

A STORIA DELLA MUSICA NEL BRASILE DE VINCENZO CERNICCHIARO (1926)

Mónica Vermes*

Este trabalho é parte de um projeto mais amplo que tem como assunto a cena musical do Rio de Janeiro entre 1890 e 1920. “Cena musical” é entendida como o conjunto das práticas, pessoas, repertórios, espaços e instituições envolvidos em atividades musicais, incluindo tanto a música erudita quanto a música popular, realizada de forma profissional ou amadora, em âmbito público ou privado. A extensão e complexidade desse assunto exigem recortes precisos para torná-lo abordável, o que vimos fazendo em vários trabalhos. Esses diferentes recortes têm procurado lançar um olhar sobre a atividade musical no Rio de Janeiro no período em questão que evite dicotomias tradicionais como erudito vs. popular, de elite vs. relacionado às camadas mais baixas da sociedade, procurando elucidar as características peculiares desse ambiente musical. Neste texto propomos a análise da representação desse meio musical empreendida por uma personagem que participou muito ativamente dessas atividades.

A Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni [ou História da Música no Brasil: dos tempos coloniais até nossos dias] de Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928) é uma obra alentada (617 páginas) publicada em Milão em 1926. Cernicchiaro, italiano de nascimento, transferira-se para o Brasil ainda criança e, depois de um retorno à Itália para concluir seus estudos musicais, instalou-se definitivamente no Rio de Janeiro, onde viveu até sua morte. No Rio, Cernicchiaro participou de algumas das mais importantes iniciativas musicais, como o Club Mozart e o Club Beethoven, nos quais atuou como violinista e regente, o Instituto Benjamin Constant e Instituto Nacional de Música, onde atuou como docente. Seu intenso envolvimento com o meio musical carioca e com seus atores torna os capítulos de sua *Storia* dedicados à música brasileira desde o final do segundo império até a data de sua publicação um documento precioso pelo registro de uma grande quantidade de pessoas ligadas ao meio musical, escolas e associações que não ficaram registrados em nenhuma outra obra do gênero. O livro está organizado pela superposição de cortes cronológicos (1549-1763, 1844-1889, por exemplo) e cortes por especialidade musical (cantores, pianistas, violinistas, compositores de música lírica, sinfônica e de câmara, por exemplo). O livro de Cernicchiaro está crivado de imprecisões: datas

* Programa de Pós-Graduação em Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras e Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES – Universidade Federal do Espírito Santo. Coordenadora no Núcleo de Estudos Musicológicos – UFES.

erradas, lugares confundidos, nomes redigidos de forma criativa, mas seu interesse encontra-se para além dessas limitações, seu esforço em organizar a vastidão da atividade musical de seu tempo (deixaremos de lado aqui o relato de períodos anteriores) nos permite observar seu testemunho de um cenário musical em transformação. Neste trabalho nos concentraremos em alguns aspectos da obra de Cernicchiaro: a música popular e os gêneros de teatro ligeiro, a atividade musical (profissional e amadora) das mulheres, e a relação entre músicos solistas virtuosos e músicos de orquestra.

O olhar que Cernicchiaro lança sobre a cena musical carioca registra nomes, relações, eventos que não foram registrados em outras fontes. Cernicchiaro nos revela, assim, um elenco e uma coreografia que povoam uma cena que, em obras posteriores da mesma natureza, vai ficando rarefeita, ocupada por uma dezena de notáveis. Mas é importante também estar atento ao que Cernicchiaro não diz sobre a cena musical carioca: categorias de músicos e gêneros musicais, por exemplo, que sequer são citados, e é importante também estar atento ao que Cernicchiaro diz e que pode passar despercebido por estar naturalizado, cristalizado numa forma de ver e entender o fazer musical: uma verticalização entre gêneros e práticas musicais ancorada num entendimento particular do que seja a música.

A opinião de Cernicchiaro a respeito dos gêneros de teatro ligeiro manifesta-se de duas formas: a condescendência com relação a uma categoria musical considerada inferior, despreziosa e que não demandava uma sólida formação de seus praticantes e o profundo desprezo pelo complexo constituído pelos teatros que se dedicavam especialmente a esse tipo de música, o apelo sensual das cantoras/atrizes, o público que o frequentava. As opiniões do primeiro tipo aparecem em comentários como os que dirige aos compositores Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e Abdon Milanez (1858-1927). De Henrique Alves de Mesquita diz que, quando jovem, escrevia “sem os conselhos judiciosos de mestres competentes, belas e graciosas composições” ... “graciosas peças dançantes, romanças para canto, fantasias e temas variados para corneta a pistom ..., produções inferiores”, que compara com algumas obras “sérias” saídas de sua pena. Conclui a avaliação do compositor dizendo que “apesar [do] sucesso, de seu belo talento para compor com facilidade, do bom gosto da frase, do valor, enfim, de suas melodias espontâneas, não soube jamais imprimir durante o longo curso de sua vida, uma forma diversa à sua carreira de compositor: passou sem energia e sem tenacidade, ao ostracismo...”, (p. 309-311). Ao falar de Abdon Milanez, trata-o como compositor de trabalhos de “modesta expressão”, e de quem “[a] crítica complacente dedicou-se a louvar [uma] partitura em um ato, falta de recursos

elementares da arte, e adorno apenas de melodias gentis e espontâneas”, (p. 272-273). As opiniões do segundo tipo, ou seja, dedicadas ao complexo espaço/repertório/pessoas ligadas ao teatro ligeiro, aparecem explicitadas no capítulo XVI, dedicado à opereta, no qual a descrição do Teatro Alcazar merece uma citação mais longa:

Aquelas mulheres, cuja idealidade tinha em mira o comércio vulgar da luxúria, haviam transformado o Alcazar em habitação artística de constelações mundanas. / Tudo ali era falso – dizia um crítico da época – da porta de entrada até os camarins, onde as artistas sedutoras do áureo firmamento esperavam ansiosas pelo momento no qual pudessem pôr em evidência diante do público suas malhas cor da pele e a graça pornográfica de seus próprios movimentos lascivos. (CERNICCHIARO, 1926, p. 294)

Cernicchiaro delimita o capítulo dedicado à opereta aos anos entre 1858 e 1889, desprezando as atividades do teatro musical ligeiro, ou apenas citando algumas obras ao falar dos compositores, durante o período republicano. Essa delimitação poderia sugerir um esgotamento do gênero, que teria levado a seu desaparecimento. O que ocorre, no entanto, é o oposto. Os gêneros do teatro ligeiro – opereta, mágica, burleta, revista, vaudeville – ganham um ímpeto cada vez maior e uma presença cada vez mais expressiva como forma de lazer das massas urbanas.

Henrique Alves de Mesquita, um dos compositores que tomamos como exemplo do tom condescendente adotado com relação à qualidade da música do teatro ligeiro, reaparece em vários capítulos do livro, em cada ocasião sendo tratado da perspectiva de uma competência diferente (no capítulo XIII, dedicado à Ópera Nacional; no capítulo XIV, dedicado à Arte Lírica Italiana; no capítulo XVI, dedicado à Opereta; no capítulo XVII, dedicado aos Compositores Brasileiros na arte Lírica, Sinfônica e de Câmara e no capítulo XVIII, dedicado aos Compositores Dilettantes na Música Pianística, Melodramática e Popular). Esse “fatiamento” da atividade do compositor isola cada uma das instâncias de sua produção, sugerindo uma independência/autonomia de cada uma delas. Enfatiza-se assim uma verticalização de gêneros musicais que, como veremos adiante, reproduz-se também com relação a atividades musicais.

Cernicchiaro, comparado com outras sínteses da história da música brasileira escritas ao longo do século XX, é aquele que mais documenta a atividade musical feminina. Longas listas de cantoras (estrangeiras de passagem pelo Brasil e brasileiras), pianistas, organistas, violinistas, flautistas e violoncelistas; ocasionais menções a composições musicais de mulheres e abundante

registro de atividades docentes, como tutoras privadas, como professoras de escolas oficiais, como o Instituto Nacional de Música, e como donas e administradoras de escolas de música, como a Escola de Música Figueiredo-Roxo, fundada em 1914 pelas irmãs Suzana, Helena e Sílvia de Figueiredo e Celina Roxo, todas pianistas.

Parte dos registros feitos por Cernicchiaro reflete um destino bastante típico, na época, para mulheres que estudavam música: a cantora Clotilde Maragliano, que fez uma brilhante carreira na Europa, encerrada quando, depois de passar longa temporada no Rio, “torna-se esposa afetuosa de um homem digno dela” (p. 266); Carmita Campos, “a violinista mais glorificada pelo público e pela crítica de seu tempo”..., “a gentil jovem, logo roubada da arte para se dedicar aos cuidados domésticos” (p. 479-480) e a também violinista Noêmia de Oliveira, “também este talento emergente, poucos anos depois de seu triunfo, tomou marido, e, toda dedicada aos cuidados domésticos e ao afeto do consorte, retirou-se da arte” (p. 480).

Cernicchiaro não evidencia nenhuma estranheza na dedicação profissional de mulheres à música e relata com a mesma neutralidade as carreiras de pianistas da música erudita como Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro e de uma multi-profissional na área da música teatral ligeira e popular como Chiquinha Gonzaga, a quem se refere em várias ocasiões ao longo do livro e que descreve como “popularíssima compositora, ..., cuja produção de peças dançantes atingiu um número considerável, [e que] escreveu peças belíssimas com seu engenho fácil e pronto...” (p. 343). Se observamos o tom tipicamente condescendente dedicado às peças mais desprezíveis, não podemos dizer o mesmo se dê pelo fato de ser uma mulher, os compositores homens dedicados a esses gêneros musicais são tratados da mesma forma.

Cabe notar, no entanto, a observação feita por Cernicchiaro à proporção entre alunos e alunas no Instituto Nacional de Música revelada pelas estatísticas relativas ao ano de 1920: segundo ele, certamente com algum exagero nos números, havia 900 alunas mulheres e 20 alunos homens (p. 595). A referência a essa desproporção faz eco às constatações e queixas publicadas por Leopoldo Miguez em seu Relatório sobre os Conservatórios de Música Europeus de 1897, quando era diretor do Instituto de Música. Nesse relatório Miguez identifica a grande desproporção entre o número de alunas e alunos (com uma presença muitíssimo mais numerosa das primeiras) como um dos problemas do Instituto, uma vez que as mulheres não seriam candidatas naturais à profissão de músico de orquestra.

Os músicos de orquestra são, de forma geral, uma categoria ausente no livro de Cernicchiaro. Nos capítulos dedicados aos instrumentos típicos da orquestra há um destaque ao solistas (quase exclusividade). Os capítulos XIV e XV tratam, respectivamente, dos “violinistas

virtuosos nacionais e estrangeiros” e dos “violinistas célebres ouvidos no Rio de Janeiro no último período”. Nos capítulos seguintes, dedicados aos outros instrumentos de cordas da orquestra, aos instrumentos de sopro e à harpa e aos harpistas o foco central é a atividade solista, a participação em orquestras ou bandas aparece – ocasionalmente – como atividade secundária. Dos cerca de quinhentos músicos em atividade no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX citados por Cernicchiaro, menos de quarenta aparecem associados a atividades em orquestras ou bandas. O autor chega a queixar-se dos músicos de orquestra dizendo que “Virtuosos eméritos de piano, de violino, etc., depois de um triunfo juvenil regular, são condenados ao exercício da música inferior, executada, sem convenções, em lugares públicos, para suprir as necessidades naturais da vida” (p.612). Evidenciando as limitações desse meio para o exercício profissional da música, o que levava a constituir-se uma sub-categoria profissional.

Seguido por outras sínteses históricas que dentro da mesma tradição, às quais serviu como base em alguma medida, e que apresentam um crescente cuidado com a precisão factual, Cernicchiaro foi sendo deixado de lado como obsoleto na ilusão de que empreitadas posteriores possuíam a objetividade que lhe faltava. Hoje podemos perceber com clareza quanto outras obras que se lhe seguiram estão marcadas – como não poderia deixar de ser – por sua temporalidade e peculiar anacronismo. Parece-nos momento oportuno para retomar essa fonte e explorar o que nos ensina sobre a vida musical carioca de seu tempo nesses dois planos: o que registra em suas páginas e o que revela em sua estrutura e no que omite.

Referências

- ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History: a study of general histories of music (1600-1960)*. New Work: Dover, 1962.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Briguiet & Cia., 1942.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1956.
- BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V (Eds.). *Disciplining Music: musicology and its canons*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1992.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostril giorni*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARZANO

MELLO, Guilherme de. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MENCARELLI

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.