891. Também no Rio a ópera teve excelente acolhida.

João Gomes de Araújo compõe sempre. Em 1896 associa-se às homenagens a Carlos Gomes, falecido neste ano, com uma *Ode Fúnebre*. Interrompendo a produção de óperas, dedica-se à composição de sinfonias — ao todo seis — das quais a primeira foi estreada em 1899.

Em 1903 embarca novamente para a Europa, fixando residência em Milão. Acompanha com muita atenção o movimento musical europeu. O resultado maior deste período foi a ópera *Maria Petrowna*, composta em 1904. Por razões que não cabe desenvolver aqui, a ópera não pôde ser estreada na Itália. Só o foi em São Paulo e no Rio em 1929. Na partitura impressa pode-se ler:

## MARIA PETROWNA

### *Dramma Lirico in un Prologo e Due Atti*

O libreto é de Ferdinando Fontana (em italiano); a edição é da Ricordi de Milão, 1929. A ação passa-se em Nápoles e na Rússia, em 1766, tempo de Catarina II. O interesse de João Gomes de Araújo pelo assunto resultou de sua simpatia pela Rússia que, em 1904, fôra atacada pelo Japão e o maestro "vendo-a sob este prisma, começou a estudar com muito gosto sua história, querendo arranjar assim um enredo mais interessante para sua ópera. Procurou conhecer seus costumes, sua vida em paragens tão glaciais e musicalmente quis estudar seu variado folclore, e até as suas danças características..."<sup>65</sup>.

64 — Araújo, Estephania Gomes de. *João Gomes de Araújo: sua vida e suas obras*. São Paulo, 1946, p. 45.

65 — *Ibid.*, p. 47.

A obra revela-se bastante fraca, sem elementos que a possam fazer sobressair da massa de óperas italianas do século passado (a que pertence, pelo espírito).

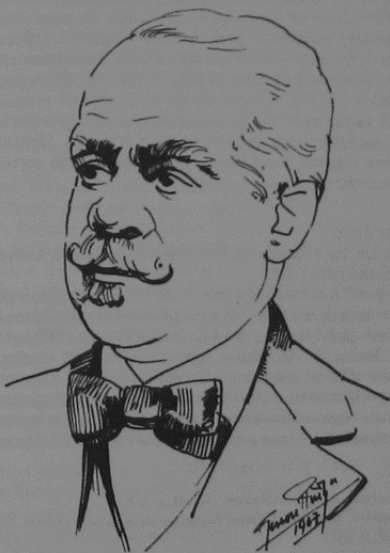
De volta ao Brasil, João Gomes de Araújo fixa-se definitivamente em São Paulo. Participa da fundação do Conservatório Dramático e Musical (15/2/1906). Mais adiante compõe nova ópera: *Helena*, estreada em 1910.

Além dos já referidos gêneros abordados pelo compositor, cabe menção a um conjunto de cerca de 60 canções, com textos de poetas italianos, portugueses e brasileiros.

A vasta produção de João Gomes de Araújo, praticamente inacessível, mereceria a dedicação de um musicólogo que a examinasse, separando o que ela apresenta de válido. O fato de o compositor não ter sido um gênio — também Carlos Gomes não o foi — não significa que não se possa encontrar, na sua obra, uma ou outra jóia.

#### *Henrique Alves de Mesquita*

Nasceu no Rio, a 15 de março de 1830 e faleceu na mesma cidade a 12 de julho de 1906.



Como aluno do Conservatório de Música do Rio de Janeiro conquistou, em 1856, ao concluir o Curso de Contraponto, orientado por Gianini, a grande medalha de ouro.

Já em 1854 abria com um colega um Liceu Musical e Copistaria. Para ilustrar aspectos da vida musical da época, vai aqui um trecho do anúncio de jornal: "Encarregam-se de ensino de música vocal e instrumental, sendo as lições nos dias que se convencionar. Recebem-se músicas para copiar, sejam elas de gosto caprichoso. Encarregam-se da composição de quadrilhas, valsas, modinhas, romances, novenas, Te-Deums, missas etc."<sup>66</sup>. Além disto, Mesquita atuava como trompetista.

Em 1857, contemplado com o Prêmio de Viagem à Europa, embarca para cursar, em Paris, o Conservatório.

O fato mais marcante para a história do Movimento da Ópera Nacional foi a remessa, de Paris, da ópera *O Vagabundo* que seria estreada no Lírico Fluminense a 24 de outubro de 1863.

De volta ao Brasil (1866), Alves de Mesquita encontra um ambiente carregado em virtude da Guerra do Paraguai por um lado e, por outro, em virtude de questões pessoais havidas em Paris e que não cabe aqui esmiuçar. Acabou conseguindo o cargo de regente no Teatro Fênix, cargo que ocuparia durante longos anos, bem como os de professor do Conservatório e de organista.

A obra de Mesquita é heterogênea, abrangendo toda a faixa que se estende desde o que se convencionou chamar de música erudita, até a música popular, passando pela música "ligeira" (operetas) e semi-erudita. Em outro capítulo voltaremos a falar da sua contribuição para a expressão do sentimento nativo na música semi-erudita e popular.

Na música erudita o catálogo de suas obras<sup>67</sup> apresenta óperas e aberturas. A julgar pelo que se encontra gravado, esta parte da sua obra poderá ser perfeitamente esquecida pela história. Henrique Alves de Mesquita teve alguma importância histórica que não corresponde à sua importância estética.

### *Elias Álvares Lobo*

Nasceu em Itu (Estado de São Paulo) em 1834 e morreu na Capital do mesmo Estado em 1901.

Sua importância histórica deriva do fato de ter sido o primeiro autor a apresentar uma ópera brasileira no Movimento da Ópera Nacional. De fato, conforme já relatamos, a 14 de dezembro de 1860 subiu à cena, no Teatro São Pedro de Alcântara, sob a regência de Carlos Gomes, sua ópera *A noite de São João*, com libreto de José de Aiençar. Nesta obra tanto o compositor como o libretista e a língua eram nacionais; o assunto, além disto, era regionalista (paulistano). A ópera teve sucesso de público — 6 representações! — mas sofreu restrições por parte da crítica.

66 — Andrade, Ayres de. *Obra cit.*, vol. II, p. 198.

67 — Siqueira, Baptista. *3 Vultos históricos da música brasileira*. Ed. do Autor, Rio de Janeiro, 1969, p. 241.

Elias Álvares Lobo escreveu depois outra ópera — *A Louca* — que teve apenas uma representação no Clube Fluminense. A abertura, que se encontra gravada, é bastante raquítica.

De resto, o compositor escreveu ainda, em seu Estado natal, música sacra e numerosas peças para canto e piano. Entre estas últimas figura o lundu *Chá preto, sinhá?*, editada pela Casa Arthur Napoleão & Cia.

A musicologia brasileira ainda tem muito trabalho pela frente na investigação da criação musical do século passado em Estados como a Bahia e outros. Costumam ser mencionados, com maiores ou menores elogios, em livros e artigos. Suas partituras, no entanto, não são acessíveis; gravações também não há; apreciações competentes, equidistantes dos extremos laudatório e desdenhoso, baseadas no conhecimento profundo das obras, também não se encontram.

Somos de opinião de que este trabalho deve ser feito, pois não é possível, honestamente, relegar sumariamente para o baú numerosas obras do nosso passado sob o pretexto de que, de qualquer modo, "aqui não pode ter crescido nada de bom". A recíproca também é verdadeira: não se pode arrastar indefinidamente, futuro a dentro, o registro de autores e obras desconhecidas, baseando-se meramente em informações vagas. Muitas vezes merecem ir definitivamente para o porão da história, não há dúvida; algumas, porém, terão força suficiente para sobreviver. Mas a situação tem que ser definida na base de um trabalho de investigação sério e persistente. Caberia às Universidades esta tarefa. Impõe-se uma reação contra o colonialismo cultural que nos faz olhar sempre com desprezo para as criações — ou tentativas de criações — do nosso passado, valorizando, freqüentemente, produções de ínfima categoria, estrangeiras, só porque são estrangeiras.

Recuando um pouco no tempo, temos na Bahia um compositor como *Damião Barbosa* (Itaparica, 1778 — Salvador, 1856) que, segundo Guilherme de Melo é "o mais notável compositor dos nossos tempos coloniais" e "representa na Bahia o que o Pe. José Maurício representa no Rio..."<sup>68</sup>. Deixou este compositor missas em grande número e uma ópera *buffa*, intitulada *A intriga amorosa*, estreada na antiga Casa da Ópera. Damião Barbosa fora levado por D. João VI ao Rio. Acabou, porém, no abandono devido à prepotência de Marcos Portugal.

*Domingos da Rocha Mussurunga*, que nasceu em Salvador em 1807 e morreu aí em 1856, é, talvez, o compositor mais importante da Bahia, no século passado. Sua obra abrange música sacra: missas, credos, novenas, ladainhas e antífonas; música profana: aberturas para grande orquestra, hinos, modinhas, lundus, etc. Um *Te-Deum* de Mussurunga foi composto para a coroação de D. Pedro II, tendo sido aceito por "Aviso da Secretaria do Império" em 1842.

Há outros compositores ainda: Miguel dos Anjos Torres, Livino Faustino dos Santos, etc., a merecerem um estudo.

---

68 — Melo, Guilherme de. *Obra cit.*, p. 240.

*O despontar do sentimento nativo.*

Difícilmente poder-se-ia estabelecer uma data certa para o despontar do sentimento nativo na música brasileira erudita. Certo é que a música popular e a semi-erudita adquiriram feições nossas antes da erudita. Além disto, conforme já vimos, há prenúncios muito anteriores ao início da busca consciente, sistemática e contínua do sentimento nativo na música erudita. Entre estes prenúncios deve figurar, d'ora em diante, a já citada peça de Carlos Gomes, cujo anúncio, descoberto por Carlos Penteado de Rezende, no Correio Paulistano (1857), repetimos aqui: "A *Cayumba* — dança dos negros, música original e de um gosto todo novo para piano".

Os autores costumam citar — e com razão — a peça intitulada *A Sertaneja*, de Brazílio Itiberê da Cunha, anunciada no Correio Paulistano de 17 de junho de 1869, como início do movimento de auto-afirmação nacional na música erudita brasileira. De fato, se as tentativas anteriores, conscientes ou inconscientes, eram esporádicas, *A Sertaneja* está no início de um movimento contínuo e orgânico de busca consciente, da auto-afirmação nacional.

Este movimento, que vinha se preparando durante longos anos, passando por estágios como o da Ópera Nacional em que predominavam os elementos nativos extramusicais, sofreu forte impulso da música européia de salão e, sobretudo, da obra do pianista americano Gottschalk que apareceu aqui em 1869. Diz, a respeito, Helza Camêu: "A música de salão que floresceu no Brasil no século passado representa a reprodução fiel do que aqui foi introduzido de autoria de Schulhoff, Smith, Leybach, Lack, Thalberg, Napoleão, Ascher, Gottschalk. Mas sobretudo Gottschalk, cuja música precedeu sua chegada ao Brasil, em 1869. E nela depara-se com o aproveitamento da temática popular, aliás já encontrada na obra de Chopin e Liszt. Mas nem Chopin, nem Liszt gozaram de tanta popularidade como o compositor americano e isso, simplesmente, devido à sugestão do tema (geralmente de procedência negra), dos ritmos, dos títulos e ainda mais pela facilidade de comunicação". (O grifo é nosso)<sup>69</sup>.

*Brazílio Itiberê da Cunha*

Nasceu em 1.º de agosto de 1846 em Paranaguá (Paraná) e morreu em Berlim em 1913.

Brazílio Itiberê conviveu com a música erudita desde o berço. Em sua casa faziam música de câmara o pai, João Manuel da Cunha; um tio, Jacinto Manoel da Cunha; José Brito e o Dr. Bento Menezes, respectivamente violinos I e II, viola e violoncelo (ou piano).

A respeito de seus estudos de violino, primeiro, e de piano, depois, pouco se sabe. "Pelo que ficou registrado, Brazílio Itiberê deveria ter sido pianista brilhante, de técnica fácil, mas isso não chega a concluir por boa

69 — Camêu, Helza — *Importância histórica de Brazílio Itiberê da Cunha e da sua Fantasia Característica "A Sertaneja"*. Rev. Brasileira de Cultura, n.º 3, 1970. Conselho Federal de Cultura, Rio de Janeiro, 1970. p. 27.



preparação, pois há habilidades inatas, surpreendentes, a esse respeito".<sup>70</sup>

Aos 19 anos matricula-se na Faculdade de Direito de São Paulo. É desse tempo a parte melhor de sua produção musical. Participou ativamente da Campanha Abolicionista "tomando parte em concertos, como pianista e compositor, ainda cooperando para a alforria de escravos".<sup>71</sup> A autora citada, tendo em vista esta participação em movimentos de caráter político-social, acrescenta: "E justamente por isso a música dos estudantes fosse moldada à feição do que existia no meio popular e no gosto da maioria: lundus e modinhas, música de salão, marcada por características brasileiras".<sup>72</sup> E, continuando: "Não há indícios de que na Faculdade de Direito de São Paulo, no período em que Brazílio Itiberê a frequentou, tivesse lugar a música clássica, nem mesmo a dos mestres do Romantismo. Tudo se media pela bitola do fácil, do agradável, do brilhante, quando não do mediocre irremediável".<sup>73</sup>

Foi este meio que forjou as características da música de Brazílio Itiberê da Cunha, mais do que o ambiente familiar na infância e adolescência. O que salvou o nome do autor foi *A Sertaneja*.

A música não foi a ocupação principal da vida de Brazílio Itiberê pois seguiu a carreira diplomática que o levou até a função de ministro plenipotenciário do Brasil em Berlim, cidade na qual veio a falecer em 1913. Na Europa teve contatos amistosos com inúmeros artistas de projeção entre os quais figuravam Liszt, que interpretava *A Sertaneja*.

#### *A Sertaneja*

O autor qualificou esta peça para piano como "Fantazie Característica" (op. 15). Quanto ao ano de sua composição, há somente conjecturas. O mais provável é o período que vai de 1866 a 68. Conforme já registramos, o *Correio Paulistano* publicou em 1869 o seu lançamento. Quanto ao lugar da composição escreve Helza Camêu: "Escrevendo-a no Paraná ou já em São Paulo, nenhuma diferença trará ao curso do raciocínio, pois, de qualquer forma, ao fazê-lo, Brazílio Itiberê deu franca expansão à sua musicalidade ainda não disciplinada por estudos teóricos. Estes, feitos mais tarde, e aliados à permanência em meio estranho, cortaram-lhe os arroubos nacionalistas, a originalidade, dando ocasião a trabalhos completamente destituídos de interesse".<sup>74</sup>

*A Sertaneja* é música de salão típica. Como tal não se destacaria entre as milhares de congêneres. O que confere importância histórica e — por extensão — uma certa importância estética a esta peça, é o fato de seu autor ter utilizado nela um tema popular não só em citação literal, mas também, conforme demonstrou Helza Camêu, como raiz de todos os

70 — Ibid. p. 28.

71 — Ibid. p. 29.

72 — Ibid. p. 29.

73 — Ibid. p. 30.

74 — Ibid. p. 31.

elementos temáticos. "De tal forma o tema o interessou que, inconscientemente, trabalhou-o, extraíndo dele os demais temas da peça".<sup>75</sup>

A peça popular em questão é "Balaio, meu bom balaio" (sic). Trata-se de uma das versões da conhecida canção. Bazílio Itiberê apresenta a melodia ao ritmo da habanera.

#### *Alexandre Levy*

Nasceu em São Paulo, em 10 de novembro de 1864, e morreu na mesma cidade em 17 de janeiro de 1892. Seu pai, o clarinetista francês Henrique Luís Lévy, veio ao Brasil em 1860 instalando, em São Paulo, uma casa comercial de música — Casa Levy — que se tornaria muito conhecida. Pouco tempo depois da sua chegada, constituiu família. Teve dois filhos: Luís e Alexandre. O primeiro tornou-se excelente pianista e compositor razoável.

Alexandre, menino prodígio, fez seus primeiros estudos de piano com um professor de origem russa, Luís Maurice, continuando depois com o francês Giraudon. Já aos 12 anos compunha e tocava em público. Entre as peças que executava, figurava freqüentemente *A Sertaneja* de Bazílio Itiberê da Cunha.

O ambiente cultural da Casa Levy propiciava ao jovem músico contatos com personalidades ilustres e com obras recém chegadas da Europa. Foi aí que desenvolveu as suas aspirações nacionalistas.

Em 1883 passou a estudar harmonia com Mandeweiss e Wertheimer. Neste mesmo ano funda, em São Paulo, o Clube Haydn o qual contribuiria poderosamente para a evolução musical da sociedade paulista. Estréia aí como regente de orquestra. Em 1887 encerram-se as atividades do Clube, pois Alexandre estava de malas prontas para uma viagem à França. Lá estudaria com Durand e depois com Ferroni. Em outubro do mesmo ano faz-se ouvir numa recepção oferecida a D. Pedro II em Paris, obtendo excelentes apreciações.

Foi em Paris que compôs, movido pela saudade, as suas conhecidas *Variações sobre um tema brasileiro*.

Em novembro do mesmo ano volta ao Brasil. Mas só lhe restariam poucos anos de atividade musical. Incansável, continua a estudar por conta própria, analisando partituras e mais partituras. Sua produção aumenta. Em 1892 falece repentinamente, com a idade de apenas 28 anos incompletos.

#### *A obra*

São de Mário de Andrade estas palavras: "E realmente são estes dois homens, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, as primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista".<sup>76</sup> E mais adiante acrescenta: "Pois era na própria lição européia da fase internacionalista

<sup>75</sup> — Ibid. p. 36.

<sup>76</sup> — Andrade, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Martins, São Paulo, 1965, p. 30.

que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno iam colher o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade".<sup>77</sup> Mário de Andrade cita exemplos: o Grupo dos Cinco da Rússia, os nacionalistas espanhóis, os alemães. "E neste sentido, embora ainda deficientemente, eles não são apenas profetizadores da nossa brihante e inquieta atualidade, mas a ela se incorporam, formando o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira".<sup>78</sup>

A música de Alexandre Levy não é, a despeito de suas intenções nacionalistas, homogeneamente brasileira. E neste aspecto ela reflete bem as dificuldades inerentes ao processo de nacionalização. A obra do compositor paulista ainda é predominantemente européia, sobretudo germânica. Não seria difícil apontar climas schumannianos, mendelssohnianos e outros. Bastaria, aliás, observar certos títulos para se certificar disso. Apenas alguns exemplos: *Schummanianas*, para piano (compostas no fim de sua vida); *Trois Morceaux*, para piano (compostos em Paris); *Hymne au 14 Juillet*, para orquestra (composto em 1889).

As obras mais significativas para a música brasileira são as que seguem.

#### *Variações sobre um tema brasileiro*

O tema variado é a conhecida melodia *Vem cá, bitu*. Composta para piano em 1887, a obra foi posteriormente orquestrada pelo próprio autor. A despeito do uso de um tema folclórico, o clima geral das *Variações* é no entanto, teuto-romântico.

#### *Tango brasileiro*

Obra para piano, composta em 1890. Apenas algumas considerações a respeito do *tango brasileiro*, cujo estudo será retomado no capítulo referente a Ernesto Nazareth. Antes de mais nada, o *tango brasileiro* nada tem a ver com o *tango* argentino. O primeiro surgiu, inclusive, bem antes do segundo, conforme Baptista Siqueira<sup>79</sup>. O nosso tango, que já nas últimas décadas do século passado se tornara muito popular, procede, na verdade, da *habanera* espanhola que se difundira no País a partir da década de 1860. Os ritmos do tango brasileiro tornaram-se bastante diversificados; observa-se aí um fenômeno de nacionalização ocorrido também com outras danças de procedência estrangeira. Também a obra de Alexandre Levy enquadra-se neste contexto. A melodia que começa depois da barra dupla apresenta uma influência espanhola bem declarada. Existe, não obstante, um certo clima brasileiro nesta obra.

#### *Suíte brasileira*

Composição para orquestra de 1890. Tem as seguintes partes: *Prelúdio — Dança rústica — Canção triste — À beira do regato —*

77 — Ibid. p. 31.

78 — Ibid. p. 32.

79 — Siqueira, Baptista. Obra cit., p. 80.

*Samba*. Importante é, indiscutivelmente, o *Samba* no qual o autor aproveita, como Brazílio Itiberê da Cunha, a melodia de *Balaio, meu bem, balaio* e a chula *Se eu te amei* do compositor paulista José d'Almeida Cabral.

O *Samba* divulgou-se bastante, graças a uma redução para piano, realizada por Luís Levy. Gelásio Pimenta descreve a estréia deste *Samba* (versão orquestral) no Rio: "Em 20 de julho de 1890 foi executado, no Rio de Janeiro, com a presença do marechal Deodoro da Fonseca, chefe do Governo Provisório, o quinto programa da série de concertos populares organizados pelo maestro Carlos de Mesquita.

Figurava nessa brilhante festa de arte o *Samba*, de Alexandre Levy..."

O *Samba* obteve estrondoso sucesso no Rio de Janeiro. O Jornal do Comércio publicou em seu número de 21 de julho de 1890 as seguintes impressões de Rodrigues Barbosa, seu autorizado crítico musical: "O autor do *Samba* é um músico de muito talento e estabelecido na cidade de São Paulo. O tema ou antes os temas escolhidos para uma peça que tem por título o *Samba* deviam ser por demais chulos, e toda a dificuldade estava em tornar digno e aceitável um gênero de música que, despedido das galas da composição, seria intolerável num concerto como o de ontem.

Alexandre Levy tratou o tema com uma exuberância extraordinária. Modulou-o até a saciedade, contrapontou-o complicadamente, deu-lhe instrumentação vigorosa, cintilante, tomando por modelo as formas do grande Massenet, e com isto fez não um número de *Suite*, mas uma fantasia que talvez peque por prodigalidade".<sup>80</sup>

Também no *Samba* de Alexandre Levy encontram-se ritmos derivados da *habanera*. Por outro lado, o autor usa, com relativa freqüência, a "síncopa interna".

*Outras obras*. Além das já citadas, Alexandre Levy compôs numerosas outras. Figuram entre elas um *Trio em si bemol* de "inspiração beethoveniana", segundo Renato Almeida; *Primeiro Quarteto de cordas; Fantasia sobre motivos do "Guarani"*, para dois pianos (obra dedicada a Carlos Gomes); uma série de peças para piano; *Comala*, poema sinfônico; *Sinfonia em mi; Cantata*, para vozes e orquestra.

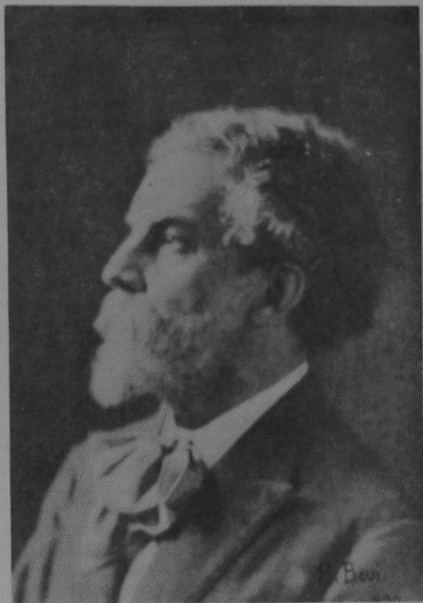
#### *Alberto Nepomuceno*

Nasceu em Fortaleza, a 6 de julho de 1864, e morreu no Rio de Janeiro a 16 de outubro de 1920.

Foram seus pais Victor Augusto Nepomuceno, violinista e organista na Catedral de Fortaleza, a Maria Virgina de Oliveira Paiva.

Em 1872 a família transfere-se para o Recife. Alberto inicia aí os seus estudos de solfejo e piano com o pai, cursando, ao mesmo tempo, humanidades. A sua vida transcorre normalmente até 1880, ano em que o jovem se vê de repente obrigado a interromper os seus estudos superiores em virtude do falecimento do pai. Para ganhar a vida e poder

<sup>80</sup> — Pimenta, Gelásio. In: *São Paulo*, ano II, n.º 20, março 1925, p. 20.



Alberto Nepomuceno

ajudar a família, emprega-se numa tipografia. Continua, no entanto, os seus estudos musicais. Importante para a sua formação é o encontro com Tobias Barreto o qual o inicia em Filosofia e no estudo do alemão. Já aos 18 anos é nomeado Diretor de Concertos do Clube Carlos Gomes do Recife. Na mesma época participa também ativamente do movimento abolicionista e republicano.

Em 1884 retorna ao Ceará. Como não encontra condições favoráveis às suas pretensões artísticas, tenta, mas em vão, conseguir a ajuda do Governo Central para poder estudar na Europa. Decidido a prosseguir em sua carreira musical, não teve dúvidas: fez as malas e partiu, sozinho, para o Rio onde logo se apresenta ao público num recital de piano no Clube Beethoven. Continua estudando música, dá aulas e atua como pianista em saraus e concertos. Em 1886 é nomeado professor de piano do Clube Beethoven. Aí estabelece relações com Machado de Assis, então bibliotecário do Clube. Datam de 1887 as suas primeiras composições entre as quais predominam as peças para piano.



No ano seguinte consegue realizar, finalmente, a sua aspiração de estudar na Europa. Parte do dinheiro resultou da renda obtida em excursão artística pelo Nordeste, em companhia do violoncelista Frederico Nascimento (Lisboa, 1852 — Rio, 1924) que se tornaria conhecido como professor de Harmonia e Solfejo do Instituto Nacional de Música e autor do difundido *Método de Solfejo*, escrito em colaboração com Raymundo da Silva. A amizade entre os dois artistas duraria até o fim da vida.

Em 1889 matricula-se no *Liceo Musicale Sta. Cecilia* de Roma, estudando Harmonia com Terziani — que regeu *Il Guarany* por ocasião de sua estréia — e, posteriormente, com de Sanctis. Sgambatti orientou-o no estudo do piano.

No ano seguinte, Nepomuceno inscreve-se no concurso para a composição do Hino da República. Embora não se classificasse em primeiro lugar, obtém do Governo Provisório uma pensão que lhe permite prolongar a sua estada na Europa. Em agosto do mesmo ano parte para Berlim onde se matricula na *Akademische Meisterschule*, cursando Piano com Ehrlich e Composição com von Herzogenberg, amigo de Brahms. Participa, evidentemente, do movimento musical em todos os seus aspectos, procurando assimilar as novas tendências estéticas. Neste sentido, aproveita as férias e viaja a Viena onde assiste a concertos de Brahms e de Hans von Bülow. Ao mesmo tempo frequenta aulas de alta interpretação ministradas por Lechetitzki onde vem a conhecer a pianista norueguesa Walborg Bang, aluna de Grieg, que mais tarde se tornaria sua esposa.

Em 1892 matricula-se no *Stern'sche Konservatorium der Musik* em Berlim. Durante dois anos estudaria aí piano com Ehrlich e Composição com Kleffiel. É supérfluo dizer que compõe sempre. Em 1893 casa-se com Walborg Bang com a qual teve quatro filhos. No mesmo ano viaja à Noruega, hospedando-se, durante algum tempo, na casa de Grieg, principal figura do nacionalismo musical norueguês.

Este contato amistoso com Grieg foi decisivo para Nepomuceno e para a música brasileira pois o compositor norueguês mostrou-lhe o caminho que deveria seguir: o de uma música brasileira por sua essência. O resultado foi que, no ano seguinte, Nepomuceno compõe as suas primeiras canções sobre textos em língua portuguesa.

Em 1894 é nomeado, pelo Presidente da República, professor de Órgão do Instituto Nacional de Música. No intuito de se aperfeiçoar neste instrumento, segue, antes de voltar ao Brasil, para Paris onde estuda com o famoso organista Guilman. Teve também a oportunidade de assistir à estréia de *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy.

Em 1895 regressa ao Rio, após sete anos de ausência do Brasil. Apresenta-se, em concerto realizado no Instituto Nacional de Música, com várias obras suas, figurando entre estas algumas canções com poesias de autores brasileiros, além de outras com textos em alemão. Em setembro do mesmo ano desencadeia a sua luta em favor da música brasileira, sustentando, inclusive, violenta polémica nos jornais com o crítico Oscar Guanabara (Niterói, 1851 — Rio, 1937), defensor da

música italiana. Tornou-se famoso o lema de Nepomuceno: "Não tem pátria o povo que não canta na sua língua".

Digno de destaque é seu empenho na divulgação de obras de outros compositores brasileiros. Exemplo disto constituem as duas séries de concertos que Nepomuceno realizou como diretor da Associação de Concertos Populares. Interessou-se também pela restauração da obra do Pe. José Maurício.

Em 1900 realiza nova viagem à Europa. Seus planos, no entanto, são frustrados por grave doença. Depois de um período de convalescença na Noruega, volta ao Brasil em 1902. Neste mesmo ano é nomeado diretor do Instituto Nacional de Música, cargo que vagou por morte de Leopoldo Miguez. Demite-se, no entanto, um ano depois por não concordar com certas irregularidades verificadas na administração do Instituto. Em 1906 reassume a direção, após pedido de demissão de Henrique Oswald. Permaneceria, desta vez, durante dez anos à testa da famosa instituição, realizando um trabalho deveras fecundo.

As comemorações do centenário da Abertura dos Portos, em 1908, são assinaladas por uma série muito grande de concertos sinfônicos. Nepomuceno, que fora nomeado diretor musical dos concertos da Exposição Comemorativa, apresenta numerosas obras de autores brasileiros entre os quais figuraram: Araújo Viana, Barroso Neto, Francisco Braga, Henrique Oswald, Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, ele próprio e outros.

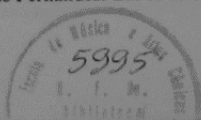
Em 1910, empreende a sua terceira viagem à Europa, comissionado pelo Governo para realizar concertos de música brasileira. Apresenta-se em Bruxelas, Genebra e Paris, regendo obras suas e de outros autores. Em 1913 viaja para Buenos Aires a fim de assistir à estréia mundial de sua ópera *Abul* (Teatro Coliseo) que alcançaria grande sucesso. Este se retiraria no Rio no mesmo ano.

A estréia desta ópera no Teatro Costanzi de Roma, em 15 de abril de 1915, assistida pelo autor, foi, no entanto, um verdadeiro desastre. É fácil imaginar o abalo que sofreu o compositor.

No ano seguinte traduz o *Tratado de Harmonia* de Schoenberg. Tenta, porém inutilmente, oficializá-lo no Instituto Nacional de Música. Em 1916 teve novo desgosto, que afetaria a sua saúde, em decorrência de sérias divergências surgidas por ocasião de um concurso para cátedra, anulado arbitrariamente pelo Governo.

Nos poucos anos de vida que lhe restariam, destaca-se o contato amistoso que estabeleceu com o compositor francês Darius Milhaud, então no Rio de Janeiro, e a execução, no ano de sua morte (1920) do *Prelúdio* do *Garatuja*, sob a regência de Richard Strauss, no Teatro Municipal.

Mas Nepomuceno já tinha sido desenganado pelos médicos. Na casa de seu melhor amigo, Frederico Nascimento, em Sta. Tereza, recebe diariamente a visita de dois dos seus seguidores mais diretos na música brasileira: Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez. Em 16 de outubro fecha definitivamente os olhos.



Nepomuceno foi o vulto mais importante na música brasileira durante o período de sua vida. Realizou um trabalho sério e fecundo como virtuose do piano e do órgão, como regente, professor e, sobretudo, como compositor. Com toda razão é considerado o "Fundador da Música Brasileira". Mozart de Araújo, no prefácio ao Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento do ilustre compositor cearense diz: "Creio que foi o Jornal do Comércio de 30 de agosto de 1906 que atribuiu a Alberto Nepomuceno o título de Fundador da Música Brasileira".

Mas cabe-lhe ainda outro título: o de ter sido pioneiro na pesquisa do folclore musical brasileiro.

#### *A obra*

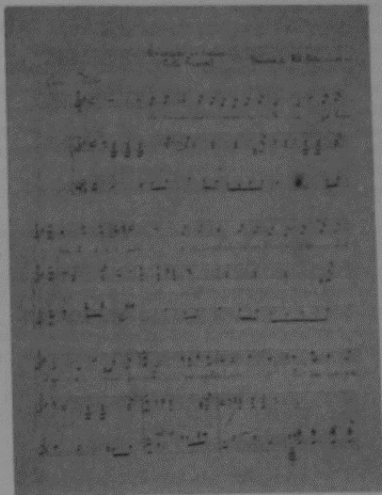
A produção de Nepomuceno, relativamente extensa, abrange quase todos os gêneros musicais. Embora tenha morrido em 1920, isto é, vários anos depois da estréia de *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, da criação do *Pierrot Lunaire* de Schoenberg e do *Allegro Barbaro* de Béla Bartók, a obra de Nepomuceno, a despeito de seu permanente interesse pela produção musical européia, tem as suas raízes estéticas na Europa do século passado. Mas também no Brasil, pelo menos em parte da sua obra. Sua intenção de expressar musicalmente o Brasil — em termos românticos aos quais se sobrepõe, às vezes, uma certa dose de realismo — foi consciente, o que não quer dizer que a tenha realizado de um modo linear. Aliás, a própria história da música mostra que mudanças muito radicais nunca se realizam linearmente. Há os avanços e os recuos; as guinadas para a direita e para a esquerda. O que importa, porém, é o resultado geral. Foi este que tornou Nepomuceno merecedor do título de "fundador da música brasileira". Talvez, se não fosse a sua preocupação nacionalista e se seu interesse maior fosse uma música "contemporânea" — em termos europeus, está claro — a sua orientação estética teria acompanhado as transformações radicais ocorridas na Europa. Para o bem da música brasileira? É lícito duvidar, tendo em conta o nosso momento histórico.

Por outro lado, a decisão de Nepomuceno de se orientar para uma música que fosse nossa, impõe ao historiador um critério de julgamento estético que só pode ser o da aproximação deste ideal. A situação agora é bem diferente da do tempo de Carlos Gomes.

Nepomuceno foi um compositor de grande talento e de sólida formação artesanal. Esteticamente: um lírico. Daí o fato de ter deixado sobretudo no terreno da canção artística uma das partes mais preciosas de seu legado. Mas há ainda a *Série Brasileira* para orquestra!

As canções do compositor cearense, para voz e piano, apresentam textos nas seguintes línguas: francês (10); italiano (4); sueco (2); alemão (6); português (50). Entre os numerosos poetas encontramos: Coelho Neto, Machado de Assis, Olavo Bilac, Juvenal Galeno (também cearense), Raimundo Correia, Gonçalves Dias, etc.

A evolução do sentimento nativo nessas canções mereceria uma monografia. Partindo das primeiras — evidentemente só interessam



aquelas que possuem texto em português — como, por exemplo, *Ora dize-me a verdade* (1894), sente-se bem a insegurança de quem penetra num reino ainda nebuloso, mal estruturado. De fato, o que há de brasileiro nesta canção é apenas uma certa delicadeza de sentimento. Há defeitos graves de prosódia. Situando-se numa perspectiva mais geral, diz a este respeito Mário de Andrade, certamente com alguma dose de exagero: "Alberto Nepomuceno está inçado de falhas quanto à ligação das palavras. Costumeiro mau solucionador -de problemas de acentuação, preocupado com os acentos dos compassos e, preso a eles tanto que se torna freqüentemente de uma inquietação rítmica desagradável e positivamente falsificadora do movimento natural da dicção, esta mesma preocupação o leva a hiatos falsos".<sup>81</sup>

Se em *Ora dize-me a verdade* o sentimento nativo ainda está praticamente ausente, se em *Coração Indeciso* a influência de Puccini é demasiadamente forte, para citar apenas dois exemplos de canções não realizadas em termos brasileiros, há, no entanto, outras nas quais o sentimento nativo se manifesta com pureza e em alto nível estético. Basta ouvir *Cantigas*, as duas *Trovas* op. 29, n.º 1 e 2, de 1905, *A Jangada* (1920 — ano da morte de Nepomuceno), extraídas de uma coletânea de canções de permanente valor.

81 — Andrade, Mário de. *Os compositores e a língua nacional*. Anais do 1.º Congresso da Língua Nacional Cantada, São Paulo, 1938, p. 124.

Nepomuceno evidentemente não criou o sentimento nativo; apenas desvelou-o em suas canções que, basicamente, "provém da Modinha e do Lundu, mas discretamente, sem a violenta atração do pitoresco que animou os seus descendentes", conforme Andrade Muricy.<sup>82</sup>

Numerosas canções, compostas originalmente para canto e piano, foram orquestradas posteriormente pelo próprio autor.

A obra para piano a duas mãos, de Nepomuceno, é menos extensa do que a anterior. Contam-se 32 composições, em geral peças curtas, à boa moda romântica. Aliás os próprios títulos já denunciam o romântico: *Devaneio; Une Fleur; Folhas D'Album; Improviso; Noturno; Quatro Peças Infantis*, etc. Alguns títulos são em francês.

Destacamos antes de mais nada a *Dança de Negros*, escrita para piano em 1887, ano de início da produção musical do compositor e distante ainda de sua virada decidida para uma música brasileira (1894). A peça foi incorporada, posteriormente, na *Série Brasileira*, sob a denominação de *Batuque*.

A obra pianística de Nepomuceno é desigual e sua análise confirma a não linearidade da evolução do autor para uma música brasileira. O confronto de, por exemplo, duas das *Quatro Líricas*, op. 13 (1894), uma intitulada *Valsa* e outra *Galhofeira*, mostra na primeira um clima chopineano demasiadamente marcado e, na segunda, um brasileiroismo declarado, gostoso, brincalhão. O *Noturno*, de 1907, é uma peça que poderia sido composta na Europa e por outro autor. Cremos que seria interessante para a música brasileira que se editasse uma coletânea de peças para piano a duas mãos, de Nepomuceno, nas quais o caráter brasileiro esteja presente.

Para completar o registro, devemos referir ainda uma meia dúzia de peças para a mão esquerda e de reduções para piano a quatro mãos de algumas obras orquestrais.

A obra camarística de Nepomuceno não é extensa. Temos inicialmente quatro *Quartetos de Cordas*, todos compostos na Europa, dos quais o último, intitulado "Brasileiro" (ré menor), foi escrito em 1891 e dedicado a Leopoldo Miguez. Não há dúvida, a obra denota excelente artesanato e fina compreensão das peculiaridades da música de câmara. Mas não revela ainda uma personalidade definida. Excetua-se o terceiro movimento, sem dúvida o mais original e já com características nossas. Aliás, o próprio autor deve ter sentido este fato e não foi sem razão que o incluiu, em versão orquestral, na sua *Série Brasileira*.

Em 1916 compôs o seu *Trio em fá sustenido menor*, para piano, violino e violoncelo, tida como uma das suas melhores obras camarísticas. Muito conhecida é sua *Prece*, para violoncelo e piano (1887).

De sua obra orquestral a mais conhecida e certamente, um dos pontos culminantes de sua produção, é a *Série Brasileira* (1897) em quatro movimentos. A *Alvorada na Serra*, construída sobre a melodia folclórica do *Sapo Jururu*, representa, como os demais movimentos, uma visão

82 — Muricy, Andrade *O "lied" brasileiro nasceu com Alberto Nepomuceno*. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30/8/39.



romântico-realística de nossa terra. Mais ainda, *A Alvorada na Serra* constitui, a nosso ver, uma autêntica alvorada da música brasileira no terreno sinfônico. No *Intermédio* (que, como já dissemos, procede do Quarteto em ré menor) sente-se o ritmo da *habanera*, às vezes mais nítido, às vezes apenas latente. Segue *Sesta na Rede* onde se ouve novamente o mesmo ritmo. O *Batuque* (proveniente da *Dança de Negros*) é uma transfiguração ainda um pouco européia e culta da violência dos ritmos africanos. No todo, a *Série Brasileira* é uma obra sumamente atraente, cuja permanência no repertório brasileiro está assegurada.

Embora muito citado e elogiado, o *Prelúdio* de *O Garatuja*, bem construído, vivaz e insinuante, com alguns elementos brasileiros, não sustenta, a nosso ver, uma comparação com a *Série Brasileira*. A *Suíte* da ópera *Abul*, para citar apenas mais uma obra sinfônica extraída da produção dramática de Nepomuceno, não tem características pessoais dignas de nota; tem muito mais de Wagner. Também a sua *Sinfonia* em sol menor (1894), a única, não apresenta maior interesse para a música brasileira.

A obra dramática de Nepomuceno divide-se entre óperas e música incidental para peças dramáticas. O destaque maior cabe, talvez, a *O Garatuja*, comédia lírica em 3 atos e 4 quadros. O libreto, de Luís de Castro e Nepomuceno, é baseado na novela homônima de José de Alencar. O assunto gira em torno das travessuras de Ivo, espécie de Till Eulenspiegel do Brasil seiscentista. Nepomuceno não chegou a completar a parte musical. O *Prelúdio* fora composto já em 1904.

A produção de Nepomuceno inclui ainda cerca de uma dúzia de peças sacras para coro ou canto e órgão, incluindo uma Missa para coro a 2 vozes e órgão. As peças profanas para coro são muito poucas; os hinos são bastante numerosos. Há ainda algumas obras para órgão. Para instrumento solista e orquestra o catálogo registra as *6 Valsas Humorísticas* (piano e orquestra), cuja base é a valsa vienense; *Romance e Tarantella*, para violoncelo e orquestra; *Largo e Ofertório*, para órgão e orquestra.

Não podemos encerrar este estudo sem uma referência especial à revisão, feita por Nepomuceno, de numerosas obras de José Maurício Nunes Garcia.

Em todas as suas obras Nepomuceno revela-se um compositor sério, de sólida fatura artesanal e de fino instinto para o que há de específico em cada gênero. Se há limitações neste particular, estas derivam do fato do temperamento essencialmente lírico do compositor nordestino. Por outro lado, Nepomuceno consegue cativar até em obras que não trazem a marca da sua personalidade.

Pelas razões expostas, Nepomuceno merece um julgamento severo baseado, de um lado, na linha de auto-afirmação nacional por ele mesmo traçada e, de outro, na excelência de seu artesanato composicional. Se numerosas obras de sua autoria não resistem a tal julgamento, outras há, em compensação, que tem o seu lugar assegurado na música erudita brasileira. O melhor serviço que se pode prestar a um artista de enver-

gadura é condenar severamente a sua produção menos boa em benefício da parte válida.

### Ernesto Nazareth

É hábito classificar Nazareth na categoria de compositor popular. Contudo, a análise de sua obra desmente o estabelecido. Qual seria então a causa da insistência?

Será decorrência da popularidade que alcançou? Não o cremos, pois popularidade não implica que o autor tenha sido compositor popular. Bastaria pensar, por exemplo, em Schubert.

Teriam os títulos de suas peças alguma influência no referido julgamento? Estão aí os *Rebuliço* — *Sarambeque* — *Suculento* — *Tudo sobe* — *Desengonçado* — *Elegantíssima* — títulos em profusão que, por si sós, já constituem um mundo. Mas se olhássemos para o catálogo de obras de um Rameau, por exemplo, encontraríamos também aí títulos como *L'indiscrete* — *Les Sauvages* — *Tambourin* — *La Timide* — *Le rappel des oiseaux*. E Rameau é um dos grandes da música francesa...

Poder-se-ia pensar nos nomes das danças: tangos, valsas, polcas, sambas, schottisches, quadrilhas. Mas que dizer então das danças estilizadas, e enfeixadas em *suites*, de compositores do Barroco? Das alemandas, correntes, sarabandas, gigas, etc.?

Talvez os ritmos sincopados? Não é provável, pois estes não são tão particularmente nossos. Ocorrem também em outros países.

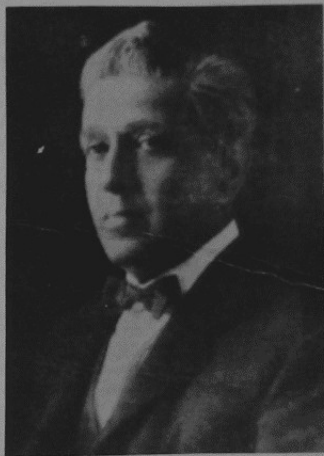
Ou, quem sabe, limitações formais, falta de domínio da técnica de composição, vulgaridade, como em numerosos compositores amadores da época? Mas também neste terreno não se pode localizar uma possível resposta à indagação. Nazareth conhecia seu *métier* e dominava seu instrumento: o piano.

Temos a impressão de que a causa da resistência à classificação de Nazareth como compositor erudito está simplesmente nisto: ele não fez outra coisa senão música brasileira, mais especificamente carioca, em boa parte de sua obra.

Uma velha dependência cultural da Europa nos fez importar de lá os conceitos de bom e ruim em arte. Nossos modelos são os Bach, Mozart, Chopin, Wagner, etc. Nazareth não figurava entre eles. Isto bastava para classificá-lo como popular, distante da grande arte, diga-se da arte européia. Com isto o fenômeno Nazareth estava liquidado; sua obra classificada. Uma eventual tentativa de introduzi-la em programas eruditos podia provocar sérios incidentes e até caso de polícia, conforme veremos.

Não são raros os estrangeiros que têm manifestado mais compreensão pelo que é especificamente nosso do que nós mesmos. Em relação a Nazareth temos a opinião categórica de Darius Milhaud, um dos compositores mais proeminentes da França do século XX. Milhaud esteve durante algum tempo no Brasil. Por volta de 1920 publicou um artigo na França do qual extraímos o seguinte trecho incisivo: "É de lamentar que os trabalhos dos compositores brasileiros desde as obras sinfônicas ou de música de câmara, dos srs. Nepomuceno e Oswald, às sonatas impres-

sionistas do sr. Guerra ou às obras de orquestra do sr. Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias), sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa, de Brahms a Debussy, e que o elemento nacional não seja expresso de uma maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e de uma linha melódica tão particular, se faz raramente sentir nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado numa obra musical, este elemento indígena é deformado porque o autor o vê através das lunetas de Wagner ou de Saint-Saens, se ele tiver sessenta anos, ou através das de Debussy, se não tiver mais de trinta. Seria de desejar que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês, como Tupinambá ou o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, o *entrain*, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra destes dois mestres, fazem destes últimos a glória e o mimo da Arte Brasileira. Nazareth e Tupinambá precedem a música de seu país como as duas grandes estrelas do céu austral (Centauro e Alfa do Centauro), precedem os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul".<sup>83</sup>



ERNESTO NAZARETH — São Paulo, 1926.

83 — *Ariel*, Revista de Cultura Musical. São Paulo, n.º 7, abril, 1924.

Nazareth partiu do substrato popular e do estudo de compositores europeus, sobretudo Chopin. Não pôde viajar à Europa como seus renomados contemporâneos: Nepomuceno, Miguéz, Francisco Braga, Oswald, e outros. Embora sua vida corresse paralela à de Nepomuceno — em termos cronológicos — os caminhos que seguiram na música diferem sensivelmente.

Ernesto Nazareth nasceu numa época de crise social e política. Criou-se durante a Guerra do Paraguai, atravessou a fase do movimento abolicionista e assistiu à instauração da República. Mais precisamente: nasceu no Rio de Janeiro, no dia 20 de março de 1863, filho de Vasco Lourenço da Silva Nazareth (ex-despachante aduaneiro) e de Carolina da Cunha Nazareth, pianista e primeira professora do menino.

Ernesto tinha apenas dez anos quando perdeu sua mãe. O pai, vendo a vocação do filho e lembrando-se do pedido de sua mulher, antes de falecer, arranhou para ele um professor de piano. Ernesto estudou então com Eduardo Madeira até não poder aprender mais nada com ele.

Depois veio outro professor, o então muito conhecido Lucien Lambert (pai). Para mostrar a importância dele, mencionamos o fato de ter recebido, por iniciativa de Arthur Napoleão, o título de professor honorário no Instituto Nacional de Música. Foi também compositor. Algumas de suas obras chegaram a ser publicadas pela Editora Arthur Napoleão.

Esta casa, fundada em 1868 pelo célebre pianista português Arthur Napoleão, que aqui se fixara em 1866, lançaria impressa a primeira composição de Nazareth: *Você bem sabe*, polca-lundu (1877). Por outro lado, a *Casa Arthur Napoleão, Grande Estabelecimento de Pianos e Músicas*, e também editora, foi, durante muito tempo, um dos centros de maior irradiação musical no Rio de Janeiro. Hav'ia constantes audições em seu salão. A partir de 1879, quando já se tornara *Casa Arthur Napoleão & Miguez*, passou a publicar também uma *Revista Musical e de Belas Artes*. Nazareth travou, nessa casa, na rua do Ouvidor, valiosas relações, diretas e indiretas, com o mundo musical de então.

Na época da publicação de sua primeira peça para piano, Ernesto estudava no Colégio Belmonte, também freqüentado por Olavo Bilac.

A fim de ganhar o seu sustento, o jovem compositor trabalhava em casas de músicas que contratavam, segundo costume da época, pianistas com finalidade comercial. Quando veio o cinema mudo, conseguiu um contrato no então famoso Cinema Odeon. Chamava a atenção com suas músicas originais.

Apesar do natural retraimento de Nazareth, seu nome tornou-se muito conhecido. Mas nem por isto pôde escapar de sérias crises emocionais. Uma delas foi motivada pelo falecimento de sua filha Maria de Lourdes, em 1917. Outra decorreu do incidente, em 1922, no Instituto Nacional de Música. O aparecimento do cinema sonoro, com o conseqüente desaparecimento da música nas salas de espera, foi causa de uma séria crise econômica em sua vida. E já entrava na casa dos sessenta... Pouco tempo depois morre sua mulher, D. Theodora Meirelles Nazareth (1929).

O compositor resistiu heroicamente às forças destruidoras que atuavam dentro dele. Em 1932 realiza ainda, no antigo Estúdio Nicolas, um recital bem sucedido. Depois fez uma excursão ao Rio Grande do Sul.

A sua crescente surdez foi outro motivo de sofrimento. Em 1933 os médicos, constatando loucura incurável, foram obrigados a interná-lo na Colônia de Psicopatas de Jacarepaguá. No começo de 1934 conseguiu fugir do estabelecimento. Perdeu-se no mato, morrendo afogado numa represa, entre 3 e 4 de fevereiro. Como era época de carnaval, a notícia de sua morte praticamente não teve repercussão.

### *A obra*

Ernesto Nazareth revelou em sua vasta produção pianística aspectos da alma brasileira — em especial da carioca — antes ocultos ou apenas vislumbrados por compositores amadores (que proliferavam no Rio) ou eruditos. "As características da música nacional foram de tal forma fixadas por ele e de tal modo ele se identificou com o jeito brasileiro de sentir a música, que a sua obra, perdendo embora a sua funcionalidade coreográfica imediata, se revalorizou, transformando-se hoje no mais rico repositório de fórmulas e constâncias ritmico-melódicas, jamais devidas, em qualquer tempo, a qualquer compositor de sua categoria" (Mozart de Araújo — capa do LP "Ouro sobre Azul" — Ed. Chantecler; execução pela pianista Eudóxia de Barros).

A seriedade do compositor face à sua tarefa ressalta de afirmações como as que seguem, de autoria de seu biógrafo Baptista Siqueira: "...como artista viveu seus problemas encerrado num ambiente limitado"<sup>84</sup> ou então: "ninguém o viu tocar ou dançar nos grandes bailes, como não se tem notícia de que andasse tomando parte em carnavais de rua".<sup>85</sup> Em outro capítulo diz: "Ernesto Nazareth não pertencia às 'igrejinhas' dominantes, não compartilhava das mazelas do teatro de ínfima classe, não freqüentava as rodas mundanas... Daí, talvez, seu insulamento social em pleno meio urbano".<sup>86</sup> E Mozart de Araújo dirá que Nazareth não era homem de serenatas boêmias...

A fim de garantir o sustento, o músico carioca tocava nas casas de música. Fizera sozinho o aprendizado da composição. Mesmo se quisesse aprender com algum mestre, teria dificuldade em encontrá-lo. As coisas andavam mal. Quem tinha dinheiro ou conseguia a proteção de alguma figura de relevo, ia à Europa para estudar. Os outros ficavam como estavam, entregando-se a um fraco amadorismo em matéria de composição. Nazareth não pôde ir à Europa. Nem por isso, no entanto, deixou-se afundar no diletantismo. Esta faceta de seu caráter provoca profunda admiração. Muito estudo de partituras dos mestres — notadamente Chopin — e muito trabalho, constante e metódico.

84 — Siqueira, Baptista. *Ernesto Nazareth na Música Brasileira*. Ed. do autor, 1966, p. 117.

85 — *Ibid.*, p. 117.

86 — *Ibid.*, p. 103.



Não podemos deixar de acrescentar ao retrato do compositor outra pincelada marcante de Mário de Andrade: "Quando principiou compondo somou umas oito lições com o prof. Lambert, que lhe repetiu oito vezes este conselho bom: — 'Pinta as hastes das notas mais de pé, Ernesto'. E foi tudo. De longe em longe ainda escutou o elogio dum Henrique Oswald, dum Francisco Braga. Porém o conselho mais útil que recebeu foi esse do prof. Lambert pro curumim de 14 anos. Ernestinho compreendeu que todas as hastes do mundo altivo, sejam notas de música, sejam seres humanos, carecem de estar em pé, bem firmes e mesmo bem sozinhas"<sup>87</sup>.

Nazareth não foi um compositor popular. Suas obras são demasiadamente elaboradas. Corrigia-as meticulosamente. Não fazia música para o consumo imediato em bailes, festas, carnaval, boates. Não obstante, o povo, melhor, a alma popular, está presente em suas peças para piano. Diríamos que Nazareth conseguiu captar, em termos de alta criação artística, a essência de certos aspectos da alma popular, apesar do caráter erudito de sua obra. É esta a nossa resposta à dúvida de Mário de Andrade: "...não compreendo bem como é que se tornou popularmente célebre"<sup>88</sup>.

É importante não perder de vista que grande parte da música dita popular carece de originalidade. Também aí os verdadeiros criadores são poucos. A ação da maioria limita-se a estimular vivências superficiais, misturando, deformando e, muitas vezes, banalizando o que os verdadeiros criadores produziram. Nazareth, porém, não pertence à classe criadora de músicos populares. Situa-se, verdadeiramente, entre os compositores eruditos. Não obstante, permaneceu no seio do povo pela emoção. Por isto pôde captar traços essenciais da alma carioca (principalmente). É por isto que sua música teve condições de permanecer, que ela pôde fundar história.

Suas danças não são peças para serem dançadas. O compositor capta nelas antes a essência coreográfica, à semelhança dos mestres barrocos em suas suítes. Certas peculiaridades atestam o que dissemos. Estão aí, por exemplo, as indicações de *acelerando* e *ritardando* que não teriam cabimento em peças destinadas à dança. Citamos, a esmo, *Batuque — Perigoso — Turbilhão de beijos*. Há, por outro lado, indicações de nuanças que não teriam sentido em peças destinadas aos salões de baile. Por exemplo, em *Turbilhão de beijos* há, logo no começo, a indicação *murmurando*; no trio, *dolcissimo*; em outra passagem, *molto espressivo*. No tango *Labirinto* indica na primeira parte *gracioso*; na segunda exige *com ímpeto*; na terceira *scherzando*. No tango *Odeon* prescreve: *gingando, com brilho, mimoso*, etc. Baptista Siqueira aduz como argumento o emprego da *fermata*, suspensão momentânea do andamento normal. E há, além disto, a qualidade expressiva geral de suas peças.

87 — Andrade, Mário de. *Música, Doce Música*. Martins, São Paulo, 1963, p. 121.

88 — *Ibid.* p. 122.

E as influências que se notam na obra de Nazareth? Sobretudo nas valsas. Elas não invalidam o que dissemos. A formação do sentimento nacional é um processo lento, muito lento mesmo, e não pode ser concebido sem a interação de outras culturas, umas mais primitivas que a nossa, outras mais evoluídas. Temos o nosso próprio tempo de crescimento interior; estamos num constante processo de assimilação de influências exteriores, de elaboração dessas influências, de descobrimentos em nós mesmos e no mundo. Nazareth executava muito Chopin, conforme ele mesmo declarara a Mário de Andrade. Percebe-se isto em sua obra, principalmente nas valsas.

A entrada de Nazareth no reino da música erudita foi — e continua sendo — difícil. Devia ser indiscutível, mas não foi. Chegou a criar um caso de polícia quando Luciano Gallet, em 1922 — ano da Semana de Arte Moderna — teve a “ousadia” de incluir num programa, a ser executado na então Escola Nacional de Música, quatro peças do compositor carioca. A primeira tentativa resultou em resistências tão sérias que houve intervenção da polícia.

Lentamente as coisas foram se modificando. Em 1926, a Cultura Artística de São Paulo preparou uma homenagem a Nazareth. Conforme relato de Mário de Andrade, já não foi mais necessário chamar a polícia.

A quase totalidade das duzentas e poucas peças de Nazareth são para piano. Nisto ele se assemelha a Chopin. Os títulos, por si sós, já refletem a participação afetiva do autor, às vezes em termos humorísticos, às vezes poéticos, da vida cotidiana das pessoas que o cercavam, da cidade e mesmo do País. Alguns exemplos são suficientes: *Cruz Perigo!!* — *Está chumbado* — *Gemendo, rindo e pulando* — *Gentes: o imposto pegou?* — *Mariazinha sentada na pedra* — *Não caio n'outra* — *Pipoca* — *Podia ser pior* — *Fonte do suspiro* — *Bicicleta-Club* — *Chile-Brasil* — *Paulicéia, como és formosa*.

Os títulos das peças não implicam, necessariamente, a descrição musical daquilo que sugerem. Alguns demonstram, claramente, a observação atenta da vida musical popular da cidade do Rio de Janeiro. *Apanhei-te cavaquinho* — *Cavaquinho, porque choras?*, não admitem dúvidas. Esta participação, no entanto, vai além dos títulos. Frequentemente Nazareth compõe para piano à moda de certos instrumentos populares. É a mão direita imitando a flauta; é a esquerda imitando o violão (como no tango *Odeon*, por exemplo), e assim por diante. Não obstante, o compositor escreve sempre muito pianisticamente.

As dedicatórias das peças também refletem a posição singular de Nazareth: compositor erudito que vive emocionalmente, e de um modo essencial, as coisas do povo. O samba brasileiro *Suculento* foi dedicado aos “Carnavalescos de 1919”; já o *Batuque* a Henrique Oswald, compositor erudito brasileiro de envergadura, mas totalmente afastado das coisas do povo; *Confidências* foi oferecido a Catulo da Paixão Cearense; *Improviso*, estudo de concerto, “ao distinto amigo Villa-Lobos”; *Mesquitinha*, a Henrique Alves de Mesquita.

Na produção de Nazareth destacam-se, numericamente, os tangos (mais de oitenta peças); as valsas (mais de quarenta) e as polcas (mais de

vinte). As demais danças comparecem em quantidades notavelmente inferiores: sambas, fox-trots, schottisches, marchas carnavalescas, mazurcas, etc. e até um tango argentino.

Dada a importância do tango brasileiro na obra de Nazareth e tendo em vista os muitos mal-entendidos em torno da procedência e legitimidade da denominação tango, aliás muito distinto do tango argentino, tornam-se necessários alguns esclarecimentos.

De acordo com as pesquisas de Baptista Siqueira, o verdadeiro criador do tango brasileiro foi Henrique Alves de Mesquita. Diz o musicólogo em sua obra *3 Vultos Históricos da Música Brasileira* (p. 80): "Muito tempo depois, Mesquita já de regresso à Pátria, adota o termo tango para designar certas peças características muito assemelhadas às *habaneras* que estavam inundando o País desde 1866 (*El Arreglito — La Paloma*, etc.). Em novembro de 1871, saiu o primeiro tango brasileiro criação de Mesquita; tinha o sugestivo nome de *Olhos Matadores*. Esse tipo de música ligeira, um pouco diferente da *habanera* espanhola..."

Segundo pesquisas de Carlos Vega, citado pelo mesmo autor, o mais antigo tango argentino data de 1880!

O tango brasileiro acabou tornando-se muito popular.

Houve época em que se pretendia identificar os tangos de Nazareth com o maxixe. O próprio Mário de Andrade foi dessa opinião, inicialmente. Em 1926, porém, quando a Cultura Artística de São Paulo apresentou Nazareth em concerto público, estando os comentários a cargo do autor de *Macunaima*, o compositor convenceu o crítico da dissemelhança entre os seus tangos e o maxixe. Ouçamos o que disse Mário de Andrade na referida palestra: "Porém hoje dou razão pra Ernesto Nazaré. O que o brasileiro chamou um tempo de tango, não tem relação propriamente nenhuma com o tango argentino. É antes a *habanera* e a primitiva adaptação brasileira dessa dança cubana... E justamente quando Ernesto Nazaré estiver executando, os senhores porão reparo em que ele imprime aos tangos andamentos menos vivos que os do maxixe. Na verdade Ernesto Nazaré não é representativo do maxixe..."<sup>89</sup>.

Segundo Baptista Siqueira: "Também não é verdade que Ernesto Nazareth haja criado 'seus próprios ritmos'. Isso é um enorme absurdo! O que fez Ernesto Nazareth foi dar ênfase aos grupos rítmicos excepcionais da música brasileira, já empregados abundantemente por autores antigos, como podemos ver em Callado, Chiquinha Gonzaga..."<sup>90</sup>.

O tango brasileiro tem compasso binário. Em Nazareth costuma ter acompanhamento rítmico variável: colcheia — duas semicolcheias em cada tempo; colcheia pontuada — semicolcheia em cada tempo; colcheia pontuada, semicolcheia — colcheia, colcheia (esta fórmula é aparentada com a *habanera*); etc. Nas melodias são muito freqüentes as síncopes internas.

Formalmente os tangos de Nazareth obedecem a uma quadratura bem clássica: as secções costumam ter 16 compassos (às vezes 8).

89 — Ibid. p. 125.

90 — Siqueira, Baptista. Obra cit., p. 17 (Ernesto Nazareth...).

Também na constituição das frases observa-se a mesma quadratura. O esquema formal mais comum é o do rondó do tipo ABACA, como, por exemplo, nos tangos *Labirinto* e *Odeon*. No tango *Brejeiro* aparece a clássica forma de *lied*: ABA. Não levamos em conta aqui as repetições sistemáticas das diversas secções.

A polca, que figura, depois do tango e da valsa, entre as danças mais cultivadas por Nazareth, é de procedência europeia (Boêmia). Aqui acabou se nacionalizando brasileira. Baptista Siqueira, pesquisando exemplares antigos do *Jornal do Comércio* (Rio), pôde concluir que a polca entrou no País em 1844<sup>91</sup>.

Em pouco tempo essa dança tomou conta da cidade, tornando-se autêntica coqueluche do carioca. Era polca por todos os lados. Machado de Assis chegou a exclaimar: "O carioca se alguma coisa fez foi polcar..."<sup>92</sup>.

A polca com feições brasileiras desenvolveu-se antes do aparecimento do tango. O compositor mais destacado, neste sentido, é indiscutivelmente Joaquim Antônio da Silva Callado (1848 — 1880), exímio flautista. Embora suas quadrilhas e polcas não atinjam a posição estética das peças de Nazareth, permanecendo o autor no plano da música popular, Callado deu uma contribuição importante para a fixação das características brasileiras.

Nazareth encontrou, na área dessa dança, o terreno preparado. Formalmente adota o já estabelecido esquema do rondó a cinco partes.

A análise das peças mostra que Nazareth usava em suas polcas um acompanhamento rítmico mais estereotipado (diferente do europeu) do que em seus tangos. Também aqui as fórmulas rítmicas não são de sua invenção. Já em Callado a polca (compasso binário) costuma ter o esquema: colcheia, pausa de semicolcheia, semicolcheia, duas colcheias.

Em suas valsas, a despeito de certos elementos nitidamente brasileiros, Nazareth mostra-se às vezes demasiadamente devedor de Chopin e, com isso, menos original do que em seus tangos.

A obra de Nazareth exerceu notável influência na criação musical de numerosos compositores brasileiros do século XX. Sua música não tem, é certo, a envergadura da de Villa-Lobos. Seu campo expressivo é mais restrito. Dentro de seu âmbito, porém, dificilmente poderá ser superada e boa parte de suas composições têm um lugar definitivo na Música Brasileira.

Várias razões nos levaram a colocar a vida e a obra de Nazareth ao lado da de Nepomuceno. Nazareth nasceu um ano antes do compositor cearense e até 1920 as suas vidas correm paralelas cronologicamente. Ambos deixaram obras definitivas na música erudita brasileira de características nacionais. Lembrando que Nepomuceno foi cognominado — e com toda razão — "fundador da música brasileira", não podemos deixar de advogar para Nazareth o título de *co-fundador* da música erudita brasileira.

91 — *Ibid.* p. 45.

92 — *Ibid.* p. 53.

Brazilio Itiberê da Cunha e Alexandre Levy não passam de precursores; Leopoldo Miguéz e Henrique Oswald, que viveram na mesma época, não apresentam traços do modo de ser brasileiro em suas composições. A obra de Francisco Braga divide-se entre tendências européias e de auto-afirmação nacional; além disto, não atinge, nas últimas, um nível suficientemente elevado para que se possa considerá-lo como coparticipante da fundação da música brasileira. Nazareth e Nepomuceno são verdadeiramente os fundadores da música erudita brasileira.

#### *Leopoldo Miguéz*

Nasceu em Niterói, em 9 de setembro de 1850 e morreu no Rio de Janeiro, em 6 de setembro de 1902. Foi filho de pai espanhol, João Manoel Miguéz, e mãe brasileira, Firmina Vieira Miguéz.

Tinha dois anos quando a família o levou à Espanha, onde permaneceu até os sete anos. Depois os pais mudaram-se para Portugal (Porto) por questão de negócios. Inicia aí os seus estudos musicais, praticando o violino sob a orientação de Nicolau Ribas. Mais tarde, faria também a sua iniciação em Harmonia. Embora seu pai visse com simpatia a vocação musical do filho, acabou orientando-o para o comércio, sem dúvida mais seguro economicamente.

Aos 21 anos regressa ao Rio de Janeiro com a família. Passou a trabalhar como guarda-livros na Casa Dantas de ferragens. Posteriormente casou-se (1877) com Alice Dantas, filha de seu chefe. Sua esposa, além de boa pianista, tornou-se excelente companheira de Leopoldo, o qual, em vista da segurança econômica propiciada pelo casamento e do estímulo da esposa, pôde abandonar a firma e associar-se, em 1878, à Casa Arthur Napoleão.

Esta sociedade, porém, não duraria muito tempo, pois Miguéz, tendo obtido os primeiros sucessos como compositor, desvinculou-se da sociedade e de todas as atividades comerciais para dedicar-se inteiramente à música. Na verdade, nunca a abandonara por completo pois chegou a compor algumas obras durante o "período comercial".

No mesmo ano de 1882 parte para a Europa com o intuito de se aperfeiçoar. Levou consigo uma carta de D. Pedro II, endereçada ao renomado compositor e diretor do Conservatório de Paris, Ambrose Thomas. Dois anos depois volta ao Brasil, fiel adepto de Wagner.

Miguéz foi excelente regente, qualidade que pôde manifestar em numerosos concertos realizados no Rio.

Em 1889 venceu o concurso de composição do Hino da Proclamação da República. No ano seguinte é nomeado diretor do Instituto Nacional de Música, criado por decreto de 1890, que deu vida nova à entidade fundada por Francisco Manoel da Silva. Miguéz teve uma gestão fecunda, realizada com grande dedicação. Em 1895 empreende nova viagem à Europa, a fim de visitar os Conservatórios da França, Bélgica, Alemanha e Itália, nos quais colheria sugestões para o estabelecimento que dirigia.

#### *A obra*

Leopoldo Miguéz compôs uma obra que não trouxe a menor contribuição para uma música de características brasileiras. A rigor, não foi



criador. Dominava o seu *métier*, não há dúvida, mas foi para seguir, como epígono, as pegadas de Liszt e Wagner, sobretudo deste último.

Sua produção musical situa-se, principalmente, no terreno da música orquestral e da música dramática. No primeiro destacam-se três poemas sinfônicos: *Parisina* (1888), calcado num poema de Byron; *Ave Libertas* (1890), inspirado pela República; *Prometeu* (1891). Entre as demais destacamos sua *Sinfonia em si bemol e Ode fúnebre a Benjamin Constant*, esta última também inspirada pela República.

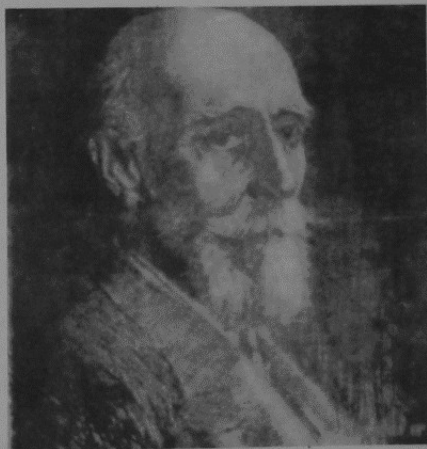
Miguéz situa-se, pelas intenções programáticas manifestas em seus poemas sinfônicos, na linha do *Realismo Romântico*.

No terreno da música dramática deixou a música incidental para *Pelo Amor!*, peça em dois atos de Coelho Neto (1897).

Mais importante são *Os Saldunes*, drama lírico em 3 atos, composto em 1901 sobre libreto de Coelho Neto. Este libreto foi traduzido para o italiano, língua na qual a obra foi estreada no mesmo ano. No consenso dos historiadores, a obra é densamente wagneriana.

Para piano, Miguéz deixou umas poucas peças. Citamos, entre outras, *Souvenirs*, op. 20, e *Scènes intimes*, op. 24.  
*Henrique Oswald*

Nasceu no Rio de Janeiro, em 14 de abril de 1852 e morreu na mesma cidade, em 9 de junho de 1931. Foi filho de pai suíço que, por ocasião do processo de naturalização, abreviou seu nome de família Oswald para Oswald. De parte da mãe, Henrique teve ascendência italiana.



Aos dois anos passou a viver em São Paulo, cidade na qual iniciou os seus estudos musicais com a mãe (piano), passando a ser orientado, posteriormente, neste instrumento, pelo francês Giraudon. Aos 15 anos parte para a Europa, fixando-se em Florença, onde estuda piano com Buonamicí e composição com Maglioni. Quando faleceu o pai, o jovem, sem recursos, viu-se amparado por uma pensão oferecida por D. Pedro II, então de passagem pela Itália. Oswald casou-se em Florença, estreitando assim ainda mais os laços que o prendiam à Europa. Mais tarde o Governo Brasileiro nomeou-o vice-cônsul (no Havre primeiro, em Gênova depois) a fim de garantir-lhe a permanência no Velho Continente. Esteve várias vezes no Brasil, em excursão artística, apresentando obras suas.

Em 1903 Oswald transfere-se para o Brasil para assumir, a convite, a direção do Instituto Nacional de Música, sucedendo a Leopoldo Miguéz. Pouco talhado para tal cargo, demite-se, no entanto, depois de três anos, voltando à Europa. Retornaria somente em 1911 para fixar-se definitivamente no Rio de Janeiro.

Durante a sua estada na Europa — que se estendeu, ao todo, por cerca de 40 anos, ou seja, pela metade de sua vida, abrangendo os anos de formação — Oswald travou relações com numerosos músicos de projeção, figurando entre os compositores: Brahms, Saint-Saëns, Massenet, Liszt e, posteriormente, Ravel e Casella. Composições suas figuravam no repertório de virtuosos internacionais. Em 1902 venceu, entre centenas de candidatos, um concurso de composição, instituído pelo jornal *Le Figaro*, com a peça para piano *Il neige*. O júri tinha como presidente Saint-Saëns.

Como professor de piano do Instituto Nacional de Música (a partir de 1911), exerceu uma atividade profícua e de largo alcance. Entre seus alunos figuraram nomes como Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Frutuoso Viana, estimulados também, pelo mestre, no terreno da composição.

Oswald tornou-se, em seu tempo, uma das figuras de maior relevo na vida musical brasileira. Luiz Heitor fala em "figura lendária, acima das discussões e dos partidos"<sup>93</sup>. Há um consenso unânime na apreciação de sua personalidade: todos destacam nela a modéstia, uma certa timidez, a doçura no trato com os outros e uma fina ironia, usada às vezes como defesa. Como compositor é considerado o mais completo, o "mais sábio" (Mário de Andrade) e o mais refinado que o Brasil (?) produzira até então.

Não menos certo, no entanto, é que a obra de Oswald não tem nada a ver com o Brasil. Renato Almeida conta que o próprio compositor lhe dissera, uma ocasião, "que não via lugar para si na história da música brasileira"<sup>94</sup>.

Por que então se costuma incluir sua obra na história da nossa música, praticamente à revelia do autor? Só porque nasceu no Brasil?

93 — Heitor, Luiz. *Música e Músicos do Brasil*. p. 238.

94 — Almeida, Renato. *Obra cit.*, p. 399.

A nosso ver, o simples fato de um compositor ter nascido no Brasil não implica, necessariamente, que sua criação artística pertença ao patrimônio cultural brasileiro. Depois da profunda mudança de postura estética provocada pelo Romantismo e que originou, após longo período de gestação, o desenvolvimento das características estético-musicais brasileiras, como no caso de Nazareth e Nepomuceno, o conceito de patrimônio cultural brasileiro deve ser formulado em adequação à nova etapa histórica, irreversível no tocante à abertura para a nossa realidade. Dentro desta perspectiva a obra de Oswald é européia. Sua música é o resultado de um caldeamento muito sutil de elementos alemães, franceses e italianos; uma espécie de cosmopolitismo pós-romântico, assinalado pelo bom gosto, por uma sensibilidade refinadíssima e um domínio do *métier* invejável. Sua música é sedutora mas, ao mesmo tempo, desenraizada. Falta-lhe a força da terra. Estamos longe de conceber a noção de terra em termos folclóricos ou de uma música descritiva. Não seria este o momento para desenvolver o tema. Só uma pergunta ainda: que significa a obra de Oswald no contexto da cultura européia?

A partir destas considerações pode-se compreender Mário de Andrade quando diz, a respeito de sua relação com Henrique Oswald: "Digo mais: sem nunca o ter propriamente atacado, eu era, digamos, teoricamente, inimigo de Henrique Oswald. Tínhamos, não apenas da música, mas, preliminarmente, da própria vida, um conceito muito diverso pra que doutrinariamente eu pudesse considerá-lo um companheiro de vida". E mais adiante acrescenta: "...um inimigo de que eu tinha, teoricamente, rancor. Porque reconhecendo a grande força e o grande prestígio dele, eu percebia o formidável aliado que perdíamos, todos quantos trabalhávamos pela especificação da música nacional"<sup>95</sup>.

Vêm ainda em apoio ao nosso ponto de vista algumas considerações de Darcy Ribeiro, relativas à postura da classe dominante brasileira: "Não constituía, por isto, um extrato senhorial e erudito de uma sociedade autônoma, mas uma representação local, alienada, de outra sociedade, cuja cultura buscava mimetizar"<sup>96</sup>. Oswald pertencia, emocionalmente, não economicamente, a esta classe; Nepomuceno e outros representam uma reação a este estado de coisas.

### A obra

Oswald deixou uma obra bastante extensa, abrangendo quase todos os gêneros. O centro de gravidade desta obra é certamente a música de câmara que compreende: um *Octeto* (para quarteto de cordas duplo); um *Quinteto* (piano e quarteto de cordas); 2 *Quartetos* com piano; 3 *Quartetos* para cordas; 3 *Trios*; 2 *Sonatas* para violoncelo e piano; 1 *Sonata* para violino e piano; peças curtas para violino ou violoncelo e piano.

Ao contrário da maioria dos compositores brasileiros, não deixou praticamente nada no terreno da canção. Sua produção resume-se, aí, ao

95 — Andrade, Mário de. *Música, Doce Música*. p. 169.

96 — Ribeiro, Darcy. *Teoria do Brasil*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1972, p. 107.

ciclo *Ofelia*, com 5 canções sobre textos em italiano, e às canções *Aos sinos* e *Minha estrela*.

Sua obra pianística é vasta, abrangendo algumas dezenas de peças curtas nas quais predominam títulos em francês: *Sérénade*, *Valse lente*, *Il neige!...*, *Bébé s'endort*, *Idylle*, *Berceuse*, *Sept miniatures*, *Pierrot*, etc. No segundo dos *Trois Études*, para piano, esboçam-se leves traços brasileiros na linha melódica envolta numa aura bem francesa. Aliás, o mesmo clima francês de fim do século passado, refinado, evocativo, harmonicamente sutil, encontra-se ainda em outras peças, das quais a mais conhecida talvez seja *Il neige!...*, premiada, como já dissemos, em 1902, em Paris.

No terreno da música sinfônica, Oswald deixou duas sinfonias, a última das quais — op. 43, em dó maior — foi gravada em LP. Esta obra, a nosso ver, não apresenta maior interesse. Ao ouvi-la não se pode fugir de uma certa sensação de monotonia. Registramos ainda a *Suite de Orquestra*, um *Concerto* para piano e orquestra, outro para violino e orquestra e um *Andante e Variações* para piano e orquestra, obra singularmente robusta no contexto da produção de Oswald. Esta última apresenta um melodismo pesado, tipicamente pós-romântico, sustentado por uma orquestração pastosa, dinamizada por harpejos em acordes.

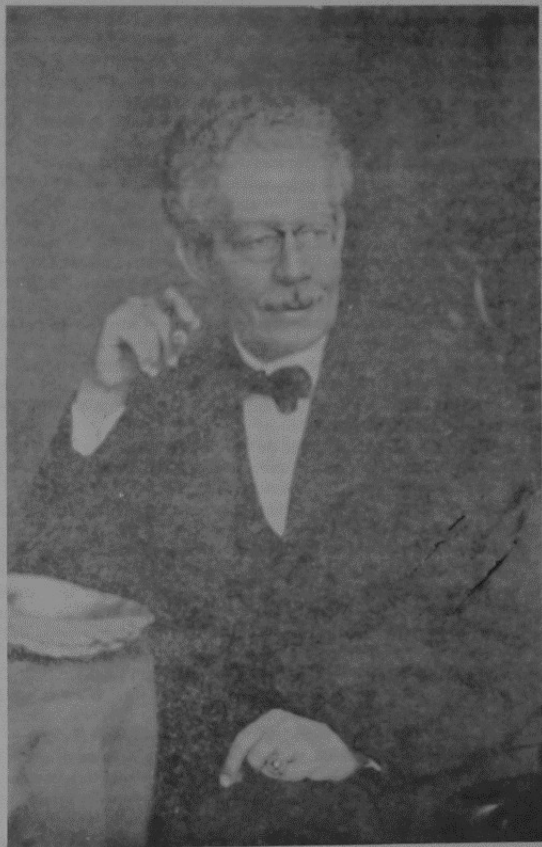
Na música dramática Oswald não foi feliz. Suas três óperas, com libretos em italiano, produzidas na Itália, não subiram à cena. São estas: *La croce d'oro*, em 3 atos, 1872; *Il neo*, em um ato, 1900; *Le fate*, em 2 atos, 1902.

Somos da opinião de que Oswald não foi uma personalidade criadora, ao rigor da palavra. Sentimos nele um músico deveras excepcional, de fina sensibilidade quanto aos problemas oferecidos pelos diversos aspectos da música — inclusive os formais — dono de um *métier* invejável. Para compor, no entanto, necessita de determinadas premissas estéticas, criadas por outros. Uma vez assimiladas estas, as idéias aparecem, mas sempre condicionadas pelas premissas e sem transcendê-las. Em certo sentido, Oswald é um antípoda de Villa-Lobos o qual, nas melhores obras, esquece freqüentemente o equilíbrio formal sob a ação do ímpeto criador.

#### *Antônio Francisco Braga*

Nasceu em 15 de abril de 1868, no Rio de Janeiro, e morreu no dia 14 de março de 1945 na mesma cidade. Sua família era de condições econômicas modestas. Tendo perdido muito cedo o pai, foi internado (1876) no "Asilo dos Meninos Desvalidos" onde iniciaria os seus estudos de música. Sua vocação chamou a atenção do diretor Daniel de Almeida que, num gesto louvável, o fez ingressar no *Imperial Conservatório de Música*. Em 1886 termina aí o curso de clarinete, na classe do professor Antônio Luiz de Moura. Seu mestre em Harmonia e Contraponto foi Carlos de Mesquita. Durante este período nascem as primeiras composições de Francisco Braga: peças para piano, música para banda e para orquestra e um quarteto para clarinetes. Em 1888 é nomeado professor de música do "Asilo dos Meninos Desvalidos".

Proclamada a República, abriu-se concurso para a escolha de um hino. Concorrem 36 candidatos. Embora não se tornasse vencedor, Francisco Braga, que figurou entre os 4 classificados, é contemplado com uma estada na Europa, às expensas do Estado, durante dois anos. Em



Francisco Braga



fevereiro de 1890 segue para Paris onde se submete a um concurso para ingresso no Conservatório de Música. Entre 22 candidatos obteve o primeiro lugar. Braga torna-se aluno de composição de Massenet. A estima deste compositor por seu discípulo foi tão grande que chegou a solicitar, por carta dirigida ao Ministério do Interior do Brasil, a prorrogação da sua estada na Europa, o que foi concedido.

Em 1895 apresenta na *Salle d'Harcourt*, em Paris, um concerto com obras próprias, de Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Carlos de Mesquita e Francisco Valle. No ano seguinte viaja para a Alemanha onde trava contato mais íntimo com a obra de Wagner, do qual recebe influência decisiva. No mesmo ano, novamente em Paris, faz ouvir várias obras suas. Também na Alemanha (Dresden), sob a regência de Treb-ler, são apresentadas obras sinfônicas de sua autoria.

Depois de uma excursão pela Suíça, chega à ilha de Capri (1897), onde permanecerá durante quase um ano. Durante este período nasceu e tomou forma a ópera *Jupira*. Seus planos de apresentá-la na Alemanha — com o libreto traduzido — acabaram fracassando, apesar de ter obtido parecer elogioso de Hermann Levy, famoso regente wagneriano e diretor do Teatro de Munique. Em compensação recebe convite da Comissão do 4.º Centenário do Descobrimento do Brasil para encenar a ópera no Brasil o que efetivamente sucedeu no Teatro Lírico, do Rio de Janeiro, em 8 de outubro de 1900. Diante do sucesso alcançado, o espetáculo foi reprisado no dia seguinte. Poucas semanas depois, apresenta ao público carioca obras sinfônicas de sua autoria. É que Braga, acompanhando a Companhia Lírica do empresário Sanzone, tinha voltado ao Brasil em julho de 1900, para fixar-se aí.

Em 1902 é nomeado professor de Contraponto, Fuga e Composição na Escola em que se formara e que, após a República, passou a ser denominada Escola Nacional de Música.

Francisco Braga trabalha incansavelmente. Rege com freqüência, ensina e compõe sempre. Em 1909 assume o cargo de Professor e Instrutor das Bandas de Música do Corpo de Marinheiros, permanecendo aí até 1931. Efetua, neste mesmo ano, nova viagem à Europa, com o encargo de contratar artistas para a Companhia Lírica que deverá inaugurar o Teatro Municipal do Rio. Em julho dirige o concerto inaugural do Municipal, apresentando seu poema sinfônico *Insônia*. Em 1910 participa da criação de uma Escola Dramática Nacional.

O ano de 1912 é assinalado pela participação de Francisco Braga na fundação da Sociedade de Concertos Sinfônicos, da qual se torna diretor artístico e regente. Durante mais de vinte anos o maestro, dando o melhor de si, permanecerá à frente da orquestra desta Sociedade.

Em 1920, Richard Strauss apresenta o poema sinfônico *Marabá* no Municipal do Rio. Em 1931, reunidas várias organizações musicais do Rio, realiza-se um "Grande Festival" em homenagem a Braga (Teatro Municipal, 18 de abril). Em 25 de junho é agraciado pelo Governo francês com o título de "Cavaleiro da Legião de Honra". Em 1933, em virtude de crise cardíaca, teve que abandonar para sempre a regência. Não encerra, porém, a composição.

Em 1944 doa a sua produção artística à "Sociedade de Concertos Sinfônicos". Mais tarde, o acervo passaria à Biblioteca da Escola Nacional de Música.

Pouco tempo antes da sua morte, teve ainda a satisfação de ver Erich Kleiber reger o seu *Episódio Sinfônico*, recebendo o autor comovida homenagem.

Embora "sua obra não revele grande poder de criação"<sup>97</sup>, no dizer de Luiz Heitor, Francisco Braga exerceu uma atividade longa e fecunda seja como regente de orquestra, como professor, como organizador da vida musical e compositor. Sua contribuição à cultura musical brasileira é inestimável. Certo, Braga teve um início de carreira difícil, mas graças ao seu talento, perseverança e capacidade de trabalho, qualidades às quais aliou um "espírito jovem, alegre e bem humorado"<sup>98</sup>, conseguiu sobrepor-se à adversidade. Não faltaram em sua vida sentidas demonstrações de apreço e reconhecimento de seu trabalho.

#### A obra

No consenso dos historiadores, o centro de gravidade da produção musical de Francisco Braga encontra-se, indiscutivelmente, na música sinfônica. Esteticamente, o compositor revela-se um adepto da música a programa, filiado à linha que tivera início com Berlioz e que fora desenvolvida por Liszt. Com isto, Braga enquadra-se no Realismo romântico.

Não estranha, por isto, que os pontos mais altos de sua produção orquestral sejam poemas sinfônicos ou peças menores da mesma linha estética. Destacamos, de início, os três poemas sinfônicos *Cauchemar* (Pesadelo), de 1895; *Marabá* (1898); *Insônia* (1908). O segundo apresenta forte influência wagneriana; se ocorre algum elemento brasileiro, é tão diluído que desaparece na atmosfera criada pelo mestre de Bayreuth. A obra foi composta tendo como programa um texto de Escragnolle Doria. Musicalmente é bem feita, mas sem maior interesse.

O mesmo vale para o *Episódio Sinfônico* (1898), menos wagneriano e mais diversificado quanto às influências. O programa musical foi inspirada por um texto de Gonçalves Dias. O *Prelúdio "Bandeirantes"* pouco tem a ver com bandeirantes e é uma obra fraca.

Numerosas peças orquestrais são peças curtas. Citamos, a título de exemplo, *Paysage* (1892); *Chant d'Automne*; Elegias a Giuseppe Verdi e a José do Patrocínio; *Aubade* (para orquestra de cordas; 1889); *Variações sobre um tema brasileiro* (Intermédio de *O Contratador de Diamantes*).

A simples análise dos títulos acima põe à mostra as duas faces da obra de Francisco Braga: uma totalmente independente de sua terra; outra, apresentando tendências nacionalistas mais ou menos pronunciadas.

97 — Heitor, Luiz. *Música e Músicos do Brasil*, p. 240.

98 — Pequeno, Mercedes Reis. Prefácio do *Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Francisco Braga*. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1945.

Passando por alto as suas peças para banda e seus numerosos hinos — que lhe valeram, na época, o apelido de “Chico dos hinos” — dos quais o mais importante é o *Hino à Bandeira Nacional* (1906); observando ainda que nas poucas dezenas de peças para coro a capela (uníssono, vozes iguais ou mistas) a maioria tem finalidade didática e/ou cívica, devemos encarar mais seriamente a sua produção para canto (solo ou coro) e orquestra, que mereceria um estudo crítico que separasse o joio do trigo.

No que se refere à sua produção para canto e piano, o Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Francisco Braga, publicado pela Biblioteca Nacional e prefaciado por Mercedes Reis Pequeno, registra 33 peças, também estas à espera de um estudo crítico.

A música de câmara de Francisco Braga apresenta peças para conjuntos diversos tais como piano, violino e violoncelo; quarteto de cordas; quarteto de saxofones; quarteto de trompas; flauta, 2 oboés e 2 clarinetes; flauta e quinteto de cordas e mais uma série de peças para instrumentos solistas e piano. Boa parte das partituras manuscritas encontra-se na atual Escola de Música da UFRJ.

A obra pianística — cerca de 30 peças — tinha sido, quase toda ela, impressa. Também aqui encontramos uma série de peças com títulos em francês, ao lado de títulos como *Os lundus da Marquesa*, *Sambam abelhas nos manacás, nos jasmineiros, nos cambucás...*; *Timburibá* (tango), etc.

Na música sacra deixou algumas dezenas de peças (aves-marias, hinos, missas, etc.)

Também no terreno da música dramática Francisco Braga foi produtivo. Sua primeira ópera, composta ainda na Europa, foi *Jupira* (1899), com libreto de Escragnolle Doria. Segue a sua colaboração, junto com Nepomuceno e Oswald, na *Pastoral de Coelho Netto* (1903). Em 1906 termina a música para o melodrama *O contratador de diamantes*, com texto de Afonso Arinos. No *Prelúdio* desta obra navega decididamente em águas wagnerianas. Em 1919 termina sua última ópera: *Anita Garibaldi*, com libreto de Osório Duque Estrada.

Caberá à musicologia brasileira do futuro a revisão da obra de Francisco Braga. Embora não brilhe pela força criadora, é possível que se encontre, em sua vasta bagagem musical, uma ou outra obra que tenha condições de permanecer no repertório musical brasileiro. Provavelmente restarão peças de cunho “nacionalista” como, talvez, o *Diálogo sonoro ao luar*, para saxofone alto e bombardino, que possui, dentro de uma escritura polifônica, um clima seresteiro tipicamente nosso.

#### *Glauco Velasquez*

Nasceu em Nápoles, em 23 de março de 1884, filho de pai espanhol, José Velasquez, e mãe brasileira, Adélia Velasquez. Morreu tuberculoso, no Rio de Janeiro, em 21 de junho de 1914. Seus pais residiam, anteriormente, no Brasil. Na Itália foi registrado no Consulado brasileiro de Nápoles.

Tendo perdido cedo os pais, passou a ser educado por um pastor protestante. Aos 12 anos veio ao Brasil, passando a residir, pouco depois, na ilha de Paquetá, onde iniciaria os seus estudos musicais. Em 1898 matricula-se no então Instituto Nacional de Música. Foram aí seus mestres principais Frederico Nascimento e Francisco Braga. De 1907 a 1909 residiu em Jacarepaguá.

Foi em 1912 que conquistou o público carioca durante o terceiro concerto com obras suas, entre as quais figurou uma sonata para violino e piano. Em consequência do êxito alcançado, numerosas personalidades de destaque no meio musical do Rio, entre as quais Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Paulina d'Ambrósio, Frederico Nascimento, decidiram enviar ao Congresso Nacional um pedido de auxílio para que o jovem compositor pudesse viajar à Europa. Vai aqui um trecho desse pedido:

"Srs. Membros do Congresso Nacional — Não fora extraordinário o fenômeno intelectual que a todos nós impressiona e enche de admiração, e não viríamos por certo ante vós solicitar uma providência legislativa, que aproveitará grandemente ao nome brasileiro, porque permitirá se torne conhecido no mundo civilizado um compositor nacional que pela sua genialidade faz jus a um brilhante renome.

Brasileiro, com 28 anos de idade, ex-aluno do Instituto Nacional de Música, que lhe foi a fonte de saber, o sr. Glauco Velasquez tem se revelado um compositor de admirável fecundidade e o que é mais — de uma originalidade maravilhosa".

Mais adiante os signatários observam que: "Não se trata de um candidato a estudos de aperfeiçoamento, pois ao sr. Glauco Velasquez são familiares os segredos da composição: trata-se de um artista que merece os recursos que lhe faltam para tornar conhecidas na Europa as suas obras originalíssimas"<sup>99</sup>.

O pedido, no entanto, não foi atendido.

Nos últimos anos de sua vida, Glauco Velasquez foi endeusado. Eis um dos numerosos testemunhos (Sebastião Sampaio — *Jornal do Comércio*, 18/10/1914): Foi em Paquetá, certo dia, que Francisco Braga ouviu um *Salutaris* de sua composição. O mestre não hesitou: obrigou-o a ir para o curso superior do Instituto. E, no Instituto, já era o gênio que despontava. Faz Harmonia com Frederico Nascimento, distinção com louvor em todos os anos. Faz Composição com Francisco Braga, que o dispensa dos exames, porque seus trabalhos eram superiores a qualquer outra prova".

Mas houve também vozes acauteladoras: "Mas, pergunto eu, será o sr. Velasquez um talento amadurecido? Não haverá nele ainda qualquer coisa de nebuloso? Não se deixará ele arrastar completamente pela sua inspiração, sem força ainda para contê-la, para encaminhá-la para um fim determinado, para tirar-lhe o que ela possa ter de excessivo, de prolixo no seu desenvolvimento?" (Luiz de Castro — *A Notícia* — 21/9/1911).

---

99 — Almeida, Renato. *Obra cit.*, p. 407.

O prestígio do compositor foi tal que, após sua morte prematura, fundou-se, no Rio de Janeiro, a Sociedade Glauco Velasquez, que funcionou de 1914 a 1918. Liderou esta sociedade Luciano Gallet. De seus esforços resultou a impressão de várias obras do compositor, bem como a difusão de sua música através de concertos.

Esta música está hoje esquecida. Talvez a musicologia possa, futuramente, salvar uma ou outra obra que, graças à força do talento de seu autor, tenha condições de integrar o repertório permanente da música brasileira apesar da ausência total de sentimento nativo em Glauco Velasquez. Certo é que a veneração de Velasquez foi exagerada na época. A história provavelmente dará razão a Mário de Andrade que disse dele que "foi uma experiência inquieta, com lampejos de gênio num resultado precário"<sup>100</sup>.

Entre os entusiastas de Glauco Velasquez figurou também o grande compositor francês Darius Milhaud. Tendo-lhe examinado a obra, disse dele, numa conferência:

"Depois de ter lido esta sonata para piano e violino, desejei vivamente conhecer o resto de sua obra de música de câmara. De fato, na música de câmara sente-se bem mais diretamente sua personalidade do que nas canções ou nas peças curtas para piano ou violino ou violoncelo". E mais adiante: "Hoje vos faria ouvir um cântico de *Beatrice*, obra mestra de expressão vocal cujas ousadias harmônicas asseguram a esta peça um lugar à parte na obra de Glauco Velasquez" (Jornal do Comércio — 19/4/1917). O compositor francês chegou a participar, como violonista, de concertos em que se executavam exclusivamente obras de Glauco Velasquez.

Também Villa-Lobos o admirava. Contou-nos Adhemar da Nóbrega, profundo conhecedor da personalidade e obra do autor das Bachianas: "Villa-Lobos tinha o maior apreço pela música de Glauco Velasquez, que ele considerava como um criador sensível às preocupações estéticas da Europa de seu tempo. E no Conservatório, fazia-nos ler obras de Glauco".

#### *A obra*

A música de Glauco Velasquez nada tem a ver com o Brasil. Pode ser que uma ou outra obra tenha condições de resistir ao tempo, graças à força do talento de seu autor; por razões de auto-afirmação nacional em termos de música certamente não será.

A produção de Velasquez abrange peças para piano, violino e piano, violoncelo e piano, canto e instrumentos; música para trios e quartetos, para canto e piano (textos em francês, italiano e português) e uma ópera.

O compositor abeberou-se em fontes como Wagner, Vincent d'Indy e César Franck. Analisou também obras de Stravinsky. Fundamentalmente, porém, é um pós-romântico. Sua linguagem harmônica apresenta, freqüentemente, traços modernos para a época. Assim, por exemplo, *Canzone Strana*, para piano (op. 44) é basicamente modal, com largo

100 — Andrade, Mário de. *Compêndio de História da Música*. São Paulo, 1933, 2.<sup>a</sup> ed., p. 166.



emprego de acordes de 7.<sup>a</sup> e 9.<sup>a</sup> e alguns cromatismos. Já o *Cantique de Soeur Beatrice* — da ópera em 1 ato, de mesmo nome, com libreto baseado em Maeterlinck — é francamente atonal e apresenta uma harmonia ousada e interessante.

Vasco Mariz elogia parte de suas canções: "Como se não lhe bastasse a desgraça física pessoal, aguçada pela leitura do Tristão, abeberou-se em Antero de Quental, em Leopardi, em Stechetti para compor o seu *lied*. Produziu excelentes peças em quase todos os estados de alma: *A Fada Negra* impressiona pela declamação intensamente dramática; *A Casa do Coração* é miniatura e encantadora; *Anália* tem a forma epigramática; em *Romance* surge-nos eufórico, cheio de vida, entusiasta; em *As Letras* foi áspero e heróico, e lírico ao musicar o *Alma Minha Gentil*, de Camões"<sup>101</sup>.

De um modo geral, como diz Renato Almeida: "Há acentuadamente uma nota apaixonada de coração ferido, que reponta sempre em mágoa e inquietação, através da fantasia doentia desse músico"<sup>102</sup>.

#### *Outros compositores*

A vida musical brasileira das últimas décadas do século passado e início deste, dominado pelo espírito que já analisamos no estudo dos compositores principais, apresenta, no terreno da composição, um vasto elenco de personalidades de importância secundária em termos de enriquecimento do patrimônio cultural brasileiro. Pode ser que estudos musicológicos locais — que deveriam ser estimulados por entidades oficiais e particulares — possam trazer à tona, futuramente, uma ou outra peça de valor mais apreciável, com possibilidade de sobrevivência.

O que, sem dúvida, impressiona, independente de qualquer julgamento estético, é a extensão — em termos geográficos — e a intensidade das tendências criadoras. Por razões já examinadas, a inclinação de identificar a vida musical do Rio de Janeiro, e também de São Paulo, durante a segunda metade do século passado e início deste, com a do Brasil, revela-se perigosa. Não há dúvida, os dois centros referidos foram os principais e ali aconteceram os fatos mais importantes, mas nem por isso pode-se menosprezar o que sucedeu em outros Estados.

Boa parte desses compositores tiveram a oportunidade de estudar na Europa e alguns conseguiram até críticas elogiosas no velho Continente. Aqui no Brasil, além de comporem, contribuíram, às vezes em grau notável, para o desenvolvimento da cultura musical em seus Estados.

Os nomes que citaremos não esgotam a lista daqueles que, por suas tendências criadoras e sua atividade, seja como professores, instrumentistas, regentes, organizadores da vida musical, fertilizaram o terreno da música erudita.

No Pará, de longa tradição musical, encontramos nomes como José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), compositor e professor do Conservatório de Belém; Meneleu Campos (1872-1927), diretor, a partir

101 — Mariz, Vasco. *A Canção Brasileira*. Ministério da Educação e Cultura — Serviço de Documentação, 1959, p. 53.

102 — Almeida, Renato. *Obra cit.*, p. 408.

de 1900, do Instituto Carlos Gomes; Alípio César Pinto da Silva (1871-1923), fundador do Centro Musical Paraense (1914).

No Rio Grande do Sul destacam-se vultos como José de Araújo Viana e Murilo furtado. Sua vida e obra merecerá estudo especial no segundo volume.

O Maranhão produziu Francisco Libânio Colás, professor, violinista, regente, organizador da vida musical e compositor (sua produção inclui operetas sobre textos de Artur de Azevedo). Enriqueceram ainda o cenário musical do Maranhão Leocádio Raiol e seu irmão Antônio Raiol. O primeiro faleceu em 1909 e o segundo em 1905.

Em Pernambuco compõe e atua Euclides Aquino da Fonseca (1854-1929). Marcelino Cleto (1842-1922), além de compositor, foi fundador do Ateneu Musical do Recife.

Em Santa Catarina encontramos Adolfo de Melo (1861-1926), compositor e violinista de destaque.

Minas Gerais apresenta José Lino de Almeida (morto em 1888) e, sobretudo, Francisco Vale (1869-1906), discípulo de César Franck. A partir de 1895, Francisco Vale passou a viver em Juiz de Fora. Segundo Renato Almeida: "A obra musical de Francisco Vale é pouco conhecida e revela apurados conhecimentos técnicos e facilidade de expressão, embora o artista nunca tenha encontrado a sua verdadeira personalidade, que talvez estivesse numa música brasileira"<sup>103</sup>.

Em São Paulo devemos assinalar ainda Assis Pacheco (1865-1937), nascido em Itu. Tendo tealizado estudos na Europa, acabou fixando-se no Rio, dedicando sua atividade ao teatro ligeiro.

No Rio de Janeiro pode-se registrar ainda a presença de Manuel Joaquim de Macedo, sobrinho do autor da *Moreninha*; Delgado de Carvalho, autor de duas óperas, uma das quais — *Moema* — encenada por ocasião da inauguração do Teatro Municipal (1910).

Estudaremos no segundo volume, de um modo sintético, as manifestações principais da música popular brasileira, a partir de suas raízes mais importantes: a modinha e o lundu, bem como o surgimento do modo de ser brasileiro em termos de música. Tal estudo é indispensável para o entendimento de aspectos essenciais do chamado Modernismo.

---

103 — Ibid. p. 436.

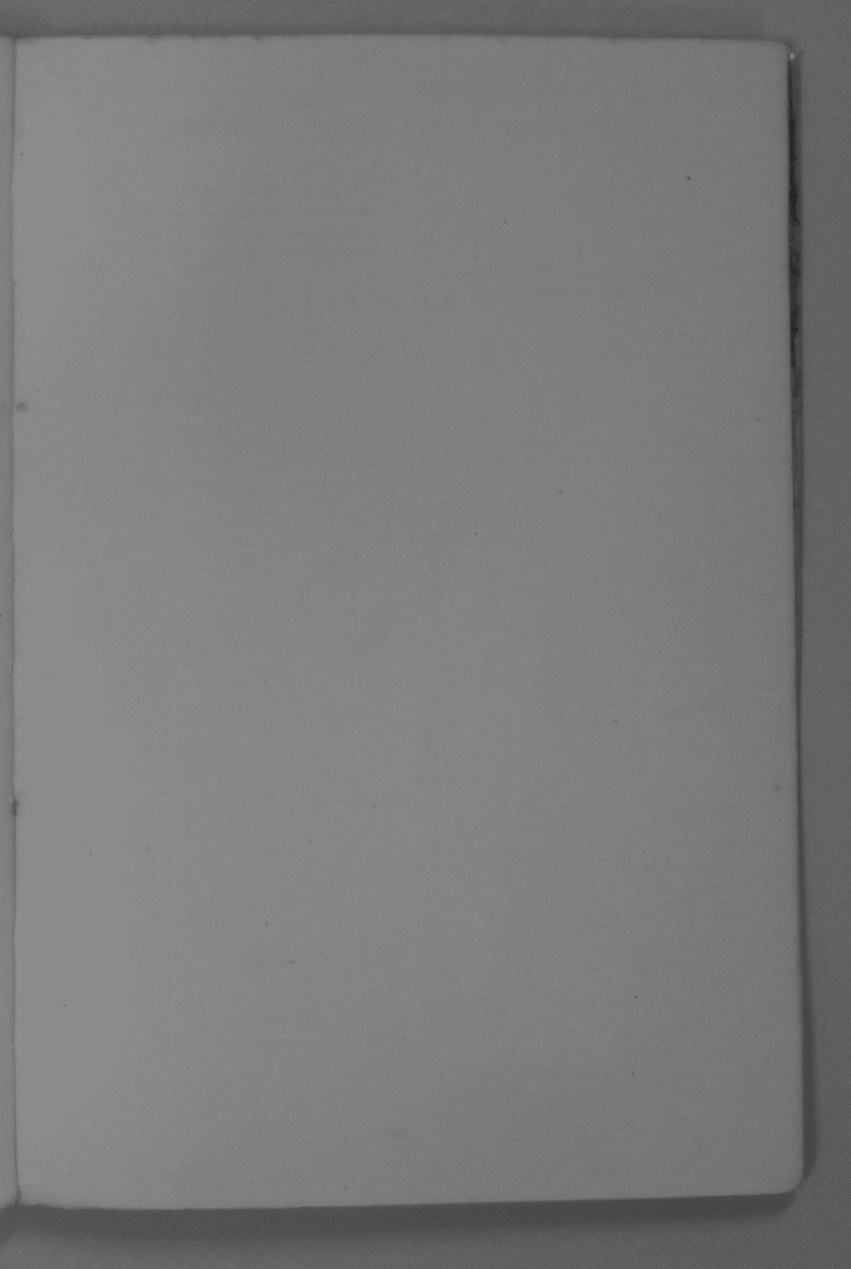
## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Almeida, José Lino de, 138  
 Amat, D. José, 79, 80, 81, 82, 86, 87  
 Araújo, João Gomes de, 101-3  
 Barbosa, Damião 74, 105  
 Braga, Antônio Francisco, 113, 120, 122, 126, 130-4, 135  
 Cabral, José d'Almeida, 110  
 Calado, Joaquim Antônio da Silva, 124, 125  
 Campos, Meneleu, 137  
 Carvalho, Delgado de, 138  
 Chagas, João José das, 43  
 Cleto, Marcelino, 138  
 Colás, Francisco Libânio, 138  
 Cunha, Brazílio Itiberê da, 99, 106-8, 110, 126  
 Deus, João de, 43  
 Fernandez, Lorenzo, 113, 128  
 Fonseca, Euclides Aquino da, 138  
 Furtado, Murilo, 138  
 Gallet, Luciano, 12, 13, 113, 123, 128, 136  
 Garcia, José Maurício Nunes, 29, 41, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 53-60, 61, 77, 78, 84, 105, 113, 117  
 Giannini, Gioacchino, 78, 80, 86, 104  
 Gomes, André da Silva, 28, 29  
 Gomes, Antônio Carlos, 77, 81, 82, 83-100, 101, 102, 103, 104, 106, 113, 114, 114, 132  
 Gonzaga, Chiquinha, 124  
 Gottschalk, Louis Moreau, 72, 106  
 Jesus, Caetano de Mello, 21  
 Lambert, Lucien, 120, 122  
 Levy, Alexandre, 74, 108-110, 126  
 Lobo, Elias Álvares, 81, 104-5  
 Lobo, Jerônimo de Sousa, 43  
 Macedo, Manuel Joaquim de, 138  
 Maersch, Adolfo, 79  
 Malcher, Cândido da Gama, 137  
 Melo, Adolfo de, 138  
 Mesquita, Henrique Alves de, 82, 103-4, 123, 124  
 Mesquita, José Joaquim Emerico Lobo de, 39-41, 42, 43  
 Miguéz, Leopoldo, 89, 113, 116, 120, 126-7, 128  
 Mussurunga, Domingos da Rocha, 74, 105  
 Napoleão, Arthur, 72, 120  
 Nascimento, Frederico, 112, 113, 135  
 Nazareth, Ernesto, 109, 118-126, 129  
 Nepomuceno, Alberto, 84, 108, 109, 110-18, 120, 125, 126, 129, 132, 134, 135  
 Neto, Barroso, 113  
 Neto, Marcos Coelho, 42, 43  
 Neukomm, Sigismund, 47, 52, 61-3, 76, 77  
 Neves, Inácio Parreiras, 42-3  
 Nóia, Inácio Ribeiro, 22-3  
 Oliveira, Manuel Dias de, 43  
 Oswald, Henrique, 113, 118, 120, 122, 123, 126, 127-130, 134, 135  
 Pacheco, Assis, 138  
 Pedro, 161, 63, 76-77  
 Pinto, Joaquim Bernardo Mendonça Ribeiro, 24-5  
 Pinto, Luís Álvares, 23-4  
 Portugal, Marcos, 47, 48, 49, 52, 56, 57, 60-1, 62, 76, 105

Queirós, Bernardo José de Sousa. 47  
Raiol, Antônio, 138  
Raiol, Leocádio, 138  
Rocha, Francisco Gomes da, 42  
Santos, Livino Faustino dos, 105  
Silva, Alípio César Pinto da, 138  
Silva, Cândido Inácio da, 56  
Silva, Francisco Manoel da, 56, 61, 63, 68, 69, 71, 77, 78, 80, 86, 87, 101, 126  
Torres, Miguel dos Anjos, 105  
Tupinambá, Marcelo, 119  
Valle, Francisco, 132, 138  
Velasquez, Glauco, 134-7  
Viana, Frutuoso, 128  
Viana, José de Araújo, 113, 138  
Villa-Lobos, Heitor, 119, 123, 125, 130, 136  
Xavier, José Maria, 43

Este livro foi fotocomposto em Flores & Filhos e impresso na  
Empresa Gráfica Metrópole em maio de 1976 para a Editora  
Movimento. As últimas provas foram revisadas pelo Autor.

80/76







780.983

K474

Kiefer, B

História  
Brasil

ção da música dos nossos indígenas pela ação dos jesuítas e outras ordens religiosas, sublinha a importância do negro na formação da música nacional.

No período colonial a ênfase cabe a Lobo de Mesquita, da Escola Mineira. Já no tempo de D. João VI, fundamental para o desenvolvimento da cultura musical devido à vinda da Corte, com suas exigências de vida artística a propiciar a importação de artistas europeus e a incrementar todas as manifestações de arte no país, se ergue a figura expressiva de José Maurício Nunes Garcia. O Romantismo engloba todo o período posterior ao de D. João VI, até o advento do Modernismo, por ausência de uma linha demarcatória nítida, capaz de separar aspectos distintos dentro de largo segmento cultural. É a época da luta pela autoafirmação em todos os setores da vida nacional, desde o político até o artístico.

A leitura desta obra não ficará, por certo, restrita aos estudiosos da música erudita. As referências constantes às outras artes, sobretudo à literatura, bem como à realidade sócio-histórica que emoldura obras e autores, fazem desta *História da Música Brasileira* uma referência básica para todos os que se preocupam com a formação da cultura brasileira.

*Myrna Bier Appel*

A história do nosso passado musical, mais rico do que se costuma pensar, apresenta ainda lacunas de conhecimento muito sérias. O melhor que se pode fazer, em tais circunstâncias, é recolher as peças existentes e juntá-las do melhor modo possível. A presente obra é uma tentativa neste sentido.

*Bruno Kiefer*

Este preço só se tornou possível devido à participação do Instituto Nacional do Livro, que, em regime de co-edição, permitiu o aumento da tiragem e conseqüente redução do custo industrial.

Cr\$ 22,00