

Rubens Russomanno Ricciardi  
(organizador)

# Música Popular Brasileira Antiga

Pesquisas históricas e novos arranjos

Volumes I e II

Coleção USP de Música do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP



**Editor**

Marco Antônio Geraldini

**Coordenação e organização editorial**

Rubens Russomanno Ricciardi

**Realização**

NAP-CIPEM da FFCLRP-USP

**Projeto gráfico e editoração**

Eduardo Profeta

**Apoio técnico**

Luis Alberto Garcia Cipriano

Copyright © 2015 by Rubens Russomanno Ricciardi,

Dorothea Hofmann, Claudio Rogério Giovanini

Micheletti & André Luís Giovanini Micheletti.

Editora Pharos

Rua Panorama, 870, Palmas do Tremembé, São

Paulo, SP - CEP 02347-050

Telefone: (11) 3798-8101

Site: [www.editorapharos.com.br](http://www.editorapharos.com.br)

E-mail: [marco@editorapharos.com.br](mailto:marco@editorapharos.com.br)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Ricciardi, Rubens Russomanno  
Música Popular Brasileira Antiga /  
Rubens Russomanno Ricciardi. -- São Paulo :  
Editora Pharos :  
NAP-CIPEM da FFCLRP-USP, 2015. -- (Coleção Usp  
de música ; v. 3) / organizador Rubens  
Russomanno Ricciardi)

Bibliografia  
ISBN 978-85-63908-17-9

1. Compositores - Brasil - Biografia 2. Música -  
Apreciação 3. Música - Brasil 4. Música brasileira  
5. Músicos - Brasil - Biografia 6. I. Ricciardi,  
Rubens Russomanno. II. Título. III. Série.

15-07131

CDD-780.092

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Brasil : Compositores : Biografia e obra  
780.092

*Não há nada de espantoso no fato de um país retomar periodicamente os objetos de seu passado e descrevê-los de novo, para saber o que pode fazer deles: esses são, deveriam ser procedimentos regulares de avaliação.*

Roland Barthes

## Sumário

Prefácio.....	7
1) Coleção de modinhas e <i>Lundum</i> (Dança Popular Brasileira) do <i>Anexo Musical da Viagem no Brasil</i> de Spix & Martius – a possível contribuição agora revelada de Theodor Lachner na edição de Munique (Dorothea Hofmann & Rubens Russomanno Ricciardi).....	28
2) <i>Grande Lundum</i> editado por Edward Laemmert no Rio de Janeiro – o gênero popular brasileiro entre o batuque e o samba - (Rubens Russomanno Ricciardi).....	61
3) <i>Pensamento Sentimental</i> de José Maria Xavier – raro exemplar profano e concertante do padre-mestre de São João d’El Rey (Rubens Russomanno Ricciardi).....	94
4) <i>Valsa-Choro</i> de Edmundo Russomanno – descrevendo de novo o passado musical em Ribeirão Preto (Rubens Russomanno Ricciardi).....	104
5) <i>Última Serenata</i> , valsa de Lino Guido Giovanini – descrevendo de novo o passado musical em Rio das Pedras (Cláudio Rogério Giovanini Micheletti, André Luís Giovanini Micheletti & Rubens Russomanno Ricciardi).....	109
Sobre os pesquisadores e arranjadores.....	112
USP-Quarteto e Ensemble Mentemanuque – músicos professores, alunos, ex-alunos e funcionários da OSUSP e do Departamento de Música da FFCLRP-USP.....	123
Faixas do CD em anexo.....	132

## Coleção USP de Música

### **Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo**

**Prof. Dr. Marco Antonio Zago**

Reitor

**Prof. Dr. Vahan Agopyan**

Vice-reitor

**Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes**

Pró-reitor de Graduação

**Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior**

Pró-reitor de Pós-Graduação

**Prof. Dr. José Eduardo Krieger**

Pró-reitor de Pesquisa

**Prof. Dr. Marcelo de Andrade Roméro**

Pró-reitor de Cultura e Extensão Universitária

**Prof. Dr. Luis Fernando Medina Mantelatto**

Diretor da FFCLRP-USP

**Prof. Dr. Pietro Ciancaglini**

Vice-diretor da FFCLRP-USP

**Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi**

Coordenador do NAP-CIPEM e chefe do Departamento de Música da FFCLRP-USP

**Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier**

Vice-chefe do Departamento de Música da FFCLRP-USP

**Prof. Dr. Gustavo Silveira Costa**

Vice-coordenador do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP

# Prefácio

Por Rubens Russomanno Ricciardi

A música é uma arte que não apenas nos dá prazer, mas pode se configurar também como caminho para o conhecimento. Desde os tempos homéricos (ver Odisseia, 9, 6), os aedos (músicos e poetas) já eram, segundo Luis Krausz (\*1961), “provedores de prazer e de sabedoria” (KRAUSZ, 2007, p.24). Aquela antiga tradição arcaica se consolida no período clássico grego. Segundo Aristóteles (c.384-322 a.C.), “é preciso fazer uso de todas as harmonias, mas não de todas do mesmo modo. Os vários tipos de música nos proporcionam prazer, incitando à ação e inspirando à comoção, e ainda nos fazem pensar enquanto aprendizado” (Política, VIII, 7, 1341 b30).

Segundo estes ensinamentos, o Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* em Música (NAP-CIPEM) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (DM-FFCLRP-USP), atrelado à Pró-Reitoria de Pesquisa da USP, apresenta a *Coleção USP de Música*, um novo projeto editorial de livros ilustrados com CDs. A *Coleção USP de Música* é concebida para ser lida e ouvida, integrando aspectos da interpretação/execução (*performance*) em música com a pesquisa histórica, envolvendo não só processos inventivos da composição e do arranjo musical, mas também contemplando questionamentos crítico-filosóficos, imprescindíveis em toda boa ciência. E na musicologia (pesquisa ou toda possibilidade de ciência em música) não poderia ser diferente.

Neste primeiro volume da *Coleção USP de Música* elaboramos os textos de seus cinco capítulos ordenados cronologicamente, resultados de nossas pesquisas. Cada capítulo é dedicado a um repertório popular brasileiro específico do passado. As pesquisas histórico-musicológicas incluem enquanto pilar para a *performance* musical a elaboração de partituras na forma de novos arranjos gravados em CD. As partituras de todos nossos novos arranjos estão sendo publicadas simultaneamente na página de internet do Serviço de Edição e Difusão de Partituras do NAP-CIPEM (<http://sites.ffclrp.usp.br/napcipem/sedp.html>), cujos arquivos em PDF podem ser baixados gratuitamente, com acesso inteiramente livre a todo material de *partituras* e *partes*<sup>1</sup> destes repertórios.

<sup>1</sup> A *partitura* é inicialmente trabalhada pelo compositor na grafia completa da obra. O compositor em seu processo composicional escreve todas as partes (das vozes e/ou instrumentos), cuja ordem se estabelece de cima para baixo, em geral dos instrumentos mais agudos aos mais graves. Há sempre um duplo sentido de *performance*, tanto simultâneo como sucessivo (tudo vai soar sempre conjuntamente e cada parte tem sua linha desenvolvida de modo independente). A *parte* é a execução individual de um instrumento ou voz, cujo papel é extraído após o compositor ter concluído a partitura. Os músicos executantes em geral trabalham com partes chamadas cavadas (cada um só com a sua). Já o compositor, e depois também o maestro, trabalham com a partitura geral, que contém todas as partes juntas

## Theodor Lachner: um possível novo nome na história da música no Brasil

Na elaboração do primeiro capítulo contamos com a importante coautoria da Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Dorothea Hofmann, da Escola Superior de Música e Teatro de Munique (Alemanha) – pesquisa esta viabilizada com apoio do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP e do DAAD da Alemanha. Ela atuou conosco na investigação histórico-musicológica do *Anexo Musical* da *Viagem no Brasil*, dos naturalistas bávaros Johann Baptist Ritter von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868). Por meio desta pesquisa conjunta, realizada recentemente na Alemanha, pudemos descobrir alguns documentos inéditos sobre Theodor Lachner (1795-1877), pianista, revisor musical, arranjador e compositor, cujo nome passa a ser referencial para se compreender a elaboração das partituras naquele processo editorial. Este se torna também o primeiro estudo sobre Lachner, já há muito esquecido, mesmo na Alemanha. Não há pesquisa realizada no Brasil ou na Alemanha que tenha associado anteriormente o nome de Theodor Lachner ao *Anexo Musical* que agora também sabemos, foi impresso em Munique, possivelmente pela casa de música *Falter und Sohn* (Falter & Filho), seguramente entre 1825 e 1826.

### Parceria entre os Departamentos de Biologia e Música na FFCLRP-USP

Esta pesquisa sobre o *Anexo Musical* de Spix & Martius acabou contribuindo também para a aproximação do nosso novo Departamento de Música (fundado a 14 de dezembro de 2010) com o tradicional Departamento de Biologia da mesma FFCLRP-USP. A equipe de biólogos de nossa unidade, sob a liderança do Prof. Dr. Flávio Bockmann, juntou-se à equipe de músicos e pudemos viabilizar um primeiro projeto integrado de ciências e artes pela FFCLRP-USP: *Múltiplos Sentidos em Martius & Spix*<sup>2</sup> – *Música e Biologia*<sup>3</sup>, com a realização de um concerto de música de câmara no Auditório da FDRP-USP (apresentando o repertório do *Anexo Musical* gravado aqui em CD) e de uma exposição envolvendo temas de pesquisa da música e da

<sup>2</sup> Não obstante a referência bibliográfica proposta pelos próprios naturalistas tenha sido desde o início *Spix & Martius*, neste projeto invertemos para *Martius & Spix*, por conta da maior proximidade de Martius com a música.

<sup>3</sup> A concepção do título do projeto se deve à Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Clotilde Perez, do Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo (CRP) da ECA-USP.

biologia relacionados a Spix & Martius, ocupando as dependências do saguão do Auditório da Faculdade de Direito de Ribeirão Preto da USP (FDRP-USP) - evento este ocorrido a 21 de novembro de 2013 (ver cartaz de divulgação logo abaixo).

**Múltiplos sentidos em Martius & Spix**

A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto - Universidade de São Paulo, e seus Departamentos de Música e Biologia, convidam a todos a embarcar nesta extraordinária jornada pelas terras brasileiras do início do século XIX, quando ainda eram parte do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Participem desta experiência multisensorial, que terá como guias os jovens sábios Carl Friedrich von Martius e Johann Baptist Ritter von Spix, naturalistas bávaros que documentaram a diversidade biológica, étnica, artística e cultural de um Brasil ainda muito pouco conhecido.

O evento **Múltiplos Sentidos em Martius & Spix** inclui uma exposição sobre a obra e a vida dos naturalistas bávaros, uma conversa com o zoólogo **Marcos André Raposo**, curador da coleção de Aves do Museu Nacional - Universidade Federal do Rio de Janeiro e finaliza com um concerto do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance (NAP-CIPEM), apresentando as canções populares brasileiras publicadas em Munique por Martius e Spix.

**21 de novembro de 2013, 19h, entrada franca**  
Auditório da Faculdade de Direito de Ribeirão Preto, USP

Informações:  
Departamento de Música, USP - (16) 3602-3169  
Departamento de Biologia, USP - (16) 3602-4445

Cartaz do evento *Múltiplos sentidos em Martius & Spix*, com concerto e exposição contemplando interfaces musicais e biológicas, realizado pelo Departamento de Música em conjunto com o Departamento de Biologia da FFCLRP-USP

Pudemos contar ainda em nossa viagem de pesquisa a Munique com o apoio do Prof. Dr. Wilfried Klein, também do Departamento de Biologia da FFCLRP-USP, a quem manifestamos nossa gratidão. Esta aproximação das ciências com as artes na FFCLRP-USP nos faz sonhar com novos futuros projetos, como, por exemplo, novos centros de ciências e artes em nosso Campus da USP em Ribeirão Preto, viabilizando-se o projeto do Museu da Biodiversidade numa ação contígua à USP-Ópera. Afinal, nada mais apropriado a um campus universitário que a plena integração filosófica das ciências com as artes.

### **Outros repertórios de Música Popular Brasileira Antiga**

Os demais quatro capítulos (II-V), deste primeiro livro com CD pela *Coleção USP de Música*, são dedicados a outras obras populares brasileiras antigas e do mesmo modo com todo tipo de dificuldade epistemológica em torno de suas fontes primárias. São os casos do *Grande Lundum* anônimo, originalmente editado no Rio de Janeiro (c.1835), por Edward Laemmert (1806-1880), e do *Pensamento Sentimental* (c.1886) do padre mineiro José Maria Xavier (1819-1887). Adentrando-se no século XX, temos ainda a *Valsa-Choro* (c.1940) do paulista Edmundo Russomanno (1893-1963) e a valsa *Última Serenata* (c.1930), do também paulista Lino Guido Giovanini (1910-1994).

Este último capítulo foi redigido numa tríplice coautoria com os irmãos Prof. Cláudio Rogério Giovanini Micheletti (violinista *spalla* da OSUSP) e Prof. Dr. André Luís Giovanini Micheletti (professor de Violoncelo e Música de Câmara do Departamento de Música da FFCLRP-USP) - ambos também integrantes do recém-fundado USP-Quarteto, portanto, atuando aqui como pesquisadores e músicos.

Observa-se a coincidência de que arranjador e músicos, e também autores dos dois últimos capítulos, serem netos dos compositores estudados, respectivamente Edmundo Russomanno e Lino Guido Giovanini – processo este recorrente ao longo da história, onde o amor pela música e a dedicação aos seus ofícios sobrevivem em diversas gerações de uma mesma família. Estas boas tradições musicais, é claro, ocorrem também no interior paulista. Não é por menos que aqui, em Ribeirão Preto, já temos a sede de um novo curso superior de música pela USP.

## Novos arranjos de obras antigas: releitura do nosso passado musical

Segundo Roland Barthes (1915-1980), “não há nada de espantoso no fato de um país retomar periodicamente os objetos de seu passado e descrevê-los de novo, para saber o que pode fazer deles: esses são, deveriam ser procedimentos regulares de avaliação” (BARTHES, 2003 [1ª ed. francesa 1966], p.187).

Os arranjos e novas versões de obras do passado são uma releitura de nossa história. Pensamos o presente e revisitamos o passado por meio da música. Reunimos aqui exemplares musicais dos séculos XIX e XX oriundos de diversas partes do Brasil. Apresentamos antigas obras com arranjos inéditos ou, como diria Barthes, por meio de *novas descrições*. Configuramos assim uma ponte entre passado e presente, entre a espontaneidade gestual da *música popular brasileira*<sup>4</sup> e a elaboração mais extensiva dos parâmetros musicais por meio da partitura enquanto alicerce *grafocêntrico* (centrado na grafia, na escritura) da composição. Apresentamos modinhas coloniais da Bahia, Goiás, Minas Gerais e São Paulo; lundus dos tempos da Colônia e do Império já definidos desde então como *dança popular brasileira* – e, no segundo caso, temos um exemplar carioca –; a singela melodia romântica mineira e a música instrumental caipira do interior paulista composta por filhos de imigrantes italianos. Tudo isso reunimos como *música popular brasileira antiga*, talvez nos permitindo desenvolver um quadro mais diferenciado e rico das tradições populares musicais no Brasil.

### Definindo arranjo e metodologias empregadas

O arranjo é a *reelaboração* (ou como dizem os alemães, *Bearbeitung*) em nova partitura de obra existente previamente. Nestes arranjos mantivemos as formas e os números de compassos senão originais, pelo menos que correspondam a uma estrutura semelhante. No entanto, conferimos novas texturas, novas densidades contrapontísticas, bem como novas instrumentações. Levamos em consideração as gestualidades de época, pois procuramos nos manter atrelados à linguagem e ao estilo musical original, apesar de nosso

<sup>4</sup> Por *música popular brasileira* de modo algum nos referimos à distorção ideológica conhecida pela sigla MPB.

incontornável distanciamento crítico-histórico.

Se os arranjos de José Gustavo Julião de Camargo (das modinhas editadas por Theodor Lachner para o *Anexo Musical da Viagem no Brasil* de Spix & Martius) contemplam um diálogo maior com a contemporaneidade, já em nossos próprios arranjos (*Grande Lundum* anônimo, *Pensamento Sentimental* de José Maria Xavier, *Valsa-Choro* de Edmundo Russomanno e *Última Serenata* de Lino Guido Giovanini) mantivemos uma poética musical mais restrita aos recursos de linguagem de época. Entendemos que as diferenças metodológicas de ambos os arranjadores só podem enriquecer ainda mais o projeto como um todo. Contudo, ambos os arranjadores, trabalhando com o mesmo princípio, mantiveram rigorosamente intacta a melodia original de todas as peças. Ou seja, nenhum arranjo escrito aqui interferiu em nenhum momento naquilo que podemos definir como *linha melódica referencial* - sempre conservada tal como consta nas fontes primárias. Portanto, nosso trabalho não foi de uma edição musicológica, mas sim de arranjos inspirados na pesquisa histórico-musicológica. Quem sabe nos aproximamos por meio da intuição poético-artística daquilo que seria uma prática instrumental na execução de improvisos das modinhas e lundus dos primórdios do Império, da melodia romântica com instrumento solista ou das valsas-choro na primeira metade do século XX.

Contudo, no *Lundum – Dança Popular Brasileira*, há ainda outra solução metodológica, pois se mantivemos de modo coerente a parte original aqui executada ao violino (a já citada *linha melódica referencial*), tal como constava na provável edição de Theodor Lachner, por sua vez, o cravo e a *viola caipira*<sup>5</sup> funcionaram como acompanhamento de forma bem mais simples que nos demais arranjos. Inclusive, não se trata neste caso de um arranjo, mas sim de um acompanhamento comigo ao cravo e José Gustavo Julião de Camargo na viola caipira, no qual atuamos não como arranjadores, mas sim como instrumentistas que improvisam na resolução das funções harmônicas de época – talvez um momento único do CD em que se priorizou o acompanhamento mais simples e sem maiores invenções, justamente por prescindir da escrita. Os arranjadores aqui se tornaram

<sup>5</sup> Empregamos a denominação *viola caipira*, já que Ribeirão Preto é o centro de uma grande região de importância para a consolidação do instrumento. Assim também se chama nosso Curso de Bacharelado em Instrumento pela FFCLRP-USP. Trata-se, contudo, da *viola de arame*, ou de velhos exemplares similares presentes no Brasil desde o século XVI.

instrumentistas executantes que improvisam o acompanhamento do *Lundum – Dança Popular Brasileira*. Afinal, os lundus, nos casos de música para dança, eram executados em geral sem partitura nem partes na época, pelo que se sabe.

E ainda, fora nossos arranjos e de José Gustavo Julião de Camargo, duplicamos as faixas das modinhas (cada modinha foi gravada duas vezes com duas versões), pois incluímos no CD também os arranjos originais cuja atribuição a Theodor Lachner se torna possível de agora em diante (a da já citada edição de Munique, entre 1825 e 1826). Pensamos mesmo numa homenagem àquele pianista e compositor bávaro, até aqui anônimo, que tão bela contribuição pode ter dado à música brasileira. Neste caso, como diria Mário de Andrade (1893-1945), a gravação foi “sem tirar nem por”, pois prevaleceu uma fidelidade às partituras elaboradas, ao que tudo indica, por Theodor Lachner. A Profa. Dra. Yuka de Almeida Prado (soprano) foi acompanhada pelo Prof. Dr. Pedro Persone (fortepiano), com a utilização de um instrumento de época na gravação, o *fortepiano* do luthier paulista Cesar Ghidini<sup>7</sup>, fabricado em Boston (EUA), em 2006, de acordo com o modelo de Johan Lodewijk Dulcken (1761-?), Munique, 1795, oriundo de uma coleção privada na Alemanha. Assim, é possível que tenhamos nos aproximado das sonoridades que foram referenciais ao próprio Theodor Lachner ao piano.

### **Trans-invenção – o conceito de nossos arranjos**

Podemos definir nosso trabalho na elaboração dos arranjos deste livro-CD como *trans-invenção* ou ainda *arranjo proliferado*. Pensamos na adaptação de determinada composição musical de uma formação instrumental para outra já inserindo novos elementos, tanto contrapontísticos como harmônicos, mantendo-se, no entanto, uma mesma essência virtuosística e do estilo e linguagem musicais.

Anteriormente ao terceiro quartel do século XIX não havia gravação de som. Todo repertório musical mais antigo fica restrito, enquanto referência para sua execução, às partituras, ou seja, à grafia musical (e nem sequer há possibilidade de uma reconstituição

<sup>6</sup> Cesar Ghidini é natural de Americana, cidade na qual trabalha em sua oficina de instrumentos de teclado. O cravo utilizado na gravação do *Lundum – Dança Popular Brasileira*, que pertence à USP-Filarmonia do Departamento de Música da FFCLRP-USP, também foi fabricado por este insigne luthier do interior paulista.

<sup>7</sup> Régis Duprat (\*1930) se refere ao livro *Aproximações sobre Hermenêutica* (Porto Alegre: EdiPUCRS, 1996, p.18-20) de Emildo Stein.

através de tradição oral). Por meio apenas de partituras, contudo, fica impossível se reconstituir em sua totalidade as intenções originais no sentido da interpretação/execução (*performance*). Daí o nome interpretação. Segundo Ernildo Jacob Stein (\*1934), “*estamos condenados à interpretação, à hermenêutica*” (apud DUPRAT, 2007, p.187). Acrescentamos agora outra frase drástica à discussão: *estamos também condenados à contemporaneidade*. Não só a interpretação/execução como também a escritura de nossos *arranjos proliferados* ou *trans-invenções* deste volume da *Coleção USP de Música* envolvem questões tanto hermenêuticas quanto de contemporaneidade.

Sobre nossas partituras aqui gravadas no CD anexo não falamos de “originalidade”. Também não estamos preocupados com a execução a partir de “instrumentos” assim chamados “de época” como única opção aceitável. As mais ricas sonoridades na interpretação-execução de obras dos séculos passados podem ser obtidas com instrumentos os mais variados e construídos com os mais diversos recursos e materiais. O grande artista sempre viabiliza uma *performance* interessante desta ou daquela maneira. Sua expressão musical será sempre válida. Por isso também não podemos nos referir à “autenticidade histórica”. Só um ingênuo poderia buscar tal condição (de autenticidade) na execução de música anterior à invenção da gravação (ou seja, anterior ao registro fonográfico). Daí a metafísica não mais que hipotética de uma pretensa execução “historicamente informada”. Não obstante o modismo em nossos tempos de tal pretensão, tudo se resume (neste caso dos adeptos sectários da assim chamada “música antiga” com supostos “instrumentos de época”) à tentativa de execução musical com instrumentos e materiais que imitam recursos artesanais de épocas passadas. O que se pode pretender além desta condição redutiva?

Deve-se implicar ainda a leitura dos tratados de época com suas inumeráveis contradições. Ora, existe uma relação sempre já inequívoca entre os tratados teóricos e a *performance* numa determinada época? Não seriam a *performance* (*práxis*) e ainda em especial a composição (*poíesis*) sempre mais primordiais que toda pesquisa (*theoria*)? E ainda, até que ponto os tratados históricos nos assegurariam algo de definitivo na *performance* dos repertórios mais antigos?

Buscando outros caminhos, entendemos que importa acima de

tudo o estudo da composição, de como os compositores trabalhavam suas inovações e seus experimentos – lembrando que a filosofia de trabalho do NAP-CIPEM contempla sempre já a fusão de horizontes entre composição, execução-interpretação e pesquisa musical. Temos que compreender as singularidades expressivas enquanto linguagem, já que a essência da obra de arte musical é sempre a poética do compositor e a *performance* com ela contextualizada.

### **Johann Sebastian Bach: referência metodológica para a *trans-invenção***

Vejamos, por exemplo, uma referência histórica em Johann Sebastian Bach (1685-1750). As atividades poético-práticas de Bach na elaboração de arranjos (improvisados ou não) de suas próprias obras foram relatadas por seu aluno Johann Friedrich Agricola (1720-1774). Este se referiu aos *Sei solo ã Violino senza Baŕo accompagnato* - compostos por Bach, em 1720, hoje mais conhecidos por sonatas e partitas:

Por que o autor [Agricola] não prefere mencionar os ainda bem mais difíceis *6 Solos de violino sem baixo* de Joh[ann] Seb[astian] Bach? Estes são certamente ainda mais difíceis e mais completos de vezes que os *Capriccios* do senhor [František] Benda [1709-1786]. Mas [os *Seis solos* de Bach] foram justamente compostos para uma mesma finalidade. Seu autor [Bach] frequentemente os tocava ao clavicórdio e inseria tanta harmonia neles quanto achasse necessária. Ele [Bach] também reconhecia aqui neste caso [de tocar ao clavicórdio com acréscimos de notas] a necessidade de uma harmonia com resultado sonoro, algo que [Bach] não conseguia de maneira mais plena junto àquela composição [originalmente composta só para violino solo] (AGRICOLA, 1775, III/808).

Bach, ele mesmo, ao “inserir tanta harmonia quanto achasse necessária”, quando tocava ao cravo obra composta originalmente para violino, já praticava o que entendemos aqui por *trans-invenção* ou *arranjo proliferado*. Nossa concepção para nossos arranjos segue a mesma filosofia. Na obtenção de uma *harmonia mais plena de vezes*, os instrumentos utilizados (em nossos ensembles com clarineta, viola

caipira, violão, percussão, quarteto e quinteto de cordas) contemplam sempre *mais recursos de vozes no contraponto (vollstimmiger)* que um piano sozinho ou qualquer outro instrumento solo. E o *arranjo proliferado*, uma vez ciente de que não se trata de uma edição *fac-símile*, vale não só internamente numa mesma época como é do mesmo modo possível entre épocas distintas - como em nosso caso, com arranjos do início do século XXI para músicas populares dos séculos XIX e XX.

### **Por uma pesquisa e *performance* musical livres do culturalismo e da indústria da cultura**

Estamos procurando viabilizar na academia de música do século XXI a presença destes repertórios não apenas enquanto questões histórico-musicológicas, mas para que sejam também transformados em material didático na formação de nossos alunos nas práticas interpretativas, tanto cantores como instrumentistas. Estes repertórios populares brasileiros antigos eram compostos e mesmo improvisados espontaneamente em ambientes sociais do cotidiano, nas casas e salões, e também no campo, nos parques e nas praças. Nossa tarefa agora, além das imprescindíveis gravações, é inseri-los na sala de concertos. Um curso superior de música numa universidade de ponta como a USP pode e deve priorizar a sala e o palco de concertos, pois se trata do principal laboratório para suas atividades.

Ao contrário do que afirmam os culturalistas, a instituição da sala de concertos não pertence à burguesia, mas sim é resultado de mais de 2500 anos de desdobramentos inventivos desde que os gregos elaboraram a música para além do ritual cultural, justamente porque foram os primeiros a pensar em termos de *poiesis*, *práxis* e *theoria*.

Acreditamos que a música, por ser arte, requer um ambiente acústico adequado para sua apreciação, para que os parâmetros artístico-musicais possam estar preservados com dignidade (timbres, agógicas, alturas, texturas, durações e ritmos, intensidades e todas demais articulações de frase e dinâmica). Porque trabalhamos com música, temos nossa arte em alta estima. E estamos seguros de que só ouve música de verdade aquele que está todo ouvidos, estando presente com uma escuta concentrada, ouvindo o *lógos*.

Nossa proposta de pesquisa e *performance* musical assim nada tem a ver com o *culturalismo* de nossos dias, digerido cada vez mais com doses extasiantes de *indústria da cultura* – com sua escuta invariavelmente fragmentada, ausente, onde quase tudo se reduz a um mero som ambiente ou fundo musical. É o triunfo em toda parte do altofalante ruidoso por meio das condições as mais precárias de escuta. Portanto, faz-se urgente e necessária uma delimitação criteriosa entre *arte* e *indústria da cultura*. Estamos cientes de que esta é uma perspectiva oposta à tendência *valetudista* de nossos tempos.

O primeiro passo, para que possamos entender esta diferença, é separar arte de cultura. Entendemos que a cultura se restringe ao costume, ao hábito, ao cotidiano, à norma, à regra, à repetição não crítica de padrões e a toda forma restante de comunicação ou retórica (tanto arbitrária como manipulada), incluindo-se ainda a lógica de sistemas. A obra de arte (enquanto exceção e singularidade solitária) não pertence à cultura (*significado forte de cultura*). Se para os culturalistas a arte é uma categoria cultural, aqui já excluimos deliberadamente a arte da cultura. De profundidade filosófica são as palavras de Jean-Luc Godard em seu vídeo-ensaio *Je vous salue, Sarajevo*, 1993: “Cultura é regra, arte é exceção... A regra quer a morte da exceção”.

Contudo, na aceção dos culturalistas (aqueles que são adeptos do *culturalismo*), a arte está inserida na cultura enquanto bem cultural (*significado fraco de cultura*). Os culturalistas adotam o *retalivismo cultural* em questões da história, psicologia, sociologia e antropologia, entre outras humanidades, áreas do conhecimento nas quais o culturalismo de fato se aplica em alguns contextos. Mas a truculência se torna irreversível quando os culturalistas também subjugam a filosofia, as artes e as ciências ao relativismo cultural, tornando-o uma doutrina redutiva e mesmo repressiva. Se tudo é relativo, até a autoridade do autor, por meio de sua obra, deixa de ser verdadeira, e a arte sucumbe diante da cultura.

O *culturalismo*, um processo de *exclusão em nome da cultura*<sup>8</sup>, não deve ser compreendido por conta da antiga oposição *culturalismo x naturalismo*, mas sim como problema oriundo da antropologia. Em sua rigidez, o culturalismo superdimensiona a cultura a uma condição naturalizada e, não raramente, pseudo-biológica. O culturalismo

<sup>8</sup> Os autores referenciais nesta nossa perspectiva crítico-filosófica são os marxistas Theodor Adorno, Étienne Balibar e Stuart Hall, entre outros.

também se confunde com o assim chamado *racismo sem raça*, *racismo cultural* ou *neo-racismo*, quando o conceito de *cultura* (corretamente refinado) substitui o conceito de *raça* (já talvez um tabu indesejável). E quanto mais interesses houver de um corporativismo totalitário em jogo (herança direta do fascismo?), maior se torna a intolerância dos culturalistas. A aparência democrática destes grupos se tornou um dos maiores engodos de nossos tempos. Por meio de discursos só aparentemente contrários a preconceitos (*politicamente corretos*) é que se praticam não raramente os maiores preconceitos.

No âmbito da arte um dos equívocos do culturalismo é a cristalização da *ποίησις* (*poiesis*) - o processo inventivo na arte ou poética artística. Os culturalistas denegam as dinâmicas transformadoras próprias do ser humano - como se as confluências ou fusões de horizontes nos mais diversos modos de viver, pensar e inventar, fossem sempre prejudiciais. O culturalismo entende o ser humano tal como um peixe no aquário. Um índio, por exemplo, jamais poderia tocar violino. Isso porque no culturalismo não é bem visto qualquer desejo ou curiosidade do ser humano para navegar em mares nunca dantes navegados, quando se busca compreender e vivenciar aquilo que difere da norma ou padrão cultural. O culturalismo não suporta o *Dasein*<sup>9</sup> humano.

Nas discussões que envolvem tanto artes como filosofia, a precariedade epistemológica dos culturalistas culmina com a incapacidade de reconhecer a indústria da cultura enquanto sistema *ideológico*<sup>10</sup>, confundindo-se indústria da cultura com cultura popular, e ainda pior, com a arte e também com a própria filosofia. A *indústria da cultura* é um sistema ideológico que surgiu no século XX com as novas tecnologias de comunicação de massa, impondo produtos audiovisuais e best-sellers fabricados em série e padronizados de acordo com o perfil e classes de consumidores passivos e desprovidos de espírito crítico, garantindo a sobrevivência cultural hegemônica do capitalismo no mundo globalizado. Tal como uma igreja que diferencia fiéis de hereges, a indústria da cultura impõe mecanismos brutais de adequação e padronização. Os hereges excluídos mal sobrevivem em seus contextos sociais.

<sup>9</sup> O *Dasein* (o *ser/estar aí*), um dos conceitos centrais na filosofia de Martin Heidegger, diz respeito à verdade existencial revelada, a presença ou realidade humana, o ser do homem no mundo. Trata-se daquilo que realmente importa no ser humano inventivo, sua diferença, sua singularidade na linguagem.

<sup>10</sup> Empregamos aqui a acepção marxista de *ideologia*, ou seja, não um conjunto representativo de ideias, mas sim designando a distorção na política e no conhecimento enquanto autoridade falsa que procura se legitimar. Um dos melhores e mais completos estudos sobre ideologia temos em KONDER, 2002.

Tomemos o cuidado, contudo, de não generalizar *a priori* o cinema, o rádio, a televisão, a internet e nem mesmo a indústria fonográfica enquanto *veículos demonizados*. Os veículos em si podem ser utilizados das mais diversas formas. Nossa crítica contrária à *indústria da cultura* se deve pontualmente ao modo hegemônico como este sistema ideológico opera estes veículos. Também não devemos demonizar a diversão. Afinal, uma diversão pode ser prazerosa, bem como desde sempre a arte também contempla a condição de entretenimento e prazer. Aliás, se não for também entretenimento nem prazer, não poderá ser arte - daí o equívoco dos alemães quando dizem *U-Musik* (*música de entretenimento*) para a música da *indústria da cultura*, como se a música enquanto arte não pudesse também ser de entretenimento, como se a música de concerto não pudesse ser divertida, devendo ser sempre apenas *E-Musik* (*música séria*) - algo que a poética dos grandes compositores vem desmentindo há séculos.

A diferença é que a grande arte, além de entretenimento, diversão e prazer, também nos faz pensar, revelando uma singularidade verdadeira que transcende toda datação. Se Friedrich Hölderlin (1770-1843) dizia que “o que permanece, inauguram os poetas” (*apud* HEIDEGGER, 2003 [1950/1959], p.132), o mesmo procede com os compositores. Cada grande compositor também inaugura a história. Portanto, a música enquanto arte é também história em seu sentido mais essencial. Segundo Martin Heidegger (1889-1976), “a arte funda a história” (1960 [1935], p.80).

Se podemos falar de uma *incontornável condição de obsolescência da cultura*, porque a [indústria da] cultura está impreterivelmente condenada à obsolescência, já que os costumes mudam, a moda muda, o mesmo não ocorre com a grande arte (e nem mesmo com a grande filosofia e também não com as ciências elaboradas com respaldo filosófico e não meramente tecnológico). Quem irá refutar a atualidade de Homero, Dante, Shakespeare, Castro Alves ou Brecht, entre tantos outros grandes artistas (mesmo que seus contextos culturais já não mais subsistam em nossos dias)?

Propomos ainda, nesta mesma questão, a *teoria do afastamento gradativo da indústria da cultura em relação à arte*. Se nos tempos de seu surgimento, no início do século XX, a indústria da cultura ainda se

atrelava de certa forma à arte, ocorreu desde então um processo gradativo e constante de afastamento, tanto que passado já quase um século, a indústria da cultura impõe de modo soberano seus próprios sistemas e já prescinde quase que totalmente da arte. Há sempre cada vez menos elementos artísticos na indústria da cultura. Ou seja, ao contrário do que afirmam os culturalistas, a crítica de Theodor W. Adorno (1903-1969) se confirma cada vez mais válida e vigente.

Concebemos a arte fora e de modo independente da cultura. Tratamos da música por ser arte numa perspectiva histórica incluyente, sem culturalismos nem busca excludente de identidades. Valorizamos sim a sala de concertos como forma de escuta íntegra e não fragmentada, bem como a *performance* musical elaborada com ricos e variados parâmetros e estrutura/densidade textural, liberdade formal e suas possibilidades diferenciadas de estruturas. Algo bem diverso do padrão estancado e redutivo, do clichê e da “liberdade para o sempre-igual” (ADORNO & HORKHEIMER, 1969 [1947], p.176) da indústria da cultura, já há muito massificada e que aniquila justamente toda possibilidade de diferença e invenção na poética artística.

Entendemos que a indústria da cultura inviabiliza tanto a arte cosmopolita como a regional. Daí assumirmos outro caminho aqui. Tratamos de conferir importância às músicas regionais do passado brasileiro com suas memórias artísticas. Nossos alunos devem por bem conhecer estes repertórios, para quem sabe incorporá-los nas práticas formadoras de seu ofício ao lado das grandes obras dos mestres da música. Apesar da irreverência hostil dos culturalistas, ainda assim permanece a importância diferenciada do artista-autor, da obra de arte e da própria arte em nossos tempos.

### **Excluindo o falso debate *popular x erudito* e o conceito de *música erudita***

Desde pelo menos uma geração anterior a Heidegger já se desconfia dos conceitos aos pares que muitas vezes implicam numa mecânica brutal, contra a qual nada se pode contrapor. Temos que observar com cautela a proliferação destes pares metafísicos. Mesmo presentes no vocabulário ainda hoje, de modo algum resistem a uma crítica de fato filosófica,

tais como *sujeito e predicado, sujeito e objeto, subjetivo e objetivo, forma e conteúdo, natural e cultural, material e espiritual, materialista e idealista, concreto e abstrato, humano e desumano, realidade e simulacro* etc. No contexto musical deste livro, dois pares de conceitos nos parecem equivocados ou mesmo não passam de um falso debate: *teoria e prática*, porque se ignora a *poésis*, e ainda *popular e erudito*, porque aí se confunde *popular* com *indústria da cultura*, ocorrendo ainda uma concepção redutiva da *arte*, confundida com *erudição*.

Não obstante a possibilidade de interfaces, como no caso das relações da MPB (conceito arbitrário?) com a indústria da cultura, uma música verdadeiramente popular ou folclórica nada deve ter a ver com os padrões de produção e *marketing* da indústria da cultura. Assumimos aqui o conceito de *música popular* via Johann Gottfried Herder (1744-1803), aquele que formulou pela primeira vez a expressão *Volkslied (canção popular)*, em 1778. Voltaremos a ele ainda nos dois próximos capítulos. Mas que fique claro, melhor ter Herder como referência (o momento primordial do conceito) que confundir arte popular com indústria da cultura, tal como fazem os culturalistas.

Por sua vez, o adjetivo *erudito* na música remonta à Antiguidade romana e aos primórdios dos tempos medievais, reduzida à condição acadêmica e, portanto, num sentido de escolaridade em meio à herança tardia da *paideía*. Uma de suas fontes mais antigas é Caio Plínio Segundo (c.23-79) - nobre naturalista romano também conhecido por Plínio velho (*Plinius maior*). Em sua *Historia naturalis* (uma espécie de enciclopédia de todo o conhecimento da antiguidade, precursora do gênero iluminista), Plínio relacionou a música à condição de *engenho* e *erudição* no contexto da *harmonia das esferas*: “se [as estrelas cadentes ou cometas] desenham-se como flautas, predizem a arte da música; caso apareçam nas partes obscuras das constelações, revelam comportamentos escandalosos; se por ventura mostrarem-se como um triângulo ou um quadrado de ângulos idênticos, significam engenho e erudição” (Livro II, 93) (tradução de Vivian Carneiro Leão Simões).

E o documento que talvez estabeleça a ampla recepção posterior do conceito de *erudição* em música é a carta de Cassiodoro (c.485-580) a Boécio (480-525), contendo a expressão “*eruditionis musicae peritum*” (*Variarum libri XII* - II, 40/1) ou “perito em

música erudita” enquanto experiência de aprendizagem em música. Assim Cassiodoro, por sua maior influência, torna-se quem sabe, na passagem dos séculos V e VI, o responsável pelo atributo de *erudição* na música. Mas a valorização da *erudição* pode levar a um esquecimento das origens mais primordiais da música. A erudição (no sentido da escolaridade ou da cultura geral enquanto *paideía*) não é a raiz nem a essência da música enquanto arte. A arte não pode ser reduzida a uma mera compilação de referências bibliográficas. A música enquanto *harmonía* desde Heráclito de Éfeso (c.544-474 a.C.) jamais fora concebida como resultado palpável, em algo possível de aplicação ou reprodução automatizante, como se qualquer um fosse capaz de aprendê-la na escola e repeti-la. Portanto, não será nenhuma forma de erudição acadêmica ou escolaridade humanística que poderá elucidar por si só o “inaparente” para além do “aparente” em qualquer poética artística, incluindo-se a música. Heidegger procura localizar as origens da *erudição* num contexto que envolve a assim chamada *cultura humanista*, da qual ele pretende se afastar, justamente porque este *humanismo* não é capaz de pensar o *Dasein* de forma radical:

Somente na época da república romana, *humanitas* foi, pela primeira vez, expressamente pensada e visada sob este nome. O *homo humanus* contrapõe-se ao *homo barbarus*. O *homo humanus* é, aqui, o romano que eleva e enobrece a *virtus* romana por intermédio da incorporação, da *paideía* herdada dos gregos. Estes gregos são os gregos do helenismo cuja cultura era ensinada nas escolas filosóficas. Ela se refere à *eruditio et institutio in bonas artes*. A *paideía* assim entendida é traduzida por *humanitas*. A romanidade propriamente dita do *homo romanus* consiste nesta tal *humanitas*. Em Roma, encontramos o primeiro humanismo. Ele permanece, por isso, na sua essência, um fenômeno especificamente romano, que emana do encontro da romanidade com a cultura do helenismo. Assim, a chamada Renascença dos séculos XIV e XV, na Itália, é uma *renascentia romanitatis*. Como o que importa é a *romanitatis*, trata-se da *humanitatis*, e por isso, da *paideía* grega. Mas a grecidade é sempre vista na sua forma tardia sendo esta mesma vista de maneira romana. Também o *homo romanus* do Renascimento está em oposição ao *homo barbarus*. Todavia, o in-humano é, agora, o assim chamado barbarismo da Escolástica gótica da Idade Média. Do humanismo, entendido historicamente, faz sempre parte um *studium humanitatis*; este estudo recorre, de certa maneira, à Antiguidade, tornando-se assim, em cada caso, também um renascimento da grecidade. Isto é evidente no humanismo

do século XVIII, aqui na Alemanha, sustentado por [Johann Joachim] *Winckelmann* [1717-1768], Goethe e [Friedrich von] *Schiller* [1759–1805]. Hölderlin, ao contrário, não faz parte do humanismo e isto pelo fato de pensar o destino da essência do homem mais radicalmente do que este humanismo é capaz (HEIDEGGER, 1987 [1945], p.39-40).

Mas, se por um lado, indicamos a insuficiência da erudição para a viabilidade da obra de arte, por outro lado, também não resta dúvida de que a composição musical se torna inviável fora de uma unidade *poético-prático-teórica*, unidade esta indissociável da *poiesis* com a *práxis* e a *theoria*. Deste modo, afirmamos que uma boa escolaridade ou erudição pode ser importante na formação do compositor. Contudo, reconhecemos que a tal erudição não se configura como o que há de mais essencial para a composição de uma obra de arte musical. Daí a inadequação da expressão *música erudita* para definir compositores como Monteverdi, Haydn, Manuel Dias de Oliveira, José Maurício Nunes Garcia, Schumann, Carlos Gomes, Bartók, Chostakóvitch e tantos outros. Em todos estes a arte singular e o mundo da obra são sempre maiores que a mera erudição. É por isso que devemos recusar, portanto, rótulos redutivos e desnecessários.

E como devemos chamar então nossa arte? Simplesmente *música*, com seus mais de 2500 anos de história desde que foi inventada pelos gregos enquanto *proto-música*. A *indústria da cultura* com sua *música mediana*<sup>11</sup> – com menos de um século de história - é que deveria receber adjetivos. É tão absurda a ideia de uma música *erudita* para se definir a arte do som no tempo que ninguém diz, por exemplo, que Leonardo da Vinci, Goya, van Gogh, Picasso ou Portinari sejam pintores eruditos. São simplesmente pintores (o “simplesmente” aqui indica que nenhum adjetivo extra no caso do pintor se faz necessário para elucidar o ofício). Mas se diz que Djanira da Motta e Silva é uma pintora naïf... Mas por que então a música é entendida pela opinião pública brasileira de modo diverso da pintura? Seria devido à idolatria pseudointelectual em torno da MPB (já moribunda senão extinta, independente do conceito datado), não obstante o mérito inegável de alguns de seus cancionistas e cantores de microfone das gerações passadas?

Por outro lado, mesmo na música, se formos analisar o conceito de fato, altamente erudito é o *jazz* de Louis Armstrong (1901-1971),

<sup>11</sup> A *música mediana* vem sendo chamada, com maior ou menor acerto, de “música comercial”, “música de entretenimento”, “música de consumo”, “música de *showbiz*”, “*musica leggera*” (em italiano), “*musique de variétés*” (em francês), “*Unterhaltungsmusik*” ou simplesmente “*U-Musik*” (em alemão). Os gêneros musicais *medianos* mais evidentes da *indústria da cultura* são *rock*, *funk*, *pop*, *techno*, *hip-hop*, *rap*, *disco*, *rave* e *world music*, entre outros. No Brasil, em específico, temos ainda *axé*, *pagode*, *sertanejo universitário*, *padres cantores*, *cantores gospel*, *apresentadoras cantoras de programas televisivos infantis* etc.

bem como altamente erudita é a bossa-nova de Tom Jobim (1927-1994) - e negar que suas canções sejam eruditas é ignorar toda uma riqueza e complexidade harmônico-melódica evidentemente apreendida indiscutivelmente junto aos grandes mestres da música, a começar por Gabriel Fauré (1845-1924).

Erudita de fato é a *música techno*, condicionada a tecnologias sofisticadas tanto de *hardware* como de *software*, com seus sistemas complexos e distantes de qualquer tradição de cultura popular.

Mesmo que estabeleça incontornáveis *relações sistemáticas*, a música enquanto grande arte e por ser diversa da erudição, não se submete à lógica de um sistema, quer seja um sistema artesanal (como, por exemplo, o *serialismo integral*) ou ideológico (como a *indústria da cultura*). A arte é maior que tudo isso. Também a arte é uma condição privilegiada do ser humano para que ele possa exercer livremente a crítica contrária à cultura, à norma, ao padrão. Aliás, é importante também que haja arte e filosofia justamente para que a cultura possa ser criticada.

Voltemos a um momento anterior à *romanitatis* definida por Heidegger, anterior à *humanitatis* e à grecidade da *paideia* vista em sua forma romana tardia. Lembremo-nos ainda uma vez de Heráclito, no século VI a.C., um momento, portanto, anterior até mesmo ao helenismo clássico. O conceito de *ἁρμονία* (*harmonía*) em Heráclito, que significava também *música* (pois o conceito de μουσική - *mousiké* ou *moysiké* - remonta ao século V a.C.), há sempre um confronto, um conflito, uma tensão, um desvelar daquilo que se esconde por natureza: “harmonia inaparente mais forte que a do aparente” (*Fragmento 54* – com tradução de COSTA, 2002, p.111). Entendemos deste *fragmento* de Heráclito que a *harmonia inaparente* é a *verdade singular reveladora* ou ἀλήθεια<sup>12</sup> (*alétheia*) do artista compositor, aquilo que estava oculto e está sendo revelado. A ἀλήθεια é invenção. Algo que jamais será refutado. Nada tem a ver com refutações. Já a *harmonia*

<sup>12</sup> Heidegger, ao criticar a demarcação metafísico-kantiana tardia entre *verdade* (pertencente à lógica) e *beleza* (pertencente à estética), retoma o conceito original de *verdade* como *desvelamento, revelação* ou *descobrimiento* - ἀλήθεια (*alétheia*), que remonta à Grécia arcaica. Segundo Heidegger, este período é anterior à tradução latina (*veritas*) e sua interpretação - ambas inadequadas no contexto da essência da verdade em meio às culturas ocidentais e em cuja filosofia permaneceu impensada (ver HEIDEGGER, 1960 [1935], p.31). Ἀλήθεια (*emunciado, esclarecimento, memória*) se encontra em oposição à λήθη (*léthe*) (*silêncio, obscuridade, esquecimento*) (ver DETIENNE, 1988 [1967], p.21-23). Assim, a ἀλήθεια (esta verdade desvelada enquanto acontecimento da verdade) não se opõe à *mentira*, tal como em sua tradução latina tardia. Nem há uma oposição entre o verdadeiro e o falso. O prefixo “α” indica aqui uma negação: ἀλήθεια indica *lembrança*, expressa por um *não-esquecimento* - ainda mais em nossos tempos, em que quase sempre esquecemos que esquecemos. Trata-se antes de uma oposição entre o revelado e o oculto. E κρύπτω (*krýpto*) (*velar, esconder, cobrir, ocultar, calar, encobrir, enterrar*) também se encontra em oposição à ἀλήθεια. Neste sentido, Heidegger (entendendo o λόγος - *lógos* - enquanto linguagem revelada) esclarece ainda a “ligação interna entre o conceito contrário κρύπτειν (*krýptein*) [aquilo que se encontra velado] e o que o λόγος diz, ἀλήθεια, o desvelado” (HEIDEGGER, 2006 [1929/1930], p.34-35).

*aparente* se reduz à *lógica de um sistema*<sup>13</sup>. Não o sistema que possa ser inventado enquanto singularidade, mas aquele cuja reiteração se torna padronizada, seja na academia ou na indústria da cultura.

### **Professores, alunos, ex-alunos e funcionários da FFCLRP-USP e da OSUSP atuam junto ao USP-Quarteto e ao Ensemble Mentemanuque**

Este projeto contempla a gravação<sup>14</sup> de CD anexo ao texto da pesquisa musical.

Pudemos contar com o recém-fundado USP-Quarteto (formado por músicos da FFCLRP-USP e da OSUSP), com Cláudio Rogério Giovanini Micheletti (violino I), Karen Lena Hanai Micheletti (violino II), Willian Rodrigues da Silva (viola) e André Luís Giovanini Micheletti (violoncelo). O USP-Quarteto faz sua estreia neste CD.

Também participaram do CD anexo a este livro vários músicos do Ensemble Mentemanuque: Yuka de Almeida Prado (soprano), Pedro Persone (fortepiano), Gustavo Silveira Costa (violão e viola caipira), Gilberto Ceranto (violino), José Gustavo Julião de Camargo (viola caipira), Rubens Russomanno Ricciardi (cravo), Igor Picchi Toledo (clarineta), Walison Lenon (percussão) e Lincoln Reuel Mendes (contrabaixo), contando ainda com os trabalhos técnicos na gravação de Cristiano Henrique Ferrari Prado e Luís Alberto Carcia Cipriano - entre professores, alunos e ex-alunos e funcionários do Departamento de Música da FFCLRP-USP, todos atrelados ao NAP-CIPEM. Destaca-se também a imprescindível atuação do funcionário Waldyr José Gomes Fervença à frente das questões administrativas da *Coleção USP de Música*.

Inauguramos a *Coleção USP de Música* cientes da plena integração, neste primeiro projeto, do ensino com a pesquisa e a extensão, reiterando ainda a troca de experiências por conta da fusão de horizontes da *poiesis* (composição) com a *práxis* (performance ou interpretação-execução) e a *theoria* (pesquisa musical).

Desejamos a todos boa leitura e boa escuta!

<sup>13</sup> O conceito de *sistema* surge no século IV a.C., provavelmente com a teoria musical de Aristóxeno de Tarento e se manterá exclusivo da música até Kepler e Galileu, no início do século XVII. Portanto, em Heráclito, cerca de 200 anos anterior a Aristóxeno, não ocorre o conceito de *sistema*, daí ter formulado a tal *harmonia aparente*. A relação entre *harmonia aparente* e *sistema* é nossa hipótese de trabalho.

<sup>14</sup> Por conta das gravações realizadas em seus palcos, registramos o agradecimento à Fundação D. Pedro II, mantenedora do Theatro Pedro II, bem como à FDRP-USP, nossa unidade irmã no Campus da USP de Ribeirão Preto.

## Bibliografia

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt [am Main]: Fischer, 1969 [1ª impressão 1944, 1ª ed. definitiva 1947].

AGRICOLA, Johann Friedrich. In: *Allgemeine deutsche Bibliothek*. Berlin: 1775, III/808 (citado de acordo com *Johann Sebastian Bach - Leben und Werk in Dokumenten* (Hans-Joachim Schulze, org.. Kassel: 1975, p.75 - agradecemos a Albrecht Dümling pelo acesso a esta fonte).

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003 [1ª ed. francesa 1966].

COSTA, Alexandre [da Silva] (tradução, apresentação e comentários). *Heráclito – Fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel, 2002 [contendo em edição bilíngüe a integral dos fragmentos filosóficos originais de Heráclito da segunda metade do século VI e/ou primeira metade do século V a.C.].

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988 [1ª ed. francesa 1967].

DUPRAT, Régis. *A musicologia à luz da hermenêutica*. João Pessoa: UFPB, Revista Claves nº 3, maio de 2007, p.7-19.

KRAUSZ, Luis S. *As musas – poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: EdUSP, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003 [conferências e ensaios redigidos entre 1950 e 1959].

\_\_\_\_\_. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Ernildo Stein, revista por Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1987 [1ª versão 1945]).

\_\_\_\_\_. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Philipp Reclam, 1960 [1ª versão 1935].

\_\_\_\_\_. *Os conceitos fundamentais da metafísica – mundo – finitude – solidão*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forence, 2006 [originais de 1929 e 1930].

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

I. Coleção de modinhas e *Lundum*  
(Dança Popular Brasileira) do *Anexo Musical* da  
*Viagem no Brasil* de Spix & Martius – a possível  
contribuição agora revelada de Theodor  
Lachner na edição de Munique

*Por Dorothea Hofmann & Rubens Russomanno Ricciardi*

Pesquisa realizada com apoio do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP e do  
DAAD da Alemanha

**A primeira edição – e na Baviera! – de música popular brasileira,  
antes de qualquer obra impressa no Brasil**

O Brasil, nos tempos da América Portuguesa, foi colônia desde o descobrimento, em 1500, até a transferência da Corte de Lisboa para o Rio de Janeiro (fugindo das tropas de Napoleão Bonaparte) em 1808. Entre 1808 e 1821, portanto, durante a estada de João VI (primeiro príncipe regente, depois coroado rei em 1818), o Rio de Janeiro permaneceu como capital de todo o Reino de Portugal – produzindo uma transformação na vida intelectual e artística brasileira. E Spix & Martius conheceram justamente o Brasil de João VI, pois estiveram aqui entre 1817 e 1820.

Contudo, se desde o século XVI foram fundadas universidades em colônias espanholas na América, como em Santo Domingo (1538), Lima (1551), México (1553), Córdoba, Argentina (1613), Santiago Chile (1622), Bogotá (1653), Caracas (1721) e Havana (1728), já no Brasil, com menor sorte, colônia na qual após a expulsão dos Jesuítas (1759) sequer houve escola, o primeiro curso superior só seria fundado após a independência ocorrida em 1822, justamente o Curso de Direito no Largo São Francisco em São Paulo (1827), só adquirindo a condição de universidade mais de um século depois, quando a USP foi fundada (1934).

Diferentemente das colônias espanholas, portanto, nas quais foram fundadas casas editoriais, inclusive com edição musical, deste

os primórdios da colonização, a antiga lei que proibia a (im)prensa no Brasil foi revogada por João VI tão somente em 1808.

A *edição musical* só se estabelece tardiamente no Brasil. É provável que a primeira obra editada aqui tenha sido *Huma Saudade para sempre*, aproximadamente em 1833, peça anônima para piano, e a *Modinha - Beijo a mão que me condena*, em Fá maior, em 1837, edição póstuma para canto e piano, de autoria do padre-mestre-de-capela José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) (ver HERKENHOFF, 1996, p.212-213).

Houve sim imensa produção coral-sinfônica brasileira no período colonial, em grande parte religiosa, bem como vários exemplares de *artinhas*, como se chamavam os tratados de teoria musical na época, mas tudo foi confeccionado em milhares de manuscritos não editados.

Neste sentido, a edição da *Musikbeilage (Anexo Musical)* da *Reise in Brasilien (Viagem no Brasil)*, adquire especial destaque, porque se trata da primeira edição impressa de música composta no Brasil. Trata-se de uma pequena coleção de partituras, algo próximo a uma amostra da música popular brasileira do final do século XVIII e início do XIX, na forma de apêndice aos três volumes ou partes (que saíram respectivamente em 1823, 1828 e 1831) da *Viagem no Brasil* - série científica (chamada então de *viagem filosófica*) de livros, publicada em Munique, pelos naturalistas bávaros Johann Baptist Ritter von Spix (Höchstadt, 1781 – Munique, 1826), zoólogo, com publicações também sobre a história do Brasil, & Carl Friedrich Philipp von Martius (Erlangen, 1794 – Munique, 1868), botânico, intelectual estudioso de questões culturais e tupinólogo. Até aqui tudo é bem conhecido. Contudo, nossa pesquisa trouxe ao assunto uma novidade, justamente a hipótese da possível atuação de Theodor Lachner (1795-1877), pianista, revisor musical e compositor, cujo nome pode se tornar referencial a partir de agora, para se compreender a elaboração das partituras naquele processo editorial de inegável importância histórica.

O *Anexo Musical* da *Viagem no Brasil* contempla *Brasilianische Volkslieder und indianische Melodien (Canções Populares Brasileiras e Melodias Indígenas)*, e, sabemos com certeza, foi publicado entre 1825 e 1826 – e esta datação se torna conhecida também graças a nossa pesquisa. Mas antes de falarmos de Theodor Lachner, cabe aqui

preliminarmente um apanhado geral sobre o referido *Anexo Musical*.

Destacam-se nesta edição as *canções populares*. Ao todo, além de um *Lundum*, foram recolhidas oito modinhas para canto e piano: Nº1 *Acaso são estes*, Nº2 *Qual sera o feliz dia*, Nº3 *Perdi o rafeiro* - todas três primeiras de São Paulo, Nº4 *Pracer igual ao que eu sinto* - de Minas Gerais e Bahia, Nº5 *No regaço da ventura* - de Minas Gerais, Nº6 *Foi se Jozino e deixou me* - da Bahia, Nº7 *Escuta formoza Marcia* - de São Paulo e a Nº8 *Uma mulata bonita* - de Minas Gerais e Goiás.

A única peça exclusivamente instrumental é a que encerra a coletânea, Nº9 *Landum - Brazilian[ischer] Volkstanz (Lundum - Dança Popular Brasileira)*, em Lá maior, grafada como solo de um instrumento melódico, provavelmente violino, certamente acompanhado por viola de arame (viola caipira) ou guitarra espanhola (que só no Brasil recebe o curioso nome de “violão”, ou seja, uma “viola grande”, quem sabe assim denominada quando o caipira com certo espanto avistou o novo instrumento pela primeira vez).

Sobre a *viola caipira*, no mais antigo dicionário musical brasileiro constava o verbete que procurava diferenciar os três principais instrumentos que recebem o mesmo nome de “VIOLA”, não obstante diferenças entre eles:

VIOLA, *s. f.*, temos três instrumentos com este mesmo nome; um é da classe dos instrumentos angulares, e os outros da ordem dos d’arco; ao primeiro chamam *viola d’amor*; instrumento antigo e de que hoje pouco uso se faz; tinha cordas de tripa unidas com cordas de metal; o segundo tem as cordas de arame, muito vulgar, e por isso bem conhecido; ao terceiro chamam *viola d’arco* ou *violeta*.-V. esta (MACHADO, 1855, p.268).

A *viola d’amor* que se tocava com arco, era um instrumento mais longo e mais largo que a atual viola de orquestra. Curiosamente, contudo, usava uma afinação com seus cinco ou sete pares de cordas em Ré maior, semelhante à *afinação cebolão* da atual viola caipira. Embora vários compositores importantes dedicassem obras à *viola d’amor* nos séculos XVI e XVII, o instrumento se tornou raro no Brasil. A *viola caipira*, utilizada nas gravações deste CD em anexo, é justamente o tal *instrumento angular de cordas de arame, muito vulgar, e por isso bem*

*conhecido*. Por fim, a *viola d'arco* ou *violeta* é hoje a viola, instrumento do naipe das cordas numa orquestra, outrora também conhecida indistintamente como rabeca, tal como o violino.

Martius afirmava em 1823, por ocasião da publicação do Volume I da *Viagem no Brasil*, que estaria sendo planejada a edição de um *Anexo Musical*,

contendo diversas canções, as quais são em geral cantadas pelos brasileiros com acompanhamento de *guitarra* e com textos improvisados, mais adiante um *Lundum*, dança popular mais típica e comum na Bahia e nas demais províncias do norte e, finalmente, diversas melodias de índios (SPIX & MARTIUS, 1823, p.XIV).

Martius nos informa que o *lundum* é preferencialmente baiano e do norte (de fato Nordeste) do Brasil. Mas o *Anexo Musical* não indica procedência do *Lundum – Dança Popular Brasileira*. No capítulo seguinte vamos conhecer também um exemplar carioca do gênero, o *Grande Lundum* editado por Edward Laemmert (1806-1880). Já sobre o termo usado por Martius, *guitarra*, no caso do instrumento acompanhante, referindo-se de modo genérico à família dos violões da época, por certo devemos incluir a *viola caipira*. Em outro trecho, Martius indica que violão e viola caipira podem ser compreendidos no mesmo contexto, sendo o instrumento preferido aqui, bem como enaltece a musicalidade do brasileiro (não obstante as modulações harmônicas que não surpreendem) e seu talento nato para dançar com música. Martius, com seus preconceitos, diferencia os mais ricos, com formação mais alta (*in den gebildeten Gesellschaften*), e os mais pobres, com formação mais baixa, aproximando estes dos negros, pela semelhança gestual:

O brasileiro tem em comum com o português um sentido refinado para modulações agradáveis, bem como para progressões [harmônicas] regulares, consolidadas por meio do acompanhamento simples do canto com a guitarra. A guitarra (viola) é aqui o instrumento preferido, como nos demais países do sul da Europa. Por outro lado, o fortepiano é uma mobília das mais raras, só encontrável nas residências mais ricas. As canções populares, cujo canto é acompanhado por guitarra, são procedentes em parte de Portugal, e em parte suas letras são escritas aqui mesmo no Brasil. O brasileiro logo fica animado para dançar

quando ouve o canto e o som do instrumento, expressando sua alegria nas sociedades de formação mais alta por meio de contradições delicadas, e nas mais baixas por meio de posições e movimentos mímicos sensuais, mais parecidos com aqueles dos negros (*op. cit.*, p.105).

Portanto, a viola caipira é um instrumento de forte tradição no acompanhamento do canto no Brasil desde os tempos coloniais. Outras referências também comprovam este fato. Num contexto que remonta às visitações eclesiais, a historiadora Laura de Mello e Souza (\*1953) narra um episódio ocorrido em 1733 e descrito num livro de devassas católicas:

Fernando Lopes de Carvalho, morador na rua Direita da Vila de São João del Rei, foi incriminado não apenas por freqüentar de dia e de noite a casa de uma mulata que vivia “sobre si”, mas porque se demorava na casa da amada “pondo-se ele a tocar viola e ela a cantar à porta em alta voz, não só inquietando a vizinhança mas causando escândalo”... (SOUZA, 1990, p.161).

O viver “sobre si”, sobre seu próprio corpo, de modo algum impedia que a referida mulata cantasse e seu amado a acompanhasse com a viola caipira. E o tal *escândalo*, no período colonial, poderia ser definido por qualquer canto pouco católico, tal como visto pelos padres visitantes (então o braço estendido da Inquisição). Mas o brasileiro desde sempre gostou de se entreter com música. Ainda mais naqueles bons tempos, nos quais não havia indústria da cultura nem reprodução mecânica do som, quando tudo se inventava por conta de uma *poiesis* e de uma *práxis* espontânea. Os mineiros tocavam e cantavam livremente sem imitar os padrões impostos por sistemas ideológicos, nem reproduzi-los. Uma vida sem altofalantes! Neste sentido, podemos falar dos *classificados do ouro*, pelo bom gosto artístico que predominava nas Minas. E não é de se espantar que os mesmos músicos atuassem na música sacra, na ópera, na música militar e ainda cantavam modinhas com viola caipira (e claro, como sempre assim, diversificando suas fontes de renda). Toda esta pluralidade de harmonias jamais se deu num processo excludente.

## E a edição de cantos indígenas

Também de interesse são as 14 melodias indígenas da *Viagem no Brasil*: Nº1 *Bei dem Trinkfest der Coroados (Na festa com bebidas dos Coroados)*, Nº2 *Tänze der Puris (Danças dos Puri)*, Nº3 e 4 sem título, Nº5 *Tänze der Muras (Danças dos Mura)*, Nº6 sem título, Nº7 *Tänze der Juri-Tabocas (Danças dos Juri-Taboca)*, Nº8 sem título, Nº9 *Tänze der Miranhas (Danças dos Miranha)*, Nº10, 11 e 12 sem título, Nº13 *Gesang der rudernden Indianer in Rio Negro (Dança dos índios remadores no Rio Negro)* e a Nº14 *Der Fischtanz der Indianer in Rio Negro (A dança de pesca dos índios no Rio Negro)*.

Esse pequeno repertório musical indígena não se configura como a primeira edição no gênero, visto que data de 1578, em La Rochelle, França, a primeira publicação de pequenos fragmentos de cantos de nações nativas no território brasileiro, pelo missionário calvinista francês Jean de Léry (Léry, 1980 [1578], p.150, 162, 210, 214 e 215). Spix & Martius se referem a estes pioneiros exemplos musicais: “Admira terem as melodias, que Léry assinalou, há mais de duzentos anos, entre os índios dos arredores do Rio de Janeiro, tanta semelhança com as que nós notamos aqui” (Spix & Martius, 1981 [1823], Vol.I p.225-230/Cascudo, 1971, p.91), no caso, junto aos índios Coroados. Comparando as edições, pode-se observar certa semelhança entre o canto Nº1 *Bei dem Trinkfest der Coroados* (SPIX & MARTIUS, 1981, Vol. I, p.262), com *Hê, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh* (Léry, 1980 [1578] - a melodia p.214 e este texto grafado por Plínio Ayrosa p.215). Os naturalistas bávaros conheceram agrupamentos dos Coroados, Coropó e Puri, “que pouco se diferenciavam entre si na estatura e nas feições” (SPIX & MARTIUS, 1981, Vol.I, p.230), embora os Coropó – “os mais civilizados dentre os índios de Minas Gerais” (*op. cit.*, p.225) - tinham tido maior contato e influência dos portugueses, enquanto os Puris “eram mais brancos” (*op. cit.*, p.228), ou seja, cuja cultura estaria menos contaminada justamente pela menor influência.

Confrontando um mapa da época (ESCHWEGE, 1979, Vol. I, p.34) com atuais, pode-se concluir que aquela região outrora habitada por índios, corresponde hoje ao sudeste de Minas Gerais, já próxima à divisa com o norte do Estado do Rio de Janeiro. O então “Distrito

dos Coroados”, o maior entre os três, situa-se hoje entre as cidades de Visconde do Rio Branco (ao oeste) e Muriaé (ao leste), tendo como referência as nascentes do Rio Xipotó; o “Distrito dos Índios Puris” situa-se ao norte do Rio Pomba e ao sul dos afluentes do Rio Muriaé, portanto o equivalente à região de Santana de Cataguases, entre Cataguases (ao sul) e Miraiá (ao norte); e, por fim, o “Distrito dos Coropós” situa-se ao longo das margens do Rio Pomba, aproximadamente entre Rio Pomba (ao oeste) e D<sup>a</sup> Euzébia (a leste). As semelhanças musicais entre o canto dos Coroado no interior de Minas Gerais, do início do século XIX, com aquele dos Tupinambá, na região da Guanabara, no meado do século XVI, não deixa de ser curiosa, pois se trata de grupos étnicos supostamente distintos. Os Tupinambá pertenciam ao tronco lingüístico Tupi e os Coroado ao tronco Macro-Jê. Teria havido, entretanto, em algum momento, um efetivo contato entre eles?

### **Canções populares, cantigas ou modinhas?**

Spix & Martius definem como *Volkslieder* (*Canções Populares*) sua coleção de modinhas brasileiras. Naquela época, em publicações similares luso-brasileiras, constava o termo *Cantigas*. É o caso da *Viola de Lereno: Collecção de suas Cantigas, offerecidas aos seus amigos*, por Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, c.1738 – Lisboa, 1800) – obra literária (só letras sem música) em dois volumes (o primeiro em 1798 e, posteriormente, numa edição póstuma, o segundo em 1826). No *Anexo Musical* da *Viagem no Brasil* as “canções populares” se encontram separadas das “melodias indígenas”. Afinal, estas últimas não eram populares brasileiras e sim fruto das culturas de suas respectivas nações. Por esta razão, talvez seja por demais rígida a crítica de Mário de Andrade (1893-1945): “esse álbum é bastante omissivo quanto à designação das peças em nossa língua. A todas agrupa sob o título vago de *Volkslieder*, sem mais nenhuma especificação de gênero ou de forma” (ANDRADE, 1980 [1930], p.12). Por que Mário de Andrade deixou de enfatizar os indiscutíveis méritos do ineditismo e da competência daquela publicação pioneira e histórica? O *Anexo musical* é ainda uma edição sem erros de grafia ou equívocos de qualquer natureza quanto às partituras das *modinhas* e do *Lundum – Dança Popular Brasileira*.

Entre as canções editadas em Munique, duas delas – *Acaso são estes* e *Escuta formosa Marcia* - foram reeditadas por Mário de Andrade, mais de cem anos depois, em 1930, em sua publicação *Modinhas Imperiais*. O polígrafo paulistano, antes de qualquer outro, percebeu que “a maneira de tratar o piano-forte acompanhante se afasta um pouquinho dos processos usados pelos nossos compositores imperiais de Modinhas. Não parece brasileiro...” (*ibidem*). Quanto à hipótese de ter havido o trabalho de um músico profissional naquele *Anexo musical* da *Viagem no Brasil*, completa Mário de Andrade: “a impressão que se tem é que Martius levou prá Europa só a melodia das Modinhas e alguém as harmonizou lá” (*ibidem*). Sabemos, portanto, que Mário de Andrade foi o primeiro a compreender que o *Anexo Musical* foi fruto da pesquisa de Martius e que deve ter havido “alguém” importante naquele projeto editorial e que permaneceu anônimo.

Havia até aqui duas hipóteses de trabalho que agora se resolvem com nossa pesquisa: 1) teriam os próprios naturalistas levado a cabo a difícil tarefa da revisão musicológica e da composição do acompanhamento ao piano ou 2) houve o provável trabalho contratado de um terceiro, um profissional, o qual lamentavelmente permaneceu anônimo – e com certeza alguém de competência e já familiarizado com os *Lieder*, não de Mozart ou Gluck, mas da geração de Schubert? Sabemos que Martius era até um bom violinista amador, mas, por certo, não seria capaz de tocar, muito menos escrever o acompanhamento ao piano das modinhas. A segunda hipótese, portanto, já parecia a mais provável desde Mário de Andrade.

### **Alguns critérios de Spix & Martius**

Spix & Martius assimilaram a música brasileira com exemplos por região. Estão indicadas as capitânicas (que logo depois se tornariam províncias) das quais as canções populares (modinhas) se originam, como também os diversos cantos indígenas por nação, mantendo-se neste caso inclusive a fidelidade à escala pentatônica na escrita - que fazem estes documentos ainda mais preciosos quanto ao processo musicológico. Ainda em relação aos cantos indígenas, hoje sabemos que os manuscritos de Martius anotados em seus *Diários* (1817-

1820) no Brasil (depositados hoje na Biblioteca Estatal Bávara) diferem sobremaneira da edição impressa em Munique (1825-1826), provavelmente por conta da revisão posterior, quando se adaptou em alguns trechos os sistemas harmônicos indígenas ao sistema tonal (como por exemplo, com a inclusão de acordes perfeitos, certamente incompatíveis). Uma edição crítica comparativa e completa vamos deixar para uma próxima etapa da pesquisa. Contudo, as informações sobre estas discrepâncias já foram levantadas em nossas pesquisas anteriores<sup>15</sup>. Mas se estão preservadas todas as anotações manuscritas de Martius para os cantos indígenas, infelizmente não foram localizadas as anotações correspondentes das *modinhas* e do *Lundum – Dança Popular Brasileira*. Não se encontram na Biblioteca Estatal Bávara e ainda não foram localizadas. As únicas fontes deste repertório popular brasileiro continuam sendo as partituras do *Anexo Musical da Viagem no Brasil*. Resta-nos a indagação sobre as razões da escolha exclusiva dos repertórios populares pelos naturalistas bávaros, os quais não entraram no mérito da amplitude maior da produção musical do Brasil naquela época como um todo.

Nos raros momentos em que se falava da atividade artística num teatro brasileiro, a ironia prevalecia. Spix e Martius descrevem um episódio ocorrido em 1818, num teatro de São Paulo – provavelmente a antiga Casa da Ópera (junto à Igreja do Pátio do Colégio), construída entre 1793 e 1795, no governo de Bernardo José de Lorena, demolida em 1870:

Também não faltavam festividades dramáticas àquela altura em São Paulo. Nós assistimos, num teatro construído em estilo moderno, a apresentação em língua portuguesa da opereta francesa *le Déserteur*<sup>16</sup>. A execução lembrava os tempos nos quais Téspis [talvez o mais antigo ator da Grécia] conduzia os carros teatrais pelas ruas de Atenas. Os atores, em geral gente preta ou de cor, pertenciam à categoria daqueles aos quais [o jurista romano Eneo Domitius] Ulpianus ainda confere uma *levis notæ maculam* [ligeira marca de desonra]. O ator principal, um barbeiro, comoveu profundamente seus concidadãos [mas não os

<sup>15</sup> Ver HOFMANN, Dorothea. *Dokumentation des Fremden. Die musikethnologischen Aufzeichnungen des bayrischen Botanikers Carl Friedrich Philipp von Martius auf seiner Reise in Brasilien 1817–1820*. In: *Musik in Bayern* 53 (1997), Tutzing: Hans Schneider, p.101–127, lá em especial p.116-118.

<sup>16</sup> Talvez seja a ópera-bufa *Il Desertore Francese*, com música do português Antônio Leal Moreira (1758-1819). Há notícia da estréia desta obra “no Carnaval de 1800, no Teatro Carignano, de Turim, e repetida no ano seguinte no Scala, de Milão” (BORBA & GRAÇA, 1963, p.107). Outra possibilidade seria *Le Déserteur* de Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817), de fato uma “opereta francesa”.

dois viajantes da Baviera]. Também não nos estranhou o fato de que a música acompanhante, do mesmo modo ainda caótica, estivesse à procura de seus elementos primitivos, já que além da apreciada guitarra para o acompanhamento do canto, nenhum outro instrumento foi suficientemente ensaiado (SPIX & MARTIUS, 1823, p.225).

Os teatros brasileiros foram motivo de pilhéria para Spix & Martius. E a tal *levis notæ maculam* talvez seja mesmo uma expressão infeliz dos viajantes bávaros. Arrogantes, eles desmereceram de uma só vez a dupla condição dos atores/cantores paulistanos: “de cor” e “gente do palco”. Hoje uma colocação assim seria classificada como preconceito inaceitável.

E quanto à música sacra? Sua omissão seria um tipo de postura, tendo-se como prioridade a observação daquilo que não havia na Baviera enquanto relato de viagem? Talvez sim, pois ao contrário das canções populares profanas ou cantigas (ou ainda modinhas, como preferia Mário de Andrade) e dos cantos indígenas, as quais chamaram a atenção pela novidade (digo do gênero, e não da qualidade de invenção), a música nas igrejas, que foi ignorada, mas quem sabe ouvida por Spix & Martius nas diversas capitânicas do então Reino Unido do Brasil, de fato, pouco se diferenciava daquela que eles poderiam supor dos cultos religiosos nas pequenas vilas da Baviera, seja música católica ou também protestante, mesmo que em menor número, com tantos outros compositores por lá para o mesmo gênero musical sacro (em latim ou vernáculo) e certamente de valor artístico similar. Ou sim pelo fato ainda, em especial, de Martius (aquele entre os dois naturalistas com maior envolvimento musical) ser protestante? Será que por conta de uma diferença religiosa ele permaneceu distante da música católica brasileira e não se interessou em abordar este contexto? Não sabemos. A 18 de maio de 1825, em carta a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Martius afirma, tal como na Baviera, também não ter encontrado no Brasil qualquer vocação natural para o misticismo. Na condição de um pesquisador das ciências da natureza e também por ter sido um protestante seguramente rígido, Martius relatou a Goethe talvez só aquilo que ele próprio queria ter encontrado. E, por assim dizer, não encontrou, evidentemente, o que não queria ter encontrado. Ao narrar sobre os imaginários populares do Brasil, Martius exclui todo

possível misticismo ou relações religiosas com espíritos e fastasmas. Ou seja, Martius observou os brasileiros de seu tempo de certo modo parcial e fragmentado: “eu me dei conta que também no Brasil – porque do mesmo modo lá não existem vestígios de medo de fantasmas, espiritismos, nem mesmo tendência para se acreditar no sobrenatural – não encontrei influências das baladas ou dos romances de cavalaria”. Martius, que com certeza não frequentou rodas de candomblé no Brasil, descreve ainda o que ele entendeu da mentalidade obscena brasileira, incapaz de projetos de envergadura mais elevada:

A poesia lá [no Brasil] possui apenas o caráter lírico-sentimental ou sensual e é destituída completamente de motivos idealistas mais elevados, por isso no Brasil só prevalecem canções eróticas e histórias obscenas. Estas são recorrentes e pertencem ao povo como um todo, pelas quais a massa brasileira se expressa com maior ou menor elegância, acompanhando com menores ou maiores gestos e modulações cheias de significado, sempre sendo o tema principal nas conversas entre homens, o que vale tanto para o puxador de burros como para o mais granfino funcionário público. Por outro lado, o sexo feminino deve se submeter às mentalidades deles na formação social de um sistema de sensualidade amorosa (In: MARTIUS, org., 1932, p.86).

O que Martius chama de “canções eróticas” é na verdade bem o espírito da *modinha* e do *lundum*, que recorrem não raramente à sensualidade amorosa em suas temáticas. Os exemplares coloniais se perderam, restando praticamente as coleções da Biblioteca da Ajuda e do próprio *Anexo Musical*. Vamos falar logo adiante das *Modinhas do Brasil* em Portugal. Encerrando este item, vamos reproduzir ainda letras inéditas de canções populares anotadas em Juazeiro (na divisa da Bahia com Pernambuco) por Martius, mas que, entretanto, não foram publicadas no *Anexo Musical*. Na frase descritiva consta que se trata de outro gênero, a *Bahiana*: “A *Bahiana* é do mesmo modo uma dança parecida com o *lundum*, mas de outro ritmo e de movimentos mais suaves: *O minha Bahiana, Bahiana, Pernambucana!*”. Mantemos aqui sempre a ortografia original de Martius em português:

*Mulatta tu és Bahiana,  
marra a saia no embigo,  
minha Mulatta bonita,  
risca as Bahianas comigo.*

*Mulatta tu és Bahiana,  
Bota teo ombro de fora,  
saia curta! Maxo adiante,  
perna fina não signora<sup>17</sup>.*

No diário manuscrito de Martius ainda encontramos outras referências musicais jamais publicadas. Há a letra de um *lundum* (Martius grafa sempre *Landum*): *Intendes que tu m'intendes; entendes q. V.M. m'engana, endentes que V.M. já tendes outro amor ao quem mais amas!* Logo em seguida Martius reproduz a letra que vai dar origem sem tirar nem por à modinha *Uma mulata bonita* (gravada aqui no CD em anexo a este livro). O botânico prossegue ainda com a definição de outro gênero popular brasileiro, a *Donda*: “A *donda* é um tipo de *lundum* batido com o pé e com um ritmo bem simples e diferente”. Daí anota em português, em sua visita de campo em Juazeiro, a letra desta *donda*:

*Adonde vem?  
“De Minas”  
Que traz p<sup>a</sup> vender?  
“Trago ouro trago prata”;  
V.M. tudo quer eu também.  
Dos montes vi te eu alegre!  
Vire ti p<sup>a</sup> mim,  
que Deos me leve p<sup>a</sup> minha terra,  
terra ahonde eu nasci.  
Pois um erro não é erro,  
pois que hum bom atirador erra sua perdiz no ar.  
Pasmem Senhoras pasmem!  
Tornem a pasmar.  
Tenhao sentido na Donda,  
p<sup>a</sup> não errar<sup>18</sup>*

<sup>17</sup> Martiusiana, I.C.1.6. Biblioteca Nacional Bávara, Munique.

<sup>18</sup> Martiusiana, I.C.1.6. Biblioteca Nacional Bávara, Munique.

## Modinhas brasileiras em Portugal

Outra coleção de música popular brasileira colonial são as *Modinhas do Brasil*, depositadas na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa. O musicólogo cearense José Mozart de Araújo (1904-1988) não chegou a analisar estes preciosos manuscritos. Mas ainda assim seu livro *A Modinha e o Lundu no século XVIII* (ARAÚJO, 1963) é uma leitura essencial para aqueles que estudam a música brasileira. Por sua vez, o etnomusicólogo francês formado no Brasil e radicado nos Estados Unidos, Gerard Henri Béhague (1937-2005), foi o primeiro a publicar um ensaio sobre as *Modinhas do Brasil* (BÉHAGUE, 1968). Em 1998, o musicólogo Edilson de Lima defendeu no IA-UNESP, sob orientação de Régis Duprat, dissertação de mestrado sobre a importante coleção do último quartel do século XVIII e depois, em 2001, junto à EdUSP, realizou sua primeira edição crítica, bem como a reprodução em fac-símile dos manuscritos, passados mais de dois séculos.

A coleção da Biblioteca da Ajuda é composta por 30 duetos, cuja denominação “modinha” constitui uma generalização. As duas vozes do canto, cuja exigência virtuosística pressupõe, na maioria dos casos, intérpretes de boa formação, são acompanhadas por guitarra (e similares, como a viola caipira) e/ou baixo contínuo. Com seu refinamento técnico, o que faz deste repertório notadamente elaborado – tanto na composição como para sua execução – não deixa de ser instigante a hipótese de que provenha desses tipos de duetos coloniais a prática da antiga música caipira.

Talvez o único aspecto comum a todos os duetos seja a frase curta e truncada, de acordo com as pequenas dimensões dos versos. Mas os versos certamente não são todos do mesmo autor. Alguns lembram bem o gosto popular sensual brasileiro, seja no lamento, seja no gracejo. Outros, curiosamente menos inspirados, recorrem a um rebuscamento mais formalista que de conteúdo. Quanto às músicas, talvez de um primeiro autor, são todas lundus de importância histórica, e já contêm as primeiras síncopas e ostinatos característicos dos ditos. Trata-se dos duetos N°1-8, 11-12, 15-23 e 25. Em especial, o N°16 - *A saudade que no peito*, é sem dúvida uma das surpresas: o emprego nas linhas melódicas de intervalos típicos do folclore nordestino, quer

seja a 4ª aumentada, no movimentado refrão do baixo, ou a 7ª menor sobre a fundamental, dos solistas. Estes talvez sejam os manuscritos que faltavam para comprovar de fato a existência de características eminentemente brasileiras na música popular desde o século XVIII.

Outros duetos se aproximam de árias operísticas: N°9-10 e 14 – talvez de um segundo autor, e N°28-30 – talvez ainda de um terceiro autor.

Há ainda aqueles, talvez de um quarto autor, como os N°13 e 24, cuja composição tenha talvez alcançado menor êxito. Por fim, talvez de um quinto autor, são dois duetos em lânguidos 6/8, N°26-27, os quais foram compostos sem qualquer pretensão dramática ou variedade rítmica, em singelas seqüências de terças paralelas.

Segundo Edilson de Lima, os textos de duas delas, N°6 *Eu nasci sem coroação* e N°26 *Homens errados e loucos*, são do carioca Domingos Caldas Barbosa – mas quanto às músicas, não parecem ser do mesmo compositor. Todas as outras, texto e música, permanecem anônimas.

Se a totalidade deste repertório popular foi preservada no exterior, portanto na Alemanha e em Portugal, já que nenhuma página sequer restou em arquivos brasileiros, não há notícia ainda, por outro lado, de que qualquer parte musical brasileira da chamada música sacra ou concertante, em manuscrito, tenha saído do país em tempos coloniais - salvo, é claro, os dois únicos exemplares de um gênero raro, do qual igualmente quase nada restou no Brasil: as músicas (em partituras autógrafas) para cena de José Maurício Nunes Garcia e que se encontram em Portugal, no Palácio Ducal de Vila Viçosa. E ali bem próximo, em Évora, encontra-se depositado o único manuscrito do monumental *Tratado de Canto de Órgão* de Caetano Melo de Jesus, mestre-de-capela da Sé da Bahia no século XVIII, formado pelos jesuítas - com certeza o maior nome da música chamado “Caetano” que a Bahia jamais teve, músico e intelectual de importância em seu tempo. Será que um dia haverá uma edição crítica completa do *Tratado* de Caetano de Melo de Jesus? Brasil e Portugal estão em falta com esta tarefa imprescindível e incontornável para se conhecer o que houve de mais avançado no pensamento musical do século XVIII. Aí sim se pode falar de uma *levis notae maculam*.

Já sobre o histórico do gênero *lundum* falaremos no próximo

capítulo deste livro-CD.

Neste capítulo agora vamos nos restringir ao gênero modinha. Trata-se aqui também da questão de sua origem, já que Mozart de Araújo comprovou que ela é brasileira de nascimento, derivada da moda portuguesa e que foi nomeada como diminutivo daquela e introduzida em Portugal por Domingos Caldas Barbosa (ver ARAÚJO, 1963 p.25-44).

Sobre a modinha enquanto gênero, se Mário de Andrade observa que “os documentos musicais e textos mais antigos se referindo a ela, já designam peças de salão, e todos concordam em dar à Modinha uma origem erudita, ou pelo menos da semi-cultura burguesa” (ANDRADE, 1980 [1930], p.6), Mozart de Araújo, por sua vez, já assume uma hipótese culturalista, apoiada também por José Ramos Tinhorão:

O exíguo material brasileiro que ilustra alguns livros de viagem ou que aparece no *Jornal de Modinhas* editado em Lisboa entre 1792 e 1795, é, por assim dizer, um material de segunda mão, algo deformado pelos acompanhamentos “clássicos” dos mestres contrapontistas de então, ou já transfigurado pelo artificialismo das versões eruditas que este material sofreu, ao ser transcrito para o pentagrama. Começaria aliás, por essa época, a se pronunciar um outro fator de deformação: a italianização da modinha (ARAÚJO, 1963, p.47-48/também *apud* Tinhorão, 1978, p.14).

O *Jornal de Modinhas* é uma coleção aparentemente só de compositores portugueses. Mozart de Araújo já se aprofundou sobre o assunto (ver ARAÚJO, 1963, p.69-128). Agora, quanto à influência italiana e tantas outras europeias ou oriundas de onde quer que sejam, como se fosse sempre o demônio a corromper a pureza nativa - ou a questão da erudição atrelada à burguesia, como se Karl Marx (1818-1883) tivesse sido incapaz de entender a autonomia e a importância crítico-inventiva da arte -, e soma-se a isso tudo ainda um transporte forçado de realidades ao longo da história da música brasileira, enfim, essas problematizações tão caras ao culturalismo, parecem mesmo ser o “A” de um rondó que já deveria ter tido uma *coda senza da capo*, ou seja, como uma distorção recorrente que há muito já deveria ter sido superada. Temos que nos livrar deste clichê da pureza de identidade.

O bibliógrafo araraquarense Rubens Borba Alves de Moraes (1999-1986) elucidou talvez antes de qualquer outro o engodo evidente:

“calcular o valor de um autor por seus sentimentos nacionalistas é um ato de chauvinismo somente, não é crítica literária. Encontrar nacionalismo antes do século XIX é cometer um anacronismo histórico” (MORAES, 1969, p.X). Além do problema histórico-literário tão bem levantado por Rubens Borba de Moraes, reconhecemos ainda o problema filosófico: a concepção da arte como mero bem cultural. Daí se esquece que a arte tem um domínio próprio, que a arte não pertence à cultura. A arte é justamente uma condição rara e privilegiada (tal como a filosofia) de distanciamento crítico em relação à cultura. A arte critica a ideologia e não deve jamais ser sua refém, nem se deixar relativizar por conta da cultura.

Bertolt Brecht (1898-1956) também resolve a mesma questão numa postura confluyente ao sentido cosmopolita avançado de Antonio Gramsci (1891-1937), outro bom momento aqui de dignidade dialética: “as verdadeiras obras internacionais são as obras nacionais. As verdadeiras obras nacionais acolhem em si as tendências e inovações internacionais” (BRECHT, 1966, p.338). Temos como exemplo a filosofia de Martin Heidegger (1889-1976) que articula os pensamentos do sertanejo mineiro em Guimarães Rosa (1908-1967). Neste sentido, há que se superar os velhos clichês do século XX que a todo instante buscaram forjar “identidades brasílicas” desprovidas de relações, como se isto fosse possível. Ludwig Wittgenstein (1889-1951) elucida o engodo da identidade: “dizer de duas coisas, que sejam idênticas, não faz sentido, e dizer de uma, que seja idêntica consigo mesma, não diz absolutamente nada” (WITTGENSTEIN, p.83 [35.5303], 1963 [1918]). Ou seja, a identidade não pode mais ser compreendida enquanto uniformidade monótona desprovida de relações (insípido vazio ou suposta pureza descontaminada) ou qualquer determinismo historiográfico (arbitrário) de relações não mais que tecnicamente calculáveis.

Vejamos que o próprio Lerenio Selinuntino (Domingos Caldas Barbosa), importante propagador das modinhas no século XVIII, encontrava-se próximo da música italiana da época, quando, por exemplo, traduzia livremente libretos de óperas para o Real Teatro São Carlos de Lisboa, como *A Escola dos Ciosos* (1795), do compositor italiano radicado em Viena, Antonio Salieri (1750-1825). É inequívoco,

portanto, seu forte contato com a ópera, tanto portuguesa como italiana. Por outro lado, o caráter popular das cantigas de Caldas Barbosa vem sendo observado desde Silvio Romero (1851-1914):

O poeta teve a consagração da popularidade. Não falo dessa que adquiriu em Lisboa, assistindo a festas e improvisando à viola. Refiro-me a uma popularidade mais vasta e mais justa. Quase todas as cantigas de Lerenó correm na boca do povo, nas classes plebéias, truncadas ou ampliadas [...] em algumas províncias do norte coligi grande cópia de canções populares, repetidas vezes recolhi cantigas de Caldas Barbosa como anônimas, repetidas por analfabetos (*apud* TINHORÃO, 1978, p.15).

O que podemos concluir com isso? Que o regional e o cosmopolita não são excludentes - no sentido do cosmopolita avançado (como em Gramsci) e que não deve ser confundido com o tipo de globalização de mão única promovida pela indústria da cultura. Portanto, o regional e o cosmopolita podem desenvolver sempre um diálogo fecundo para o bem do caráter inventivo da *poésis* e livre das amarras redutivas da cultura.

### **As canções brasileiras como tema para Goethe & Martius**

Voltemos ao *Anexo Musical*. Martius recolheu e selecionou as modinhas, um lundum e cantos indígenas pelo Brasil, em anotações musicais e literárias em seus diários manuscritos de viagem, entre 1817 e 1820. No caso das *modinhas* e do *lundum*, porque não constam hoje em seus diários manuscritos arquivados na Biblioteca Estatal Bávara em Munique, Martius talvez tenha só guardado as melodias de memória e anotado a letra. Ou ainda suas fontes primárias se perderam. Este material coletado no Brasil, após o regresso de Martius a Munique, foi entregue ao que tudo indica ao músico Theodor Lachner, provável responsável pela edição musical, cujo nome até aqui permanecia ignorado, como já afirmamos antes.

O fato de Martius em 1825 estar trabalhando intensivamente na publicação dos dois próximos volumes da *Viagem no Brasil* (incluindo-se os anexos, com atlas, mapas, reproduções iconográficas e ainda o

próprio *Anexo Musical*), foi relatado por ninguém menos que Johann Wolfgang Goethe. O inventor do Romantismo enaltece os méritos de Martius por engajar tantos artistas de diversas áreas artísticas na missão.

Em carta ao *Großherzog Carl August (grande arquiduque Carl August)*, datada a 3 de janeiro de 1825, assim define Goethe o trabalho naquele momento de Martius, bem como a relação fecunda do botânico com a arte: “Cavaleiro von Martius, ele próprio colocou a mão nos tesouros de viagem pelo Brasil e tem sob si diversos artistas, atuando em diversas áreas”<sup>19</sup>. Goethe e Martius foram amigos próximos ao longo dos anos 20 do século XIX. Num sentido evidente de modernidade, Martius e Goethe, em sua rica correspondência, não trocavam apenas ideias e opiniões sobre questões da pesquisa em ciências da natureza (Goethe tinha interesse por botânica), mas sim tratavam também de temas culturais.

Em carta datada a 13 de janeiro de 1825, Martius escreve a Goethe sem saber ao certo se iria ou não reservar um espaço editorial também para a questão musical de sua *Viagem no Brasil*. E com esta informação de Martius a Goethe, sabemos que o *Anexo Musical* era um processo editorial ainda não consolidado, ou seja, a publicação do *Anexo Musical* é posterior a janeiro de 1825: “Também me deparei com algumas pequenas cançõezinhas de origem indígena em Tupi ou na Língua Geral. Mesmo antes de incluí-los na descrição da viagem, eu já me atrevo de compartilhá-las com Vossa Excelência” (In: MARTIUS, 1932, p.62). Portanto, Martius cogitava incluir as tais “pequenas cançõezinhas” na sequência de seus livros em três volumes *Viagem no Brasil*, e, àquela altura, só o primeiro volume (1823) havia sido publicado. Observa-se que ele não cita aqui as modinhas, mas tão somente as canções indígenas.

E em carta redigida em Weimar, a 29 de Janeiro de 1825, Goethe demonstrou interesse imediado pela iniciativa de Martius: “As canções nacionais, as quais o senhor compartilhou comigo, vão multiplicar minha coleção de modo muito característico” (*op. cit.*, p.76). Àquela altura Goethe empregava a expressão “canções nacionais” (*Nationallieder*) sem qualquer vínculo político-patriótico nem nacionalista, mas sim enquanto sinônimo de “canções populares”

<sup>19</sup> No original alemão: “Ritter von Martius, der bey der brasilianischen Reiseschätze selbst Hand anlegt und verschiedene Künstler, in verschiedenen Fächern gewandt, unter sich hat” - In: *Goethes Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. III Abteilung, 9. Bd. 1823-1824. Weimar: 1897, p.67.

(*Volkslieder*) - definição que remonta a Johann Gottfried Herder (1744-1803), poeta, teólogo e influente filósofo da cultura nos primórdios do Romantismo. Sua obra em questão foi justamente denominada *Canções populares (Volkslieder)*, publicada em Leipzig, pela editora Weygand, nos anos de 1778-1779. Houve ainda uma segunda edição ampliada sob o título *Vozes dos povos em canções (Stimmen der Völker in Liedern)*, publicada em Tübingen, pela editora Cotta, em 1807. A concepção de uma *canção popular*, ou seja, *uma canção que o povo canta*, foi, portanto, iniciativa e idealização de um intelectual.

Interessante ressaltar que Goethe e Martius em seus diálogos sobre as canções populares brasileiras não definiram estes achados como um processo isolado, nem entraram em detalhes sobre o modo como os diversos títulos foram colecionados durante a viagem pelo Brasil. O repertório de canções populares brasileiras foi compreendido então no mesmo contexto das demais coleções de canções populares da Europa - sem nenhuma implicação com o “exótico” ou o “extraeuropeu” (expressões que se tornariam posteriormente preconceitos por parte dos europeus, mas ainda não o são em Martius e Goethe).

Canções de povos europeus e brasileiros não são diferenciadas por conta de seus conteúdos, com a ressalva evidente de que, entre os talentos intelectuais de Goethe, a música estava longe de poder ser incluída: “As estrofes tirolesas são lindinhas, elas designam de modo fragmentário um *Quodlibet*, que no final termina de modo totalmente característico” (carta de Goethe a Martius, redigida em Weimar, a 25 de dezembro de 1824 – *op. cit.*, p.60).

Assim também, de modo ingênuo, Goethe efetua a aproximação entre canções brasileiras indígenas, tirolesas alpinas e australianas, comparando-as (é claro que o consagrado Goethe não se permitiria expressar nada trivial, não diz apenas que gostou, mas define sempre um sofisticado sentido estético-artístico): “milagrosamente há uma gradação entre os tiroleses, alegres e matutos, e os brasileiros cingidos de natureza, rudes e sombrios, como já se tornou também conhecido entre nós algo do mesmo modo balbuciante da Austrália” (carta de Goethe a Martius, Weimar, 29 de janeiro de 1825 – *op. cit.*, p.76).

## *Falter und Sohn – a possível casa de música em Munique do Anexo Musical*

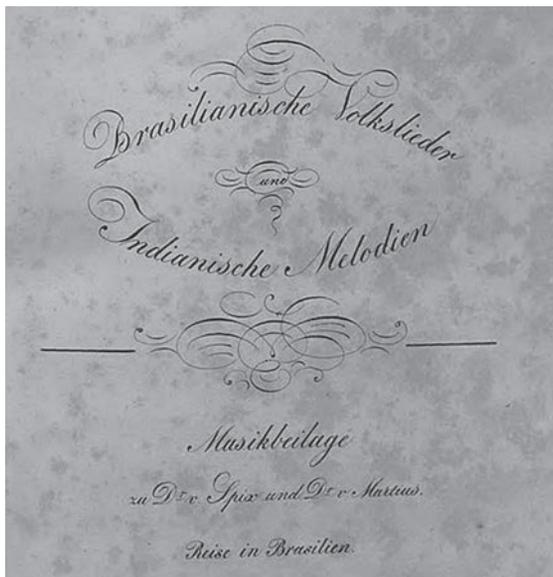
No *Anexo Musical*, como sabemos, não consta nome de editora. Contudo, levantamos aqui a hipótese de que tenha sido impresso na *Falter und Sohn*. Lachner trabalhou na edição de outras obras ali, como no caso da ópera *Macbeth* (estreada em Paris, em 1827) de André Hippolyte Jean Baptiste Chelard (1789-1861), com os créditos a Theodor Lachner como realizador da redução da partitura da orquestra ao piano. Na edição de 1828 (portanto, cerca de dois anos após a edição do *Anexo Musical*), assim constava as informações desta casa editorial: *Falter & Filho - Artigos e Comércio de Instrumentos Musicais na Real Corte Bávara em Munique*<sup>20</sup>.

Fundada em 1796, a *Falter und Sohn* foi mencionada pela última vez por volta de 1888 (segundo MUK/LMU-München). A metodologia de pesquisa empregada, para que localizássemos a casa editorial da impressão do *Anexo Musical*, levou em conta o estilo gráfico, tipos de letras e configuração das partituras musicais da *Falter und Sohn*, somada à escritura musical de Theodor Lachner, a partir da comparação evidente com outro trabalho similar. É possível que o nome de uma editora não esteja indicado no *Anexo Musical* porque tudo talvez tenha sido idealizado como projeto pertencente ao Volume I do livro *Viagem no Brasil*, publicado três anos antes pela editora Lindauer, uma editora bem maior. Portanto, temos um caso de *duplo anonimato*. Não apenas o músico arranjador-revisor recebeu a encomenda de um trabalho no qual deveria permanecer anônimo, mas também a editora para imprimir. No caso de ter sido a *Falter und Sohn*, foi contratada por Martius ou diretamente pela Lindauer? Também não sabemos.

<sup>20</sup> *München in der königl[ichen] bayer[ischen] Hof-Musikalien und Musikinstrumentenhandlung von Falter u[nd] Sohn.*



Capa pela casa de música *Falter und Sohn* com créditos a Theodor Lachner (1828).



*Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien – Musikbeilage zu Dr. v. Spix und Dr. v. Martius Reise in Brasilien* (Canções populares brasileiras e melodias indígenas – Anexo Musical à Viagem no Brasil do Dr. von Spix e Dr. von Martius) (1825 ou 1826)

Soprani		Tenori		Bassi	
Lady Macbeth, Morrison		Douglas, Cathart, Seyton		Macbeth, Donnan, Dunoyer	
I. Act. Cavatone: <i>Allegro non troppo</i>		M11. Marcia			
M1. Introduzione <i>Coro</i> Wie brüdet die Luft, wie und die Fels nur Wie rauscht die Meer' und die Wellen		M12. Ballet <i>a piacere</i>			
M2. Aria e Trio <i>Allegro</i> Wie bringt die dunkle Nacht die Nacht Wie bringt die dunkle Nacht die Nacht		M13. Combar.			
M3. Bass. Aria <i>Moderato</i> Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich		M14. Bass. Chor			
M4. Finale <i>Moderato</i> Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich		M15. Recitar.			
II. Act. M5. Chor <i>Vivace</i> Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich		M16. Chor			
M6. Bass. Aria <i>Moderato</i> Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich		M17. Bass. Trio			
M7. Bass. Trio <i>Moderato</i> Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich		III. Act. M18. Contralto			
M8. Allegro <i>Moderato</i> Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich		M19. Recit.			
M9. Chor <i>Moderato</i> Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich		M20. Bass. Trio			
M10. Aria <i>Moderato</i> Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich Wie bring' ich dich, wie bring' ich dich		M21. Finale			

Acima, página editada pela Falter und Sohn, trabalho de Theodor Lachner. Abaixo, página do Anexo Musical.

72

Nº 1 Bei dem Finkfest des Ericandro  
*Lento*

Nº 2 Fance der Paris  
*Allegretto*  
Sinfonie mit Affekt  
Hau je ha ha ha ha ha ha

Nº 3 Fance  
*Allegretto*  
Sinfonie

Nº 4 No stillo Sinfonia  
*Allegretto*



## Conhecendo o novo possível personagem do *Anexo Musical*: Theodor Lachner

Este se torna o primeiro estudo sobre Theodor Lachner, já há muito esquecido, mesmo na Alemanha. Ou seja, não há pesquisa realizada no Brasil ou na Alemanha que tenha associado anteriormente o nome de Theodor Lachner ao *Anexo Musical*. Theodor Lachner nasceu em Rain am Lech, na Baviera, a 1º de julho de 1795, e faleceu em Munique, a 22 de maio de 1877. Atuou como compositor, arranjador, revisor musical, organista e pianista. Foi também músico (violoncelista) do Teatro do Portão do Rio Isar em Munique<sup>21</sup>.



A Torre do Portão do Rio Isar<sup>22</sup> (1829) de Carl August Lebschée (1800-1877): à direita, à frente, o Portão do Rio Isar com sua torre, e, à esquerda, ao fundo, o Teatro Real do Portão do Rio Isar. Como não há retrato nem foto de Theodor Lachner, esta iconografia serve para homenageá-lo, pois Lachner atuou como violoncelista neste teatro.

Carl August Lebschée<sup>23</sup>, justamente o pintor da reprodução iconográfica acima, pertence ao quadro de desenhistas e pintores que trabalharam para Martius – entre os artistas, portanto, citados na carta de Goethe ao arquiduque Carl August. Do mesmo modo se sabe da participação de Johann Werner, aluno de Thomas Ender (1793-1875)

<sup>21</sup> O *Isarthor-Theater* foi projeto original do arquiteto português José Manuel Herigoyen (1746-1817) - que esteve no Brasil nos anos 60 do século XVIII. Herigoyen estudou depois em Viena e se tornou um arquiteto neoclássico de importância na Alemanha, com muitas de suas obras ainda hoje existentes (principalmente em Aschaffenburg, Regensburg e Munique). Em 1810, em Munique, Herigoyen se tornou “alto comissário de obras régias” (*Oberbaukommissar*) do Reino da Baviera.

<sup>22</sup> *Der Isartorturm* (aquarela, 320x256 mm). A Torre do Portão do Rio Isar foi construída em 1335 e, no momento em que foi retratada por Lebschée, já se encontrava em ruínas. Cogitou-se até sua demolição, mas Ludwig I optou pela restauração, ocorrida entre 1833 e 1835, existindo até hoje.

<sup>23</sup> Sobre Carl August Lebschée há uma biografia: HUBER, Brigitte. *Auf der Suche nach der historischen Wahrheit. Carl August Lebschée (1800-1877) – ein Münchner Künstlerleben*. Herausgegeben vom Historischen Verein von Oberbayern. Hamburg/München: Dölling und Galitz, 2000. Ver também: MORENZ, Ludwig, *Lebschée, Carl August* In: *Neue Deutsche Biographie* 14 (1985), p. 22.

- o pintor da expedição austríaca no Brasil. São de Werner várias ilustrações, elaboradas de acordo com os desenhos de campo de Ender no Brasil. Contudo, a participação de músico(s) jamais foi mencionada. Para que possamos resolver quem possa ter sido o músico do *Anexo Musical*, vamos primeiro procurar saber a data mais exata possível de sua edição.

A metodologia de nossa pesquisa levou em conta a já citada correspondência entre Martius e Goethe. A 13 de Janeiro de 1825, Martius informa da possibilidade da edição. Ou seja, o *Anexo Musical* é posterior a esta data. Quanto à delimitação do período, temos que procurar ainda algum fato que nos indique um prazo final para que a edição tenha ocorrido. Muito bem, para entendermos os critérios editoriais de Martius, vejamos como ele anotou o título do *Anexo Musical* em sua forma impressa: *Canções populares brasileiras e melodias indígenas – Anexo Musical à Viagem no Brasil do Dr. von Spix e Dr. von Martius*<sup>24</sup>. Vamos comparar agora o modo como foi editado o Volume II da *Viagem no Brasil*, quando Spix já estava morto (Spix morreu a 13 de maio de 1826):

Viagem no Brasil por Ordem de Sua Majestade Maximilian Joseph I. Rei da Baviera nos anos 1818 até 1820 efetuada pelo defunto Dr. Joh. Bapt. von Spix [...] e und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...] Segunda Parte retrabalhada e editada pelo Dr. C. F. P. von Martius. Munique, 1828, impresso por I. J. Lentner<sup>25</sup>.

A informação “pelo defunto Spix” (*von weiland Spix*) indicava um sentido científico da edição póstuma. O mesmo rigor permanece no Volume III da *Viagem no Brasil*:

Viagem no Brasil por Ordem de Sua Majestade Maximilian Joseph I. Rei da Baviera nos anos 1818 até 1820 efetuada pelo defunto Dr. Joh. Bapt. von Spix [...] e und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...] Terceira e última Parte, retrabalhada e editada pelo Dr. C. F. P. von Martius. Munique, 1831, edição do editor. Leipzig, impresso por Friedr. Fleischer<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien – Musikbeilage zu Dr. v. Spix und Dr. v. Martius Reise in Brasilien.*

<sup>25</sup> *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht von weiland Dr. Joh. Bapt. von Spix, [...] und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...] Zweiter Theil bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. F. P. von Martius. München, 1828, gedruckt bei I. J. Lentner.*

<sup>26</sup> *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht von weiland Dr. Joh. Bapt. von Spix, [...] und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...] Dritter und letzter Theil, bearbeitet und herausgegeben von Dr. C.F.P. von Martius [...]. München, 1831, bei dem Verfasser. Leipzig, in Comm. bei Friedr. Fleischer.*

Ou seja, entre os três volumes da *Viagem no Brasil* (1823, 1828 e 1831), temos a informação “defunto” para Spix nos Volumes II e III, mas não no Volume I. Sabemos que o *Anexo Musical* foi impresso antes da morte de Spix, ocorrida em maio de 1826, porque nesta edição Spix não está indicado como defunto. Também a capa igualmente sem data do *Atlas da Viagem no Brasil do Dr. von Spix e Dr. von Martius*<sup>27</sup>, cujas folhas soltas vinham distribuídas ao longo da edição dos três volumes, indicava que Spix ainda estava vivo por ocasião da impressão da folha título. Portanto, agora sabemos, o *Anexo Musical* foi publicado entre janeiro de 1825 (por conta da citada carta de Martius a Goethe) e maio de 1826 (morte de Spix).

Temos uma segunda questão. Quem em Munique, entre janeiro de 1825 e maio de 1826, poderia ter sido o responsável pela revisão musical, pela realização de todo o acompanhamento ao piano ou até ter composto boa parte do conteúdo do *Anexo Musical*? Ou quem sabe ainda, tenha atuado mesmo no conjunto da composição das próprias melodias? Como já dissemos, não sabemos se Martius anotou só as letras das modinhas ou se suas anotações musicais simplesmente se perderam.

Um levantamento prévio nos indica nomes de alguns compositores em torno de Munique neste período. Vamos a eles, verificando um a um, quem pode ser considerado e quem deve ser excluído: **Peter von Winter** (1754-1825) era famoso, mas já se encontrava velho e doente, tendo morrido em 1825. Temos que excluí-lo. **Caspar Ett** (1788-1847), organista da Corte em St. Michael, até teria uma idade adequada para o trabalho, mas deve ser excluído porque sempre só trabalhou com música sacra. **Josef Hermann Stuntz** (1793-1859) foi sucessor de Peter von Winter, portanto, desde 1825 atuou como mestre-de-capela da Corte, estando bem estabelecido em Munique. Mas deve ser excluído por conta do novo trabalho que estava assumindo. Em 1825, mal teria tempo para um serviço extra tão miúdo, como o arranjo (que permaneceria anônimo) de canções populares brasileiras. Algo menor, em se tratando de um nome de destaque naquele tempo. **Peter von Lindpaintner** (1791–1856) esteve por alguns anos em Munique. Foi aluno de Peter von Winter e atuou

<sup>27</sup> *Atlas zur Reise in Brasilien von Dr. v. Spix und Dr. v. Martius.*

como diretor musical no recém construído Teatro Real do Portão do Rio Isar. Mas, desde 1819, já estava atuando como mestre-de-capela real de Württemberg em Stuttgart. Também tem que ser excluído. **Franz von Poggi** (1807-1876), embora tenha conhecido Martius quando mais velho, suas primeiras composições remontam ao ano de 1826. Portanto, ele seria ainda muito jovem e sem o devido reconhecimento para que Martius arriscasse lhe encomendar um trabalho.

Vamos aos meio-irmãos de Theodor Lachner (filhos do mesmo pai, não da mesma mãe), todos mais jovens que ele: **Franz Lachner** (1803-1890) teria idade para o trabalho, foi amigo de Martius anos mais tarde, tendo frequentado regularmente sua casa, mas passou a residir em Munique só em 1836. Deve ser excluído. **Ignaz Lachner** (1807-95), de tão amigo, dedicou a Martius seu *Trio com piano N° 1, em Si b maior, op. 37* (1851). Mas Ignaz chega a Munique só em 1831. Deve ser excluído. **Vinzenz Lachner** (1811-93) era jovem demais e não residia em Munique. Deve ser também excluído.

Restou só o mais velho entre os irmãos Lachner, justamente **Theodor Lachner**. Vamos falar sobre sua obra musical. Antes, porém, uma advertência. Seu filho Theodor Lachner (1833-1909) também era compositor. É possível que haja confusão ainda em se determinar o que cada um compôs. Por exemplo, *Zwei Lieder für Bariton mit Pianoforte dann Horn- oder Violoncell-Begl.* (München, 1866), são do Theodor Lachner Filho<sup>28</sup>. Com segurança poderemos nomear as seguintes obras como composições de Theodor Lachner Pai:

*Six Laendler pour le pianoforte* - [München], 1822.

*La cracovienne: danse* - München, sem indicação de ano [1840].

*Münchener Favorit-Schottischer für d. Pianoforte* - München, sem indicação de ano [1840].

Também *Potpourries*:

*Potpourri über beliebte Opern-Themas für Piano-Forte/1: Der Förster / von F. v. Flotow* - München, 1849.

*Potpourri über beliebte Opern-Themas für Piano-Forte/2: Die*

<sup>28</sup> Do jovem Theodor há a indicação do número do *Opus* até 36 de suas obras. Temos a *Trauermarsch in H-moll auf den Tod des ruhmreichen Heerführers General Graf von Werder* – para piano, datada em 1888, seguramente composta pelo Filho. Já *Gesänge für Öbergandachten* para a Allerheiligenkirche am Kreuz de Munique, cuja partitura se perdeu na Segunda Guerra, também deve ser composição do Filho – não obstante Harald Mann supor que estas obras todas sejam do Theodor Pai (ver MANN, Harald Johannes. *Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain*. Rain am Lech: 1989, p.41).

*Zigeunerin* / von W. F. Balfe - München, 1849.

*Potpourri über beliebte Opern-Themas für Piano-Forte/3: Undine* / von Albert Lortzing - München, 1849.

*Potpourri von Bellinis Norma*. Aibl in München, Volume 27 da série *L'écho de l'opéra*.

E ainda arranjos ou revisões:

CHELARD, Hippolyte-André-Jean-Baptiste. *Ouverture zur Oper Macbeth für das Piano-Forte auf 4 Hände eingerichtet von Theodor Lachner*. München: Falter u.a., c.1830.

CHELARD, Hippolyte-André-Jean-Baptiste. *Oper Macbeth – Vollständiger Klavier-Auszug von Theodor Lachner*. München: in der königl[chen] bayer[ischen] Hof-Musikalien und Musikinstrumentenhandlung von Falter u[nd] Sohn c.1828.

LACHNER, Ignaz. *Zwei Gesänge aus der Alpenscene S'letzti Fensterln. Für das Pianoforte arrangiert von Theodor Lachner*. München [c. 1840].

LACHNER, Ignaz. *Boarisch: Lied. Für das Pianoforte arrangiert von Theodor Lachner*. München [c.1850].

Encontramos ainda na Biblioteca Estatal Bávara o seguinte título: *Missa // à // 4 Voci 2 Violino 2 Corni con // Organo et Bassi // auth. // Nic. Jomelli. // 1777 (...) Theodor Lachner scripsit // 1862*<sup>29</sup>. Trata-se da revisão de uma *Missa* do século XVIII, do compositor italiano Nicolo Jomelli (1714-1777), demonstrando a amplitude do trabalho de Theodor Lachner, com domínio também de técnicas e estilos históricos, portanto, sua capacidade intelectual diferenciada.

Somente Hugo Riemann (1849-1919) cita *Theodor Lachner*, informando neste verbete, no contexto dos compositores da família Lachner, ao lado de seus meio-irmãos, que era “o mais velho, nascido em 1798 e morto a 22 de maio de 1877, organista em Munique e, finalmente, correpetidor na Ópera” (RIEMANN, Hugo. *Musik-Lexikon*. 7ª ed. Leipzig: Max Hesse, 1909, p.777). Nada consta em outras enciclopédias de música na Alemanha, como *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), *Neue Deutsche Biographie* (NDB) e nem mesmo na *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG).

Não obstante Theodor Lachner ter alcançado maior escolaridade

<sup>29</sup> Masses, Arr, V (4), strings, cor (2), org, Hocl A2.1.2, C-Dur - BSB Mus.ms. 4327: - label on cover, by Schafhäutl: Nic Jomelli // ex C. Missa a 4 Voci // 2 VV 2 Corni con Organo // 1777.

acadêmica, seus irmãos foram mais famosos e bem sucedidos. Até nas fotos de família o meio-irmão mais velho e mais pobre era excluído. Realizava frequentemente arranjos e reduções para piano, serviço pelo qual gozava de certa reputação. Já o trabalho para Ignaz Lachner é caso único levantado no qual um irmão famoso tenha trabalhado com o irmão de pouca fama. Por sua vez, a publicação de *Potpourries* e reduções de orquestra ou arranjos para piano eram típicos trabalhos para profissionais como Theodor Lachner, que conseguiam combinar uma série de capacidades musicais, mas que, pelo destino da vida, não lograram sucesso na obtenção de colocações ou serviços de melhor remuneração. Estes fatos também corroboram nossa hipótese de trabalho, de que ele tenha sido o responsável pela *Musikbeilage* de Spix & Martius. Theodor Lachner se definiu num registro policial<sup>30</sup> em Munique como *Klaviermeister (mestre-de-piano)*. Em outros registros encontramos a denominação *Organist zu St. Peter* (organista na Igreja de São Pedro). De fato, desde 1832, atuou nesta igreja, a mais velha *Stadtpfarrkirche* (Igreja Paroquial da Cidade) em Munique. Por fim, sua última designação profissional foi *Musikdirektor* (diretor musical ou maestro).

Desde 1823 ou anteriormente, atuou também como segundo violoncelista na orquestra do Teatro Real do Portão do Rio Isar, cuja programação contemplava, em geral, comédias e teatro musical, sendo querido do público. Todavia, o salário dos músicos naquele teatro era modesto<sup>31</sup>. O Teatro do Portão do Rio Isar (*Isarthor-Theater*) foi construído entre 1811 e 1812 como segundo Teatro da Corte Real da Baviera. Ludwig I, por conta de restrições financeiras, ordenou seu fechamento em 1825 e nunca mais voltou a funcionar como teatro (destruído na II Guerra Mundial, suas ruínas foram definitivamente removidas em 1953).

Entre 1823 e 1825, Theodor Lachner ganhava a vida também como organista, mesmo recebendo um salário do mesmo modo reduzido, na *Damenstiftkirche St. Anna*<sup>32</sup>. Se seu período como músico atuante no *Isarthor-Theater* já era modesto, por certo, logo após o fechamento do teatro, em 1825, sua condição financeira deve ter se deteriorado

<sup>30</sup> Münchner Stadtarchiv, Winzererstrasse 68, 80797 München, Signatur PMB L4.

<sup>31</sup> De acordo com Friedrich Joseph Holzapfel, *Münchner Theater-Almanach 1. 1823*, München: Hübschmann, p.21, Friedrich Joseph Holzapfel, *Münchner Theater-Almanach 2. 1824*, München: Hübschmann, p.69 e também Friedrich Joseph Holzapfel, *Münchner Theater-Almanach 3. 1825*, München: Hübschmann, p.87.

<sup>32</sup> MANN, H. J. *Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain*, p.37.

drasticamente. Exatamente neste instante necessitou Martius da atuação editorial de um músico, que soubesse compor, arranjar e revisar partituras para canto e piano com toda competência, e ainda disposto a realizar todas estas tarefas especializadas sem que seu nome fosse mencionado ou constasse na própria impressão de seu trabalho.

Martius estava interessado acima de tudo nas letras, seja das modinhas, seja dos cantos indígenas. Nas correspondências com Goethe, como vimos, a canção popular era um tema central, mas sempre a letra, jamais se adentrava na questão musical propriamente dita. Para Martius, a *canção popular* era antes um mero veículo para a expressão de uma cultura. Embora fosse necessária a confecção de partituras, a música era bem menos importante que o contexto de suas descobertas científico-culturais no Brasil. Para Martius, a edição do *Anexo Musical* representava um êxito enquanto naturalista. Era o cientista com suas descobertas, seja uma nova palmeira, seja uma nova canção popular - algo que se atrelava enquanto forma de conhecimento ao ambiente físico-humano, bem como histórico-geográfico do Brasil. Não poderia constar ali o nome de um artista, muito menos de um músico, o qual não deveria estar inventando nada, mas apenas passando para o papel aquilo que já havia sido determinado pelo caráter enciclopédico da *Viagem no Brasil*. Para Martius, a coleção musical resultante da *Viagem no Brasil* não era uma τέχνη (*téchne*), uma arte, uma ποίησις (*poíesis*) no sentido de uma invenção, de uma produção humana, mas sim uma ποίησις (*poíesis*) da φύσις (*phýsis*), uma criação da natureza.

Theodor Lachner, por certo passando então por dificuldades financeiras, necessitava de toda e qualquer forma de obter algum rendimento. Mesmo sendo bom organista, pianista e músico de orquestra, além de sua boa escolaridade e de sua capacidade de compor obras próprias, uma oferta como aquela e nada comum, para um serviço de curta duração, viria em boa hora. Encerrando então a lista dos possíveis compositores de Munique no período entre janeiro de 1825 e maio de 1826, a hipótese de que tenha sido Theodor Lachner, o procurado compositor-revisor-arranjador para o *Anexo Musical*, é a única, até aqui, que permanece de pé.

## Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980 [1ª ed. 1930].
- ARAÚJO, José Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII – uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- [BARBOSA, Domingos Caldas]. *Viola de Lereno: Collecção de suas Cantigas, offerecidas aos seus amigos*. Volume I. Lisboa: Nunesiana, 1798.
- [BARBOSA, Domingos Caldas]. *Viola de Lereno: Collecção de suas Cantigas, offerecidas aos seus amigos*. Volume II. Lisboa: Lacerdina, 1826.
- BÉHAGUE, Gerard Henri. *Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 15/95-15/96 – To 18<sup>th</sup> Century Anonymous Collections of Modinhas*. In: Anuário Volume IV. Tulane University, 1968.
- BORBA, Tomás, & GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música (Ilustrado)*. Lisboa: Cosmos, I-Z, 1963.
- BRECHT, Bertolt. *Schriften zur Literatur und Kunst*. Band I - 1920-1939. Berlin und Weimar: Aufbau, 1966.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1971.
- ESCHWEGE, Wilhelm Ludwig von [Barão de]. *Pluto Brasiliensis*. Tradução de Domício de Figueiredo Murta. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e EdUSP, Vol.I-II, 1979 [1ª ed. Berlin, G. Reimer, 1833].
- HERKENHOFF, PAULO. *Biblioteca Nacional – A História de uma*

*Coleção*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

[LACHNER, Theodor - eingerichtet von/compositor, arranjador e/ou revisor musical?]. *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien – Musikbeilage zu Dr. v. Spix und Dr. v. Martius Reise in Brasilien*. [München: Falter und Sohn, 1825/1826?].

LIMA, Edílson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: EdUSP, 2001.

LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e Edusp, 1980 [1ª ed. La Rochelle, 1578].

MACHADO, Raphael Coelho. *Diccionario musical - 2ª edição augmentada pelo seu autor*. Rio de Janeiro: Typ. do Commercio de Britto e Braga, 1855.

MARTIUS, Alexander [editor]. *Goethe und Martius* [correspondência]. Mittenwald: Nemayer, 1932.

MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia brasileira do período colonial*. São Paulo: IEB-USP, 1969.

SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do Ouro – a Pobreza Mineira no Século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1990 [1ª ed. 1982].

SPIX, Joh. Bapt. von & MARTIUS, Carl Friedr. Phil, von. *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820*. Erster Theil [Volume I]. München: M. Lindauer, 1823.

SPIX, Joh. Bapt. von & MARTIUS, Carl Friedr. Phil, von. *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820*. Zweiter Theil [Volume II]. München: I. J. Lentner, 1828.

SPIX, Joh. Bapt. von & MARTIUS, Carl Friedr. Phil, von. *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820*. Dritter und letzter Theil [Volume III - último]. München & Leipzig: Friedr. Fleischer, 1831.

SPIX & MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*. Tradução de Lúcia Forquim Lahmeyer. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e EdUSP. Vol.I-III, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – da Modinha à Canção de Protesto*. 3<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [original de 1918]

## 2. Grande Lundum editado por Edward Laemmert no Rio de Janeiro – o gênero popular brasileiro entre o batuque e o samba

Por Rubens Russomanno Ricciardi

Segundo José Mozart de Araújo (1904-1988), houve várias grafias para o gênero musical: *lundu*, *landu*, *lundum*, *lundum* e ainda *landum* (ver ARAÚJO, 1963, p.11). Aqui optamos pela grafia *lundum*, por ser quem sabe aquela mais difundida, e, em especial, por sua fonte talvez mais importante no período colonial, o carioca radicado em Lisboa, Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, c.1738 – Lisboa, 1800), também conhecido por Lerenó Selinuntino, poeta, libretista e tradutor de óperas.

O gênero musical *lundum* surge no Brasil na segunda metade do século XVIII<sup>33</sup> e vai prevalecer como um dos mais populares ao longo do século XIX. O *lundum* se confunde com a *modinha*, por serem, ambos, gêneros cantados nos primórdios do *Zeitgeist* da *canção popular* ou do *Volkslied* - conceito elaborado originalmente pelo alemão Johann Gottfried Herder (1744-1803), poeta, teólogo e filósofo da cultura bastante influente nos primórdios do Romantismo, justamente na passagem do terceiro para o quarto quartel do século XVIII.

*O espírito do tempo* nos leva a crer que indivíduos ou temas de uma mesma época, mesmo que em lugares distintos, são mais parecidos entre si que indivíduos ou temas de um mesmo lugar, mas de épocas distintas. Daí que Herder e o *Volkslied*, na Alemanha, e Domingos Caldas Barbosa e a *modinha* e o *lundu*, no Brasil e em Portugal, pertencem todos a um mesmo *Zeitgeist*.

Domingos Caldas Barbosa menciona em seus poemas cantados outros gêneros confluentes à *modinha* e ao *lundu*: *cantiga*, *moda*, *fado*, *fandango*, *giga*, *minuete* e *marcha*. Tanto a *modinha* (mais) como o *lundum* (menos) contemplam interfaces com a ópera, gênero musical dos mais importantes e influentes no período. O *lundum*, contudo, tem

<sup>33</sup> Uma fonte que nos indica a não existência da *modinha* nem do *lundu* na primeira metade do século XVIII é o poeta e libretista Antônio José da Silva, dito “O Judeu” (Rio de Janeiro, 1704/5 – Lisboa, 1739) - “estrangulado e depois queimado em *auto-de-fé* da Inquisição como *judeu convicto, negativo e recidivo*” (PICCHIO, 1997, p.146). Tal como Lerenó, também foi autor literário carioca com fortes implicações musicais e que publicou suas obras em Lisboa. No caso anterior do Judeu, contudo, encontramos gêneros cantados tais como *Aria*, *Aria - a duo*, *Aria - a quatro*, *Minuete*, *Soneto*, *Recitado*, *Coro* etc. (ver [Silva], 1737). Se na primeira metade do século XVIII já houvesse *modinha* ou *lundu*, com grande probabilidade, já teria constado nos libretos do Judeu, um gênio inovador, também por conta de suas críticas contrárias às culturas e aos costumes de seu tempo.

relações próximas com o *batuque* em seus exemplares instrumentais e de dança, algo que não ocorre com a modinha.

Vamos propor aqui, para fins didáticos, um recorte comparativo, no contexto do final do século XVIII, dos três gêneros populares brasileiros citados aqui, após nossos levantamentos de documentos de época, incluindo-se a iconografia de viajantes:

### Tabela comparativa de gêneros musicais populares no Brasil Colônia

<i>Batuque</i> (dança de negros)	<i>Lundum</i> (canção popular e/ou dança)	<i>Modinha</i> (canção popular)
Negros escravos	Todas as sociedades	Todas as sociedades
Gênero percussivo	Gênero cantado com acompanhamento instrumental (canção popular), podendo ser cantado com acompanhamento instrumental ou exclusivamente instrumental (dança).	Gênero cantado com acompanhamento instrumental.
A palavra <i>batuque</i> remonta pelo menos à primeira metade do século XVIII. Desde o século XVI, documentos citam <i>bailes e folguedos</i> de negros, reiteradamente proibidos pelos portugueses.	O <i>lundum</i> surge na segunda metade do século XVIII, paralelamente à <i>modinha</i> . Contempla interfaces com o <i>batuque</i> .	A <i>modinha</i> surge na segunda metade do século XVIII, paralelamente ao <i>lundum</i> . Não contempla interfaces com o <i>batuque</i> .
Dança com sons guturais e estalos de língua, com acompanhamento de instrumentos de percussão, em geral com variedades de marimbas/kalimbam, reco-reco etc.	Melodia cantada, acompanhada de viola caipira, guitarras - raro uso de fortepiano (canção popular). Ou instrumental, com viola caipira, guitarras e, quem sabe, também com outros instrumentos - forte piano, violino? (dança).	Canção popular com melodia cantada, acompanhada de viola caipira, guitarras (raro uso de fortepiano).

Não há notícias sobre suas formas.	Forma simples de canção popular nos exemplares com melodia cantada. Adquire também forma barroca instrumental mais extensa, semelhante à <i>chacona</i> ou <i>fandango</i> , quando se trata de dança.	Forma simples de canção popular com melodia cantada.
Não há notícias de seus contextos literários.	Contexto literário mais erótico e vulgar (linguagem popular), com gêneros próximos como <i>Donda</i> , <i>Bahiana</i> etc.	Contexto literário mais árcade, sublime, maior formalismo, mesmo que num romantismo ingênuo.
Recursos musicais africanos com afinação provavelmente não temperada, tanto no canto, como por conta dos instrumentos melódicos, como é o caso da kalimba.	Melodias populares tonais com estrutura composicional simples. Acompanhamento harmônico do barroco tardio no caso da dança. Ponte direta do Barroco ao Romantismo.	Melodias populares tonais com estrutura composicional simples. Maiores interfaces com a ópera. Ponte direta do Barroco ao Romantismo.

O *lundum* é uma dança sensual na qual se encosta umbigo com umbigo, daí também a denominação “dança das embigadas” ou “umbigadas”, cuja origem etimológica remonta ao Quimbundo (idioma angolano) *semba*<sup>34</sup>.

Não é por menos que no final do século XIX, o *lundum* deu origem ao *samba* – não ao samba enquanto manifestação cultural, mas sim se pensarmos de modo restrito ao gênero musical em si, desde quando se torna possível relacionar exemplar de obra conhecida com seu respectivo compositor.

*Batuque*, *lundum* e *samba* se relacionam num longo processo de consolidação enquanto gêneros musicais populares no Brasil, cuja sequência cronológica pode ser assim descrita: 1) inicialmente o *ajuntamento de negros escravos ou forros que dançam e tocam* desde o século XVI, em Portugal. Já no Brasil chamado *folgado* e, desde pelo menos meados do século XVIII, tornando-se *batuque* - mas sempre no mesmo contexto de música com dança de negros das mais diversas nações africanas; 2) depois o *lundum*, desde o final do século

<sup>34</sup> Ainda hoje os angolanos têm orgulho em frisar que a palavra *samba* é originária do *semba* angolano. Ouvimos tal consideração por diversas vezes quando convivíamos com centenas de trabalhadores e estudantes angolanos em Berlim Oriental (RDA), nos anos de 1980.

XVIII, incluindo-se suas interfaces com o *fandango*; 3) e, finalmente, o *samba*, desde exatamente 1890, com o paulistano Alexandre Levy (filho de um judeu francês) e inspirado num poema de Júlio Ribeiro, a quem podemos definir a partir de agora seguramente como primeiro compositor de uma obra denominada *Samba*, não obstante tratar-se de fato ainda de um *lundum* sinfônico.

### Os batuques coloniais e sua proibição pelos portugueses

Acompanhavam os batuques coloniais palmas e estalos de língua – os quais em alguns dialetos africanos funcionam como sílabas, como o dialeto zulu – *Xhosa*, com a grafia *Xh*, representando o golpe de língua.

Já o instrumento típico no acompanhamento dos batuques era a *Marimba de Cafri* (BONANNI, 1723, fig. CXLIV – reproduzida acima), a qual Mário de Andrade (1893-1945) chamava de *Sanza* (ANDRADE, 1989, p.461), ou ainda conhecida por outras variantes como *Zanza* ou *Mbira*. Hoje é mais conhecido internacionalmente como *Kalimba*, ou ainda *Fingerdrum* (inglês) ou *Lamellophone* (alemão). Este instrumento tem volume pequeno (ka = pequeno, limba = som), assim como um timbre melódico bastante característico (ver PEINKOFER & TANNIGEL, 1981, p.82-83). Segundo o etnomusicólogo Gerhard Kubik, o “*Lamellophone* é de origem angolana, [...] o instrumento foi com certeza feito no Brasil, com materiais brasileiros, mas por escravos angolanos” (KUBIK, 1986, p.143-144). A *Kalimba* também aparece em inúmeros desenhos da primeira metade do século XIX, principalmente em obras de Jean-Baptiste Debret (Paris, 1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (Augsburg, 1802 – Weilheim, 1858), entre outros. O instrumento deixou de ser usado na música popular, tornando-se seu uso obsoleto e mesmo esquecido no Brasil. A *Kalimba* não teria como competir em intensidade em meio ao volume maior dos instrumentos modernos de percussão. Mas era apropriado para aqueles batuques quase *a cappella* ou até *sotto voce*, em momentos de repressão, no campo ou talvez mesmo nas senzalas. Então um instrumento de sons determinados, mas de afinação não temperada, a *Kalimba* deve ter caído em desuso também pela posterior assimilação da escala temperada e do sistema tonal por todos.

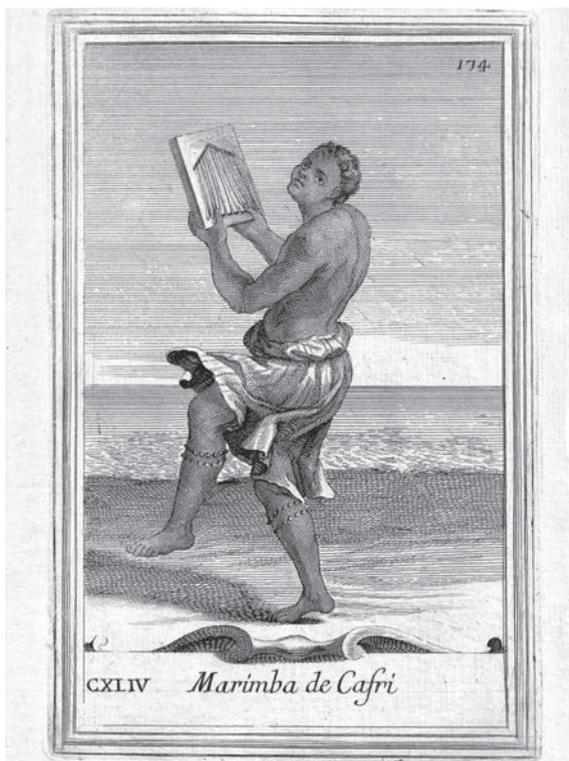


Acima, batuque retratado por Spix & Martius (c.1823), com reco-reco e marimba.  
Abaixo a reprodução de uma marimba semelhante, pelo jesuíta Filippo Bonanni (1723).





Acima, batuque retratado por Rugendas (1835), com palmas e marimba de cafri (também conhecido como sanza, kalimba). Abaixo, o mesmo instrumento retratado por Bonanni (1723).



Instrumento típico dos negros do Brasil Colônia, o naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), entre os “instrumentos de música festiva” e de “percussão”, a define como “marimba de mão dos negros”, por ocasião de sua viagem filosófica ao norte do Brasil, entre 1783 e 1792 (FERREIRA, 1991, XVIII-XIX). Outro exemplo da popularidade da *kalimba* como instrumento dos negros no Brasil de outrora temos no escritor romântico regionalista Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (Ouro Preto, 1825-1884). Em sua *Rosaura, a Enjeitada*, ele afirma que “em nossa terra é uma sandice querer a gente gloriar-se de ser descendente de ilustres avós; é como dizia um velho tio meu: No Brasil ninguém pode gabar-se de que entre seus avós não haja quem não tenha puxado flecha ou tocado marimba” (*apud* BOSI, 1994, p.144) - numa alusão às inequívocas origens indígenas e/ou negras, mesmo entre aqueles brasileiros de pele com cor mais clara.

Em relação ao batuque, para o protestante e conservador Martius, que grafa *batucca* em seu *Diário* manuscrito, trata-se de uma dança de “origem puramente africana”. Além disso, “o batuque é próprio da plebe mais baixa e até mesmo é proibido pela religião”<sup>35</sup>.

Como as autoridades portuguesas proibiam os batuques (“ajuntamento de escravos para bailar e tanger”) desde o século XVI, tais leis e seus desdobramentos se tornam testemunhos muitas vezes únicos para a história do próprio gênero cultural. O rigor destas proibições, contudo, deve ser questionado. Afinal, uma lei que precisa ser reeditada a todo instante ao longo de séculos só pode indicar sua não observância. Ou seja, uma lei à qual não se obedecia ou cuja aplicação se mostrou ineficaz. No caso do batuque, talvez suas reiteradas proibições fossem antes uma forma das autoridades locais (representantes da Metrópole na Colônia) demonstrarem tão somente que estavam tentando cumprir uma ordem superior que, contudo, era de fato inviável de ser cumprida. Como se diria hoje em dia na expressão popular, a reiterada lei proibindo os batuques jamais “pegou” no Brasil.

As danças dos negros fora da África não podem ser descritas como fenômenos culturais exclusivamente brasileiros, como já afirmamos, tanto que o primeiro documento que vamos arrolar remonta a Portugal do século XVI. É possível que uma das mais antigas proibições

<sup>35</sup> Martiusiana, I.C.1.6. Biblioteca Nacional Bávara, Munique.

das manifestações de dança e música dos negros tenha ocorrido na Metrópole, por ocasião de um Alvará datado a 28 de agosto de 1559, “sob o cetro de D. Sebastião”, de acordo com Mozart de Araújo:

Manda el Rei nosso Senhor, que na cidade de Lisboa & hua legoa ao redor della, se não faça ajuntamento de escravos, nem bailos, nem tangeres seus, de dia, nem de noite, em dias de festa, nem pela semana, sob pena de serem presos, & de os que tangerem, ou bailarem, pagarem cada hum mil reaes para quem os prender, & os q' não bailarem, & forem presos por star presentes, pagare quinhentos reaes. E que a mesma defesa se entenda nos pretos forros (ARAÚJO, 1963, p.16 – de acordo com *Leis Extravagantes de Portugal*, Quarta parte, Título V, Lei nº X, Fol. 17, Liv. 4, posteriormente incorporada às *Ordenações Filipinas*, de 1603).

Um dos mais antigos relatos no Brasil sobre a proibição dos negros se juntarem para cantar e dançar remonta a Giovanni Antonio Andreoni ou André João Antonil (1649-1716). O jesuíta toscano, que chegou a ser reitor do Colégio da Bahia, criticava em seu livro *Cultura e opulência do Brasil*, publicado em 1711, a proibição dos “folguedos” dos escravos nos engenhos de cana-de-açúcar. Antonil defendia o direito dos escravos praticarem seus folguedos, o que faz dele um intelectual de visão avançada em seu tempo e de boa política, justificando que tais danças com música não se configuraram como fator excludente para que estes mesmos escravos também confessassem a fé católica:

Negar-lhe [aos escravos] totalmente os seus folguedos, que são o único alívio de seu cativo, é querê-los desconsolados e melancólicos, de pouca vida e saúde. Portanto, não lhes estranhem os senhores criarem seus reis, cantar e bailar por algumas horas honestamente em alguns dias do ano, e o alegrarem-se inocentemente à tarde depois de terem feito pela manhã suas festas de Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito e do orago do engenho... (ANTONIL, 1982 [1711], p.92).

Sebastião de Oliveira Cintra (1918-2003) narra uma das mais antigas proibições em Minas Gerais da música com dança dos negros, datada a 13 de janeiro de 1720:

O Senado da Câmara [da Vila de São João d'El Rey], atendendo à determinação do Conde Assumar [Pedro

Miguel de Almeida Portugal e Vasconcelos (1688-1756), governador de São Paulo e Minas Gerais], publica edital proibindo aos negros a formação de ajuntamentos em forma de bailes e folguedos. Edital de 17.2.1720 reforça a proibição - pelo “dano que pode resultar de semelhantes ajuntamentos”. Ordenava, ainda, que não se consentisse que os escravos usassem capotes e timões, pelo risco que resultava de ocultarem armas curtas debaixo deles (CINTRA, 1982, p.30).

Parecia ser difícil o efetivo cumprimento de tal proibição, tanto que a mesma reaparece, entre outras tantas vezes, 23 anos depois, na ordem de 20 de junho de 1743, do “Exercitor G<sup>en</sup> e Capitam G<sup>al</sup> da Cap<sup>ia</sup> do Rio de Jane<sup>o</sup>, e Minas Gerais”, Antônio Gomes Freire de Andrade (1685-1763), dito Conde de Bobadela, proibindo a reunião de negros da cidade do Rio de Janeiro “em batuques no campo”, alegando que “porq<sup>to</sup> sendo preciso evitar as desordens que frequentem<sup>te</sup> sucedem de haver ajuntam<sup>to</sup> de negros pelos parq<sup>s</sup> e mais pr<sup>ças</sup> adonde [...] a fazer danças a que chamaõ vulgarm<sup>te</sup> batuques...” (Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, *Reg<sup>o</sup> do S<sup>nr</sup> G<sup>n</sup>al pelo qual prohiibe aos negros desta cid<sup>e</sup> a que não se ajuntem em batuques no Campo* cód.60 vol.XXIV/00447 f.50) – arrolado pela primeira vez em nossa tese de doutorado pela ECA-USP, defendida em 2000 - e este talvez seja um dos documentos mais antigos a citar textualmente a palavra “batuque”. De acordo com o Conde de Bobadela, como acabamos de observar, *os negros chamavam as suas danças vulgarmente de batuques*. E os negros praticavam os batuques em parques e praças da cidade do Rio de Janeiro. Ao que tudo indica os batuques ocorriam livremente àquela altura, sem qualquer intervenção das autoridades.

Laura de Mello e Souza descreve outro episódio no qual o batuque serviu de pretexto para a repreensão de um padre visitador por ocasião de uma devassa eclesiástica em Mariana, na década de 1760: “Dona de uma venda na Água Limpa, a preta Rosa foi acusada na devassa de consentir *a sua porta aos domingos e dias santos, danças de negros batuques escravos, com geral escândalo, e inquietações, e perdas assim dos escravos, como de seus senhores*” (SOUZA, 1990 [1982], p.161).

Mário de Andrade, talvez ciente do mesmo referido contexto da *lei que não pega* ou mesmo por desconhecer documentos como aqueles

que pudemos arrolar acima (como no caso do Conde de Bobadela que proibia os batuques no Rio de Janeiro, em 1743), concluiu, em relação ao batuque, que

era conhecido em Portugal e aí condenado, desde o século XVI (Braga, J. História da Poesia Popular Portuguesa, v.2, p.445). No Brasil, não o proibiam, apesar de vezes como a do comandante militar de Goiana, [Capitania de Pernambuco], que pedia a repressão dele. Mas [o governador e capitão geral] Tomás José de Melo (em 1796), respondia que os negros “não devem ser privados de semelhante função porque para eles é o maior gosto que podem ter em todos os dias de sua escravidão” (In: Costa, F. Folclore Pernambucano, RIHGB, 1908, p.205). As famílias permitiam nos seus engenhos e fazendas, contanto que fosse lá na senzala, porque, como ficou na cantiga tradicional: “Batuque na Cozinha, Sinhá num qué” (ANDRADE: 1989, p.54).

Nota-se que os argumentos expostos por Tomás José de Melo (governador de Pernambuco entre 1787 e 1798), para que os batuques fossem permitidos, coincidiam com aqueles do jesuíta Antonil (em seu livro publicado em 1711): *os batuques atenuavam os sofrimentos da escravidão*.

### ***Batuque, Lundum e Fandango – proximidades nos documentos históricos***

É difícil a tentativa de se reconstituir hoje, em sua totalidade, as características e estilos musicais diversos destes batuques coloniais, os quais em alguns relatos se comparam com o *lundum* e até com o *fandango*. Talvez o mais antigo documento sobre a proximidade do *lundum* brasileiro com o *fandango* espanhol seja a carta de 10 de junho de 1780, redigida em Portugal pelo conde José da Cunha Grã Athayde e Mello (1734-1792), que havia sido governador de Pernambuco (1768-1769) e da Bahia (1769-1774), destinada ao ministro português Martinho de Melo e Castro (1716-1795), referindo-se à denúncia proveniente de Pernambuco contra as “danças dos pretos” junto ao Tribunal da Inquisição do Santo Ofício de Lisboa: “os pretos divididos em nações e com instrumentos próprios dançam e fazem voltas como arlequins e

outros dançam com diversos movimentos de corpo que ainda não sejam os mais indecentes, são como os fandangos em Castela, o lundum dos brancos e pardos daquele país” (*apud* ARAÚJO, 1963, p.55). E o fato dos negros tocarem e dançarem “divididos em nações” não se trata de um acontecimento isolado neste relato pernambucano. Durante a semana de comemoração ao 43º aniversário do Príncipe Regente, no Rio de Janeiro, houve também “Danças Africanas, representando as diferentes Nações” (Gazeta do Rio de Janeiro, 19 de maio de 1810). É interessante observar que havia não uma dança, mas várias. É bem provável que cada etnia africana tivesse suas próprias variações de “batucada”.

Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), ainda na década de 80 do século XVIII, na *Sexta* de suas *Cartas Chilenas*, também cita o *lundum* ao lado de *batuque*: “a ligeira mulata, em trajes de homem, dança o quente lundu e o vil batuque”. Na *Décima Primeira* destas mesmas *Cartas*, o poeta árcade descreve com detalhes o *lundum* executado por *violas* e dançado por negras e mulatas no palácio de Luíz da Cunha Menezes (governador de Minas Gerais entre 1783 e 1788):

*Fingindo*<sup>36</sup> a moça que levanta a saia e voando na ponta dos dedinhos, prega no *machacaz*<sup>37</sup>, de quem mais gosta, a lasciva embigada, abrindo os braços. Então o machacaz, mexendo a bunda, pondo uma mão na testa, outra na *ilharga*<sup>38</sup>, ou dando alguns estalos com os dedos, seguindo das violas o compasso, lhe diz – ‘eu pago, eu pago’ – e, de repente, sobre a torpe *Michela*<sup>39</sup> atira o salto. Ó dança venturosa! Tu entravas nas humildes choupanas, onde as negras, aonde as vis mulatas, apertando por baixo do *bandulho*<sup>40</sup> a larga cinta, te honravam cos marotos e brejeiros, batendo sobre o chão o pé descalço. Agora já consegues ter entrada nas casas mais honestas e palácios! Ah! Tu, famoso chefe, dá exemplo. Tu já, tu já batucas, escondido debaixo dos teus tetos (...)!

Não obstante aquilo que hoje definiríamos por preconceitos sociais e mesmo racistas de Gonzaga, seu poema se torna uma crônica importante para a compreensão histórica do gênero musical no Brasil-Colônia, atrelando ainda o *lundum* à execução da *viola* que hoje

<sup>36</sup> “Cada uma das partes laterais e inferiores do baixo-ventre” (*ibidem*, p.916).

<sup>37</sup> O verbo “fingir” aqui tem a conotação do século XVIII. Hoje diríamos “interpretar um gesto”, “atuar”, “dançar”, “praticar” ou “executar uma apresentação”.

<sup>38</sup> Segundo o *Aurélio*: “homem corpulento, desajeitado, pesado”. Ou ainda: “indivíduo espertalhão, astucioso, finório” (FERREIRA, 1986, p.1059).

<sup>39</sup> “Meretriz” (*ibidem*, p.1130).

<sup>40</sup> “Barriga, pança, intestinos” (*ibidem*, p.229).

chamamos *caipira*. Se a intenção de Gonzaga era denegrir a figura de Cunha Menezes, seu poema hoje pode ser lido de modo bem diverso. O governador se torna um protagonista nas origens mais remotas do *lundum*, gênero fundador das manifestações musicais populares no Brasil.

### O poeta e o governador

Já para além de um mero *Fanfarrão Minésio*, havia em Cunha Menezes a figura de um político hábil e empreendedor que se entregava sem formalismos à cultura local. Em Gonzaga “os chistes (...) violentos são desfechados contra os mulatos, símbolo da ascensão social no Brasil-Colônia, o que Critilo [Gonzaga] não compreendia, nem aceitava: *Se te queres moldar aos teus talentos, / Em tosca frase do país somente / Escreve trovas, que os mulatos cantem*” (PEREIRA, 1996, p.781). Em Cunha Menezes, por sua vez, temos quem sabe um apreciador sincero e mecenas pioneiro de batuques e lundus, merecendo já lembrança mais digna em nossa história, em especial em nossa história musical. Há tanto um tradicionalismo beato e autoritário em Gonzaga, caracterizado pela “adesão ao aulicismo, numa legalidade conservadora e antiprogressista” (*ibidem*, p.786), como, por sua vez, há um espírito despojado e empreendedor em Cunha Menezes, ao ponto de se aproximar do povo mais simples de Minas - como na cena descrita acima com a *performance* de lundus e batuques. “As restrições endereçadas por Gonzaga/Critilo, com seu aristocratismo de magistrado, aos pequenos artesãos, aos mulatos e as mais humildes camadas da população, opõem-se ao plebeísmo, demagógico ou não, de Menezes/Fanfarrão que, nobre de nascimento e futuro Conde de Lumiares, revela-se mais democrata” (*ibidem*, p.781-782).

Deve-se a Cunha Menezes também a construção da Casa da Câmara e Cadeia de Vila Rica (atual Museu da Inconfidência em Ouro Preto), de estilo arquitetônico neoclássico *avant la lettre* – ainda hoje o edifício colonial mais monumental de Minas Gerais. Gonzaga, na *Terceira* de suas *Cartas Chilenas*, reconhece a atuação do governador como arquiteto de talento, não obstante toda ironia, bem como critica o descompasso da obra com as minas exauridas: “*Desenha o nosso chefe, sobre a banca / desta forte cadeia o grande risco, / à proporção do gê-*

*nio e não das forças / da terra decadente, aonde habita”.*

Não obstante as críticas do poeta árcade, o governador tem méritos históricos e artísticos. Por fim, a relação entre o poeta e o governador está bem distante daquela que seria entre oprimido e opressor. Se o político gozava de todos os benefícios de seu poder, o poeta árcade era ninguém menos que o “Ouvidor Geral da Comarca de Villa Rica”, cujo “ordenado” anual chegava a “500\$000” (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, II.14.4.5 f.6), além de receber uma “ajuda de custo” de “400\$000” (BN-RJ, II.14.4.5 f.2). O *Dirceu* ganhava por ano, portanto, ao longo da década de 1780, um total de 900\$000 - o que hoje equivaleria a R\$ 330.369,75 anuais, o que corresponderia também hoje a um salário mensal de R\$ 27.530,81 (conversão nossa em março de 2015, tendo por referência a oitava de ouro - 3,59g – que custava na década de 80 do século XVIII 1\$200 e que hoje, portanto, corresponderia a R\$ 440,45, se pensarmos o preço atual do grama de ouro a R\$ 122,70). Poucos na Capitania mineira viviam de modo tão abastado como Tomás Antônio Gonzaga.

E além de seu apreço por batuques e lundus, Cunha Menezes confeccionou também um dos mapas mais precisos referente à distribuição, função e número dos músicos militares na Capitania – hoje de importância inegável para a historiografia musical no Brasil (*Mapa dos Regimentos de Cavallaria, Infantaria, Terços Auxiliares de Homens brancos, pardos, e pretos da Capitania de Minas Geraes de q’ he Governador e Cap<sup>am</sup> Gen<sup>al</sup> o Il<sup>mo</sup> e Ex<sup>mo</sup> Sr Luiz da Cunha Menezes – 1º de fevereiro de 1787* – Arquivo Histórico Ultramarino em Lisboa, documentação referente à Capitania de Minas Gerais, caixa 126, documento 15) - documento este arrolado pela primeira vez em nossa tese de doutorado pela ECA-USP, defendida em 2000.

### **Lereno e a essência do lundun**

O *lundum* conta com forte presença no Volume II da *Viola de Lereno* de Domingos Caldas Barbosa (obra póstuma publicada em 1826). Alguns de seus versos, sob denominação de *lundum*, não deixam dúvidas quanto à brasilidade do gênero: “Se não tens mais quem te sirva / O teu moleque sou eu, / Chegadinho do Brasil / Aqui stá que todo he teu”

([BARBOSA], 1826, Nº 9, p.19). Também se destaca uma cantiga, toda ela dedicada à descrição do espírito do *lundum*. O poeta carioca, radicado em Lisboa, diz de uma portuguesa que de tão bem que aprendeu o *lundum*, assimilou o “jeitinho brasileiro”, mas não pela “pátria”, e sim por sua “natureza”. Às margens do Tejo, Lerenó, saudoso do Brasil, retrata o *lundum* por ser de “coração brasileiro”, e que, por suas “chulices”, o torna mais atrativo que outras danças barrocas, como o “fandango” e a “giga”. Reproduzimos aqui a íntegra deste poema, como documento ilustrativo do que se considerava o *lundum* na época, mantendo-se a ortografia original de Domingos Caldas Barbosa (*op. cit.*, Nº 9, p.29-32):

*Lundum em louvor de huma Brasileira adoptiva.*

CANTIGAS.

Eu vi correndo hoje o Téjo  
Vinha soberbo e vaidoso;  
Só por ter nas suas margens  
O meigo Lundum gostoso.

Que lindas voltas que fez  
Estendido pela praia  
Queria beijar-lhe os pés.

Se o Lundum bem conhecêra  
Quem o havia cá dançar;  
De gosto mesmo morrera  
Sem poder nunca chegar.

Ai rum rum  
Vence fandangos e gigas  
A chulice do Lundum

Quem me havia de dizer  
Mas a cousa he verdadeira;  
Que Lisboa produzio  
Huma linda Brasileira.

Ai belleza.  
As outras são pela pátria  
Esta pela Natureza.

Tomára que visse a gente  
Como nanhã dança aqui;  
Talvez que o seu coração  
Tivesse mestre da li.

Ai companheiro  
Não será ou sim será  
O geitinho he Brasileiro

Huns olhos assim voltados  
Cabeça inclinada assim,  
Os passinhos assim dados  
Que vem entender com mim.

Ai affecto  
Lundum entendeo com eu  
A gente esta bem quieto.

Hum lavar em seco a roupa  
Hum saltinho cahe não cahe;  
O coração Brasileiro  
A seus pés cahindo vai.

Ai esperanças  
He nas chulices di lá  
Mas he de cá nas mudanças.

Este Lundum me dá vida  
Quando o vejo assim dançar;  
Mas temo se continúa  
Que Lundum me ha de matar.

Ai lembrança  
Amor me trouxe o Lundum  
Para metter-me na dança.

Nhanhá faz hum pé de banco  
Com seus quindins, seus popôs,  
Tinha lançado os seus laços  
Aperta assim mais os nós.

Oh! doçura  
As lobedas de nhanhá  
Apertão minha ternura.

Logo que nhanhá sahio  
Logo que nhanhá dançou,  
O cravo que tinha ao peito  
Envergonhado murchou.

Ai que peito  
Se quizer flores bem novas  
Aqui tem Amor perfeito.

Pois segue as danças di lá  
 Os di lá deve querer;  
 E se tem di lá melindres  
 Nunca tenha malmequer.

Ai delírio  
 Ella semêa saudades  
 De encherto no meu martyrio.

Martius compara o *lundum* com *batuque*: “o *lundum* é como o *batuque*, mas com maior refinamento, dançado até mesmo nas boas sociedades” (enquanto o “*batuque* é próprio da plebe mais baixa”, como já citamos anteriormente). Martius prossegue: “O *lundum* é dançado de modo semelhante tal como o *batuque*, apenas que não com uma expressão assim tão grosseira. O *lundum* se dança em par, com um senhor e uma dama, que ora se afastam, ora se reaproximam”<sup>42</sup>.

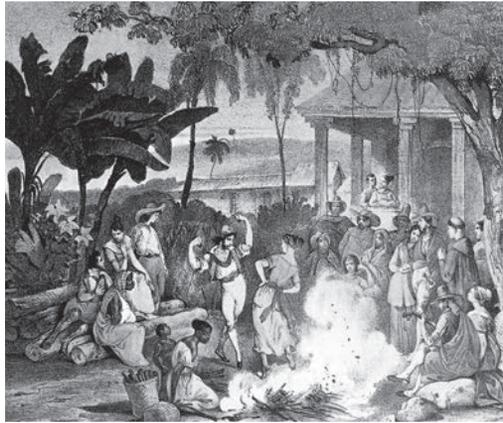
Vamos tratar agora um pouco da estrutura musical do gênero instrumental *lundum* enquanto dança. Por certo há relações na forma e estrutura composicional do *lundum* com o *fandango* (ambos parentes da *chacona*), lembrando-se que *fandango* é um gênero musical originário do barroco espanhol. Mas, é claro, há diferenças entre o *lundum* e o *fandango*. Aquele tem compasso binário e este ternário. O gênero brasileiro, tanto no modo maior como menor, promove articulações Dominante/Tônica, privilegiando a *cadência perfeita*. No gênero espanhol, invariavelmente em modo menor, ocorre a articulação Dominante/Tônica, bem como Subdominante/Dominante, sendo recorrente ainda a *cadência frígia* (encadeamento harmônico tonal edificado polifonicamente sobre o *tetracorde frígio* descendente: Lá – Sol – Fá – Mi, sendo a antiga nota *finalis* Mi da escala de 3º tom da Igreja agora utilizada como fundamental na função de Dominante), conforme podemos observar:

### Cadência frígia





Acima, James Murphy – *The Fandango dance* (1795).  
Abaixo, Johann Moritz Rugendas – *Danse Landu* (1835).



Quanto à incorporação de danças européias em meio às africanas, é fato narrado também por outros viajantes estrangeiros. O pintor e desenhista Rugendas, o qual, assim como Spix & Martius, era também bávaro, tendo inicialmente participado da expedição Langsdorff e depois decidido viajar pelo Brasil por conta própria, publicou, em Paris, um livro em alemão com ilustrações, *Malerische Reise in Brasilien* (Viagem Pitoresca através do Brasil), e também traduzido para o francês (RUGENDAS, 1835), de histórias cotidianas e imagens brasileiras. No segundo quartel do século XIX, Rugendas ainda relaciona o *lundum* ao *fandango*. Tal como aquele governador de Pernambuco e Bahia, mas cerca de 60 anos depois, Rugendas relaciona uma dança com elementos africanos ao fandango espanhol (provavelmente o artista bávaro não

teve ciência do relato anterior daquele governador): “outra dança negra muito conhecida é o *lundu*, também dançada pelos portugueses, ao som da guitarra, por um ou mais pares. Talvez o *fandango* ou o *bolero* dos espanhóis, não passam de uma imitação aperfeiçoada dessa dança” (1835, 4º div. pl.17 / 1998, p.157). A cena brasileira da *dança lundu*, do início do século XIX, de Rugendas, contempla semelhanças com cena portuguesa da *dança fandango*, retratada em livro do arquiteto irlandês James Cavanagh Murphy (1760-1814), do final do século XVIII (MURPHY, 1795, Plate XI [p.211]).

### Alexandre Levy: o primeiro *Samba* foi um *lundum* sinfônico

Pelo que sabemos de partituras, iconografias e relatos que sobreviveram ao tempo, dos séculos XVIII e XIX, o *lundum* é um gênero brasileiro dos mais ricos e primordiais, induzindo-nos a imaginar toda uma virtuosidade que impregnou nossas raízes musicais durante longo período. E há outro motivo que nos levou a inserir dois *lundus* neste livro-CD. O *lundum* é o gênero antecessor do *samba*.

Segundo Silvio Romero (1851-1914), “chama-se *xiba* na Província do Rio de Janeiro, *samba* nas do Norte, *cateretê* na de Minas [Gerais], *fandango* nas do Sul uma função popular da predileção dos pardos e mestiços em geral, que consiste em se reunirem damas e cavalheiros em uma sala ou num alpendre para dançar e cantar” (ROMERO, 1985 [1897], p.42)<sup>43</sup>. Seria equívoco de Silvio Romero afirmar que havia *samba* no Norte enquanto havia *xiba* no Rio de Janeiro? E se ele estivesse certo?

O berço do samba não se deu nos morros cariocas. Sua origem é mais complexa, abrangendo a apropriação do gênero ocorrida num primeiro instante numa obra sinfônica. Sim, o samba nasceu na orquestra sinfônica. É de autoria de Alexandre Levy (1864-1892) a primeira composição conhecida no gênero, justamente intitulada *Samba* (São Paulo, abril de 1890). Ao ler o recém-publicado romance *A Carne* (1888) de Júlio Ribeiro (1845-1890), no qual se dizia, num trecho no Capítulo X, que “o samba continuava; ouvia-se tutucar dos atabaques, e o esturpido surdo dos pés; sonoro, melancólico, plangente, repercutiu o estribilho: Eh! Pomba! Eh!”, Alexandre Levy acaba se

inspirando de imediato com tal descrição da cena de negros para sua composição musical original. O gênero *samba* - enquanto obra musical de um compositor conhecido - surge, portanto, numa relação inusitada da literatura com a música - a música sendo influenciada pela literatura - como no trecho da *Carne* de Júlio Ribeiro que foi referência para Levy compor seu *Samba* (aqui de acordo com a ortografia do compositor):

Ao som de instrumentos grosseiros dançavam (...) Negros e negras, formados em vasto círculo, agitavam-se, permeavam, compassadamente, rufavam adufes aqui e alli. Um figurante no meio, saltava, volteava; baixava-se, erguia-se, retorcia os braços, contorcia o pescoço, reboia os quadris, sapateava em um phrenesi indescriptível com uma tal prodigalidade de movimentos, com um tal desperdício de acção nervosa e muscular que teria estafado um homem branco em menos de cinco minutos (...) E cantava (...) E a turba repetia em Choro: Eh! Pomba Eh!

Podemos reconhecer Alexandre Levy como o padrinho do samba, porque graças a ele o gênero adquire uma condição de obra, e não mais apenas de um ritual. O *Samba* de Levy é uma obra romântica do século XIX. É diferente, portanto, dos sambas do século XX. Trata-se do único lundum sinfônico que se tem notícia e também um exemplar raríssimo de samba sinfônico. Representa ao mesmo tempo o fim de uma tradição e o início de uma nova. A ponte do lundum para o samba.

Por que Alexandre Levy conferiu um novo título a um gênero antigo, se consideramos que o *Samba* de Levy é de fato um lundum sinfônico, por conta de sua evidente forma e estrutura? Levy pensou em um lundum e, *Samba* teria sido apenas o título da obra? Ou Levy já teria pensado no samba como novo gênero?

Não obstante ter sido um compositor inventivo, dos mais originais de sua geração, e, por certo, mesmo com seu *Samba* já apresentando inovações diante dos lundus anteriores, é provável que Levy tenha pensado apenas no título para sua música, e imaginado o tal “samba” com “tutucar dos atabaques” descrito por Júlio Ribeiro, e, contudo, o gênero samba só viria de fato anos depois. Ou seja, o título de uma obra (um *Samba* que na verdade é um lundum sinfônico com caráter experimental) dá origem a um novo gênero. Em Levy há o mérito de uma das primeiras tentativas na história de se escrever em partitura

ritmos populares brasileiros. Mas uma questão permanece aberta: como depois o samba se consolida como gênero? Outras pesquisas poderão analisar com maior profundidade a recepção de Levy.

### **Alexandre Levy: nacionalista ou neofolclorista?**

Pesquisadores no Brasil vêm conferindo a Alexandre Levy a condição de precursor do *nacionalismo musical*. O paulistano, filho de um comerciante de música fracês e judeu, tem seus méritos inequívocos como compositor inovador no Brasil. A questão é se podemos de fato denominá-lo “nacionalista”. Nós aqui entendemos que não. Nacionalismo é um termo mal empregado na musicologia brasileira. Diz-se “nacionalismo” - sobre determinada música - quando se tem em mente “neofolclorismo”. Não obstante alguma rara possibilidade de intersecção com o *neofolclorismo*, “nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (ANDRADE, 1977 [1943/1945], p.60). Meu orientando de mestrado, Lucas Galon, já defendeu dissertação neste sentido. O nacionalismo pequeno-burguês do século XIX culminou na Primeira Guerra Mundial. O nacionalismo nazi-fascista da primeira metade do século XX culminou na Segunda Guerra Mundial. Se pensarmos o século XX, todo nacionalismo será sempre fascista, totalitário, antidemocrático, xenófobo, intolerante, truculento, militarista e belicista. A música não tem como ser separada neste caso da questão maior da ideologia que a envolve. Já *neofolclorismo* é a *incorporação de oralidades folclóricas ou populares na escritura musical*. E por que *neofolclorismo* e não simplesmente *folclorismo*? Porque com o agronegócio e a indústria da cultura se extinguiu o folclore no mundo. Aproximamo-nos neste contexto da análise do marxista estadunidense Fredric Jameson (\*1934) sobre a contemporaneidade, caracterizada pela “industrialização da agricultura, ou seja, a destruição de todos os campesinatos tradicionais; e a colonização e a comercialização do inconsciente ou, em outras palavras, a cultura de massa e a indústria da cultura” (JAMESON, 2005 [2002], p.21).

Portanto, Alexandre Levy é precursor do *neofolclorismo* na música brasileira. Ou seja, foi um dos primeiros, senão o primeiro, a *incorporar oralidades folclóricas ou populares na escritura musical*.

Este *Samba*, o primeiro da história, por sua estrutura e gestualidade, contudo, não é um samba, tal como o gênero iria se consolidar no século XX. O *Samba* de Levy, na verdade, é um lundum sinfônico, estrutura exclusivamente instrumental e próxima à chacona barroca, tal como se observa das estruturas análogas dos dois outros lundus gravados aqui em CD.

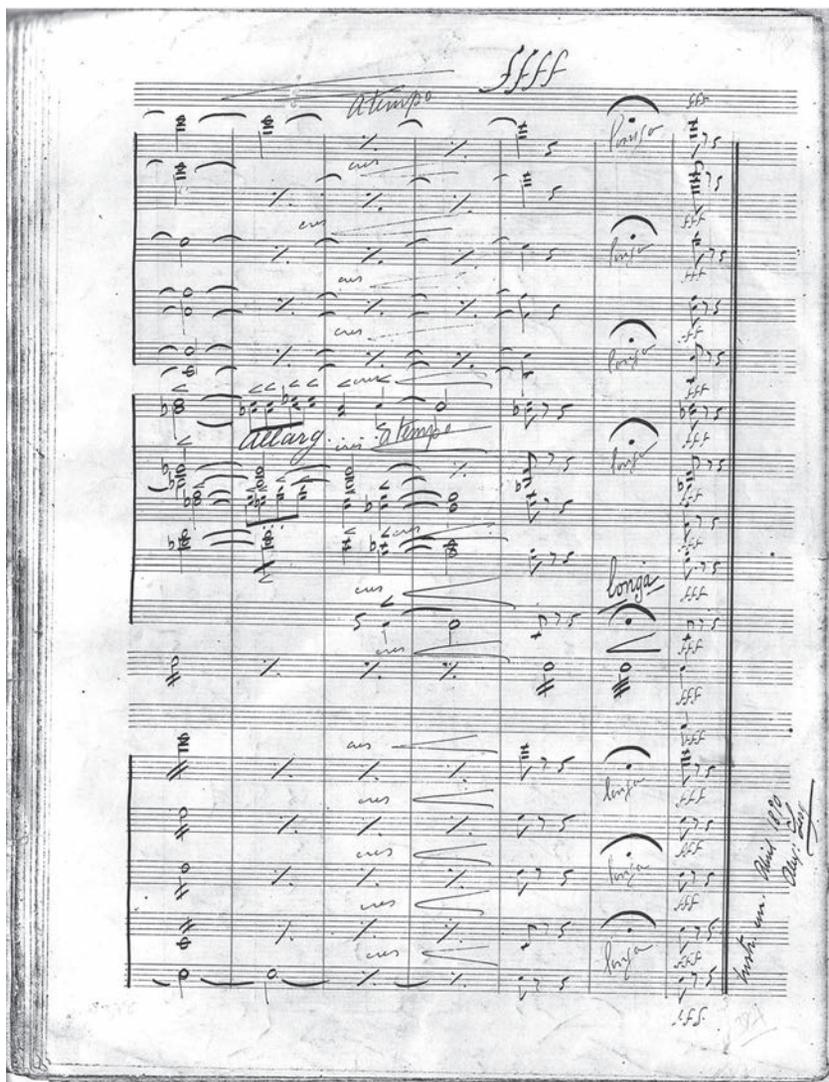
A historiografia musical brasileira ignorou até aqui o fato de que o samba surgiu como gênero derivado do lundum, escrito originalmente para orquestra sinfônica e por um compositor paulistano de origem judaico-francesa – quase trinta anos antes de *Pelo telefone* (1916), aquele primeiro samba canção que será difundido depois nos primórdios da indústria da cultura no Brasil, num momento ainda de evidentes interfaces artísticas. Portanto, para além de uma denominação genérica no contexto do ritual de negros, não havia exemplar (peça) com título específico enquanto obra diferenciada, inventada no gênero musical *samba* antes do *Samba* (1890) de Alexandre Levy.

Constam da *Suíte Brasileira* de Alexandre Levy quatro movimentos: I) *Prélude*; II) *Dansa rustica – Canção Triste* (perdido ou jamais composto), III) *A beira do regato – Idyllio Sentimental* e IV) *Samba*. Este último número da suíte, como peça avulsa, obteve sucesso em concertos sinfônicos desde as primeiras apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo – regido na estreia pelo influente maestro Carlos Marciano de Mesquita (Rio de Janeiro, 1864 – Paris, 1953) – sendo sempre “bisado”. Segundo consta na partitura autógrafa de Alexandre Levy, porém, anotada à mão por seu irmão, Henrique Luís Levy (1861-1935), assim se deram as primeiras audições do *Samba*:

- 1ª Audição em 20 de julho 1890 no Rio de Janeiro  
Regente Carlos de Mesquita (Bisado)
- 2ª Audição em 15 de novembro 1891 no Rio de Janeiro  
Regente Alex Levy (Bisado)
- 1ª Audição em S. Paulo 12 Outº 1892 (Centenário Colombo)  
Regente Arnaldo Conti (Bisado)
- 2ª Audição em S. Paulo 26 Outº 1892 (Benef. João Gomes)  
Regente Arnaldo Conti (Bisado)

Não há dúvida de que a repercussão da obra de Levy, no final do século XIX, pode ter influenciado a propagação do nome *Samba* já relacionado a obra musical específica.





Página final do Samba de Alexandre Levy, quarto movimento da *Suíte Brasileira*, segundo o próprio compositor, “instrumentada em abril de 1890”, bem como sua assinatura autografada. Este documento se torna importante porque evidencia como foi composto o primeiro samba, não uma roda de manifestação cultural, mas a primeira obra no gênero com assinatura de um compositor.

## **Samba – o gênero que se estabelece entre os caipiras italianos no interior de São Paulo**

O gênero samba prolifera logo em seguida em composições para banda de imigrantes italianos, em especial no interior de São Paulo, nos primeiros anos do século XX – como o *Samba do Crioulo*, para banda, de Edmundo Russomanno (1893-1963). Há relatos também de que o samba está diretamente relacionado à cultura caipira. Vejamos esta notícia do jornal *A Cidade* em Ribeirão Preto, a 1º de setembro de 1916:

**Os caipiras** - Acha-se nesta cidade e deu-nos o prazer de sua visita o conhecido poeta e conferencista Cornelio Pires, o autor de “Musa Caipira” que se tornou popular em São Paulo e Minas pelas chistosas conferencias sobre os caipiras, assim como pelos seus versos e outros trabalhos consagrados á vida sertaneja. Amanhã o nosso distincto hospede fará uma conferencia no Paris Theatre, após a sessão cinematographica, discorrendo sobre o seu assumpto predilecto: caipiras italianos e turcos, caipiras de São Paulo, poetas caipiras, versos humorísticos e sambas e tudo o mais que possa completar o caipira.

Permanecendo ainda nas notícias de jornais de Ribeirão Preto, teremos a estreia do *Samba* de Alexandre Levy numa nova versão para banda, de autoria de Ignacio Stabile, então maestro da banda local, a 20 janeiro de 1935 - dia festivo por ser consagrado ao padroeiro da cidade, São Sebastião -, num concerto grandioso de duas horas de duração. Todas as obras executadas são versões para banda assinadas pelo próprio Stabile. A ideia do maestro Stabile foi homenagear a imprensa local, daí ter escolhido um número com forte respaldo popular e de agrado geral, justamente sua versão inédita para banda do então famoso *Samba* de Levy. O resultado não poderia ter sido melhor para a imagem da banda e de seu maestro, com forte cobertura por parte da imprensa. O concerto da “Banda Municipal” se deu na atual Praça XV de Novembro, no centro da cidade, no antigo coreto que já não existe mais. A importância destas notícias de jornal se deve pelo registro do prestígio que o *Samba* de Levy gozava em épocas passadas. A primeira notícia (janeiro de 1935) elenca todo o repertório daquele concerto:

### **O Concerto Bandístico**

Em homenagem a Imprensa de nossa cidade pela Banda Municipal

Os componentes da Banda Municipal que é regida pela competente batuta do Maestro Stabile resolveram homenagear a imprensa local realizando um concerto, no próximo dia 20, em nossa praça principal. O programma que abaixo publicamos tem a sua culminancia na Suite Brasileira, Samba, de Alexandre Levy, que já conhecemos através da saudosa orchestra symphonica. Os outros números do programma também são interessantes e seleccionados com verdadeiro carinho. O concerto badístico, será pois, um successo. O programma é o seguinte:

#### **PRIMEIRA PARTE**

1 – (As 19 horas) – R. Wagner – Tanhauser – Marcha da opera.

2 – (As 19,15 hroas) – E. Kaman – A princeza das Czardas – Selecção da opereta.

3 – (As 19,30 horas) – G. Verdi – A Força do Destino – Symphonia.

4 – (As 19,45 horas) – C. Gomes – Salvador Rosa – Symphonia.

#### **SEGUNDA PARTE**

5 – (As 20 horas) – V. Bellini – Norma – Fantasia.

6 – (As 20,15 horas) – C. Gomes – Maria Tudor – Selecção.

7 – (As 20,30 horas) – A. Levy – Samba – (Suite Brasileira).

8 – (As 20,45 horas) – I. Stabile – Granada – Marcha Espanhola.

Todas as peças são de reduccão e instrumentação por banda, do M.o. I. Stabile

Outra notícia também anuncia o mesmo concerto, agora denominando a “Banda Municipal Giacomo Puccini” (hoje não mais existente). Interessante como se destaca mais uma vez a obra sinfônica *Suíte Brasileira* de Levy, do qual o *Samba* faz parte, agora com versão inédita para banda, escrita por Ignacio Stabile:

### **Homenagem á Imprensa – A Banda Giacomo Puccini realizará um concerto**

Os componentes da Banda Municipal Giacomo Puccini tiveram a feliz lembrança de realizar, a 20 do corrente, um concerto em homanagem á imprensa local. Entre os números escolhidos de seu programma todo inédito, teremos a audição do Samba de Levy, pela primeira vez orchestrado para banda. Já tivemos occasião de ouvir por mais de uma vez a “Suíte Brasileira” por orchestra symphonica e, dada a indiscutível competência do Maestro

Ignacio Stabile, julgamos de antemão, tenha a linda peça de Levy os mesmos encantos.

Por fim, a 21 de janeiro de 1935, o articulista anônimo do jornal local descreve o sucesso do concerto da noite anterior, salientando, em especial, o *Samba* de Levy, uma “composição clássica”:

#### **A execução de ontem – Homenagem á Imprensa**

O programma organizado e levado a effeito hontem, pelo sr. maestro Ignacio Stabile, digno regente da Banda Municipal, alcançou éxito invulgar. Os applausos da numerosa assistencia, animaram aquelle illustre musicista; todos os números de seu caprichoso programma, agradaram sobremaneira, pois, conforme dissemos no os números d’esse programma foram escolhidos a capricho, figurando n’elles conhecidos autores musicaes. O “Samba”, suíte brasileira do saudoso maestro Alexandre Levy – composição classica executada pela primeira vez, por uma banda de musica – recebeu fartos applausos da assistência, que, assim, demonstrou o agrado que lhe causou a musica do mencionado maestro. Registrando essa esplendida execução, cumpre-nos significar n’esta columna os nossos agradecimentos ao sr. maestro Stábile, pela homenagem prestada á imprensa local, da qual fazemos parte integrante<sup>44</sup>.

### ***Grande Lundum* e seu editor Edward Laemmert**

Tal como a história do *Samba* de Alexandre Levy, também o *Grande Lundum* gravado aqui nos ensina o quanto este par de conceitos, *popular e erudito*, pode conter toda sorte de engodos e distorções e o quão pouco sabemos sobre nossas origens musicais. Uma vez introduzidas estas questões históricas que envolvem o batuque, o lundum e o samba no Brasil, vamos trabalhar especificamente agora com a obra à qual é dedicado este capítulo.

A fonte mais antiga que se tem notícia deste presente *Grande Lundum*, de compositor anônimo do segundo quartel do século XIX, é a publicação da *Lyra Moderna ou Collecção de Doze Modinhas Brasileiras escolhidas e D’hum grande Lundum para piano-forte. Rio de Janeiro - Em caza de Eduardo Laemmert, Mercador de livros e de muzica - Rua da Quitanda N° 139* - consultamos dois exemplares

<sup>43</sup> Agradecemos à Profa. Gisele Laura Haddad, orientanda de doutorado do Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro junto à ECA-USP, e integrante da equipe de pesquisadores do nosso NAP-CIPEM pela FFCLRP-USP, por ter descoberto e reunido estas três últimas referências em jornais ribeirãopretanos, datados em janeiro de 1935 - já deixando aqui registrada também a competência de sua pesquisa que vem realizando sobre a música em Ribeirão Preto, com seu importante e inédito levantamento de fontes primárias.

impressos destas partituras das quais não consta data (Biblioteca Nacional do Rio Janeiro, DG-I-8, p.27-31). Edward Laemmert (1806-1880) fundou a livraria e editora Laemmert em 1833, chamada depois “Livraria Universal” ou “Tipografia Universal”. Desde 1838, contou com seu irmão Heinrich Laemmert (1812-1884) como sócio, tornando-se a “Casa dos Editores Eduardo e Henrique Laemmert” - maior empreendimento editorial do Rio de Janeiro no século XIX.

Mário de Andrade afirma que “provavelmente esta publicação é anterior a 1848” (ANDRADE, 1980 [1930], p.16). Sabemos agora que é posterior a 1833, ano em que se inaugura a casa editorial de Edward Laemmert, oriundo do Grão Ducado de Baden e radicado no Rio de Janeiro. Também sabemos que é anterior a 1842, ano da publicação já de uma possível segunda edição (talvez ampliada ou inteiramente nova) intitulada *Nova Lyra* – sobre a qual falaremos em seguida.

A publicação não datada da *Lyra Moderna ou Collecção de Doze Modinhas Brasileiras escolhidas e D’hum grande Lundum para piano-forte* foi a única fonte da partitura do *Grande Lundum* anônimo que pudemos localizar até agora. Contudo, temos notícias (mas infelizmente sem acesso aos respectivos papéis das partituras) de pelo menos mais dois títulos de publicações musicais de Laemmert: *Grande collecção de musica moderna para piano, e outros instrumentos* (1833) e *Nova Lyra brasileira ou Collecção de Modinhas* (1842). Infelizmente, não encontramos nenhum exemplar impresso com estes outros dois títulos. Portanto, somando-se ao primeiro título mencionado, *A Lyra Moderna ou Collecção de Doze Modinhas Brasileiras escolhidas e D’hum grande Lundum para piano-forte* (ao qual de fato pertence este *Grande Lundum* e cuja partitura foi consultada por nós na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro), ainda não podemos determinar se são duas ou três coleções musicais diversas ou se trata da mesma coleção editada com nomes diversos - afinal, “novo” e “moderno” são adjetivos possivelmente sinônimos neste contexto.

Vamos às fontes destes dados. A 31 de maio de 1833, no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, lê-se o anúncio da inauguração da Livraria de Laemmert, incluindo-se a publicação de “uma grande collecção de musica moderna para piano, e outros instrumentos”:

Livros à venda – Eduard Laemmert tem a honra de anunciar a o respeitavel publico, que acaba de abrir sua livraria na Rua da Quitanda nº 139, entre a rua do Ouvidor e a do Rozario; acha em sua casa hum grande sortimento de livros em diferentes idiomas, sobre commercio, economia politica, jurisprudencia, philosophia, theologia, medicina, cirurgia, pharmacia, mathematica, assim como uma grande collecção de musica moderna para piano, e outros instrumentos, papel e livros de diferentes qualidades em branco, e os numeros avulsos de periodicos publicados nesta Côrte (*apud* DONEGÁ, 2009, p.8).

A partir de 1838, como já afirmamos anteriormente, Edward Laemmert se torna sócio de seu irmão Heinrich Laemmert, *Großherzoglicher Handelskonsul des Großherzogtums Baden in Rio de Janeiro*<sup>45</sup> ou *Cônsul de Comércio do Grão Ducado de Baden no Rio de Janeiro*. Em carta a Martius (e este então residia em Munique), datada a 7 de junho de 1842 e redigida na localidade alemã de *Denzlingen bei Freiburg im Breisgau*, narra com entusiasmo a publicação de uma *Nova Lyra brasileira ou Collecção de Modinhas*:

Em breve será concluída a impressão e publicação pela nossa editora da *Nova Lyra brasileira ou Collecção de Modinhas*, e eu vou ter a grata satisfação de lhe enviar um exemplar daqui ou do local da impressão [Rio de Janeiro]. Gostaria que o senhor considerasse [o recebimento deste exemplar] como pequena lembrança de minha visita à sua admirável residência [em Munique] (...) permanecendo à sua inteira disposição, Heinrich Laemmert do Rio de Janeiro<sup>46</sup> (Martiusiana II A 2 Laemmert – Biblioteca Estatal Bávara, Munique).

No Recife, em 1845, há anúncio de sua venda com o mesmo título referido por Heinrich Laemmert (incluindo-se “escolhidas” em relação às modinhas): “*Avisos Diversos (...) Livraria da Esquina do Collegio, obras novas Edições do Rio-de-Janeiro (...) Nova lyra brasileira, ou collecção de modinhas escolhidas, hymno da independencia, marcha funebre do duque de Bragança etc. para piano – As Rivaes, collecção de valsas escolhidas, etc.*” (Diário de Pernambuco, sexta-feira, 22 de Agosto de 1845, Anno XX, Nº 185, p.3).

<sup>45</sup> Segundo consta em *Hof-und Staatshandbuch des Grossherzogthums Baden*. Carlsruhe: 1841, p.92.

<sup>46</sup> No original de Heinrich Laemmert consta: *Die in unserem Verlag erscheinende Nova Lyra brasileira ou Collecção de Modinhas wird nächstens im Drucke beendigt seyn, worauf ich das Vergnügen haben werde, Ihnen ein Exemplar entweder von hier oder von dem Druckorte zuzusenden, welches ich Sie bitte als eine kleine Erinnerung an meinen Besuch in Ihrem geschätzten Hause betrachten zu wollen (...) Ihr ganz ergebener Heinrich Laemmert aus Rio de Janeiro.*

Em sua publicação, como pesquisador e organizador das *Modinhas Imperiais* (1930), Mário de Andrade promoveu uma nova edição por ele mesmo revisada deste mesmo *Grande Lundum* para piano (ANDRADE, 1980 [1930], p.47-49). Não obstante em sua edição ter afirmado que transcreveu da *Lyra Moderna* “sem tirar nem por” (*ibidem*, p.16), há sim algumas pequenas diferenças entre ambas as edições. Mário de Andrade traduziu as indicações técnico-expressivas em Laemmert do italiano para o português, bem como alterou a localização de umas poucas dinâmicas e ainda ignorou alguns acentos e ligaduras originais. Já para nosso arranjo deste *Grande Lundum*, bem como para nossa nova presente edição, mantivemos como referência as expressões italianas da partitura editada por Laemmert, não obstante nosso arranjo também contemplar procedimentos evidentes de uma edição crítica, ainda mais por se tratar de um novo arranjo.

Da versão original para piano editada por Laemmert (não localizamos qualquer manuscrito ou fonte anterior) constava uma única linha melódica na mão direita (às vezes, numa ou noutra estrofe, surgiam terças, sextas ou oitavas paralelas), acompanhada invariavelmente por *baixo de Alberti* na mão esquerda.

Mário de Andrade recomendava em sua execução “suprimir certas estrofes”, já que o “compositor anônimo era inspirado, sim, porém bastante esbanjador de vulgaridades também”, concluindo que ainda “às vezes um discreto *esquecimento* de partes é mais honrar que deturpar a obra dos artistas” (*ibidem*). Em nosso arranjo deste *Grande Lundum*, mesmo que evitando o recurso do *baixo de Alberti*, não só não suprimimos qualquer segmento como optamos por compor uma textura mais densa, conferindo uma autonomia contrapontístico-melódica a cada parte instrumental e procurando aludir à espontaneidade característica da música popular, como se fosse executada de ouvido e de acordo com tradições culturais da época. Em nosso arranjo, portanto, é como se buscássemos recompor a atmosfera de improvisação do gênero *lundum*.

Neste presente arranjo para quarteto de cordas do *Grande Lundum para Pianoforte* (contemporâneo ao livro pictórico de Rugendas) introduzimos uma percussão, talvez substituindo o acompanhamento de *baixo de Alberti* da edição original. Convidamos ainda Gustavo Silveira Costa para compor uma nova parte de viola caipira, numa

tentativa de se recuperar a sonoridade de uma antiga música popular. E a tal “guitarra”, descrita por Rugendas, bem provavelmente seja um instrumento próximo ou mesmo a própria *viola caipira*, que no Brasil recebe vários nomes, entre eles, a já citada *viola de arame*.

## Bibliografia

ANDRADE, MÁRIO DE. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e EdUSP, 1989.

\_\_\_\_\_. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980 [1ª ed. 1930].

\_\_\_\_\_. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977 [original de 1943/1945].

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência no Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e EdUSP, 1982 [1ª ed. Lisboa, 1711].

ARAÚJO, José Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII – uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

[BARBOSA, Domingos Caldas]. *Viola de Lerenó: Collecção de suas Cantigas, oferecidas aos seus amigos*. Volume I. Lisboa: Nunesiana, 1798.

[BARBOSA, Domingos Caldas]. *Viola de Lerenó: Collecção de suas Cantigas, oferecidas aos seus amigos*. Volume II. Lisboa: Lacerdina, 1826.

BONANNI, Filippo. *Gabinetto Armonico pieno d'Instrumenti sonori*. Roma: Giorgi Placho, 1723.

BOSI, ALFREDO. *História concisa da Literatura Brasileira*. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1971.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João d'El Rey*. Vol. I (datas de janeiro a junho) e II (de julho a dezembro). 2ª ed. revista e

aumentada. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.

DONEGÁ, Ana Laura. *Os irmãos Laemmert no comércio livreiro oitocentista*. In: Revista *Língua, Literatura, Ensino*. Vol. IV. Campinas: UNICAMP, maio/2009.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Philosophica pelas Capitancias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá - 1783-1792*. Coimbra: Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra (Catálogo), 1991.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986 [1ª ed. 1975].

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular – ensaio sobre a ontologia do presente*. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005 [1ª ed. 2002].

KUBIK, Gerhard. *Afrikanische Musikkulturen in Brasilien*. In: PINTO, Tiago de Oliveira (Editor). *Weltmusik Brasilien – Einführung in Musiktraditionen Brasiliens*. Mainz: Schott, 1986, p.121-147.

MURPHY, James. *Travels in Portugal; through The Provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and Alem-Tejo, In the Years 1789 and 1790. Consisting of Observations on the Manners, Customs, Trade, Public Buildings, Arts, Antiquities, &c. of that Kingdom*. London: Printed for A. Strahan, and T. Cadell Jun. and W. Davies (Successors to Mr. Cadell) in the Strand, 1795.

PEINKOFER, Karl & TANNIGEL, Fritz. *Handbuch des Schlagzeugs – Praxis und Technik*. 2a ed. ampliada. Mainz: Schott, 1981 [1ª ed. 1969].

PEREIRA, Paulo Roberto Dias. *Cartas Chilenas: Impasses da Ilustração na Colônia*. In: *A poesia dos inconfindentes – poesia*

*completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto.* Organização de Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 769-786.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil.* Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e EdUSP, 1985 [segundo a 2ª ed. melhorada de 1897].

RUGENDAS, Johann Moritz. *Voyage Pittoresque dans le Bresil.* Paris: Engelmann e C<sup>ie</sup>, 1835. Edição/tradução brasileira: *Viagem Pitoresca através do Brasil.* Tradução de Sergio Milliet. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Itatiaia, 1998.

[SILVA, Antônio José da. “O Judeu”]. *Guerras do Alecrim, e Mangerona, obra jocoseria que se há de fazer na Casa do Bairro Alto. Neste carnaval de 1737.* Lisboa Occidental: Antonio Isidoro da Fonseca, 1737.

SOUZA, LAURA DE MELLO E. *Desclassificados do Ouro – a Pobreza Mineira no Século XVIII.* Rio de Janeiro: Graal, 1990 [1ª ed. 1982].

### 3. *Pensamento Sentimental* de José Maria Xavier – raro exemplar profano e concertante do padre-mestre de São João d’El Rey

*Por Rubens Russomanno Ricciardi*

José Maria Xavier (São João d’El Rey, 23 de agosto de 1819 – 22 de janeiro de 1887) é um dos compositores mineiros de música sacra com maior número de obras hoje existentes. A maior parte de sua produção musical se encontra ainda na forma de manuscritos nos arquivos das orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos em São João d’El Rey, sem contar o número significativo de cópias espalhadas pelos mais diversos arquivos não só em Minas Gerais, mas também em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Seu primeiro biógrafo foi o coronel sanjoanense Severiano Nunes Cardoso de Resende<sup>47</sup> (1847–1920). Cerca de uma semana após a morte do compositor em coluna publicada a 29 de janeiro de 1887, no jornal sanjoanense *O Arauto de Minas*, Severiano Nunes Cardoso de Resende se torna uma fonte essencial para a compreensão de alguns aspectos da trajetória biográfica e musical de José Maria Xavier:

Apreendeu as primeiras letras com o antigo e conceituado professor, de austera disciplina, Guilherme José da Costa, ao mesmo tempo que se entregava ao estudo da música, tendo por mestre seu tio Francisco de Paula Miranda, diretor de um dos coros [ou seja, grupo musical ou orquestra, justamente a Lira Sanjoanense] da cidade, onde desde logo sobressaiu por sua pronunciada vocação entre seus companheiros, exercitando-se primeiro no canto e depois exibindo-se magistralmente em violino e clarinete (...). Desejoso de dar maior cultivo a sua inteligência passou a estudar humanidades, tendo por seu primeiro mestre em gramática latina o padre-mestre Santana, latinista de fama e que tinha um pequeno colégio, donde saíram muitos mineiros que ocuparam proeminente lugar em posições oficiais. Frequentou depois as aulas públicas de Latim, Francês, História, Geografia e Filosofia, sendo seus

<sup>47</sup> Aluno no Colégio do Caraça, Severiano Nunes Cardoso de Resende foi jornalista, editor do *Arauto de Minas* (jornal “hebdomadário político, instrutivo e noticioso; órgão do Partido Conservador”), professor, orador, poeta e ainda político bem sucedido. Em São João d’El Rey foi vereador e presidente da Câmara Municipal, deputado provincial, tendo sido ainda presidente da Assembleia Legislativa. No período republicano conseguiu se eleger deputado estadual constituinte e logrou ainda a reeleição com novos mandatos. Em tempos do Império militou no Partido Conservador (o mesmo do padre José Maria Xavier), e, após a Proclamação da República, no Partido Republicano Mineiro.

professores Reginaldo Pereira de Barros, Dr. Domingos da Cunha, cônego José Antônio Marinho, recebendo em exames públicos diplomas honoríficos e prêmios como devida recompensa de sua aplicação, concluindo seus preparatórios no ano de 1838. Resolveu tomar o estado eclesiástico, seguindo em 1845 para Mariana [então sede do Bispado]; ali estudou teologia [no Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte], recebendo ordens de presbítero [do hábito de São Pedro, ou seja, tornou-se padre secular] das mãos de Dom Antônio Ferreira Viçoso, a 19 de abril de 1846, cantando sua primeira missa na Igreja Matriz de São João del-Rei, a 23 de maio desse mesmo ano (...) (*apud* GUIMARÃES, 1969, p.9-10).

Segundo nos informou o saudoso pesquisador sanjoanense Aluízio José Viegas (1941-2015), a primeira composição de José Maria Xavier data de 1839, *Qui Sedes*, para baixo e pequena orquestra, composta sobre um tema de Rossini, compositor que o influenciou. Para seu amigo Hermenegildo José de Souza Trindade (1801-1887), José Maria Xavier dedicou uma série de obras para baixo solo, incluindo antífonas e hinos. Já para o tenor Antônio Gonçalves de Lima dedicou um *Veni Creator Spiritus* e o vibrante *Assumpta Est*, composto especialmente para a solenidade de Assunção de Maria Santíssima.

Sua obra mais conhecida, contudo, é a que dedicou à Semana Santa – *Matinas e Laudes*, também denominada *Ofício de Trevas*, para solistas, coro e pequena orquestra (com flauta, clarineta, duas trompas, trompete e cordas – e muitas vezes a parte de violoncelo e contrabaixo era ainda duplicada nos fortes com um oficleide). A obra data de 1871, tendo sido executada pela primeira vez na Semana Santa de 1872. Ainda hoje se executa o *Ofício de Trevas* de José Maria Xavier durante as festividades da Semana Santa em São João d’El Rey, destacando-se a gravação realizada recentemente pelo maestro Marcelo Ramos.

Em 1847, “por obediência às ordens do Diocesano”, já atuando como padre, José Maria Xavier foi obrigado a assumir o posto de vigário em Rio Preto, no sul de Minas, divisa com o Rio de Janeiro, próximo a Valença. Alegando problemas de saúde, contudo, pode regressar, após pouco mais de um ano, a São João d’El Rey, e, pelo que se sabe, sem nunca mais ter deixado sua cidade natal.

Severiano Nunes Cardoso de Resende prossegue sua crônica numa narrativa de sensibilidade artística um tanto rara em se tratando

de um político, já que em sua crítica define o *estilo singelo em sua religiosidade*, não deixando de ser uma característica que de fato corresponde à poética musical de José Maria Xavier:

Retirando-se à vida de simples sacerdote, recolhido ao seu gabinete, entrega-se ao estudo, ao ensino de línguas e ciências, que administrava gratuitamente a meninos pobres e à composição de músicas religiosas, nas quais, a par de gosto aprimorado, notava-se um estilo singelo, cheio de união, convidando a piedoso recolhimento (...).

Por ocasião da 5ª Exposição Industrial Mineira, em 27 de outubro de 1872, foi concedida ao padre José Maria, pelas mimosas exposições de música sacra que ali apresentou e que foram tidas em grande apreço, a medalha de prata (...) (*ibidem*, p.11).

O tal “estilo singelo”, talvez até mesmo ingênuo, faz-se perceber em especial no modo como José Maria Xavier articula as formas de suas composições. Suas frases musicais são invariavelmente curtas e só raramente alcançam em determinado trecho um fôlego maior - procedimento este que diferencia sobremaneira sua poética musical se comparada, por exemplo, com os compositores do período colonial. O padre-mestre sanjoanense elabora frases musicais de forma abreviada, como se suas composições fossem constituídas por sequência de fragmentos e, mesmo que contemplando ou não qualquer contraste entre os fragmentos, com raras articulações mais trabalhadas em termos de desenvolvimento temático ou variação.

Severiano Nunes Cardoso de Resende, contudo, subentende as influências recebidas das gerações anteriores, as quais teriam delineado o estilo do padre-mestre sanjoanense. Ou talvez o cronista pretendesse apenas respaldar a importância histórica de José Maria Xavier como autor de música sacra, mas sem pretender comprovar qualquer paradigma poético-estilístico herdado de fato do período colonial? São citados três entre os principais compositores brasileiros até então e que lhe teriam exercido influência: o capitão Manuel Dias de Oliveira (1734/5-1813) da vizinha Vila de São José (hoje Tiradentes), o padre José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1767-1830) e o padre João de Deus

de Castro Lobo (Vila Rica, 1794 – Mariana, 1832). Em seguida, o cronista cita o rol de suas principais composições, invariavelmente dedicadas à Igreja:

...mais e mais conhecido se tornou o nome do modesto e maviioso compositor, êmulo dos padres João de Deus, José Maurício e professor Manuel Dias e, de preferência, a quaisquer outras eram suas produções ouvidas nas missas solenes, *Te-Deum*, novenas, endoenças, etc. Entre muitas composições, que nos deixou, lembramo-nos das seguintes: *Endoenças completas*, onde fala ao coração e entenece o espírito, o mais obcecado, aquelas suaves e expressivas melodias do *Popule Meus* e do *Adoramos*; *Matinas do Natal*; *Missa e Credo*, publicadas e à venda na Côte [no Rio de Janeiro]; *Matinas da Assunção* e *Novena* própria; *Matinas do Espírito Santo, da Conceição, de Santa Cecília, de São José, do Santíssimo Sagrado Coração de Jesus*; diversas missas e credos; antífonas para diversas invocações; solos ao pregador; diversos hinos; ladainhas; *Novena das Mercês* e de *São Gonçalo*; diversos *Veni, Domine, Gloria Patri* para novenas (*ibidem*, p.11-12).

Vamos procurar compreender porque o cronista associou o nome de compositores das gerações anteriores, portanto do período colonial, à música sacra de José Maria Xavier, um compositor do século XIX. Talvez para justificar o que já se tornava injustificável? A questão que surge é a da tanto gradativa quanto irreversível decadência da música sacra. Temos aí quem sabe uma questão histórica de maior dimensão e que ultrapassa o domínio restrito da música.

Um personagem importante neste contexto foi Napoleão Bonaparte (1769-1821), que por conta de seu poder reduziu de forma drástica a jurisdição da Igreja, desde o final do século XVIII e início do século XIX, nas mais diversas regiões da Europa sob a influência francesa. Após suas investidas visando romper o monopólio da Igreja em vários setores, como, por exemplo, com a *Concordata* (1801) e o *Código Civil Francês* (1804), denominado também *Code civil* ou ainda *Code Napoléon*, entre outras medidas, como aquelas que também visavam extinguir a Inquisição, todas as principais funções religiosas que antes exerciam notável influência na vida social entraram em forte declínio.

Se também até o século XVIII era inequívoca a importância da

Igreja como entidade mecenas e patrocinadora da música, entre outras artes, contudo, desde o século XIX uma nova realidade se inicia com a decadência institucional do repertório concertante religioso e que vai se confirmar cada vez mais irreversível. Diferentemente dos tempos do Barroco, a Igreja deixa de significar uma fonte de renda da mais alta importância para os compositores do Romantismo.

Mesmo ainda com o Padroado vigente, a decadência da influência artística e intelectual da Igreja se faz sentir também no Brasil. José Maria Xavier, e, neste sentido, há uma proximidade com o carioca Francisco Manuel da Silva (1795-1865), representa paradoxalmente a figura de um compositor de música sacra num momento de franca desprofissionalização, tanto para compositores como para instrumentistas e cantores. A música na Igreja se tornava pouco a pouco uma atividade amadora.

Outro duro golpe contra a composição e prática da música sacra no Brasil viria ocorrer com a Proclamação da República e com o subsequente fim do Padroado (1889). Contribuiu, portanto, para tal declínio, a postura positivista da Velha República: anticlerical, antimonárquica, antilusitana e cujo ideal redutivo de *ordem e progresso* enaltecia a destruição do patrimônio histórico-artístico colonial por conta do slogan “abaixo as velhas taperas”. Para os positivistas as antigas construções coloniais eram consideradas insalubres e atrapalhavam o desenvolvimento urbano moderno. O mesmo também pode ser dito da música colonial, como se houvesse também paralelamente o lema “abaixo as velhas *solfas*”<sup>48</sup>. Basta lembrarmos de como se destruiu barbaramente e quase que por completo o até então monumental acervo de partituras e partes musicais da Real (depois Imperial) Câmara e Capela – a orquestra de ópera e música sacra oriunda de Lisboa, trazida nos tempos em que o Rio de Janeiro se tornou capital do Império Português, de 1808 a 1821.

Por fim, houve ainda o *motu proprio*, documento oficial da Igreja Católica redigido por iniciativa do Papa Pio X, *Tra le sollicitudini*, publicado em 1903, quando os repertórios musicais concertantes dos séculos XVIII e XIX foram preteridos pela própria

<sup>48</sup> *Solfa* é o termo em língua portuguesa dos tempos coloniais para designar qualquer *papel de música*, seja uma partitura (grade) ou partes avulsas de instrumentos isolados. As *solfas* coloniais eram quase que exclusivamente manuscritas, havendo em geral a partitura elaborada tão somente pelo compositor e as partes avulsas de cada instrumento reproduzidas pelos mais diversos copistas.

Igreja e definidos como inadequados para servir à liturgia, para pretensamente se poder recuperar no lugar deles as normas e padrões do Concílio de Trento (século XVI) de quatro séculos antes. Com aquela medida anacrônica do Vaticano, tanto insensível à arte como a todo um desdobramento histórico de séculos de composição musical produzida por compositores locais, pretendia-se excluir na música sacra toda e qualquer ambientação na ópera, bem como em outras manifestações não originariamente religiosas. O *motu proprio* do Papa Pio X também contribuiu para a destruição ou perda de boa parte do patrimônio musical brasileiro predominantemente religioso dos séculos anteriores (papéis de música foram queimados ou jogados no lixo porque não eram mais úteis à Igreja). Violinos e demais instrumentos deveriam ser excluídos para que permanecesse na música sacra somente o cantochão, a polifonia cantada e o órgão enquanto único acompanhador do canto sacro por excelência (impreterivelmente próximo ao cantochão), além dos instrumentos de sopros que poderiam ser utilizados nas procissões pelas ruas.

Por isso, torna-se plausível as razões pelas quais um compositor do período romântico, mas padre e compositor acima de tudo de música sacra, tenha seu nome citado numa relação direta não com seus contemporâneos, mas sim com os compositores das gerações anteriores (caso de Manuel Dias de Oliviera, José Maurício Nunes Garcia e João de Deus de Castro Lobo). Contudo, está claro também que boa parte da produção sacra do período colonial em São João d'El Rey deixou de ser executada por conta das novas obras nos mesmos gêneros litúrgicos compostas pelo próprio padre-mestre local.

Sobre José Maria Xavier devemos citar ainda dois depoimentos de época, hoje talvez impensáveis.

Em 1915, o cônego João Batista da Silva, em seu discurso por ocasião da inauguração do busto de José Maria Xavier em frente à Igreja do Rosário em São João d'El Rey (ver ilustração abaixo), considerou-o “campeão da nascente escola brasileira de música religiosa” (*apud* SANTOS, 1942, p.232).



O arranjador da nova versão de *Pensamento Sentimental* ao lado do busto já centenário, inaugurado a 2 de maio de 1915, do padre e compositor sanjoanense José Maria Xavier, em frente à Igreja do Rosário, à qual se atrelava sua instituição musical, a Lira Sanjoanense (fundada em 1776), em São João d'El Rey  
(Foto: Maximilian Duwe)

Sua vasta produção também chamou a atenção de Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928): “se pode dizer que o padre José Maria Xavier foi o principal representante da música sacra de Minas Gerais” (CERNICCHIARO, 1926, p.160).

Tais depoimentos provam que anteriormente ao resgate histórico-musicológico do período colonial (em especial abrangendo a produção do século XVIII) efetuado por Curt Lange (1903-1997), por sua quantidade de títulos sacros, José Maria Xavier era até então considerado uma figura protagonista da música sacra mineira.

Ainda assim, poucas são as notícias de obras editadas em vida do padre-mestre sanjoanense. Temos o raro exemplo de uma obra sua impressa, e na Alemanha, cuja capa reproduzimos aqui:

*Musica Sacra*  
*Matinas do Natal*  
*de Nosso Senhor Jesus Cristo*  
*á 4 vozes e pequena Orchestra*  
*do*  
*Padre José Maria Xavier*  
*Natural de São João del-Rei, no Brazil e provincia de*  
*Minas.*  
*Em junho de 1885*  
*München*

Esta publicação na Alemanha – sem qualquer informação sobre casa editorial, talvez um empreendimento do próprio compositor e cujo contato em Munique permanece não esclarecido – foi por certo um momento de finalização consciente de sua existência. Em seu testamento a 13 de junho de 1885, redigido nos mesmos dias em que sua partitura era impressa em Munique, assim José Maria Xavier pede para que seja seu enterro:

Eu, de bom grado, obedecendo a Igreja sem restrições, recomendo, ainda assim, toda a ausência de pompa e muita simplicidade: mortalha de padre liso, caixão coberto de lã preta, sem galões, tendo a cruz branca sacerdotal: enterro diurno segundo o ritual Romano, sem preceder convite algum de préstito, exceto o do Clero e a simples chamada do Sino; e a sepultura, no Cemitério do Rosário. Em vez de coroas, marca fúnebre, mausoléu, flores, poesias e necrológios eu prefiro, e peço, pelo amor de Deus e por caridade, alguns Padre Nossos e outros sufrágios constantes (*apud* GUIMARÃES, 1969, p. 7).

Seu *Pensamento Sentimental*, para clarineta solista e cordas, é um raro exemplar de composição profana e exclusivamente instrumental do padre-mestre sanjoanense. Pouco se sabe sobre o surgimento desta pequena obra, também um raro exemplar de obra musical romântica brasileira, cujas fontes primárias remontam a Ouro Preto, ao ano de 1886. Seus manuscritos foram levantados por Maria da Conceição de Rezende. Trata-se do único título profano, citado abaixo do rol de obras sacras do padre José Maria Xavier, proveniente de Mariana: “Música profana: *Pensamento sentimental*, para solo de clarineta e cordas” (REZENDE, 1989, p.734). A obra, contudo, não está catalogada em nenhuma outra referência bibliográfica.

Graças à gentileza de Régis Duprat (\*1930), amigo de longa data de Maria da Conceição de Rezende, a quem aqui manifestamos nossa gratidão, tivemos acesso à nova partitura (grade) confeccionada por seu irmão Rogério Duprat (1932-2006), que, por sua vez, havia copiado diretamente das fontes primárias constituída de partes avulsas (às quais, contudo, nós jamais tivemos acesso). É motivo de muita honra poder desenvolver um arranjo a partir de um trabalho histórico-

musicológico deste que foi justamente um dos maiores arranjadores de todos os tempos no Brasil. E que aqui fique registrada também nossa sincera homenagem a Rogério Duprat (aliás, a transcrição dos manuscritos deste *Pensamento Sentimental* foi um de seus últimos trabalhos).

Por fim, com o objetivo de viabilizar a apresentação em salas de concerto desta que é uma das mais antigas peças concertantes no Brasil, nós mantivemos rigorosamente a linha original da clarineta e elaboramos, na maior parte dos trechos, um novo acompanhamento para as cordas, mesmo que seguindo alguns princípios básicos das fontes originais.

## Bibliografia

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile – dai tempi coloniali sino ai nostri giorni - 1549-1925*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

GUIMARÃES, Fábio Nelson. *Padre José Maria Xavier – Sesquicentenário de Nascimento – 1819-1969*. Série Estudos Sanjoanense, II. São João d'El Rey, 1969.

SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amancio dos. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

#### 4. *Valsa-Choro* de Edmundo Russomanno – descrevendo de novo o passado musical em Ribeirão Preto

*Por Rubens Russomanno Ricciardi*

Edmundo Russomanno (Bragança Paulista, 18 de outubro de 1893 - Ribeirão Preto, 4 de junho de 1963) era filho do imigrante italiano Geraldo Russomanno (Caposele, Província de Avellino, 1861 – Atibaia, 1927), no Brasil desde 1885, tendo vivido em Jacareí e Bragança Paulista antes de se estabelecer em Atibaia. Edmundo Russomanno passou sua infância em Atibaia, onde desde a mais tenra idade atuou como clarinetista na banda local.



Banda de Atibaia (1905): Edmundo Russomanno (sentado / 3º da esquerda para direita / clarineta) e seu sogro Lúcio Cunha (em pé / 6º da esquerda para direita / trombone).

Sua primeira composição é a valsa *Júlia* (1911) para piano - também com versão para banda.

Já em 1915, torna-se mestre-de-banda em Vargem Grande do Sul. Transfere-se definitivamente para Ribeirão Preto, em 1932, mesmo sem nunca deixar de atuar com música, trabalhando aqui como empresário no ramo de joias e relógios, tendo sido proprietário da Fábrica de Joias Russomanno, seguindo tradição de relojoeiros e

ourives da família – como se nota na Joalheria Russomanno de Atibaia, de seu irmão Geraldino Russomanno, e na Casa Affonso de Ribeirão Preto, fundada por Affonso Russomanno, também seu irmão.

Em 1938, foi um dos principais articuladores na fundação da Associação Musical, entidade mantenedora desde então da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (em atividade pelo menos desde 1923), na qual vai atuar não só como músico clarinetista, mas também como copista, arranjador, compositor, maestro e membro da diretoria, tendo ocupado vários cargos até sua morte (inclusive de presidente, atuando também como mecenas e articulador dos mais diversos projetos). Ainda hoje a sede da OSRP, na Rua São Sebastião nº 1002, é prédio construído em sua gestão como presidente. Antes disso, sua própria residência, o sobrado da Rua XI de Agosto nº 55, funcionou como sede da OSRP.

Edmundo Russomanno foi responsável pelo primeiro projeto de escola de música em Ribeirão Preto contemplando os mais diversos instrumentos (em tempos que o piano dominava a pauta dos conservatórios) e viabilizando que crianças de famílias sem recursos financeiros pudessem ter acesso a um ensino sistematizado de música. Sob o mecenato de Sinhá Junqueira (1874-1954), fundou a Banda do Educandário Quito Junqueira, formando toda uma geração de músicos na cidade.



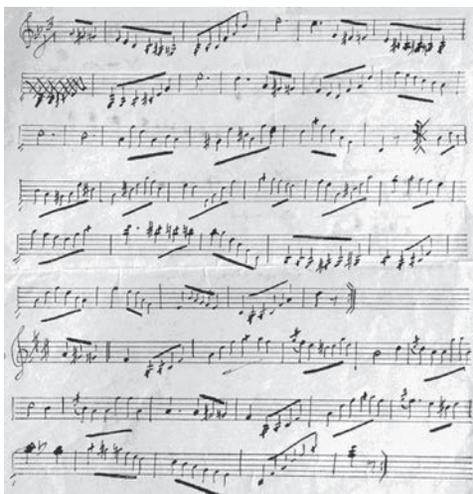
O governador de São Paulo, Lucas Nogueira Garcez, à direita do maestro Edmundo Russomanno, que rege a Banda do Educandário Quito Junqueira. Atrás do maestro, Waldemar Barnsley Pessoa (presidente do mesmo Educandário e representante da Fundação Sinhá Junqueira). Ribeirão Preto, início dos anos 1950.



Edmundo Russomanno regendo a Banda do Educandário Quito Junqueira. Ribeirão Preto, início dos anos 1950.

O conjunto da obra musical de Edmundo Russomanno contempla vários gêneros, tais como peças sacras - missas, uma *Ave Maria* (1949), além de valsas, choros, dobrados (como *O Órfão*), sambas (como o *Samba do Crioulo*) para banda, hinos, como o *Canto dos Bandeirantes* (1932) e a composição musical do *Hino do Corinthians* (1951), e ainda exemplares sinfônicos, como a *Primavera - fantasia concertante para clarineta e orquestra* (1929).

Fora algumas composições próprias e arranjos/orquestrações que se encontram depositados em arquivos de Atibaia, Bragança Paulista, Vargem Grande do Sul e também em Ribeirão Preto na OSRP, todo o principal conjunto do acervo de obras musicais (manuscritos e impressos) de Edmundo Russomanno está hoje depositado no Centro de Memória das Artes do Departamento de Música da FFCLRP-USP, atrelado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, sob nossa responsabilidade acadêmica. Assim, nossa filosofia de trabalho, não obstante a visão cosmopolista que sempre vigorou na USP, não deixa de contemplar também a produção musical da região de Ribeirão Preto.



Autógrafo da *Valsa-Choro* (única fonte primária da obra), depositada na Coleção Edmundo Russomanno do Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP

Clarinetto in Si<sup>b</sup>

### Valsa-Choro

Arranjo para clarinete e quinteto de cordas  
por Rubens R. Ricciardi (Ribeirão Preto, 2007)

Edmundo Russomanno (1893-1963)

Tempo di Valsa-choro = 126

Serviço de Edição e Difusão de Partituras do NAP-CIPEM - Ribeirão Preto: FFCLRP-USP, 2015

A mesma *Valsa-Choro* de Edmundo Russomanno, agora em sua primeira edição pelo Serviço de Edição e Difusão de Partituras do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP

O autógrafo desta *Valsa-Choro* (no verso da folha consta um rascunho da *Ave Maria*, obra datada em 1949), também é uma parte solitária de clarineta solista (sabe-se que é para clarineta por conta da tessitura) sem qualquer outra informação. Sequer consta data ou título (pelo tipo de papel e caligrafia, pressupomos que seja já do período ribeirão-pretano do compositor). Diante de tais dificuldades, nosso trabalho foi compor todo o acompanhamento, confeccionando as cinco partes do quinteto de cordas, e, como no caso do *Grande Lundum*, convidando Gustavo Silveira Costa para confeccionar ainda uma sexta parte acompanhante de viola caipira.

A forma da valsa-choro segue a mesma tradição formal dos demais compositores de sua época, sempre com cada trecho dividido em 16 compassos, na sequência ABCA, sendo obra composta em Dó menor (lembrando-se que a clarineta solista está em Si bemol), a parte C é elaborada em *maggiore*.

As frases são construídas por conta de procedimentos harmônicos reiterados em outras obras de Edmundo Russomanno, como o dobrado *O Órphão* e o *Hino do Corinthians*.

## 5. *Última Serenata*, valsa de Lino Guido Giovanini – descrevendo de novo o passado musical em Rio das Pedras

*Por Cláudio Rogério Giovanini Micheletti, André Luís Giovanini Micheletti & Rubens Russomanno Ricciardi*

Lino Guido Giovanini (Rio das Pedras, 11 de setembro de 1910 – 4 de outubro de 1994) é filho do italiano Federico Giovanini e da austríaca Catherina Trevizan, imigrantes europeus radicados em Rio das Pedras.



Lino Guido Giovanini, foto de 9 de agosto de 1929

Atuante como compositor, Lino Guido Giovanini se dedicou aos gêneros populares instrumentais brasileiros de sua época, sobretudo da primeira metade de século XX. Contudo, sua obra é hoje pouco ou quase nada conhecida. Aqui, pela *Coleção USP de Música* do NAP-CIPEM do Departamento de Música da FFCLRP-USP, temos a primeira gravação ou registro fonográfico de uma obra sua.

Em sua juventude jogou futebol como sócio do Esporte Clube Juventus em Rio das Pedras. Sabe-se que em 1933 vestiu a camisa 10 da equipe, portanto, atuava como meia-esquerda, posição de atacante tradicionalmente destinada aos mais habilidosos.

Auto-didata, dedicou-se à música por meio do violão desde bem cedo. Posteriormente, em São Paulo, procurou atuar como compositor, apresentando-se na Rádio Piratininga. Um dos seus choros, executados ao violão, foi batizado pela cantora Isaurinha Garcia (1923-1993) de *Garoando* - por conta da chuva fina típica da capital paulista.

Várias de suas composições, entre valsas e choros, cujos nomes e as respectivas partituras se perderam, foram dedicadas ao grande amor de sua juventude, Ermelinda, por ocasião das serenatas a ela dedicadas: *Tardes no Bambual*, *Garoando*, *Ao deixar Rio das Pedras* e *Pipocando*, entre outros títulos. Numa destas serenatas foi acompanhado pelo amigo Carlos Andrade que, pouco depois, morreu atingido por um raio. Em sua homenagem, *in memoriam*, Lino Guido Giovanini compôs a valsa com o título justamente de *Última Serenata* – obra que integra este Livro-CD.

Apesar da boa receptividade de suas valsas e choros em seu tempo, por conta daquela que seria sua futura esposa, Ermelinda (o casamento ocorreria em 1935) – e ela lhe deu o ultimato: “ou a música, ou eu!”, segundo os relatos de família -, Lino Guido Giovanini abandonou o sonho de uma carreira profissional em música, regressando a Rio das Pedras onde se tornou padeiro, trabalhando na Padaria Santa Catharina, junto com seus pais Catherina e Federico, e ainda seu irmão José. Também de acordo com relatos de família, Lino Guido Giovanini, sempre com seu espírito de inovação, inventava novas máquinas para facilitar a realização dos diversos serviços da padaria. Contudo, mesmo padeiro de profissão e atuando na música apenas como amador, sempre mantinha em seu cotidiano a execução do violão.

Em sua casa se reuniam amigos músicos para saraus nas tardes de domingo. As portas da casa ficavam abertas e os interessados entravam para apreciar não só os títulos musicais executados, mas também os quitutes preparados pela esposa Ermelinda.

O maestro e compositor italiano Germano Benencase (1895-1975), radicado em Americana e atuante em Piracicaba, dedicou

uma de suas composições a Lino Guido Giovanini e família, a valsa *De coração para coração*. Já o maestro piracicabano Egildo Pereira Rizzi (1936- 2013)<sup>49</sup>, também um amigo próximo, transcreveu algumas das composições de Lino Guido Giovanini. É o caso da valsa *Última Serenata*, cuja melodia anotada por Rizzi (ou seja, da parte da voz solista ou da melodia original de Giovanini) serviu para a realização do arranjo de Rubens Russomanno Ricciardi, já numa nova versão para clarineta solista e quinteto de cordas.

Tal como a *Valsa-Choro* de Edmundo Russomanno, a valsa *Última Serenata* de Lino Guido Gianini também é dividida em três partes com a mesma sequência ABCA, sendo que a tonalidade menor das duas primeiras contrasta com o *maggiore* da terceira parte. A proximidade estilística entre os compositores de Ribeirão Preto e Rio das Pedras é inequívoca, o que reforça ainda mais a importância de se estudar este *Zeitgeist* musical do interior paulista, com a obra instrumental popular destes notáveis compositores caipiras, filhos de pais europeus, mas que de imediato elaboraram uma linguagem musical própria e singular.

<sup>49</sup> Fundador da Orquestra Rizzi (1958), fundida posteriormente com a Orquestra Piracicabana de Amadores (1965), dando origem à Orquestra Sinfônica de Piracicaba (1994). Sobre a história da Orquestra Sinfônica de Piracicaba ver o site da instituição: <http://www.sinfonicadepiracicaba.org.br/conteudo/mostra/1/historia-osp>.

## Sobre os pesquisadores e arranjadores

**Rubens Russomanno Ricciardi** - organizador do livro, autor dos capítulos e arranjador.



(Foto: Thor Crespi Amêndola)

Compositor, musicólogo, arranjador e intérprete (maestro e pianista) ribeirãopretano, foi aluno de Olivier Toni (Teoria Musical), em São Paulo, desde 1979.

Em 1983 venceu o Concurso de Composição *Ligue para um clássico* da Televisão Cultura em São Paulo.

É graduado em Licenciatura (1985) pelo Departamento de Música da ECA-USP, em São Paulo, onde estudou composição com Gilberto Mendes e Stephen Hartke.

De 1987 a 1991, com bolsa do Governo da República Democrática Alemã (RDA/DDR), especializou-se em Musicologia, sob orientação de Günter Mayer, na *Humboldt Universität* de Berlim, onde atuou também com Canto Coral, sob orientação de Peter Vagts, e foi aluno de Órgão de Dietmar Hiller (monitor). Ainda em Berlim frequentou classes de regência e composição com Friedrich Goldmann, bem como um curso de extensão em Composição e Orquestração com Pierre Boulez (em Berlim Ocidental).

De volta ao Brasil, de 1992 a 1995, foi coordenador do núcleo de Ribeirão Preto do Festival Música Nova em parceria com o SESC de Ribeirão Preto e, de 1998 a 1999, foi coordenador artístico e coordenador geral, ao lado de Gilberto Mendes, deste mesmo festival, com concertos realizados em Santos, São Paulo e Ribeirão Preto, em parceria com o Itaú Cultural.

Pelo Departamento de Música da ECA-USP, em São Paulo,

tornou-se mestre (1995) com dissertação sobre Hanns Eisler; doutor (2000) com tese sobre Manuel Dias de Oliveira; livre-docente (2003) com tese em Composição e Linguagem Musical; efetivou-se como professor de Teoria Musical (2005) e, finalmente, venceu o concurso para professor titular em Regência e Instrumento (2006).

De 1995 a 2002, foi membro da diretoria e depois também presidente do conselho da OSRP, com vários projetos desenvolvidos inicialmente em parceria com Roberto Minczuk (1995-2000) e depois com Cláudio Cruz (2002-2011) – tendo sido o responsável pela contratação de ambos os maestros. No segundo semestre de 2012, foi, pela última vez diretor artístico da OSRP.

De 1997 a 2001, atuou como musicólogo junto à OSESP, a convite de John Neschling, realizando a revisão musicológica e edição crítica de mais de 30 obras sinfônicas e coral-sinfônicas de compositores brasileiros (Manuel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Florêncio José Ferreira Coutinho, José Maurício Nunes Garcia, João de Deus de Castro Lobo, Henrique Oswald, Alexandre Levy, Francisco Braga, Souza Lima, Olivier Toni, Gilberto Mendes, Edino Krieger e Roberto Victorio), por ocasião do projeto *Criadores do Brasil* junto à Editora da OSESP (bem como com a gravação de CDs enquanto edição crítica e pesquisa musicológica, destacando-se a partitura para o CD da ópera *Jupyrá* de Francisco Braga, pelo Selo BIS da Suécia).

Sua obra sinfônica *Candelárias*, estreada pela OSRP, em 1995, foi premiada no México, em 2000 - obra esta que vem sendo executada por várias orquestras no Brasil e no exterior.

Foi bolsista da CAPES (no Mestrado) e da FAPESP (no Doutorado), sendo desta última, desde 2007, relator em música. Tem artigos e capítulos de livros em musicologia publicados no Brasil, em Portugal e na Alemanha. Suas áreas de atuação em música são composição (*poiesis*), musicologia (*theoria*) e interpretação/*performance* (*práxis*) e suas linhas de pesquisa 1) *Filosofia da Música* e 2) *Música Brasileira: história, interpretação-execução, processos composicionais e editoriais*.

Como compositor e intérprete vem se apresentando em diversos concertos e festivais nas principais cidades brasileiras, como o

Festival Música Nova (Santos, São Paulo, Campinas e Ribeirão Preto), Seminários Internacionais de Música de Salvador, Campos do Jordão, Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro, Instituto Goethe de São Paulo e Porto Alegre, e, em março de 2012, no Festival *KlangZeit* de Música Contemporânea de Münster (Alemanha), onde recebeu a encomenda e estreou sua nova obra *Lenda de Hirohima* do ciclo Babel com o Ensemble Mentemanuque. Também apresentou obras próprias, em fevereiro de 2014, em Campobasso, Faenza e Cento (turnê pela Itália com o Ensemble Mentemanuque). Ainda em 2014, apresentou-se em junho como compositor no Festival de Música Contemporânea da Escola Superior de Música da Universidade de Münster (Alemanha), com composições suas para música de câmara (*Cantigas de ninar, Elegia, Menschentotenlied, Praeludium* e *Señora Oriana – a Dulzinea del Toboso*). Em janeiro de 2015, foi professor convidado para ministrar o Curso de Composição pela Oficina de Música de Curitiba.

Suas obras sinfônicas têm sido apresentadas por orquestras brasileiras, como a OSESP, OSB, OSRP, Sinfônica Nacional da UFF de Niterói, Filarmônica Amazonas de Manaus e Sinfônica Municipal de Santos. No exterior, já atuou em países como Alemanha (Schauspielhaus – hoje Konzerthaus - de Berlim), Áustria (Mozarteum de Salzburg), Bélgica (Teatro do Conservatório Real de Gent), Canadá (Universidade McGill de Montreal), Estados Unidos (*California State University Summer Arts*), Itália (Sinfônica Regional de Molise), México (*Foro Internacional de Musica Nueva Manuel Henriquez*, na Cidade do México, com a Filarmônia da Cidade do México), Suíça (Academia de Música da Basileia), Uruguai, França (*Château de Lunéville*) e País Basco (Sinfônica de Bilbao).

Já realizou gravações para diversas rádios como a Rádio Cultura FM de São Paulo, a BBC de Londres, a Rádio DDR II de Berlim e a Rádio Belga de Língua Holandesa. Como cravista e musicólogo, já gravou um LP e um CD com música brasileira do período colonial e, como pianista, dois CDs com as canções de Gilberto Mendes, sendo o segundo em conjunto com Fernando Portari e Rosana Lamosa, num projeto CCSP / Petrobrás. Gravou também como pianista solista o CD *OHL 50 Anos de Bossa-Nova – Tom Jobim* frente à OSRP (sob regência de Cláudio Cruz).

Desde fevereiro de 1999, foi professor da ECA-USP, em São Paulo, transferindo-se, em 2002, para o Curso de Música pela USP no Campus de Ribeirão Preto (como professor decano e fundador), que, em dezembro de 2010, tornou-se o novo Departamento de Música da FFCLRP-USP, do qual é hoje professor titular e chefe deste departamento, ministrando disciplinas de Teoria Musical e Práticas Interpretativas (Orquestra).

É curador da *Temporada de Música de Câmara* no Theatro Pedro II (desde 1997, sendo que, desde 2004, ocorre numa tríplice parceria da USP com a Fundação D. Pedro II e o Grupo-Pró-Música) e, mais recentemente, também das séries *Direito tem concerto* (em parceria com a FDRP-USP) e *Concertos USP – Prefeitura de São Carlos* (em parceria com o IFSC-USP).

É fundador e diretor artístico do Ensemble Mentemanuque (desde 1993) e da USP-Filarmônica (desde 2011).

Desde 2012, é coordenador científico do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM), contemplado pelo Programa de Incentivo à Pesquisa da Pró-Reitoria de Pesquisa da USP; e também diretor científico do Centro de Memória das Artes, projeto contemplado pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP. Lidera o grupo de pesquisa *Poíesis, Práxis e Theoria em Música* pelo CNPq.

É diretor artístico do Festival Música Nova “Gilberto Mendes” que, a partir de 2012, passou a ter Ribeirão Preto como sede, numa parceria da USP com o SESC-SP.

**Dorothea Hofmann** - coautora do primeiro capítulo



Natural de Bamberg, a compositora, pianista e musicóloga alemã

Dorothea Hofmann se formou em Educação Musical, Regência Coral e Piano em Munique (Alemanha) e Salzburgo (Áustria), bem como em Filosofia e Musicologia em Munique e Augsburg (Alemanha).

Atualmente é professora de Musicologia da Escola Superior de Música e Teatro de Munique.

Em sua carreira artística atuou inicialmente com sucesso como pianista, tendo sido vencedora, em 1993, do Concurso Internacional *Gaudeamus* em Roterdam (Países Baixos).

Por conta de sua interpretação de música contemporânea e do século XX realizou inúmeras gravações do repertório pianístico pela Rádio Bávara.

Sua carreira de compositora se iniciou com o primeiro prêmio, em 2006, no Concurso Internacional Herbert Baumann, por conta de sua obra *Tagtraum* (sexteto). Foi bolsista, no verão de 2007, im Palazzo *Barbarigo della Terrazza* em Veneza (Itália).

Entre suas publicações há livros e ensaios, todos publicados na Alemanha. Entre seus livros podemos destacar: *Die "Rhitmorum Varietas" des Johannes Werlin aus Kloster Seeon* (Augsburg: Wißner, 1994 - *Collectanea Musicologica*; Volume 7); *Der Komponist als Heros. Mechanismen zur Bildung von kulturellem Gedächtnis* (Essen: Die blaue Eule, 2003). Seus artigos e ensaios são dedicados a temas como música e linguagem, como "*Clementine*", *literarische Fiktion, Selbstimagination oder Hommage?* - *Dorothea Schlegels Roman Florentin und die Komponistin Clementine de Lannoy-Clervaux* (Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch: Augsburg, 5. Anno, 1996, p.103–123); *Delectatio, Pan und Pegnitz - Die Frauenzimmer-Gesprächsspiele von Georg Philipp Harsdörffer (Von delectatio bis Entertainment: Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik*; congresso do grupo Sociologia e História Social da Música – Düsseldorf, novembro de 1997, tendo Christian Kaden e Volker Kalisch como organizadores. Essen: Die blaue Eule, 2000, p.41–52); ou ainda *...ich muß ja schreiben was die kühne Feder will...* - *Caspar Stieler, der Spate und die Musikästhetik der fruchtbringenden Gesellschaft* (tendo Klaus Manger como organizador, *Die Fruchtbringer - ene Teutschhergize Gesellschaft* - colóquio científico em outubro de 1999. Heidelberg: 2001, p.171–190). Publicou também pesquisas tendo como fundo a música e a arquitetura,

como *Musik in der Amalienburg* e questões da música pós-vanguarda, como *Darmstadt – Männerträume-Männerbund? - Überlegungen zu den frühen Jahren der Darmstädter Ferienkurse* (Brüner Symposions 2006: *Darmstadt, du Stadt meiner Träume – the international reception of post-war Darmstadt as the Shangri-La of musical modernism*). Outra publicação confluyente temos em *Das Eigene und das Andere – Max Kowalskis Jüdische Lieder* (tendo Joachim Brügge como organizador, *Facetten I: Symposien zur Kammermusik von Jean Sibelius, zum Liederkomponisten Max Kowalski und zur Liszt-Rezeption*. Tutzing: 2014, *Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater München*, Volume 6. p.229–240). Destacam-se também outras publicações como *Dokumentation des Fremden. Die musikethnologischen Aufzeichnungen des bayerischen Botanikers Carl Friedrich Philipp von Martius auf seiner Reise in Brasilien 1817–1820* (Musik in Bayern, Heft 53/1997, p.101–127). Incluem-se ainda em suas publicações verbetes em importantes enciclopédias alemã de música: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* – 2a ed. revista – editada por Ludwig Finscher (*Allgemeine Enzyklopädie der Musik* fundada por Friedrich Blume): Verbetes *Enjott Schneider* (MGG2, Volume 14. Kassel: 2005, colunas 1504–1506); *Johannes Werlin* (MGG2, Volume 17. Kassel: 2005, colunas 785–786); e ainda na enciclopédia *Johannes Brahms Interpretationen seiner Werke* (Claus Bockmaier & Siegfried Mauser, organizadores, Volumes I e II. Laaber: Laaber, 2013): *Rákóczi-Marsch für Klavier* (Anexo III n° 10, p.1028-1030); *21 Ungarische Tänze für Klavier vierhändig WoO 1* (p.907-914); *Op. 72 Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Klavier* (p.491-499); *Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier op. 47* (p.320-326); *Vier Gesänge für eine Singstimme mit Klavier op. 46* (p.315-320).

Hoje, contudo, o ponto forte de sua carreira é a composição. Sua produção como compositora abrange obras sinfônicas e música de câmara nas mais diversas formações, bem como inúmeras canções, obras para coro e solistas. Já recebeu obras encomendadas por instituições de renome, como a Orquestra da Rádio de Munique, Escola Superior de Música Sacra em Regensburg; *Festival Europamusicale 2015*; e para o Ensemble Quattro per Due, com dois pianos e dois percussionistas. Já se apresentou na Áustria, Itália, Islandia, Eslovênia, Sérvia, México,

Polônia, Equador, Japão e Brasil.

Dorothea Hofmann, em 2014, foi compositora residente do 48º Festival Música Nova “Gilberto Mendes”, em Ribeirão Preto e São Paulo, tendo sido sua obra *Concerto para flauta e cordas* apresentada pela USP-Filarmônica, entre outras obras. Em 2015, atuou como professora visitante junto ao Departamento de Música da FFCLRP-USP, com bolsa do DAAD, tendo iniciado publicações conjuntas com Rubens Rusomanno Ricciardi, pelo Jornal da USP no Brasil e pela revista *Forschung & Lehre* na Alemanha, tratando de problemas do monopólio da língua inglesa enquanto mediadora do conhecimento. Também no Brasil integra o Grupo de Pesquisa *Póiesis, Práxis e Theoria* pelo CNPq e o NAP-CIPEM da FFCLRP-USP.

**Cláudio Rogério Giovanini Micheletti** - coautor do quinto capítulo



Formado pela Academia de Música “Liszt Ferenc” (2004) de Budapeste (Hungria), aluno de Eszter Perenyi, foi vencedor, por três anos consecutivos, dos concursos *Jovens Solistas da OSESP* e *Jovens Solistas da Orquestra Experimental de Repertório* (OER). Foi segundo colocado no *X Concurso Eldorado de Música Erudita* (1999).

Gravou a obra completa de Osvaldo Lacerda para violino e piano em trabalho conjunto com o próprio compositor.

Membro fundador do Quarteto Camargo Guarnieri (Elisa Fukuda, Cláudio Rogério Giovanini Micheletti, Renato Bandel e Raiff Dantas), atuou como solista frente às orquestras OSESP, Camerata Fukuda, Sinfônica Municipal de São Paulo, OER, Sinfônica Municipal

de Campinas e Sinfônica de Minas Gerais, entre outras. Foi spalla da Camerata Fukuda por 10 anos. Foi spalla da Orquestra Bachiana Filarmônica (2010-2012), incluindo-se atuação como solista no *Avery Fisher Hall* do *Lincoln Center* em Nova York (EUA). Atualmente, é spalla da OER e OSUSP.

Desde 2008, atua como professor na Faculdade Cantareira e, desde 2009, no Instituto Bacharelli, sempre em São Paulo.

**André Luís Giovanini Micheletti** – coautor do quinto capítulo



Natural de Piracicaba é, desde 2015, professor doutor de Violoncelo e Música de Câmera no Departamento de Música da FFCLRP-USP, onde integra também o NAP-CIPEM.

Teve aulas particulares e frequentou *masterclasses* com Frans Helmerson, Hidemi Suzuki, Antonio Meneses, Robert Suetholz, Cláudio Jaffé, Ricardo Fukuda, Roberto Ring, Wieland Kujken, Eric Kim, John Holloway e Christopher Hogwood.

Conta com os títulos de bacharel em Violoncelo pelo IA-UNICAMP, sob orientação de Antonio Lauro del Claro, e mestre em Violoncelo e Pedagogia do Violoncelo pela *Northwestern University* em Chicago (EUA), sob orientação de Hans Jörgen Jensen.

Tem duplo doutorado pela *Indiana University* (EUA), em Violoncelo e Violoncelo Barroco, sob orientação de Helga Winold, Nigel North e Stanley Ritchie, além de ter cursado aulas particulares e *masterclasses* com Janos Starker. Foi bolsista da CAPES-Fulbright em seus doutorados.

Atuou como professor nos festivais de música de Juiz de Fora,

Belém, Londrina, Campos do Jordão e Brasília (Civebra e FIB). Foi professor de Violoncelo na Escola Municipal de Música de São Paulo, Faculdade Cantareira e ainda coordenador pedagógico e professor do Instituto Fukuda e do Instituto Baccarelli.

Desde 2011, assumiu a coordenação do Festival Internacional de Música Erudita de Piracicaba (FEIMEP). De 2012 a 2014 foi presidente da Associação Amigos Mahle em Piracicaba. Atuou como professor na Escola da *Columbus Indiana Philharmonic Orchestra* (EUA), e da UNICAMP. Foi também coordenador pedagógico e professor de Violoncelo do projeto *Cidadão Musical* em Paulínia, de 2010 a 2012.

Atuou como concertino da *Columbus Indiana Philharmonic Orchestra*, Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo e primeiro violoncelo da Camerata Fukuda e da Orquestra de Câmara da UNESP, além de ter atuado como violoncelista da Orquestra Filarmônica Bachiana SESI, em São Paulo.

Como solista dedicado à produção contemporânea, apresentou-se na estreia do *Concerto para violoncelo e orquestra* de Edmundo Vilani Côrtes, da peça *Inner* de Édson Beltrami e do *Requiem pour l'émancipation du sujet rationnel* (versão com narrativa áudio-visual) de Rubens Russomanno Ricciardi.

Apresentou-se ainda como solista frente às orquestras Sinfônica de Heliópolis (Baccarelli), Sinfônica de Goiás, Sinfônica Municipal de Campinas, Sinfônica da UNICAMP, Sinfônica de Sorocaba, Sinfônica de Piracicaba, USP-Filarmônica em Ribeirão Preto, Sinfônica de Belém, Experimental de Repertório, Camerata Fukuda, Câmara da UNESP, Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, Bachiana-Sesi, *North Shore Chamber Orchestra* e *Bach Gamut Ensemble* (estas duas últimas nos EUA), entre outras.

Como recitalista e camerista, tem atuado no Brasil, Argentina, Alemanha, Estados Unidos e Canadá. Com instrumento de época (violoncelo barroco) foi finalista do *Concours Etoile-Galaxy* de Montreal com o Trio Vetruvianii e semi-finalista da competição *À Tre*, em Trossingen (Alemanha). Foi primeiro colocado e melhor intérprete de *Música Brasileira* nos concursos *Estímulo aos Jovens Solistas do Brasil* e *Jovens Instrumentistas do Brasil*, além de vencedor do *Concurso Jovens Solistas da Orquestra Experimental de Repertório*.

Em 2009, com o Trio Micheletti, foi vencedor do *Concurso de Música da Espanha e América Latina* - promovido pela Embaixada da Espanha nos Estados Unidos e pelo Centro de Música Latinoamericana da *Indiana University* (EUA).

**José Gustavo Julião de Camargo** – arranjador na gravação do CD.



(Foto: Andrea Saviotti)

Natural de Vista Alegre do Alto iniciou seus estudos musicais em 1978, em Ribeirão Preto, com Mario Nacarato e Cristina Emboaba.

Formou-se em 1986 pelo Departamento de Música do IA-UNICAMP, tendo sido aluno de Almeida Prado, Damiano Cozzella, Raul do Valle (Composição), Benito Juarez, Moacir del Picchia e Henrique Gregori (Regência).

Como instrumentista (clarineta e clarone) atuou na Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, Orquestra Jovem de Campinas e no grupo Pipoca Moderna.

Como diretor musical do coro cênico *Bossa Nossa*, entre 1991 e 2008, desenvolveu intensa atividade no Brasil e no exterior (Itália e Grécia), com espetáculos como *Conversa de Botequim* (1995), *bossa@usp.br* (1997), *500 e tantas histórias...* (2001-2004) e *O boi caipira* (2006).

Já atuou como compositor e professor visitante em diversas escolas de música e conservatórios na Itália (Faenza, Ferrara, Cosenza, Perugia e Campobasso), Suíça (Academia de Música da Basileia) e Alemanha (Escola Superior de Música de Münster).

Foi também maestro da Banda Cauim em Ribeirão Preto e da

Banda Municipal de Sertãozinho.

Desde 1988, é funcionário (Orientador de Estruturação Musical) da USP, no Campus de Ribeirão Preto, atualmente trabalhando no Departamento de Música da FFCLRP-USP como assistente de direção artística do Festival Música Nova “Gilberto Mendes”, das diversas séries de concertos mensais deste departamento em Ribeirão Preto (em parceria com a FDRP-USP e Theatro Pedro II), São Carlos (em parceria com o IFSC-USP e Prefeitura Municipal de São Carlos) e Jaboticabal (em parceria com a UNESP), sendo ainda maestro da Banda Mogiana, maestro assistente da USP-Filarmônica e violeiro do Ensemble Mentemanuque - todos grupos musicais atrelados também ao NAP-CIPEM da FFCLRP-USP. Como violeiro e diretor artístico atua também no Ensemble Brasil Matuto, fundado recentemente, em Ribeirão Preto, desenvolvendo interfaces da cultura caipira com a música experimental contemporânea de concerto.

Seu repertório como compositor abrange obras para teatro, vocal e instrumental, incluindo-se música de câmara, coral, obras sinfônicas e coral-sinfônicas, bem como concertos com solistas. Algumas de suas principais obras são *Ode a Zumbi, comandante guerreiro*, para coro e orquestra; *Ópera Café*, ópera com cerca de duas horas de duração, para corais e orquestra sinfônica, com libreto integral de Mário de Andrade e o *Concerto para viola caipira e orquestra*, estreado pela OSRP, sob regência do maestro Cláudio Cruz, tendo Gustavo Silveira Costa como solista (viola caipira), no concerto de aniversário de Ribeirão Preto (19 de junho de 2009) no Theatro Pedro II de Ribeirão Preto, tendo sido apresentado também pela *Orchestra Sinfonica Regionale del Molise* em Termoli e no Teatro Savoia de Campobasso, em maio de 2010, sob regência de Rubens Russomanno Ricciardi.

Em 2014, várias entre suas composições de música de câmara, sob sua direção, foram apresentadas por alunos na Escola Superior de Música da Universidade de Münster, por ocasião do Festival de Música Contemporânea dedicado ao Brasil.

## USP-Quarteto e Ensemble Mentemanuque - músicos professores, alunos, ex-alunos e funcionários da OSUSP e do Departamento de Música da FFCLRP-USP



USP-Quarteto com Gustavo Silveira Costa (viola caipira) e Walison Lenon (percussão), durante as gravações do *Grande Lundum* editado por Laemmert, no Theatro Pedro II, em Ribeirão Preto (Foto: Tiago Francisco Silva de Araújo)

### USP-Quarteto

O USP-Quarteto é uma iniciativa do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM) do Departamento de Música da FFCLRP-USP. A fundação e o estabelecimento de um corpo musical estável, com a formação camerística de um quarteto de cordas, objetiva a apresentação em concertos e gravações dos repertórios pesquisados pelo NAP-CIPEM - além das fortes interfaces com a música brasileira de todos os tempos e com a produção contemporânea de um modo geral. O USP-Quarteto, fundado em janeiro de 2016, é formado por três músicos atrelados à USP (OSUSP e FFCLRP-USP) e por um músico convidado, inaugurando suas atividades justamente com a gravação deste presente CD pela *Coleção USP de Música – Volume I*.

**Cláudio Rogério Giovanini Micheletti** (primeiro violino - ver *Sobre os pesquisadores e arranjadores*).

**Karen Lena Hanai Micheletti** (segundo violino) é bacharel pelo IA-UNESP (2000), aluna de Ayrton Pinto, além de ter tido aulas também com Elisa Fukuda (até 2002). Como bolsista da Fundação

VITAE (2002-2004) foi aluna de Esther Pérenyi na Academia de Música “Liszt Ferenc” de Budapeste (Hungria). Frequentou *masterclasses*, entre outros, com Chaim Taub, Boris Belkin, Victor Danchenko, Gerard Rubinstein, Roman Nodel e Gerardo Ribeiro. Por este último, em 2002, foi aceita na Universidade de Northwestern, em Chicago (EUA). Foi vencedora dos concursos *XIV Jovens Instrumentistas de Piracicaba* (1998), *Jovens Solistas da OER* (1998) e segunda colocada no *VII Concurso Nacional de Cordas Pró-Música de Juiz de Fora* (1997). Foi integrante da OER (1994-2000) e da Camerata Fukuda (1994–2002), tendo atuado como convidada junto à OSESP (2001) e no concerto em Nova York da *Bachiana Chamber Orchestra* de São Paulo no Carnegie Hall (EUA). Desde 2005 é violinista da OSUSP.

**Willian Rodrigues da Silva** (viola), paulistano, foi aluno de Elisa Fukuda. Venceu o prêmio de “Melhor Intérprete de Música Brasileira” no *Concurso Jovens Instrumentistas* do Conservatório “Ernest Mahle” em Piracicaba. Foi primeiro viola e solista junto à Camerata Fukuda, sob batuta de Celso Antunes. Participou de *masterclasses* com Erick Friedamn, Sidney Hart e Rudolf Haken. Foi primeira viola da OSRP, tendo trabalhado com maestros como Cláudio Cruz, Alex Klein e Rubens Russomanno Ricciardi. Já atuou como primeiro viola convidada em concertos e récitas de óperas junto à USP-Filarmônica e Ensemble Gilberto Mendes pelo Festival Música Nova “Gilberto Mendes” (USP/SESC-SP). Atualmente integra a Orquestra Sinfônica de Piracicaba, sob regência de Jamil Maluf. Em 2014, participou como aluno do Festival Internacional de Música Erudita de Piracicaba (FEIMEP), tocando ao lado de Antal Zalay e Rudholf Halen.

**André Luís Giovanini Micheletti** (violoncelo - ver *Sobre os pesquisadores e arranjadores*).

### **Ensemble Mentemanuque**

Fundado em 1993 por Rubens Russomanno Ricciardi, Diósnio Machado Neto e Domingos Iunes Elias, e, desde então, sob direção artística de Rubens Russomanno Ricciardi, o Ensemble Mentemanuque é um grupo de música de câmara voltado principalmente à divulgação da música brasileira contemporânea e a recuperações histórico-

musicológicas (numa relação indissociável entre composição, interpretação/execução e pesquisa musical).

Constituído inicialmente por solistas da OSRP, o Ensemble Mentemanuque também conta, desde 2002, com os solistas do Curso de Música de Ribeirão Preto da ECA-USP. Finalmente, desde 2011, o Ensemble Mentemanuque passa a ser integrado por solistas do Departamento de Música da FFCLRP-USP e da USP-Filarmônica, envolvendo a participação constante como músicos e compositores de seus professores, alunos e funcionários. Desde 2012, suas atividades estão também estreitamente relacionadas com o Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM) da FFCLRP-USP.

O Ensemble Mentemanuque contou com as participações de regentes convidados, como Aylton Escobar, Cláudio Cruz, Aldo Brizzi (Itália) e Philip Hefti (Suíça), bem como de solistas convidados, como Mathias Allin (Flauta, Alemanha), Andrea Kaiser (Soprano), Denise de Freitas e Adriana Clis (Mezzo-Soprano), entre outros.

Gravações de concertos pela Radio Cultura-FM de SP e pela Radio BBC de Londres. Participações no XIX Festival de Música de Prados; XXIX, XXX, XXXI, LVIV, XLVI e XLVII Festival Música Nova “Gilberto Mendes”; na I Bienal de Música de Ribeirão Preto (2004), no Colóquio Submodernidades (2010) – Questões da Música Contemporânea (USP/SESC – RP), e no Festival de Música Contemporânea KlangZeit (2012) de Münster (Alemanha).

O Ensemble Mentemanuque apresentou, em estreia mundial, obras de Gilberto Mendes, Domênico Coiro, Rubens R. Ricciardi, Mario Ficarelli, José Gustavo Julião de Camargo, Silvia Berg, Paulo de Tarso Salles, Marcos Câmara de Castro e Lucas Galon. Em estreias brasileiras, obras Hanns Eisler, Arnold Schönberg, Klaus Ager, Patric Standford, Aldo Brizzi, Giacinto Scelci, Silvia Berg, Piero Niro e Stephen Hartke.

No Brasil, o Ensemble Mentemanuque já se apresentou em Ribeirão Preto (Casa do Advogado, SESC, Teatro Municipal, Theatro Pedro II, Centro Cultural Capela da USP, Sala de Concertos da Tulha e Auditório da FDRP-USP), São Paulo (Centro Cultural São Paulo, Teatro Sérgio Cardoso, MASP e Teatro Anchieta do SESC-Consolação), Prados (Lira Ceciliania), Tiradentes (Matriz de Santo Antônio), Santos

(Teatro Municipal e Teatro Guarany) e São Carlos (Auditório Sérgio Mascarenhas do IFSC-USP e Teatro Municipal de São Carlos).

No exterior, o Ensemble Mentemanuque já se apresentou na Sala de Concertos da Academia de Música da Basiléia (Suíça); no Teatro Municipal de Münster (Alemanha) em trabalho conjunto com a Universidade de Münster; no Teatro Savoia pela prestigiosa série de concertos da *Associazione Amici della Musica - Walter De Angelis* em Campobasso (Itália); no Museu Internacional de Cerâmica de Faenza (Itália) e no Teatro Municipal de Cento (Itália), em trabalho conjunto com a Escola de Música Municipal de Faenza - sempre com repertório de música brasileira e, em especial, com apresentação de obras dos compositores da USP de Ribeirão Preto.

O Ensemble Mentemanuque grava agora seu primeiro CD pela *Coleção USP de Música* do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP, com arranjos de José Gustavo Julião de Camargo (repertório de modinhas e lundum do *Anexo Musical* de Spix & Martius de acordo com a edição de Theodor Lachner).

**Yuka de Almeida Prado** (soprano) é professora doutora do Departamento de Música da FFCLRP-USP em Canto, coordena o Laboratório de Performance em Ciências do Canto e é membro-pesquisadora do NAP-CIPEM (Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música) da FFCLRP-USP. Suas linhas de pesquisas são 1) *Prática Interpretativa: A Canção Brasileira*; 2) *A Interface entre a Canção Brasileira e a Canção Japonesa*; 3) *A Interdisciplinaridade no Estudo da Voz e do Canto*. cursou o Doutorado (2009, sob orientação de Rubens Russomanno Ricciardi) e o Mestrado (2004, sob orientação de Amilcar Zani) pelo Departamento de Música da ECA-USP, bem como o Bacharelado em Canto pela Faculdade de Música Kunitachi e Especialista em Canção Japonesa e Francesa pelo Centro de Pesquisa de Canções Japonesas e Francesas em Tóquio, período em que foi aluna de Nori Takemura, sua principal professora de Canto no Japão. Apresenta trabalho em Congressos sobre *Performance* em Portugal, Cingapura, Canadá, Turquia e Áustria. Como solista do Ensemble Mentemanuque tem atuado em primeiras audições de compositores brasileiros contemporâneos nos mais importantes teatros do Brasil e na Europa. Suas atividades como solista englobam a atuação em vários países (Japão, EUA, Suíça, Alemanha, Portugal, Cingapura e Itália).



Pedro Persone (fortepiano), Rubens Russomanno Ricciardi (autor do livro), Luís Alberto Garcia Cipriano (técnico de gravação pelo NAP-CIPEM) e Yuka de Almeida Prado (soprano), durante a gravação realizada no Auditório da FDRP-USP das modinhas editadas por Theodor Lachner, pelo *Anexo Musical* da *Viagem no Brasil* de Spix & Martius

**Pedro Persone** (fortepiano), de origem italiana, nasceu em Tietê. Iniciou seus estudos no Conservatório de Tatuí, com Maria José Carrasqueira. Foi aluno de Roberto de Regina, no Rio de Janeiro. Graduou-se em Cravo pelo IA-UNICAMP, aluno de Helena Jank. Participou de cursos com Felipe Nabuco-Silvestre (Brasil/Portugal), Christophe Rousset (França), Emilia Fadini e Rinaldo Alessandrini (Itália). Em 1977, estudou com Huguette Dreyfus, na *École Nationale de Musique de Bobigny* (França), e, em 1988, com Jacques Ogg, na *Academie voor Oude Muziek* de Amsterdam (Países Baixos). Foi o primeiro a reintroduzir o piano histórico ou fortepiano no Brasil, durante o *Ano Mozart*, em 1991, tendo gravado o primeiro CD com fortepiano em nosso país. Sua discografia conta com sete CDs, quatro editados no Brasil, um nos Estados Unidos e dois em Portugal. No Conservatório de Tatuí fundou o Curso de Cravo (1985) e Forteapiano (2008), este último o primeiro curso de fortepiano na América Latina. Ainda em Tatuí, de 1985 a 2010, foi professor de cravo, fortepiano, práticas interpretativas, música de câmara e baixo contínuo, fundador e diretor artístico do *Collegium Musicum* - orquestra voltada à *performance* de obras dos períodos barroco e clássico. Coursou o mestrado no IA-UNICAMP com bolsa da FAPESP, e, com bolsa da CAPES, o doutorado na *Boston University* (EUA), sob orientação de Mark Kroll, seu principal

professor, de quem recebeu a maior influência acadêmica e artística. Como resultado desta pesquisa publicou livro, em 2008, pela editora VDM-Verlag de Saarbrücken (Alemanha), sobre Lodovico Giustini (1685-1743) e suas *Sonate da cimballo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* (Firenze, 1732). Como cravista e fortepianista, Persone se apresentou em recitais (solo, música de câmara – continuo e obrigato – e como solista) em Amsterdam e Haarlem (Países Baixos), Nova York, Los Angeles, Miami, Boston, Cambridge e Framingham (EUA), Edinburgo (Escócia), Milão (Itália) e Paris (França), além dos principais centros brasileiros. Entre 2007 e 2010, no IA-UNESP, desenvolveu pesquisa de Pós-Doc com bolsa da FAPESP, com posterior edição de livro pela Prismas de Curitiba: *O Piano era, então, ainda uma novidade - A Coleção Thereza Christina e sua performance*. Atualmente, Persone é professor Adjunto da Universidade Federal de Santa Maria, e, como membro do NAP-CIPEM, trabalha em seu segundo Pós-Doc em musicologia histórica, evoluindo o cravo e o pianoforte na América Latina nos tempos coloniais, junto ao Departamento de Música da FFCLRP-USP, tendo por supervisor Rubens Russomanno Ricciardi.

**Gustavo Silveira Costa** (violão e viola caipira) é bacharel em Violão pelo IA-UNESP (São Paulo, 1997), aluno de Gisela Nogueira. Obteve o *Meisterklassendiplom* pela *Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg* (Alemanha, 2001), aluno de Franz Halasz. Especializou-se pelo *Conservatoire National de Région Strasbourg* (França, 2003), aluno de Pablo Marquez. Cursou o Mestrado (2007) e Doutorado (2012) em Artes (Musicologia) pela ECA-USP, em São Paulo, sob orientação de Rubens R. Ricciardi. Foi premiado em concursos de interpretação no Brasil e na França. Ganhou o segundo prêmio em dois dos mais prestigiados concursos internacionais da Espanha, o *XXIV Certamen Internacional de Guitarra Andrés Segovia* (2008, 2009 e 2010) e o *XXXVII Certamen Internacional de Guitarra Francisco Tárrega* (2003), onde obteve também o principal prêmio votado diretamente pelo público. Como camerista tem atuado em formações diversas, como no Ensemble Mentemanuque, formado por docentes do Departamento de Música da FFCLRP-USP e dedicado à *performance* de música contemporânea e resgates histórico-musicológicos, com várias apresentações no Brasil, como nas edições do Festival Música Nova

“Gilberto Mendes”, e em turnês europeias pela Alemanha (Münster), Suíça (Basiléia) e Itália (Campobasso, Cento e Faenza). É membro também do prestigiado Quarteto Brasileiro de Violões, tendo recebido o prêmio de melhor CD de música clássica no Grammy Latino 2011 com o CD *Brazilian Guitar Quartet plays Villa-Lobos*, lançado pelo selo Delos. Como solista atuou à frente de orquestras como Orquestra Filarmônica de Estrasburgo (França), Orquestra Ciudad de Torrent (Espanha), Orquestra Sinfônica de Molise (Itália), OSESP, OSUSP, OSRP, Orquestra Sinfônica de Limeira, Orquestra Petrobrás Sinfônica e USP-Filarmônica. Atualmente é professor doutor de violão e viola caipira do Departamento de Música FFCLRP-USP (onde atuou como chefe de 2013 a 2014) e pesquisador integrante do NAP-CIPEM.

**Gilberto Ceranto** (violino) é natural de Botucatu, tendo sido aluno do Conservatório de Tatuí. Atualmente é aluno do Departamento de Música da FFCLRP-USP, atua no Ensemble Mentemanuque, sendo bolsista e spalla da USP-Filarmônica, contemplado com a maior nota no teste de ingresso em 2015.

**José Gustavo Julião de Camargo** (viola caipira - ver *Sobre os pesquisadores e arranjadores*).

**Rubens Russomanno Ricciardi** (cravo - ver *Sobre os pesquisadores e arranjadores*).



Ensemble Mentemanuque com Gilberto Ceranto (violino), José Gustavo Julião de Camargo (viola caipira) e Rubens Russomanno Ricciardi (cravo), durante a gravação do *Lundum – Dança Popular Brasileira* (de acordo com a edição de Theodor Lachner) no Auditório da FDRP-USP

**Igor Picchi Toledo** (clarineta) é natural de Matão, recém formado pelo Departamento de Música da FFCLRP-USP (frequentando *masterclasses* com Luís Nivaldo Orsi e Ovanir Buosi) e músico-bolsista da USP-Filarmônica, onde já atuou como solista em diversas oportunidades, bem como frente à Banda Mogiana e ao Ensemble Mentemanuque. Atuou também como músico camerista e solista no 48º e 49º Festival Música Nova “Gilberto Mendes”. Recentemente frequentou curso de extensão da classe do professor de clarineta Werner Raabe, na Escola Superior de Música da Universidade de Münster (Alemanha). Foi condecorado por ocasião de sua formatura, em 2015, com menção honrosa de melhor aluno do Bacharelado em Instrumento, tendo recebido ainda o Prêmio “Olivier Toni” pela excelência de sua produção artística durante sua graduação pelo Departamento de Música da FFCLRP-USP.



USP-Quarteto com Igor Picchi Toledo (clarineta) e Lincoln Reuel Mendes (contrabaixo) na gravação do *Pensamento Sentimental* de José Maria Xavier, realizada no Theatro Pedro II, em Ribeirão Preto

**Walison Lenon** (percussão), oriundo de Itaú de Minas, é aluno de Licenciatura pelo Departamento de Música da FFCLRP-USP, faculdade na qual já obteve o diploma de Bacharel em Percussão (classe de Eliana Sulpício). Músico da OSRP, atua também em grupos acadêmicos da USP, como o Grupuri (Grupo de Percussão) sob direção artística de Eliana Sulpício, e Ensemble Mentemanuque e a USP-Filarmônica, sob direção artística de Rubens Russomanno Ricciardi, da qual é bolsista, com várias participações no Festival Música Nova “Gilberto Mendes”.

**Lincoln Reuel Mendes** (contrabaixo) é natural de Franca, tendo sido aluno de Tibô Delor pelo Curso de Música da ECA-USP em Ribeirão Preto, posteriormente Departamento de Música da FFCLRP-USP, pelo qual se formou bacharel em Contrabaixo. Foi bolsista da USP-Filarmônica, orquestra com a qual atua frequentemente na condição de ex-aluno convidado. Contrabaixista da OSRP, atua também como professor do projeto ALMA, em Ribeirão Preto. Como contrabaixista do Ensemble Mentemanuque, do Quarteto Carlos Gomes e do Ensemble Música Nova e Ensemble Gilberto Mendes já participou de diversos concertos como camerista pelo Festival Música Nova “Gilberto Mendes”.

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ANTIGA  
Coleção USP de Música – Volumes I e II  
(Livro com CD)

Rubens Russomanno Ricciardi (organização)  
Faixas do CD em anexo

- 1) *Acaso são estes* (1825/1826) – modinha oriunda de São Paulo, com letra de Gonzaga, partitura para canto e fortepiano por Theodor Lachner (?) – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius.
- 2) *Qual será o feliz dia* (1825/1826) – modinha oriunda de São Paulo, partitura para canto e fortepiano por Theodor Lachner (?) – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius.
- 3) *Perdi o rafeiro* (1825/1826) – modinha oriunda de São Paulo, partitura para canto e fortepiano por Theodor Lachner (?) – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius.
- 4) *Prazer igual ao que eu sinto* (1825/1826) – modinha oriunda de Minas Gerais e Bahia, partitura para canto e fortepiano por Theodor Lachner (?) – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius.
- 5) *No regaço da ventura* (1825/1826) – modinha oriunda de Minas Gerais, partitura para canto e fortepiano por Theodor Lachner (?) – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius.
- 6) *Foi-se Jozino e deixou-me* (1825/1826) – modinha oriunda da Bahia, partitura para canto e fortepiano por Theodor Lachner (?) – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius.
- 7) *Escuta formosa Marcia* (1825/1826) – modinha oriunda de São

Paulo, partitura para canto e fortepiano por Theodor Lachner (?)  
– do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius.

8) *Uma mulata bonita* (1825/1826) – modinha oriunda de Minas Gerais e Bahia, partitura para canto e fortepiano por Theodor Lachner (?) – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius.

9) *Acaso são estes* (1825/1826) – modinha oriunda de São Paulo, com letra de Gonzaga – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius - arranjo para canto, viola caipira e violão por José Gustavo Julião de Camargo.

10) *Qual será o feliz dia* (1825/1826) – modinha oriunda de São Paulo do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius - arranjo para canto, viola caipira e violão por José Gustavo Julião de Camargo.

11) *Perdi o rafeiro* (1825/1826) – modinha oriunda de São Paulo – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius - arranjo para canto, viola caipira e violão por José Gustavo Julião de Camargo.

12) *Prazer igual ao que eu sinto* (1825/1826) – modinha oriunda de Minas Gerais e Bahia – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius - arranjo para canto, viola caipira e violão por José Gustavo Julião de Camargo.

13) *Noregaço da aventura* (1825/1826) – modinha oriunda de Minas Gerais – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius - arranjo para canto, viola caipira e violão por José Gustavo Julião de Camargo.

14) *Foi-se Jozino e deixou-me* (1825/1826) – modinha oriunda da Bahia – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius - arranjo

para canto, viola caipira e violão por José Gustavo Julião de Camargo.

15) *Escuta formosa Marcia* (1825/1826) – modinha oriunda de São Paulo – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius - arranjo para canto, viola caipira e violão por José Gustavo Julião de Camargo.

16) *Uma mulata bonita* (1825/1826) – modinha oriunda de Minas Gerais e Bahia – do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius - arranjo para canto, viola caipira e violão por José Gustavo Julião de Camargo.

17) *Lundum – Dança Popular Brasileira (Landum – Brazilianischer Volkstanz)* (1825/1826) – Partitura da linha do violino por Theodor Lachner (?) - do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil* de Spix & Martius – com acompanhamento improvisado de viola caipira e cravo.

18) *Grande Lundum* (c.1835) – oriundo do Rio de Janeiro, editado por Edward Laemmert - arranjo para quarteto de cordas, viola caipira (esta parte elaborada por Gustavo Silveira Costa) e percussão por Rubens Russomanno Ricciardi.

19) *Pensamento Sentimental* (c.1886) de José Maria Xavier (1819-1887) - transcrição de Rogério Duprat - arranjo para clarineta e quinteto de cordas por Rubens Russomanno Ricciardi.

20) *Valsa-Choro* (c.1940) de Edmundo Russomanno (1893-1963) - arranjo para clarineta, viola caipira (esta parte elaborada por Gustavo Silveira Costa) e quinteto de cordas por Rubens Russomanno Ricciardi.

21) *Última Serenata* (c.1930), valsa de Lino Guido Giovanini (1910-1994) - com arranjo para clarineta e quinteto de cordas por Rubens Russomanno Ricciardi.

**Direção artística do CD**  
Rubens Russomanno Ricciardi

**USP-Quarteto**

Cláudio Rogério Giovanini Micheletti (primeiro violino)  
Karen Lena Hanai Micheletti (segundo violino)  
Willian Rodrigues da Silva (viola)  
André Luís Giovanini Micheletti (violoncelo)

**Ensemble Mentemanuque**

Yuka de Almeida Prado (soprano)  
Pedro Persone (fortepiano)  
Gustavo Silveira Costa (violão e viola caipira)  
Gilberto Ceranto (violino)  
José Gustavo Julião de Camargo (viola caipira)  
Rubens Russomanno Ricciardi (piano)  
Igor Picchi Toledo (clarineta)  
Walison Lenon (percussão)  
Lincoln Reuel Mendes (contrabaixo)

**Gravação:** Cristiano Henrique Ferrari Prado & Luis Alberto Garcia  
Cipriano

**Estúdio do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP**

**Locais de Gravação em Ribeirão Preto:** Theatro Pedro II e  
Auditório da FDRP-USP

**Gravações** realizadas em 2015 e 2016.

**Arranjos** de Rubens Russomanno Ricciardi e José Gustavo Julião  
de Camargo escritos no Departamento de Música da FFCLRP-USP.

Ribeirão Preto, 2015-2016.