



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Duração e Memória: *Bergsonismo* e o Piano no
Concerto em Lá Maior Para Piano com Acompanhamento de
Orquestra de Octávio Meneleu de Campos**

Dayse Dias Silva e Costa

João Pessoa
Dezembro de 2011



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Duração e Memória: *Bergsonismo* e o Piano no
*Concerto em Lá Maior Para Piano com Acompanhamento de
Orquestra de Octávio Meneleu de Campos***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Práticas Interpretativas, linha de pesquisa em Piano e Análise.

Dayse Dias Silva e Costa

Orientador: Prof. Dr. Maurílio José Albino Rafael

João Pessoa
Dezembro de 2011

C837d Costa, Dayse Dias Silva e.

Duração e memória: Bergsonismo e o Piano no Concerto em Lá Maior para piano com acompanhamento de orquestra de Octávio Meneleu de Campos / Dayse Dias Silva e Costa.- João Pessoa, 2011.

262f. : il.

Orientador: Maurílio José Albino Rafael

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Campos, Octávio Meneleu de (compositor) – Crítica e interpretação. 2. Música. 3. Piano – prática e análise. 4. Bergsonismo. 5. Memória musica.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: **"Duração e Memória: Bergsonismo e o Piano no Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra de Octávio Meneleu de Campos"**

Mestrando: Dayse Dias Silva e Costa

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. Maurílio José Albino Rafael
Orientador/UFPB

Prof. Dr. Vladimir Alexandro Pereira Silva
Membro/UFCG

Prof.^a Dr.^a Luceni Caetano da Silva
Membro/UFPB

João Pessoa, 09 de dezembro de 2011.

Dedico este trabalho aos meus pais Nelson (in memoriam) e Alair, ao meu esposo Aderson e ao meu filho Giovanni. Dedico a vocês este trabalho, expressando minha gratidão, por me acompanharem em todas as etapas da elaboração desta pesquisa. Vocês também fazem parte desta conquista.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, ao meu Deus, que me deu o dom da música e esteve ao meu lado em todos os momentos, suprimindo minhas necessidades e dando sabedoria nos momentos de dúvida.

À minha família mais próxima: Aderson Costa, Giovanni Costa e Alair Dias. Vocês decidiram que estariam juntos comigo na realização deste projeto de vida e não mediram esforços para ajudar-me neste propósito.

À minha família maior, nas pessoas de: Alaíde Costa, Darci Costa, Sônia Santos, Eliete e Aurizer Sena, Janira e Raimundo Melo, Ana Cláudia Araújo, Juliana Melo e Ana Cláudia Guimarães. Vocês também contribuíram em momentos variados e de formas diferentes para a concretização deste trabalho.

À minha família da fé, os irmãos em Cristo da Primeira Igreja Batista de Manaus, Amazonas e da Igreja Congregacional no Bessa, João Pessoa, que me sustentaram emocionalmente com palavras de incentivo e espiritualmente com suas orações.

À família Gomes da Silva: Adson, Lucinéia e Mônica. Pela hospedagem em sua casa na época das provas de seleção e pelo apoio dado nos tempos iniciais na Paraíba.

Ao apoio financeiro dado pela agência do governo brasileiro CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, através da concessão de bolsa de demanda social.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Maurílio José Albino Rafael. Meu profundo reconhecimento e gratidão por sua dedicação ao ensino, pela busca de novos caminhos para compartilhar conhecimentos, pela confiança que demonstra no potencial de cada aluno e pela sua amizade. Seus conselhos e sugestões foram preciosos para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós- Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, que, neste período do mestrado, somaram em troca de experiências musicais e conteúdos abordados.

Ao Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa, que mencionou a existência do *Concerto* e incentivou esta pesquisadora a iniciar as investigações que deram origem a este trabalho.

Ao Prof. Msc. Samuel Cavalcante Correia, pelo árduo e meticuloso trabalho de transcrição do manuscrito do *Concerto*.

À Prof. Eliana Câmara Cutrim, por sua gentil recepção nas dependências da Universidade do Estado do Pará e pelas indicações dos locais de pesquisa na capital belenense.

Ao Museu da Universidade Federal do Pará, ao seu diretor Prof. Jonas Arraes e à equipe de bibliotecários, por franquear acesso às informações requeridas, disponibilizando a consulta ao Acervo Vicente Salles, bem como a atenção dedicada à minha pessoa.

Ao Dr. Gilberto Chaves, que doou parte da bibliografia que embasa este trabalho.

Ao musicólogo Vicente Salles e sua esposa Marena Isdebski Salles, que abriram as portas de sua casa para conceder uma entrevista com alegria e interesse.

À Prof^a Licia Sirch, bibliotecária do Conservatório de Música “Giuseppe Verdi” em Milão, que também colaborou com presteza na coleta de dados para este trabalho.

À Prof^a Maria Lindacy Soares, que fez as versões das cartas do português para o italiano.

À Sr^a Ruth Selma e ao Sr. Ranulfo, da Biblioteca Pública Arthur Vianna, Pará, que realizaram pesquisas em jornais paraenses antigos.

Ao Prof. João Augusto Ó de Almeida que mesmo por meio de contatos telefônicos colaborou informalmente com este trabalho.

*Combati o bom combate, completei a carreira e guardei a fé. (II
Timóteo 4:7)*

RESUMO

Esta pesquisa teve como meta o resgate do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, do compositor paraense Octávio Meneleu de Campos, com vistas à prática pianística e análise. Este *Concerto* foi composto no período mais profícuo da carreira do músico, entre os anos de 1903 e 1904, na cidade de Milão. A transcrição do manuscrito, o estudo analítico da peça e o estudo da parte de piano do *Concerto* foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Os caminhos percorridos por esta análise fundamentaram-se principalmente na filosofia da duração de Bergson (1934) e no estudo sobre o tempo musical de Seincman (2001). Através do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra* apresentam-se alguns dos resultados da investigação sobre a memória musical da *Belle Époque Amazônica* verificando o estilo do compositor, seu referencial estético dentro do cenário musical brasileiro, além de sua relação com o período romântico.

Palavras-Chave: Norte do Brasil, Piano e *Bergsonismo*.

ABSTRACT

This research aimed at rescuing the *Concerto in A major for the Piano with Orchestral Accompaniment* by the Brazilian composer Octávio Meneleu de Campos, from the state of Pará, regarding pianistic practice and analysis. This concerto was composed in the most productive period of the musician's career, between 1903 and 1904, in the city of Milan. The manuscript transcription, the analytical study of the piece as well as the study of the *Concerto* piano part were of utmost importance to the development of this paper. The ways through which this analysis was carried out were mainly based on Bergson's philosophy of duration (1934) and on Seincman's study of the musical tempo (2001). Some of the Amazon *Belle Époque* musical memory investigation results are shown throughout the *Concerto in A major for the Piano with Orchestral Accompaniment*, where the composer's style, his aesthetical referential within the Brazilian musical scenario and also his relationship with the romantic period are verified.

Key words: North of Brazil, Piano and *Bergsonism*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Meneleu Campos aos 30 anos de idade	38
Figura 2 –	Registros de Matrícula de Meneleu Campos no Conservatório de Milão	39
Figura 3 –	Primeiro Motivo (A) do 1º Movimento.....	71
Figura 4 –	Segundo Motivo (B) do 1º Movimento	72
Figura 5 –	Mediante Maior	73
Figura 6 –	Excerto do <i>Prelúdio n° 9</i> de Debussy.....	73
Figura 7 –	Compassos Iniciais do <i>Polichinelo</i> de Villa- Lobos.....	73
Figura 8 –	Cadência semelhante a Tchaikovsky.....	74
Figura 9 –	Motivos Renovados	75
Figura 10 –	Seção Episódica	76
Figura 11 –	Flexibilização do Fluxo Musical.....	76
Figura 12 –	Ponto de Articulação.....	77
Figura 13 –	Solo de Clarinete.....	78
Figura 14 –	Reexposição Motívica.....	79
Figura 15 –	Tema A do 2º Movimento.....	80
Figura 16 –	Acordes Ambíguos.....	81
Figura 17 –	Ilusão de Velocidade.....	82
Figura 18 –	Tema B do 2º Movimento	82
Figura 19 –	Entrada do Piano com o Tema A do 2º Movimento	83
Figura 20 –	Excerto do Adágio do Concerto N° 16 de Grieg.....	83
Figura 21 –	Referência do Motivo (A) do 1º Movimento.....	84
Figura 22 –	Primeiro Tema do 3º Movimento	86
Figura 23 –	Segundo Tema do 3º Movimento	87
Figura 24 –	Cíclico Motivo (B) do 1º Movimento.....	88
Figura 25 –	Cadência com Motivo (A) do 1º Movimento.....	89
Figura 26 –	Excerto da Sonata Op. 2 de Brahms.....	89
Figura 27 –	Trecho da Cadência do Piano.....	89
Figura 28 –	Ambiguidade Tonal.....	91
Figura 29 –	Reexposição Abreviada	92
Figura 30 –	Estado em que se Encontra o Manuscrito	96
Figura 31 –	Excerto do Manuscrito do 2º Movimento.....	99
Figura 32 –	Excerto do <i>Prelúdio Symphonico</i> de Meneleu Campos.....	99

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 –	Exames Finais de Meneleu Campos no Conservatório de Milão	41
Tabela 2 –	Organização Formal do 1º Movimento	71
Tabela 3 –	Mudanças de Andamento no 1º Movimento.....	77
Tabela 4 –	Organização Formal do 2º Movimento	79
Tabela 5 –	Organização Formal do 3º Movimento	84
Tabela 6 –	Mudanças de Andamento no 3º Movimento.....	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1	21
O Mundo de Meneleu Campos	21
1.1 – Era das transformações	21
1.2 – Paris n`América	23
1.3 – Reflexos dos Valores Estético-Musicais da <i>Belle Époque</i> no Pará.....	27
1.4 – Paradigma Italiano	32
1.5 – A Vida de Meneleu Campos	36
1.5.1 – De súdito a compatriota.....	36
1.5.2 – Academicismo Italiano	37
1.5.3 – Glória da Terra Natal	42
1.5.4 – Auge da Carreira	43
1.5.5 – Decepções e Declínio	45
CAPÍTULO 2	48
Preservando o Passado no Presente	48
2.1 – Proposta de Análise Bergsoniana	48
2.1.1 – Da Escolha da Filosofia de Bergson	48
2.1.2 – Sobre <i>O Pensamento e o Movente</i>	48
2.1.3 – Sobre <i>Matéria e Memória</i>	58
2.1.4 – Sobre <i>Do Tempo Musical</i>	63
CAPÍTULO 3	67
O Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra	67
3.1 – Dos Manuscritos do Concerto	67
3.2 – Análise do Concerto Sob a Perspectiva de Bergson	69
3.2.1 – Primeiro Movimento	71
3.2.2 – Segundo Movimento	79
3.2.3 – Terceiro Movimento	84
3.3 – Escolhas Interpretativas	93
3.3.1 – Transcrição dos Manuscritos	94
3.3.2 – A Expressividade Musical	97

3.3.2.1 – Indicações Metronômicas	97
3.3.2.2 – Indicações de Dinâmica.....	98
3.3.3 – A Realização do Objeto Artístico.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
APÊNDICE	109
Apêndice A – Cópia da Carta enviada para o Conservatório Giuseppe Verdi.....	109
ANEXOS	110
ANEXO A – Entrevista com o Prof. Jonas Arraes	110
ANEXO B – Entrevista com Vicente e Marena Salles	121
ANEXO C – Cópias das cartas enviadas eletronicamente pela Prof ^a Licia Sirch da Biblioteca do Conservatório Giuseppe Verdi - Milão/ Itália.....	138
ANEXO D - Cópia de excertos do manuscrito do Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra	143
ANEXO E – Recortes do Jornal Folha do Norte do ano de 1925	146
ANEXO F – <i>Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra</i> de Octávio Meneleu de Campos.....	149

Introdução

A música, enquanto expressão cultural do homem está diretamente relacionada à época em que foi concebida, como leitura de seu tempo através do processo de criação. Ela transmite, por intermédio de seus signos, a situação da vida cultural e dos códigos filosóficos de uma era. As manifestações culturais são encenação de determinada prática social; a "dramatização e a representação musical prestam-se bem para uma leitura de questões sociais" (FELD *apud* PINTO, 2001, p. 5).

Nesta perspectiva, enfoca-se neste trabalho o *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, do compositor e regente paraense Octávio Meneleu de Campos (1872-1927). Meneleu Campos, como ele mesmo assinava suas obras e a partir de agora será assim designado neste trabalho, foi uma figura relevante no meio musical das cidades de Belém e Manaus no fausto do Ciclo da Borracha, também denominado de *Belle Époque Amazônica*. Suas obras foram executadas em salas de concerto por instrumentistas renomados da época e, após isso, caíram no esquecimento. Dentro de sua vasta obra constam: duas óperas, música orquestral (sinfonias, suítes, fantasias, marchas), música de câmara, música sacra, música vocal para solo, música coral (dentro da prática pedagógica) e música instrumental.

Um dos primeiros historiadores que colaborou para a preservação da memória da música e dos músicos brasileiros foi Guilherme Teodoro Pereira de Melo. Em 1908, Melo elencou, em *A Música no Brasil*, as fontes influenciadoras da cultura musical brasileira. O livro de Melo apresenta uma catalogação de nomes de compositores e instrumentistas de várias regiões do país e seus principais feitos. No rol dos músicos do Pará surge o nome de Meneleu Campos, e a descrição detalhada de seus exames acadêmicos finais. Sendo assim, Melo pode ser considerado um dos pioneiros na pesquisa dos músicos que atuaram no Norte do Brasil, na virada do século XIX para o XX.

Este trabalho nasceu do desejo de prosseguir na linha de pesquisa acadêmica iniciada pelo Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa, em seu livro *A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha* (1997). Mediante o contato com a história da profícua vida musical nos Estados do Amazonas e Pará, na época do Ciclo da Borracha, novas ideias surgiram sobre aspectos ainda não abordados deste assunto tão vasto.

A continuação desta investigação sobre a vida musical de Manaus foi concretizada com o do envolvimento desta pesquisadora no Programa de Iniciação Científica, com a

realização da pesquisa intitulada “Patrimônio Musical do Norte do Brasil / Mulheres Musicistas na Época da Borracha” (1850-1910) (COSTA, 2006). Nesta investigação, notou-se que as mulheres viveram uma fase de revolução de costumes e abertura educacional, e assim tiveram acesso ao ensino musical com maestros e instrumentistas reconhecidos no Brasil e no exterior, que estiveram em Manaus para as temporadas líricas. A busca pelo conhecimento possibilitou para elas o ingresso no mercado de trabalho como profissionais da música.

Ao pesquisar a crítica musical da época sobre a performance destas mulheres, percebeu-se a necessidade de classificá-las em dois grupos: amadoras e profissionais. As profissionais estavam atuando ao lado de músicos de projeção nacional e internacional da época, ou executavam peças de maior dificuldade técnica, o que as diferenciavam do outro grupo (PÁSCOA, 1997, p. 313-364). Verificou-se também que as peças para piano de Meneleu Campos constavam nos programas dos concertos realizados pelas profissionais, paralelamente com as de maior dificuldade técnica, fato que não ocorre atualmente, visto que suas músicas não têm sido mais executadas com muita frequência.

A escolha do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos, foi motivada por ser esta uma peça "que marca o apogeu de sua criação", segundo Vicente Salles¹ (SALLES, 1972, p. 164). Seguindo nesta senda de registro da historiografia musical brasileira, Vicente Salles, em *Música e Músicos no Pará* (1970) e na *Revista de Cultura do Pará* (1972), focalizou a produção musical paraense. Por intermédio deste pesquisador foi possível recuperar livros, periódicos, correspondências e vários documentos sociais e culturais que compõem um acervo que atualmente leva seu nome, localizado na Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará. Isto revela uma preocupação crescente de músicos e musicólogos em recuperar a memória e a história por meio da investigação bibliográfica e da busca de documentos.

A catalogação do acervo revelou obras importantes para a história da música paraense e brasileira e tem permitido a outros pesquisadores a chance de pesquisar esse material. Neste acervo é possível encontrar partituras manuscritas do século XIX e também as editadas durante o período da *Belle Époque Amazônica*. Dentre algumas obras de compositores paraenses e residentes em Belém durante a época da borracha, que estão ali catalogados, acham-se também as de Meneleu Campos.

Afora isso, a história musical de Belém e Manaus no período compreendido de 1850 a 1910 deve continuar sendo alvo de estudos. Há necessidade de ampliação do conhecimento do

¹ Vicente Salles é pesquisador, historiador, folclorista e musicólogo paraense.

panorama musical e cultural da época e de compreensão da visão dos músicos deste período no Norte do Brasil. Este trabalho foi realizado como um estudo de caso, um espelho, que ajudou a refletir sobre o processo de interpretação e criação de uma geração de músicos, de um momento significativo para toda a região brasileira supracitada.

O interesse pelo compositor Meneleu Campos e sua música tem crescido no meio acadêmico brasileiro. Vários pesquisadores têm se dedicado a estudar sua obra nos últimos anos, os quais são mencionados a seguir.

Mário Dantas² (2006) iniciou suas investigações com a publicação dos artigos: *Meneleu Campos: Contexto de Criação e Recepção de Duas Peças Líricas de Câmara, e Notturmo e Allegro Scherzando, de Meneleu Campos: contexto de composição, transcrição musicológica e história da recepção*. Dantas posteriormente direcionou seu olhar para a produção didática do compositor no artigo *Meneleu Campos e a Educação Musical: as publicações de caráter didático* (2008).

Gina Reinert³ (2007) realizou uma proposta pedagógica para o aprendizado de violino baseada na Fantasia de Concerto para Violino e Orquestra de Meneleu Campos.

Eliana Câmara Cutrim⁴ (2009) buscou, no estudo da interpretação de algumas peças para piano solo, o caminho para compreensão das influências românticas nas composições de Meneleu Campos.

Márcio Páscoa⁵ (2009) versou sobre a ópera *Gli Eroi*, no livro *Ópera em Belém*.

Encontra-se em processo final de elaboração, no momento atual desta pesquisa, um livro, fruto da dissertação de mestrado escrita pelo tenor João Augusto Ó de Almeida, sobre as obras vocais de câmara de Meneleu Campos.

Por intermédio deste panorama, constatam-se as variadas frentes que o compositor trilhou e a necessidade de mais investigação sobre a sua obra. Apesar de cada um destes trabalhos abordar diferentes aspectos da produção musical de Meneleu Campos, percebe-se na cena musical paraense um consenso, no sentido de que este músico de Belém foi um dos mais destacados compositores paraenses, ao deixar um variado legado musical.

O referencial teórico para este trabalho baseou-se principalmente na filosofia de Henri Bergson, particularmente em sua teoria da duração (*durée*), destacando-se as seguintes obras:

² Mestrando pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e participante do grupo de pesquisa sob orientação da Prof^ª Dr^ª Maria Alice Volpe.

³ Mestre em Música (Violino) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁴ Mestre em Educação pela Universidade do Estado do Pará e Pós-Graduada pelo Conservatório Sergei Rachmaninov (Paris). Professora da Universidade do Estado do Pará (UEPA), do Núcleo de Arte e Cultura.

⁵ Doutor em Ciências Musicais e Históricas pela Universidade de Coimbra- Portugal. Musicólogo. Professor do Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas.

O Pensamento e o Movente (BERGSON. [1934] 2006) e *Matéria e Memória* (BERGSON. [1896] 2010). O embasamento teórico trouxe subsídios para o estudo do tempo musical como proposta de análise da obra. Bergson mesmo ilustrou por diversas vezes seus pensamentos com imagens musicais e com isso estabeleceu uma espécie de interdisciplinaridade entre a filosofia e a música.

Os conceitos bergsonianos mostraram-se úteis para a abordagem do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos, possibilitando uma reflexão sobre a relação ouvinte-obra, passado-presente, exterior-interior, identidade-semelhança e fragmento-continuidade. Os elementos aqui listados foram alguns dos pressupostos que se apresentaram pertinentes à linha analítica desejada. Sendo assim, o enfoque da análise concentrou-se mais na escuta musical, pela própria curiosidade de ouvir a obra e também pelo lapso temporal entre composição e receptividade do público no atual século.

As atividades concernentes ao âmbito da pesquisa documental foram iniciadas no momento da solicitação da cópia do manuscrito à Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. O *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos, encontra-se catalogado nesta instituição sob o sistema alfa-numérico: MS C-XXVI-199 e MS C-XXVI-202 e foi disponibilizado para a pesquisadora no formato de microfilme pelo Atendimento à Distância e pela Divisão de Música do Acervo da Biblioteca Nacional em 13 de maio de 2010. Visto que os cinco aparelhos de leitura de microfilme existentes na Universidade Federal da Paraíba não estavam funcionando, as imagens foram visualizados na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife (PE). Pelo fato da impressora desta instituição estar inoperante, foi possível apenas fotografar a visualização do microfilme.

Em seguida, iniciou-se a transcrição dos manuscritos. A decodificação das imagens e as implicações da transcrição dos manuscritos foi um dos primeiros desafios para este trabalho, pois, verificou-se a dificuldade com a nitidez das imagens. A dificuldade não foi por causa do estado de conservação do material. Pode-se afirmar que os livros que abrigam os manuscritos autógrafos estão em bom estado. Mas, para a execução deste trabalho, os negativos dos microfilmes fotografados foram transformados em positivos, e isto comprometeu a clareza das imagens.

As fotografias da parte física da partitura do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos, atestam que as dimensões das páginas dos livros são maiores do que a média. O tamanho diferenciado das páginas é explicado pelo fato de abrigar todas as partes de uma orquestra romântica somadas à parte do piano solo.

As dimensões das páginas influenciaram na qualidade do material do microfilme. As partes centrais das páginas estão mais nítidas em relação às das extremidades esquerda e direita porque receberam maior incidência de luz no momento da captura da imagem pela fotografia do microfilme. É importante ressaltar que também existe a possibilidade de visualizar as imagens diretamente na leitora de microfilme, onde a qualidade é um pouco melhor.

Esta transcrição permitiu o estudo da partitura, o arrolamento das tendências estilísticas e estéticas do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra* em relação aos movimentos musicais da época, tais como romantismo, influências operísticas, temas nacionalistas com roupagem europeia, valorização da música instrumental (sobretudo peças para piano), e, posteriormente, a interpretação.

Foi realizada, em janeiro de 2011, a visita ao Museu da Universidade Federal do Pará, que abriga uma parte do acervo do compositor Meneleu Campos. Também foi visitado o Instituto Carlos Gomes, do qual Meneleu Campos foi um de seus diretores. Com a pretensão de buscar outras fontes primárias na cidade de Belém, esta pesquisadora esteve no Centro Cultural Tancredo Neves (CENTUR), que abriga a Biblioteca Pública Arthur Vianna, onde é possível encontrar periódicos antigos microfilmados.

Uma lacuna de informações referentes à interpretação do *Concerto* foi detectada, tanto nos periódicos consultados pelos funcionários do Centro Cultural Tancredo Neves (CENTUR) que abriga a Biblioteca Pública Arthur Vianna, com acervo de jornais antigos do estado do Pará, quanto no Instituto Carlos Gomes. Contudo, por falta de datas precisas para investigar e pelo fato de que a Biblioteca Pública Arthur Vianna não oferecia meios para fazer cópias dos documentos, a procura não obteve êxito. Posteriormente, uma notícia de um jornal foi encontrada e as solicitações de consultas, bem como o atendimento, foram feitas via *e-mail*.

Na capital paraense também foram realizadas quatro entrevistas semi-estruturadas com professores e pesquisadores da obra do compositor. Uma das entrevistas foi filmada, visando registro de informações que constam no trabalho e da reprodução fiel das informações prestadas. Os quatro colaboradores da pesquisa entrevistados foram: Prof^a Eliana Câmara Cutrim, Prof. Jonas Arraes⁶, Dr. Gilberto Augusto Monteiro Chaves⁷ e Prof^a Amélia Dóris Mendes da Silva Azevedo⁸.

⁶ Musicólogo. Coordenador do Projeto “Recuperação e Difusão do Acervo Musical da Coleção Vicente Salles” da Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará, com contrato de patrocínio celebrado entre a Associação dos Amigos do Museu da Universidade Federal do Pará e a PETROBRAS S/A.

A professora Cutrim apresentou sua própria experiência ao tocar peças para piano solo do repertório de Meneleu Campos. Ela reconheceu o caráter romântico das músicas de Meneleu Campos. As melodias comparam-se às de Bellini e Chopin, com temas contrastantes, na forma de rondó, retornando ao tema principal. O professor Arraes relatou suas impressões provenientes de seu trabalho à frente da Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará e do seu contato com a documentação referente a Meneleu Campos. A entrevista foi transcrita e reproduzida na íntegra nos anexos desta pesquisa.

O próximo entrevistado, Dr. Chaves, lembrou que o Pará teve, na virada do século XIX para o XX, três compositores com viés operístico italiano: Henrique Eulálio Gurjão, José Cândido da Gama Malcher e Meneleu Campos. Meneleu Campos viveu um período com novas tendências na Itália, como o Verismo⁹, por exemplo, e a influência de seus principais representantes – Mascagni e Puccini. Dr. Chaves ainda recordou que teve oportunidade de conhecer a segunda esposa do compositor e privar de sua amizade, ouvindo sobre o tempo em que ela e o marido viveram na Europa. Por último, a professora Azevedo mostrou seu empenho em divulgar a música dos compositores paraenses. Em 2010, na 25ª edição do Festival de Música Brasileira, que aconteceu nas dependências do Instituto Carlos Gomes, o músico escolhido para ser homenageado foi Meneleu Campos. Segundo ela, as músicas do compositor executadas durante o Festival tiveram boa acolhida do público, o que proporcionou aos paraenses o desejo de conhecer mais a obra do compositor.

Um ponto em comum entre os entrevistados era que nenhum deles tinha ouvido o *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos, embora tivessem interesse em conhecer e divulgar a música do seu Estado.

No acervo do Museu da Universidade Federal do Pará, da Coleção Vicente Salles, foram disponibilizadas fotografias, algumas partituras editadas e outras manuscritas digitalizadas, além de gravações em áudio de peças de Meneleu Campos.

No mês de junho de 2011, o musicólogo Vicente Salles e sua esposa Marena Isdebski Salles receberam esta pesquisadora em sua residência em Brasília para conceder uma entrevista. O casal foi o principal veículo de divulgação da obra de Meneleu Campos, ao receber todo o acervo existente das mãos dos familiares. Também foram eles que encaminharam o referido acervo para a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Na entrevista,

⁷ Cantor. Membro da Academia Paraense de Música e do Conselho Estadual de Cultura do Pará. Ex-diretor do Teatro da Paz.

⁸ Pianista. Fundadora da cadeira nº 6 da Academia Paraense de Música patrocinada por Meneleu Campos. Atualmente leciona piano no Instituto Carlos Gomes.

⁹ O Verismo foi um movimento literário italiano do final do século XIX, inspirado pelo Naturalismo, onde a realidade deveria ser representada fielmente (Nota da Autora).

anexa a este trabalho, o casal Salles falou sobre esta experiência e as impressões no contato com a obra do compositor.

Desde o mês de julho de 2011, foram feitos alguns contatos iniciais com o Conservatório Giuseppe Verdi, em Milão. Porém, somente em setembro, a responsável pela Biblioteca do Conservatório, Prof^a Licia Sirch, pôde acenar com algumas informações, que também constam nos anexos deste trabalho. Na consulta feita por via postal e por correio eletrônico, a bibliotecária Licia Sirch informou que a instituição não tinha pessoal disponível para fazer consultas aos jornais antigos. Informou ainda que, do material encontrado, restavam apenas oito obras do compositor e os livros de registro de sua matrícula no referido conservatório. Não foi encontrada nenhuma cópia do manuscrito do *Concerto* e nada que revelasse como se deu a receptividade do público desta obra em solo italiano.

Sendo assim, as poucas informações sobre o *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra* vieram do artigo *Centenário de Meneleu Campos*, na Revista de Cultura do Pará (1972) e de um verbete do livro *Música e Músicos do Pará* (2007), ambos de Vicente Salles. No primeiro, Salles (1972, p. 173) teceu uma breve descrição do *Concerto*, em termos de quantidade de movimentos, o momento em que foi composto e sua importância dentro da obra do compositor. No segundo (SALLES, 2007, p. 311), há uma menção à última intérprete deste *Concerto* e a peculiaridade desta apresentação. Diante do exposto, o presente trabalho teve que relacionar aspectos variados de outras áreas face à escassez ou omissão das fontes consultadas.

Isto posto, convém apresentar o roteiro deste trabalho, que está formatado em três capítulos. O primeiro capítulo, “O Mundo de Meneleu Campos”, propõe-se a delinear o ambiente do músico, narrando algumas das transformações tecnológicas e científicas ocorridas no período supracitado e os reflexos culturais destas mudanças na sociedade paraense, enriquecida pela economia borracheira. Ainda neste capítulo, enfoca-se a trajetória de Meneleu Campos e seu contato com o universo acadêmico italiano.

O segundo capítulo, “Preservando o Passado no Presente”, contempla uma revisão de literatura, em que são focalizados os principais conceitos do pensamento de Bergson em relação a espaço e tempo, aplicados à música de Meneleu Campos e a sua influência nas escolhas para a interpretação da peça.

O terceiro capítulo, “O Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra”, é o cerne deste trabalho e onde são tratados os seguintes temas: dados históricos do *Concerto*, tendências estilísticas e aspectos formais, elementos recorrentes nas obras do compositor escritas no mesmo período e a análise da obra sob a perspectiva de Bergson.

Ainda neste capítulo são apresentadas as escolhas interpretativas, oportunidade na qual se discorre sobre as alternativas eleitas no ato de recriação e suas aplicações quando do estudo da partitura e sua posterior execução pública.

Apesar de se levar em consideração a visão de mundo do compositor e a decodificação dos signos musicais, acrescente-se a estas a subjetividade desta intérprete-pesquisadora, que apresenta sua colaboração para a recuperação de mais uma parte da memória musical da região Norte do Brasil.

1 - O Mundo de Meneleu Campos

1.1 – Era de Transformações

No período compreendido entre o final do século XIX e a primeira década do século XX, algumas capitais brasileiras experimentaram uma efervescência cultural. Foi então traçado um panorama deste contexto como ferramenta para auxiliar na compreensão da realidade vivida pelos brasileiros da Região Norte do Brasil neste período.

Esta foi uma era de cultura cosmopolita na história europeia, que começou no final do século XIX e durou até o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914. O período foi marcado por uma atmosfera intelectual e artística intensa e por importantes transformações culturais, que se manifestariam em novas formas de conceber a vida diária.

Esta movimentação cultural apresentou seus reflexos no norte do Brasil quando, em decorrência da atividade da extração do látex e das riquezas proveniente do seu comércio, esta região travou contato com o ideal de cultura do mundo ocidental. Este fato coincidiu com as reformas implantadas por Haussmann no espaço físico de Paris e pelas inovações tecnológicas que despertariam no inconsciente coletivo o desejo de viver em um lugar que transparecesse civilidade e que ostentasse as marcas do progresso (SEVCENKO, 2004, p. 23). Civilidade e progresso eram as palavras de ordem para esta geração. Este período, marcado por várias transformações urbanas, sociais, estéticas e políticas, passou a ser conhecido como *Belle Époque*.

A *Belle Époque* foi uma era de desenvolvimento tecnológico, artístico e cultural. A tecnologia era estimada como ferramenta inerente ao progresso social, pois ela favoreceu um grande número de pessoas, com inovações tais como: a descoberta de vacinas, o uso da eletricidade, a invenção do telefone, o serviço de bondes e a implantação de medidas de saneamento, que contribuíram para a melhoria das condições de saúde da população. Da perspectiva cultural, a *Belle Époque* conheceu tanto o despontar do cinema, como paralelamente manteve a tradição da ópera. Também cultivou movimentos artísticos como o Impressionismo, com Cézanne, Van Gogh e Gauguin; o Pontilhismo de Seurat; o Fauvismo de Matisse; e o Cubismo de Picasso, que permitiram o aparecimento de outros movimentos decorrentes destes (GOMBRICH, 1995, p. 535-575).

A convicção de que os avanços culturais, científicos e a prosperidade material poderiam dirimir todas as mazelas sociais, impulsionou os movimentos libertários do século XIX, a saber: a abolição da escravatura, a viabilização do acesso à educação e a adoção de

uma política econômica liberal, que permitiu a ampliação das redes de comércio internacionais. Além disso, um novo segmento de pessoas surge na cidade, com o aumento da população egressa da vida rural, fornecendo os recursos humanos que comporiam a classe operária que alavancava a Segunda Revolução Industrial.

As péssimas condições de trabalho nas fábricas impulsionavam a insatisfação do proletariado, que começou a se articular em agremiações políticas com base no anarquismo, lançando os fundamentos para a criação de sociedades mutualistas, cooperativas e associações de trabalhadores, como os sindicatos e confederações. Estas questões sociais, ameaçando a pretensa estabilidade da sociedade do fim do século XIX, desencadearam revoluções políticas e lutas entre as classes. Apesar disso, os problemas não arrefeciam a euforia provocada pelo progresso em todas as esferas (ARDAGH, J.; JONES, C. 1997, p. 82).

Esta sociedade em metamorfose pautava-se nos conceitos de Comte, Kant e Hegel, que balizavam as ideias libertárias e instigavam os indivíduos a uma participação ativa e consciente na coletividade. No Brasil, estes princípios influenciaram principalmente a proclamação da República, por meio do positivismo, conforme parece patente no lema da bandeira: “ordem e progresso”. Diante do contexto de desenvolvimento econômico, tecnológico e industrial que o mundo de então experimentava, o positivismo era o pensamento que melhor atendia ao progresso das ciências biológicas, matemáticas, naturais e fisiológicas.

Nesta esteira progressista, dois países da Europa são referenciais para a *Belle Époque Tropical*. A Inglaterra, que dominava as novas tecnologias, e a França que teve na renovação de costumes, na intelectualidade, vestuário, modos e vocabulários de sua capital, o modelo que seria seguido, sobretudo pelos brasileiros. Veja-se que Belém, Manaus, Porto Alegre e Rio de Janeiro, são alguns exemplos de capitais brasileiras que aderiram a uma verdadeira revolução de seu traçado urbano e a uma nova ordem de comportamentos, que privilegiava a classe burguesa e afastava a camada mais pobre da população para a periferia.

A rua era um espaço de interesse público, e, para funcionar como tal, as autoridades públicas passaram a controlá-la e revitalizá-la, dando início à modernização dos centros urbanos. Adotaram medidas de higienização e aeração, a fim de promover a livre circulação, o lazer e de colocar em prática a manifestação do progresso, abrindo amplas vias de acesso e construindo prédios majestosos que os identificassem como monumentos da sociedade (MARINS, In: SEVCENKO, 2004, p. 134-135).

Ao eleger estas culturas europeias como paradigmas de um novo modo de viver, a sociedade brasileira buscava equiparar-se a elas consumindo tudo o que lhes fosse relacionado, estando atenta a quaisquer novidades que surgissem, como peças teatrais, livros,

escolas filosóficas e estéticas. Dessa forma, as cidades procuravam imitar o modelo inglês e francês, com abertura de novas avenidas, construção de prédios monumentais e passeios públicos, valorização da indumentária como status social e a busca pela forma adequada de lazer, que geralmente estava ligada a saraus de poesia e música.

O desenvolvimento dos meios de transportes e de comunicação, a disponibilidade de energia elétrica, somadas ao crescimento urbano, fomentou o surgimento da cultura do entretenimento. Essa cultura ganhou status social na burguesia, pois estimulava as interações sociais nas praças, coretos, clubes, cafés-concerto e teatros. A vida urbana começou a experimentar um crescente dinamismo no seu cotidiano, resultado das profundas transformações usufruídas pela sociedade, que buscava progresso material e cultural e que imprimia velocidade nas atividades e relações humanas.

1.2 – *Paris n`América*

A Amazônia já havia sido contemplada com reformas administrativas, econômicas e políticas por parte da Coroa Portuguesa desde a gestão do Marquês de Pombal, com o intuito de proporcionar desenvolvimento para a região. Estas ações desenvolveram na sociedade local um nascente ideal libertário. Mas, foi somente no período da *Belle Époque* que estes anseios tomaram forma (DAOU, 2004, p. 10).

Tanto em Belém, como em Manaus, a *Belle Époque* aconteceu em decorrência do dinamismo da economia borracheira, que proporcionou rápido crescimento dos negócios e o acúmulo de riquezas pela burguesia local. Isto ocorreu também graças à descoberta do procedimento de vulcanização da borracha, por Charles Goodyear, o que aprimorou a sua resistência e durabilidade (SARGES, 2000, p. 47). A utilização da goma elástica foi então ampliada com esta descoberta, servindo para revestimentos de sapatos, correias, mangueiras, produção de pneus, artigos médicos, pavimentação, confecção de fios para a rede elétrica, fabricação de luvas para uso hospitalar, dentre outros.

Devido o crescimento da demanda por matéria prima, um meio de transporte foi igualmente atingido pela onda progressista: o navio a vapor. Por causa das condições geográficas favoráveis à navegação pelos rios amazônicos, o estado do Pará viu-se beneficiado pelo governo imperial, com a abertura do rio Amazonas, possibilitando que este se tornasse a rota nortista do comércio internacional. Este desenvolvimento econômico acelerado, experimentado pelos paraenses, estava de acordo com os ideais liberais e com o imperativo de progresso, significando a inserção de uma cidade situada no meio da floresta no

comércio externo, ao disponibilizar sua matéria-prima para a indústria (DAOU, 2004, p. 12-16).

O porto da capital paraense tornou-se um elo com o mundo. Por ele transitavam mercadorias e pessoas em busca de seus interesses comerciais; por ele passavam tanto a matéria prima *in natura* extraída dos seringais com destino à Europa, como também as novidades de bens de consumo e bens culturais que provinham da Inglaterra e França. A partir do momento que Belém começou a lançar-se como um centro exportador do produto da seringueira, foi dada a largada ao período de prosperidade da sociedade paraense, que conheceu assim uma rápida expansão, desde que a borracha passou a ser embarcada em seu porto. A qualidade dos produtos que eram desembarcados dos navios a vapor, tais como porcelanas, cristais, joias, perfumes, tecidos e relógios, testemunhavam que os recursos monetários arrecadados pelo Estado neste período foram abundantes (Idem, p. 12-16).

Este consumismo ao estilo europeu, praticado pela elite da borracha, alavancou o comércio belenense, que se mostrava bastante diversificado com tabacarias, joalherias, importadoras, chapelarias, frigoríficos, padarias, confeitarias, casas de tecidos e lojas de instrumentos musicais e partituras, só para citar alguns exemplos. Estes estabelecimentos comerciais sinalizavam o quanto a sociedade paraense havia incorporado novos costumes, tanto que Belém passou a ser conhecida como “*Paris n`América*” (CASTRO, 2009).

Viajar para a Europa era quase uma obrigação para quem quisesse manter-se em sintonia com o mundo “civilizado”. Por isso, foi neste momento que as famílias que tinham poder econômico mais privilegiado tiveram a oportunidade de enviar seus filhos para estudar em Paris, Milão, Londres, Lisboa, Recife, Rio de Janeiro ou Salvador. Estes, ao retornar, traziam na bagagem as correntes libertárias, novas concepções de sociedade e os costumes das cidades que eram consideradas símbolos de modernidade (PÁSCOA, 1997, p. 51-60). O investimento na educação da juventude nestes centros revelava uma preocupação, por parte dos coronéis da borracha, de formar uma elite intelectual que futuramente estaria à frente da vida pública e dos empreendimentos da família.

A prosperidade advinda da *Hevea Brasiliensis* também contribuiu para a modernização do espaço urbano de Belém. Para os habitantes da parte central da cidade, as reformas favoreciam o ambiente público, refinavam os hábitos da população e cultivavam uma nova mentalidade. Estes ideais liberais eram controlados por um código de posturas que zelava pela observância da salubridade da capital.

No caso paraense, estas transformações estéticas ocorreram em virtude da administração do intendente Antônio Lemos, que fez de Belém um centro cosmopolita.

Serviços urbanos, a exemplo da iluminação elétrica, pavimentação de ruas, circulação de bondes, usinas de incineração de lixo, construção de rede de esgotos e sistema telegráfico; bem como a viabilização de projetos arquitetônicos como, por exemplo, a construção de praças e jardins, o Mercado Municipal Ver-o-Peso, o Palacete Bolonha e o Palacete Pinho, foram responsáveis por atrair a atenção de pessoas de outras nacionalidades, que circulavam pelo centro belenense (SARGES, 2000. p. 55; 100-127).

Nota-se que a valorização do espaço urbano possibilitou às pessoas estabelecerem maiores relações interpessoais, por meio de encontros sociais, nos quais havia o ensejo de ostentação pública e de dinamização da sociabilidade entre os indivíduos. Era cada vez mais notória a distinção do ambiente laboral para o ambiente de lazer. Desta época datam o surgimento de entidades como lojas maçônicas, sociedades musicais, clubes e agremiações que acolhiam a sociedade burguesa, como o *Ateneu Comercial* e o *Clube Euterpe*, onde eram realizadas festas e reuniões com dança e música (DAOU, 2004, p. 40–43).

A constante interação dos indivíduos permitiu que muitos estrangeiros, sobretudo franceses, italianos, alemães, portugueses, espanhóis e árabes, que vieram para trabalhar e residir em Belém, também contribuíssem para dinamizar a vida cultural desta cidade. Em virtude de estas pessoas, novatas na cidade, advirem de atmosferas culturais mais ativas, sentiam necessidade de continuar a conviver em espaços onde se realizassem atividades intelectuais e espetáculos, com os quais estavam habituadas em seus países de origem.

Foram variadas as formas artísticas que a capital paraense conheceu nestes anos de glória, em que a movimentação cultural era sua marca registrada. Dentre as mais populares do grande público estavam o teatro declamado, a opereta, a revista e a mágica (PÁSCOA, 2006, p. 11). Por causa deste interesse pelo teatro de variedades, novas casas de diversão foram inauguradas, cujos nomes ostentavam a clara intenção dos paraenses em “afrancesar-se”, tais como: *Café Chic*, *Moulin Rouge*, *Chat Noir* e *Café Riche* (SARGES, 2000, p. 54).

Os recitais, os balés e a ópera foram algumas das amostras de atividades artísticas que estiveram em voga. O interesse pela ópera no Pará começou por volta do século XVIII, de quando se tem notícias de construções de “casas de óperas” e de espetáculos teatrais com música. Posteriormente surgiu o Teatro Providência, já no início do século XIX, acolhendo inicialmente solenidades políticas, mas também se prestando a esparsas representações e atividades artísticas,. Somente em 1846, existem relatos de apresentações de quatro cantores, a saber: a soprano Margarida Lemos, o tenor Carlo Ricci, o barítono Luigi Guizoni e o baixo Giuseppe Galetti. Eles estiveram no Teatro Providência apresentando excertos de óperas como *Elixir do Amor* de Gaetano Donizetti, e *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini.

Embora o quarteto não proporcionasse a versão integral das obras, foi muito apreciado pelo público paraense e pode ser considerado como responsável pela primeira temporada lírica no Norte do Brasil (PÁSCOA, 2006, p. 15).

Por volta do ano de 1860, as companhias líricas passaram a introduzir a cidade de Belém nos roteiros de suas viagens. Com o auge da economia da borracheira e a intensa movimentação social e intelectual dela decorrentes, a capital paraense viu a necessidade de construir uma sala de espetáculos à altura dos artistas que começaram a circular na cidade.

O Theatro da Paz, projetado pelo engenheiro José Tiburcio de Magalhães, espelhou-se no Teatro Scalla de Milão, na Itália, para sua inspiração arquitetônica. Sua construção foi iniciada em meados de 1869, prevalecendo o estilo neoclássico. Inaugurado em 15 de fevereiro de 1878, o Theatro da Paz foi aberto ao público com o drama de Adolphe d'Ennery, *As Duas Órfãs*, organizado pela companhia lírica de Vicente Pontes de Oliveira, com acompanhamento da orquestra do maestro Francisco Libânio Collas. Porém, somente em 1880, o Theatro da Paz teve pela primeira vez em seu palco uma companhia lírica (PÁSCOA, 2006, p. 17).

O poderio econômico oferecia um espaço para o consumo cultural das classes dominantes da borracha, que denotava progresso, refinamento e conferia distinção aos seus frequentadores. Neste teatro aconteceram grandes espetáculos que revelavam o desejo da sociedade paraense em se equiparar a outras cidades do mundo, que também compartilhavam dos mesmos ideais estéticos para a música da virada do século XIX para o século XX. O ambiente musical não se restringiu ao palco do principal teatro paraense, pois as companhias líricas, por seus cantores e instrumentistas de orquestra, influenciavam o público burguês a desenvolver uma apreciação musical adequada e a desejar investir na sua própria formação nesta área (DAOU, 2004, p. 50-55).

Além disso, alguns destes músicos estrangeiros decidiram fixar residência em Belém e assim contribuíram diretamente para expandir o ensino de música. A consequência desta onda de interesse por atividades musicais foi o aumento da importação de partituras, criação de estabelecimentos tipográficos e de importação de instrumentos, sobretudo o piano, que reunia em torno de quem possuísse habilidades para tocá-lo, familiares e amigos. *A Paris n`América* estava totalmente rendida aos protocolos das interações sociais, instigada pelo cosmopolitismo, assimilando os ideais estéticos e musicais da virada do século XIX para o alvorecer do século XX.

1.3 – Reflexos dos Valores Estético-Musicais da *Belle Époque* no Pará

Enquanto na Europa as correntes operísticas se encaminhavam para o Verismo, a música experimentava o Impressionismo, a desintegração do sistema tonal, com o acorde Tristão - precursor do atonalismo e do dodecafonismo, além dos elementos percussivos em Stravinsky. No Brasil, e particularmente em Belém, respirava-se ainda o ideal da estética romântica, que ali chegava por intermédio dos que tinham estado no Velho Continente.

O Romantismo abrangeu diversas tendências musicais e estilos diferentes, como a música vocal e a instrumental, que eram constantes nos programas dos círculos culturais das classes abastadas. Buscava-se o movimento, a paixão, a liberdade e a transcendência do Eu, que segundo Fichte, equiparava-se à profundidade, espiritualidade, elevação e liberdade no Romantismo. Na música, isto significou maior liberdade formal, que servia para dar maior expressividade às peças de caráter individualista (NUNES, In: GUINSBURG, 1978, p. 58).

Na Europa, cada país experimentou de modos distintos o seu Romantismo e por esta razão é correto afirmar que houve uma pluralidade nas formas de manifestações artísticas: óperas, poemas sinfônicos e *lieder*, entre outras. Fica evidente a conexão destas três com a palavra, cuja influência da literatura é uma constante, chegando até mesmo a ser inspiração para composições musicais. A diversidade de formas se cristalizava no pensamento de Hegel sobre a arte romântica, na qual a ideia transcende a forma. O artista sabe que não se pode formalizar o sensível. É preciso revelar seu caráter espiritual, já que a ideia é uma aspiração. Por isso há liberdade na forma para a pintura, a música e a poesia, que exemplificam a tradução do espiritual sobre o material (BAYER, 1995, p. 305-311).

Os artistas também reagiram à filosofia romântica de forma diferenciada. Havia os reclusos, os performáticos, os boêmios e os de tendência conservadora. O músico já não dependia mais de um mecenas. O público que o apreciava era quem lhe patrocinava. O músico se apresentava diante de seus admiradores como o porta voz de uma esfera superior e inatingível. Inaugurou-se assim a época dos virtuosos, que a custo de bom desempenho técnico, associado à teatralidade nos gestos e da divulgação da imagem do artista, movimentavam a vida cultural de então (GROUT; PALISCA, 2001, p. 575-576).

No Brasil, o momento político estava agitado. Desde 1870, percebia-se o avanço do ideal republicano em pleno Império. A Monarquia brasileira estava em crise com a Igreja e com os militares, que cresceram em visibilidade depois da Guerra do Paraguai. Após a Abolição da Escravatura, também entrou em conflito com os senhores de escravos. Sem apoio

de parcelas importantes da sociedade da época, o ambiente tornou-se propício para o golpe político que instaurou a República no Brasil (REZENDE; DIDIER, 2005, p. 480-492).

Dessa forma, este momento de grande mudança no gerenciamento da nação brasileira, os primeiros anos da República experimentaram disputas pelo poder e a busca pela condução do novo regime dentro da realidade brasileira. A burguesia, agora participativa da vida pública, também dedicava-se aos seus negócios e aos divertimentos em teatros e concertos. A concomitância do advento da República com a fase economicamente propícia ao estado do Pará, colaborou para muitas modificações na sua capital. Inaugurou-se um momento deveras conveniente à vida artística, percebido por aqueles que a ela se dedicavam como um período áureo de fomento às múltiplas formas de expressão neste campo. As artes “tomam grande impulso, amparadas por condições políticas e econômicas vantajosas. O governo pode subvencionar estudo de dezenas de artistas nos melhores centros da arte europeia. São beneficiados, em especial, jovens dotados de aptidões para a pintura e para a música” (SALLES, 1994, p. 131).

Sob o patrocínio da República viabilizou-se a formação acadêmica dos artistas paraenses, custeando seus estudos nos grandes centros europeus. As manifestações artísticas auxiliavam o novo regime político, como uma ferramenta de convencimento ideológico, constituindo a supremacia republicana (SALGUEIRO, 2002, p. 2). Neste relacionamento existia uma via de mão dupla, na qual a arte estava a serviço da República e a República financiava a arte.

Uma das manifestações palpáveis de valorização da música pela sociedade paraense foi a construção de um teatro de considerável porte em seu meio. Na Europa, desde 1763, já era comum haver casas de espetáculos que ofereciam concertos públicos com entrada paga (GROUT; PALISCA, 2001, p. 478-479). Em Belém, estas atividades públicas eram patrocinadas por sociedades burguesas, que promoviam música pelo simples prazer de desfrutar desta arte. O *Ateneu Comercial*, a *Sociedade Phil`Euterpe*, a *Sociedade Musical Club Philarmonico*, o *Club Mozart*, o *Club Verdi* e o *Clube Euterpe* refletiam o processo de assimilação dos padrões europeus, nos quais os belenenses formavam orquestras e grupos de câmara com vistas a apresentações locais (VIEIRA, 2001, p. 50).

A ampliação de espaços para o músico se apresentar significou uma mudança de paradigmas sociais, pois ele tinha mais opções de trabalho e, conseqüentemente, de renda. Com o desenvolvimento dos meios de transporte, proporcionado pela segunda fase da Revolução Industrial, as carreiras de cantores e instrumentistas foram favorecidas, permitindo sua mobilidade pelos mais diversos lugares.

Os compositores também experimentaram uma mudança de atitude para com suas obras. Por não estarem mais submissos a um mecenas, poderiam expressar-se com mais desenvoltura. Na medida em que as partituras eram difundidas, as indicações interpretativas passavam a ser mais precisas (LAWSON, In: RINK, 2006, p. 27-28).

Mais do que em outros momentos da História, o profissional da música, a fim de ser requisitado constantemente para atuar diante das plateias pelo mundo afora, deveria apresentar firmeza, clareza e correção no seu desempenho, na escolha do repertório e no momento da performance. De acordo com a perspectiva da estética positivista da época, estas eram as condições para alguém ser considerado bom músico pelo público e pela crítica.

Em uma atmosfera tão favorável à música, era natural que o público se interessasse pela discussão de assuntos que lhe fossem afins. Na medida em que aumentava o número de espetáculos na cidade, crescia também o rol daqueles que se dedicavam a relatar as atividades musicais. Surgia a figura do crítico especialista em música, ora escrevendo nas colunas dos jornais, ora lançando publicações, tais como a *Gazeta Musical*, o *Salão Musical*, a *Revista Lyrica*, e a *Revista Musical* (VIEIRA, 2001, p. 52).

A necessidade de formar artistas que atendessem às expectativas de transcendência musical floresceu nos belenenses o anseio pela educação musical, cuja demanda crescia pela oferta de ensino de música nas escolas institucionalizadas.

À semelhança da Europa, houve a criação de conservatórios, que tinham como objetivo estimular o virtuosismo técnico, como uma forma de ajuizar valor na formação de futuros intérpretes. Estes conservatórios procuravam estimular o desenvolvimento da técnica vocal e instrumental. Em Belém foi inaugurado, em 24/02/1895, o primeiro conservatório paraense: o Instituto Carlos Gomes. Este conservatório foi fundado após a Proclamação da República e era destinado ao ensino de música da elite paraense, mantendo as tradições da música erudita e das práticas instrumentais inerentes a esta seara. No caso do Instituto Carlos Gomes, o modelo conservatorial foi uma reprodução das instituições de ensino europeias. Por isso mantinha os mesmos métodos: separação da prática instrumental do aprendizado teórico; uniformização de metodologias; valorização da iniciação musical em tenra idade e forte apego ao domínio técnico (VIEIRA, 2001, p. 53).

Era comum, então, que, sendo os professores desta instituição estrangeiros, oriundos da Europa, ou brasileiros egressos de conservatórios europeus, difundissem a prática musical que lhes era familiar. Não raras vezes, músicos radicados no Pará retornavam à Europa a fim de buscar aperfeiçoamento e assim mantinham-se a par dos padrões vigentes nos centros musicais (VIEIRA, 2001, p. 57).

A manutenção da prática musical europeia nos espaços oficiais, como teatros e conservatórios, servia para assegurar a estrutura social na qual a sociedade estava embasada, em que a elite era detentora de música de qualidade e da ordem social. Anos mais tarde, no Ensaio sobre a Música Brasileira (1928), Mário de Andrade iria confrontar as elites brasileiras por ainda manter a preferência pela música erudita europeia e por se mostrar avessa às manifestações de vanguarda.

A sociedade deste período valorizava a arte como uma cópia da Natureza, segundo a visão de Schelling, que acreditava que pela intuição intelectual o homem poderia atingir o Absoluto e penetrar na origem do saber filosófico. O Absoluto é a chave para elucidar a Natureza que é o espírito visível. As obras artísticas procuravam imitar Deus em seu ato criador (BORNHEIM, In: GUINSBURG, 1978, p. 103).

O artista ligado ao Romantismo desejava traduzir o estado de espírito do homem, o seu *pathos* interior, pois para transmitir algo sublime seria necessário causar uma situação de impotência ou admiração. Surge a figura do gênio romântico, baseada na teoria kantiana que diz: “No homem gênio, o macrocosmos penetra no cérebro humano, manifestando-se nele e revelando os mistérios das coisas e criando entre eles uma íntima relação” (BAYER, p. 196-205). O artista gênio distanciava-se do seu público e buscava inspiração em si mesmo, procurando compor para a posteridade. Desta forma, Kant conclui que a alma do universo é semelhante à alma do homem e elas podem fundir-se. Diante disso, os artistas geniais são símbolos desse universo e por isso ditam as regras. “Pelo gênio a natureza dá regras à Arte” (BAYER, op. cit., p. 196-205).

Diante deste quadro, compreende-se por que cresceu em importância a excelência na performance e explica-se o fato de a música instrumental ter se desenvolvido bastante nesta época, bem como ter ocorrido um crescente aperfeiçoamento na fabricação dos instrumentos. A música instrumental era, segundo o ideal hegeliano, a música pura, pois ela teria condições de expressar todos os sentimentos humanos sem utilizar as palavras (BAYER, 1995. p. 305-311). Desta forma, a música instrumental seria aquela que estaria mais próxima do pensamento romântico, pois ela é a própria experiência do Absoluto. Mas, apesar disso, as poesias cantadas em forma de canção também tiveram destaque neste período. Foi um século marcado pela exaltação de um indivíduo, seja como instrumentista solista, seja como cantor solista.

Foi por isso que o piano consagrou-se como principal instrumento deste período, pois neste momento já havia experimentado melhoramentos de ordem técnica responsáveis pelo volume de som e pela capacidade de expressar dinâmicas variadas. Era de se esperar que

surgissem diferentes escolas destinadas ao aperfeiçoamento da execução pianística. Isto levou à busca do virtuosismo por parte dos instrumentistas (GROUT; PALISCA, 2001, p. 590).

A música para piano do período romântico foi composta em forma de dança ou pequenas peças líricas, que possuíam títulos a indicar um ambiente ou um sentimento evocado. Dessa maneira, o público passou a tentar descobrir significados na música puramente instrumental.

Mas como esta fase é marcada por duplicidades e antíteses, que revelavam deslocamentos dos valores que se produziam socialmente, a arte veiculava estes valores e princípios do homem da virada do século. Se havia pequenas formas, também houve um aumento das dimensões das estruturas formais na música romântica. Os espaços para apresentação ampliavam-se. Isto se refletiu no crescimento da orquestra em número e em naipes de instrumentos. Os compositores também percebem que poderiam ousar mais em suas obras, criando músicas com efeitos sonoros impactantes e que despertassem a atenção do público.

A vida musical no Brasil do final do século XIX conheceu um gênero que sobressaía aos demais: a ópera. No *bel canto*, os cantores deveriam emocionar com a voz e qualidades cênicas e esse elemento teatral foi a herança que a Itália deixou para a ópera romântica (CARPEAUX, 2001, p. 235). A ópera proporcionava a reunião de manifestações artísticas em torno de uma mesma finalidade, unindo música, poesia, dança, pintura, arquitetura e teatro no mesmo espetáculo.

A sociedade paraense procurava distrações que satisfizessem sua nova realidade econômica e social e a ópera vinha ao encontro desta necessidade. Por esta razão, os compositores inseriram danças, coros e intensa movimentação cênica, conferindo à ópera o conceito de grande espetáculo (GROUT; PALISCA, 2001, p. 629). Mas foi principalmente da Itália que surgiram os compositores de ópera mais profícuos e que tiveram excelente receptividade entre o público de Belém na *Belle Époque*.

Compositores como Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini e Gomes foram os mais apreciados e aplaudidos, pois comoviam e cativavam os ouvintes. Estas óperas baseavam-se nas histórias já conhecidas pelo público através da literatura, como, por exemplo, *Le Roi s'Amuse*, de Victor Hugo, e *O Guarani*, de José de Alencar, obras que inspiraram o libreto da ópera *Rigoletto*, de Verdi, e *O Guarani*, de Gomes, respectivamente (KOBBE, 1997, p. 316 e 535).

Diante deste panorama ideológico e estético da música em Belém, da virada do século XIX para o XX, percebe-se que o desenvolvimento artístico, subsidiado pela economia da

borracha e proporcionado pelas companhias líricas e seus artistas, desenvolveram uma atmosfera musical na cidade. Além disso, para o belenense, sua assiduidade às apresentações líricas conferia distinção social e refinamento de costumes. Em virtude da música de ópera italiana ter sido a que mais atraiu a atenção do público paraense e pelo fato de Meneleu Campos ter optado por cumprir sua formação acadêmica musical em terras milanesas, questiona-se: qual seria a realidade artística italiana deste mesmo período?

1.4 – Paradigma Italiano

O longo período que Meneleu Campos passou na Itália, por certo teve uma enorme influência em sua obra. Desde a data de sua chegada para estudar em Milão, somente vinte anos haviam se passado quando o país havia conseguido sua unificação. Foram muitas lutas travadas por Mazzini à frente da organização revolucionária chamada de Jovem Itália. Em seguida, despontou Cavour, um dos líderes do *Risorgimento*, cujo movimento pretendia fazer que a Itália revivesse seus tempos de glória. Finalmente, houve a ação de Garibaldi, que atacou o Reino das Duas Sicílias e criou condições para sua libertação do domínio estrangeiro (REZENDE; DIDIER, 2005, p. 435-437).

Um plebiscito decidiu que os italianos seriam governados pelo rei do Reino Sardo-Piemontês, Victor Emanuel II. Com a maior parte do atual território italiano, em 1861 Victor Emanuel II foi proclamado rei da Itália, mas, para que a unidade fosse completada, era necessário conquistar Veneza e Roma. Veneza foi incorporada no ano de 1866 e Roma, em 1870, passando a ser capital do país no ano seguinte (REZENDE; DIDIER, op. cit., p. 435-437).

Na época das lutas pela libertação, os ativistas da unificação gritavam e escreviam nos muros, por toda a Itália, “Viva VERDI”. Aproveitando a popularidade do compositor pelas suas óperas, esta frase em código significava: Viva Victor Emmanuelle Re D’Italia!” Nesta ocasião surgiu *Nabuco*, de Verdi, que foi uma obra ao mesmo tempo musical e política, pois significou o seu reconhecimento como compositor nacional: ela evocava o episódio da escravidão do povo judeu na Babilônia, e o famoso canto *Va pensiero* é o canto dos escravos oprimidos, saudosos de sua pátria (CARPEAUX, 2001, p. 341).

A partir de então, essa ária é o símbolo da luta que se travava, em torno de 1840, pela liberdade da Itália, então sob domínio do império austríaco dos Habsburgos. Verdi foi participante e símbolo dessa luta, e a ópera *Nabuco* foi escrita nessa época. A obra de Verdi baseia-se em convicções morais e no romantismo político e humanitário do *Risorgimento*. Seu

mundo estava dividido em dois lados: alegria e tristeza, sacrifício e vitória. Isto lhe rendeu o título de músico oficial do movimento, e o sucesso de suas óperas internacionalmente recuperou novamente o prestígio de Milão como importante centro musical italiano. (CARPEAUX. 2001, p. 341-343). Como se vê, uma das primeiras influências que Meneleu Campos recebeu foi o ideal nacionalista, ao ponto de tê-lo utilizado como tema de uma de suas óperas, *Gli Eroi*, na qual o enredo central se pautava nos conflitos políticos da independência italiana de 1848 (SALLES, 1972, p. 187-189).

A Alemanha e a França possuíam escolas de música de prestígio. Porém, a Itália, então politicamente mais estável, atraía estudantes de música de outros países, como o Brasil. Isso se devia à força da ampla difusão da ópera italiana pelo mundo ocidental, além da boa reputação da qualidade de seus conservatórios e instituições destinadas à educação musical de nível superior.

Mas o Romantismo na Itália do final do século XIX assumia novos formatos. Já não se usava mais o sentimentalismo e o apelo à imaginação do início do movimento. A psicologia estava bem avançada como ciência. Sendo assim, surgiu na literatura o Naturalismo de Émile Zola, com seu descritivismo psicológico. Os personagens eram pessoas do povo. Operários e aristocráticos eram tratados sem máscaras. Nesta visão, procurava-se mostrar que o ser humano era vulnerável aos seus impulsos e que, às vezes, não conseguia controlar sentimentos como ódio, paixão ou inveja. Havia uma descrição do cotidiano como ele se apresentava, retratando os problemas sociais. As ideias e os sentimentos dos indivíduos eram consequência do ambiente em que ele vivia (REZENDE; DIDIER, 2005, p. 424).

Estes mesmos valores da literatura seriam transportados para a música. Os escritores que se dedicavam a fazer o libreto das óperas de tendência naturalista, eram os *scapigliatti*. Na época em que Carlos Gomes esteve na Itália, travou contato com o movimento da *scapigliatura*. Os membros deste grupo pautavam-se pela rejeição dos valores tradicionais da sociedade, inspirados nos boêmios franceses. A este grupo pertenciam figuras como Arrigo Boito e Emílio Praga. Escreviam poemas e libretos para óperas. Eram conhecidos pelas suas atitudes incoerentes, contraditórias e imprevisíveis. Boito, por exemplo, era músico, poeta e escreveu a famosa ópera *Mefistophéles*. Sua inspiração provinha dos textos de Hamlet. Os *scapigliatti* tentaram se aproximar de temas exóticos e abordá-los de maneira mais direta (GROVE, 1994, p. 119).

Meneleu Campos, ao chegar em terras italianas na última década do século XIX, a fim de aperfeiçoar-se em música e em busca do status que lhe seria conferido após completar esta formação, deparou-se com estas novas correntes de pensamento que modificariam as

propostas musicais daquele momento até a iminente virada do século. Milão era o centro de referência musical da época, a julgar pelos alunos egressos de seu Conservatório de Música, como Puccini (1880) e Mascagni (1882) que a esta altura eram laureados pelas editoras Casa Sonzogno e Casa Ricordi em seus concursos de óperas. Destes concursos, Puccini despontou com a ópera *Le Villi*, produzida pela Casa Ricordi (CARPEAUX, 2001, p. 344; GROVE, 1994, p. 749).

Também como fruto dos eventos patrocinados por estas editoras, Pietro Mascagni apresentou *Cavaleria Rusticana*, que seria o modelo das próximas óperas e que revitalizaria o gênero. Ela foi paradigmática, pelo fato de diminuir a quantidade de cenas, números e personagens, em relação às compostas anteriormente (CARPEAUX, 2001, p. 344-345). Mas Puccini foi o compositor que fez uma carreira operística mais extensa. Ele foi o último compositor de ópera da galeria romântica italiana. Em suas obras, as novas tendências de composição são perceptíveis. As melodias ficaram mais extensas e elaboradas. Elas descreviam o estado sentimental e psicológico do personagem. A música instrumental funcionava como uma personagem dramática (GROVE, 1994, p. 749).

Ele empregou o *leitmotiv* como uma ferramenta para mostrar o estado psicológico do personagem ou da sua presença. O *leitmotiv* servia como um contraste emotivo, modificando o clima de uma cena, dando volubilidade sentimental à peça. Nisto residia o descritivismo musical, dando cor ao sentimento. Em *Madame Butterfly*, a personagem é definida com uma melodia japonesa. Em *Turandot*, Puccini faz uso das escalas pentatônicas para caracterizar e identificar a cultura que desejava descrever (CARPEAUX, 2001, p. 346).

O texto poderia ser versificado, porém os compositores naturalistas primeiro compunham a música e depois colocavam a letra. Usavam muitas frases soltas, pequenas sentenças, exclamações, gritos. O canto se tornou farfalhado, ficando muito declamado, por vezes gritado, convulsivo. O canto assumiu aspectos afetivos e devia haver explosões de sentimentos.

As melodias continuavam sendo tonais e nota-se o dobramento da melodia principal pelos violinos, a violinata. Este recurso fez com que a ópera se aproximasse da música sinfônica. Assim como em Mascagni, em Puccini houve uma abolição de cenas e números. O ato era contínuo do início ao fim. A descrição era em tempo real, e a ação desenrolava-se durante a cena. Criava-se uma verdade ainda maior, o Verismo. Durante a década que Meneleu Campos esteve em Milão, três óperas veristas foram apresentadas:

1892 – Leoncavallo estreou, em Milão, *I Pagliacci*

1893 – Puccini fez sucesso com *Manon Lescaut*

1896 – Puccini fez sucesso com *La Bohème* (KOBBE, 1997, p. 375 e 639).

De fato, Meneleu Campos não ficou imune a tamanha profusão de títulos líricos, pois um número considerável de obras vocais enriqueceu o corpo de sua obra, além da composição de uma ópera propriamente dita. Por intermédio destas características musicais percebidas na ópera, é possível imaginar que elementos da tradição italiana na música vocal se impusessem também na música instrumental, que cada vez mais experimentava novas concepções.

Dos compositores contemporâneos de Meneleu Campos, na Itália, que não se dedicaram à ópera e que exerceram influência nas suas composições instrumentais, destacam-se Ottorino Respighi e Vincenzo Ferroni.

Embora Respighi tenha iniciado sua formação em Bolonha, ele se notabilizou por fazer parte da “Geração de 1880” ao lado de Ildebrando Pizzetti e Gian Francesco Malipiero. Este grupo tinha como objetivo revitalizar a música italiana, valorizando suas origens no Renascimento e no Barroco, evidenciando a música instrumental e a música *a cappella*. Além das obras que se referem ao passado como *Arie Antiche*, para orquestra, uso de cantochão e modos eclesiásticos, Respighi ficou mais conhecido como compositor de peças orquestrais com intenso colorido (GROVE, 1994, p. 778).

Vincenzo Ferroni teve um relacionamento direto com Meneleu Campos, pois foi seu professor no Conservatório Giuseppe Verdi em Milão. Ferroni estudou harmonia com Savard e composição com Massenet, no Conservatório de Paris. Por intermédio das composições iniciais de Massenet, que coincidem com o período em que ele lecionou para Ferroni, vislumbra-se que seu estilo era mais melódico e expressivo em comparação com o que ele adotou posteriormente. A música de Massenet, em seu plano harmônico, seguia os cânones tradicionais, empregando moderadamente cromatismos (Ibid., p. 583).

Nesta mesma instituição, Ferroni ensinou harmonia, entre os anos de 1873 a 1883. Em 1885, Ferroni ganhou o prêmio do concurso *Le Fígaro Illustré*, com sua obra inédita para piano *Hymne d'un pâtre italien* (Hino de um pastor italiano). Com a morte de Amilcare Ponchielli, tornou-se vaga uma das cadeiras no Conservatório Giuseppe Verdi, em Milão. Ele participou do concurso e, em 1888, apropriou-se da cadeira que era de Ponchielli como professor de composição na referida instituição (<http://www.mappeditalia.it>).

Em 1889, sua ópera *Rudello* foi uma das selecionadas pelo concurso da Casa Sonzogno, ao lado da *Cavaleria Rusticana* de Mascagni. Porém, ele também compôs muita música de câmara e sinfônica, além de um tratado de composição impresso pela editora Charisc, de Milão. Também recebeu um prêmio por sua abertura *Ariosto*, op. 7, em Bruxelas. Seu estilo era romântico, tendo sido influenciado mais tarde por Debussy e Ravel, podendo

ser classificado como impressionista. Mas foi como professor que Ferroni obteve reconhecimento em sua carreira (<http://www.mappeditalia.it>).

A Itália passava por uma nova fase, no que tange à música instrumental, devido às influências das escolas alemã e francesa. No caso de Meneleu Campos, os referenciais franceses foram mais evidentes pela própria formação de seu professor, Vincenzo Ferroni (BARBOSA, 2007, p. 4). Vários nomes de relevância musical no cenário brasileiro estudaram composição com este mestre, a saber: Agostino Cantú, Alexandre Levy, Antônio Carlos dos Reis Rayol, Francisco Mignone e José Araújo Viana. Tendo em vista a qualidade dos músicos que foram alunos de Ferroni, é possível aquilatar sua competência em ensinar composição. Sua metodologia baseava-se em Dubois, para o ensino de contraponto e fuga, e Savard para harmonia (MARIZ, 2005, p. 231) O fato é que todos estes compositores que foram alunos de Ferroni deixaram músicas instrumentais e vocais em estilos variados. A maioria se aventurou em compor pelo menos uma ópera, devido ao paradigma italiano, porém deixou-se impregnar pelo galicismo musical.

Para abrir ainda mais a compreensão do universo do compositor em questão, resta focalizar a sua vida, inserindo-o no contexto da época abordada e constatando as realidades por ele experimentadas.

1.5 – Vida de Meneleu Campos

1.5.1 – De súdito a compatriota

As terras situadas às margens do Rio Guamá, viram nascer um músico que adquiriu um maior cabedal teórico-musical entre seus pares e que se aplicou ao desenvolvimento artístico no Pará, no final de uma época marcada pela exuberância cultural.

Meneleu Campos viveu, num período caracterizado pelas mudanças no regime de governo brasileiro, da Monarquia para a República, as transformações sociais provocadas pelo acesso à educação humanista e o desenvolvimento econômico desencadeado pelos recursos da borracha. Ele teve oportunidade de ser educado musicalmente, pois, para a sociedade do último quartel do século XIX, saber cantar ou tocar um instrumento era uma habilidade que denotava a boa formação de um indivíduo. Na sociedade paraense, onde ele estava inserido, havia grande movimentação de mercadorias e pessoas devido à economia borracheira. Esta movimentação estimulou a circulação de nova literatura, inclusive musical: partituras, livros de natureza didática e uma nascente crítica musical.

Seu pai, João Marinho de Campos, como comerciante, proporcionou à família uma posição social confortável. Sua mãe, Adelaide da Costa Campos, pianista habilidosa, encaixava-se no perfil desejado para a mulher da elite urbana, que era ser responsável pela primeira educação dos filhos e cuidar da imagem do seu marido, velando assim pelo status social de sua família. As mulheres eram vistas como as educadoras das futuras gerações e para isso deveriam receber uma instrução condigna (INCAO, In: PRIORE, 2004, p. 226).

Corria a segunda metade do século XIX, quando, em Belém do Pará, nasceu o menino Octávio, em 22 de julho de 1872. Foi num ambiente musical que passou sua infância, recebendo as primeiras orientações musicais de sua mãe e sendo influenciado por sua irmã Izabel, que já se projetava como pianista. Suas experiências com o mundo da música foram aprofundadas quando o violinista Adelelmo do Nascimento, em sua estada em Belém, passou a conduzi-lo neste instrumento. Os reflexos da amizade com este músico, bem como do aprendizado do piano e do violino, seriam bem evidentes na sua obra musical futura (SALLES, 1972, p. 159).

Nesta atmosfera de valorização musical foi inaugurado o Theatro da Paz, em 15 de fevereiro de 1878. Belém agora tinha uma casa de ópera digna de receber as companhias líricas que ali se detinham para suas temporadas. A julgar pelos interesses musicais surgidos no seio da família Campos, é bem provável que fosse costume de seus membros frequentar tais récitas (Ibid., p. 159).

Com tantos incentivos musicais, não era de se admirar que aos dezesseis anos despontassem suas primeiras composições. Muito embora seus pais o tivessem enviado a Recife para estudar Direito, Meneleu Campos continuou a manifestar seus pendores para a música. Prova disso, foi que no início do ano de 1891, compôs a valsa *Cecy*, com orquestração. O sucesso desta música foi tal que o governo republicano ofereceu-lhe uma bolsa de estudos para a Europa. Por meio da intervenção do professor Adelelmo do Nascimento, o pai, João Marinho de Campos, resolveu permitir a ida do jovem para a Itália, bem como custeou seus estudos (Idem, p. 160).

1.5.2 – Academicismo Italiano

Milão foi o destino escolhido para que o jovem Meneleu Campos aprofundasse seus conhecimentos musicais e para lá partiu em maio de 1891. O fato de Carlos Gomes haver estudado e alcançado sucesso na capital lombarda, deve ter sido levado em consideração. Além disso, a Itália era o berço de alguns compositores, dentre os quais Verdi, Rossini e Puccini, que eram por demais apreciados pelo público belenense por causa de suas óperas.

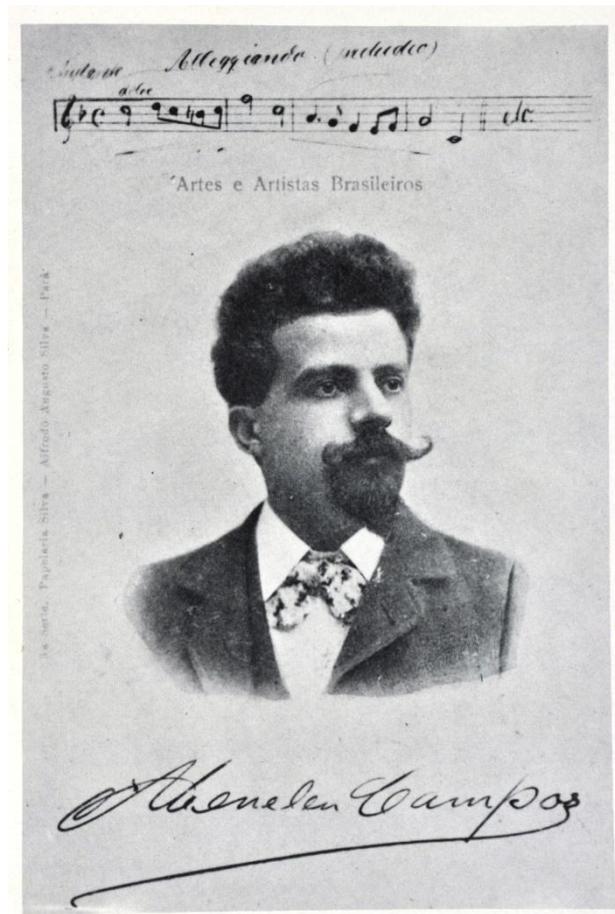


FIGURA 1: Maestro Meneleu Campos aos 30 anos de idade, assinatura e quatro primeiros compassos do Prelúdio “Amanhecendo”.
Fonte: Coleção Vicente Salles, Museu da Universidade Federal do Pará.

Em princípio, Meneleu Campos estudou particularmente com o professor de harmonia do Real Conservatório daquela cidade, Andrea Guarneri, responsável pela preparação do músico para ingressar na instituição. Posteriormente, naquele mesmo ano, foi aprovado nos exames de admissão para o Real Conservatório de Milão, tendo sua matrícula efetivada no mês de outubro. Neste estabelecimento de ensino, ele estudou piano, fuga, contraponto e harmonia com Vincenzo Ferroni (1858 – 1934). Este último era reconhecido pelo fato de ser o que ocupou a vaga de professor de harmonia pertencente anteriormente a Ponchielli e também por formar músicos de gabarito.

Na figura abaixo, no canto superior direito, encontra-se o nome de Meneleu Campos no livro de matrícula, na classe de composição de Vincenzo Ferroni.

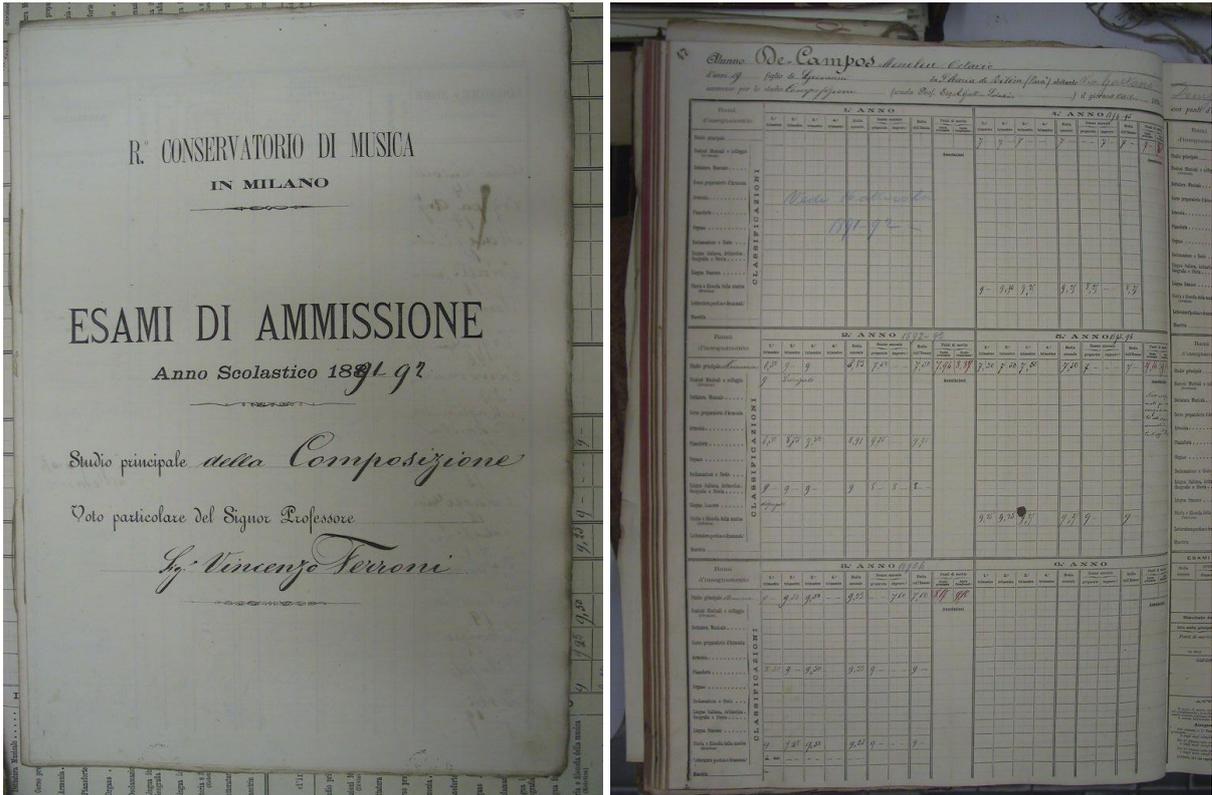


FIGURA 2: Registros de matrícula de Meneleu Campos no Conservatório de Milão.
Fonte: Biblioteca do Conservatório Giuseppe Verdi, Milão, Itália.

Seu desempenho acadêmico foi acompanhado de perto pelo seu primeiro professor de violino, Adelelmo do Nascimento, que endereçou uma carta ao pai de Meneleu Campos, dizendo:

As notícias que tenho tido dos progressos rápidos e profundos que tem feito Meneleu no conservatório, a estima, e o conceito que ele goza entre os seus professores e condiscípulos e a sociedade de verdadeiros artistas e amadores que frequenta, assim como a estima particular de Carlos Gomes, tudo isso me tem feito transbordar o coração de alegria e orgulho, cada vez mais estou convencido que tive razão quando lhe sugeri a ideia de mandá-lo a Europa, assegurando-lhe que o Meneleu era dotado de um talento superior e de bastante força de vontade para vencer todas as dificuldades desta arte imensa e espinhosa, e tornar-se um músico distintíssimo, uma verdadeira glória para a família, sua terra natal e sua Pátria (SALLES, 1972, p.204-205).

Nestas palavras, que evidenciam a perspicácia de um professor para descobrir e desenvolver uma aptidão, encontram-se alguns dos valores que faziam parte da cosmovisão romântica que permeava o Norte do Brasil nesta época. Em primeiro lugar, a ideia de que Meneleu Campos manifestava dons e capacidades inatas para a música e, por isso, era um “ser elevado”, pois se expressava por intermédio da obra de arte (NUNES, 1967, p. 75).

A segunda ideia passa pela questão do reconhecimento profissional pelos seus pares músicos. Aí, novamente, surge o nome de Carlos Gomes como um referencial de um compositor brasileiro que obteve sucesso na Itália e no Brasil, cuja amizade facilitaria a aceitação de Meneleu Campos nos círculos musicais italianos. A última ideia contida neste excerto diz respeito à expectativa criada inicialmente por Adelelmo do Nascimento e posteriormente estendida aos conterrâneos do músico paraense. Havia uma tácita esperança de que Meneleu Campos fosse suceder em notoriedade musical o músico campineiro e a busca pela formação nos mesmos moldes do “*testa di leoni*”¹⁰ seria um indício a mais de que sua qualificação não deixava a desejar sob nenhum aspecto.

Além disso, o reconhecimento da competência artística de outro brasileiro no meio europeu sinalizava sua interação com os costumes, ideologias e tendências musicais da Europa, pela oportunidade de expansão de seus horizontes musicais e da participação na vida cultural italiana. Isto significava a incorporação de novos paradigmas na sua maneira de ver o mundo e nos seus ideais estéticos. Foi por ocasião das provas finais que Meneleu Campos demonstrou aos professores do Real Conservatório de Milão e aos circunstantes, sua capacidade como compositor e sua adequação à estética italiana musical vigente.

Apesar de Salles (1972), Parente (1972) e Páscoa (2009) concordarem que Meneleu Campos investiu cerca de nove anos de estudo nesta instituição, após pesquisa bibliográfica nota-se uma contradição nas datas apresentadas. Salles e Páscoa afirmam que os exames finais ocorreram em 1898 e que o compositor teria permanecido por mais um ano em Milão. Parente, no entanto, apresenta textos que noticiam o feito e que datam de 1899.

Na *Revista de Cultura do Pará* (1972) encontra-se o registro do texto base do pronunciamento que foi realizado no Conselho Estadual de Cultura do Pará, em sessão comemorativa pelo Centenário do Maestro Meneleu Campos, no dia 05 de dezembro de 1972. Na ocasião, o Presidente do Conselho, o Prof. Clóvis Silva de Moraes Rêgo, relatou detalhadamente todas as atividades que foram desenvolvidas como forma de homenagear a memória do compositor e encerrou seu discurso lendo um tópico do livro *A Música no Brasil*, de Guilherme de Melo, que trazia as seguintes afirmações:

Meneleu Campos – para se avaliar o grande mérito deste notável artista paraense, basta o seguinte fato: Corria o ano de 1898 quando houve uma reforma no regulamento do Conservatório de Milão, onde cursava este nosso distinto compatriota. Era o seu último ano. Não sabendo por que regulamento devia se submeter a exames em maio do ano seguinte, dirige Meneleu ao Ministério da Instrução Pública, no mês de outubro, uma petição

¹⁰ Apelido dado a Carlos Gomes em referência à sua cabeleira volumosa que significa: cabeça de leão.

que lhe foi deferida designando o antigo programa. Porém dois meses depois chegou um outro novo programa, surpreendente em razão das rigorosas exigências do mesmo, (...) Dirigindo-se Meneleu à casa do Diretor do Conservatório, o maestro Galignani, para inteirar-se das matérias do programa primitivo, foi informado de que tinha de se sujeitar, não aos exames daquele programa, mas sim aos do novo regulamento, devendo, portanto, preparar-se dentro de dois meses para o aumento das matérias do exame, segundo o novo regulamento em vigor.. (MELO, [1908] 1947, p. 330 a 333).

Esta extensa narrativa esclarece que os exames finais de Meneleu Campos de fato aconteceram em 1899. Por conta de sua coerência, este ano foi levado em consideração neste trabalho. Assim, Meneleu Campos teve que se submeter a um novo regulamento apresentado pelo Ministério da Instrução Pública Italiana e se preparar em dois meses para um rigoroso exame, que incluía um maior número de disciplinas. No programa das provas constavam:

TABELA 1
Exames finais de Meneleu Campos no Conservatório de Milão

Dia	Modalidade	Prazo dado	O que Meneleu Campos cumpriu
18/05/1899	Fuga a 4 ou 5 vozes	18 horas	Em 16 horas compôs uma fuga em latim
20/05/1899	Piano	----	Prova de Piano
21/05/1899	Composição	18 horas	Em 16 horas compôs uma sonata para violino e piano
22/05/1899	Técnica violinística	----	Sua performance foi satisfatória
24/05/1899	Dramática, Cantus Firmus Gregoriano e Fisiologia do Canto	18 horas	Em 14 horas compôs <i>Ideale</i> , cena lírica baseada em <i>Werther</i> , de Goethe
26/05/1899	Redução ao Piano de Obra Vocal e Orquestral	----	Execução ao piano de uma partitura de ópera com o canto do texto do libreto. Execução ao piano de uma partitura orquestral
28/05/1899	Exame das peças pela comissão	----	Suas composições foram examinadas e aprovadas por unanimidade em sua presença.

Fonte: MELO [1908] 1947, p. 330-333.

A comissão examinadora era formada pelo diretor do Conservatório, Giuseppe Galignani, e pelos professores Luigi Mapelli, Gaetano Coronaro e G. Gatti. Os relatos da admiração e reconhecimento destes mestres ao domínio técnico e artístico de Meneleu Campos, no campo da composição e da interpretação, atestam que ele, de fato, conquistou merecidamente seu título de maestro compositor. A repercussão do sucesso de sua qualificação sinalizava-o como uma promessa para a música brasileira e, sobretudo, para a cultura paraense (SALLES, 1972, p. 160).

1.5.3 – Glória da Terra Natal

Tão logo foi recebida a notícia da diplomação de Meneleu Campos pelo conservatório italiano, o então governador do Estado do Pará, Dr. José Paes de Carvalho, convidou-o a assumir o cargo de diretor do Instituto Carlos Gomes, instituição de ensino musical fundada pelo músico paulista no final de sua carreira.

Porém, antes de vir para o Brasil, o compositor ofereceu um concerto de despedida nos salões da *Famiglia Artistica*, em 25 de novembro de 1899, quando apresentou seu *Quarteto em Lá menor* para cordas. Pelo fato das suas obras possuírem frases claras, boa instrumentação e demonstrarem a capacidade do músico como compositor, os jornais italianos da época, *Corriere della Sera*, *I Tempo* e *La Lombardia* descreviam-na como sendo elegante, simples e genial. No jornal *La Perseveranza* lia-se: “No trabalho de Campos sente-se a clareza e dignidade melódicas aliadas à pureza da forma” (Id. 1972, p. 207-208).

Meneleu Campos chegou à capital paraense em 10 de janeiro de 1900. No dia seguinte, recebeu a informação que o governador mandaria lavrar o ato de sua nomeação. E, então, no dia 27 de janeiro de 1900, recebeu o cargo de diretor no Instituto Carlos Gomes das mãos do Maestro José Cândido da Gama Malcher, que atuava interinamente na função. Neste mesmo dia, Meneleu Campos estreou na capital do Pará como regente, participando do festival artístico realizado no Theatro da Paz, a convite da cantora Amália Iracema. O compositor passou a promover vários concertos em Belém, ocasiões em que a sociedade reconhecia seu trabalho e seu valor como profissional da música empenhado em difundir a arte musical (Id. 1972, p. 161).

Neste ano de 1900, o Instituto Carlos Gomes passou a ser o alvo da produção musical do maestro. De imediato, organizou uma orquestra composta por quarenta e cinco professores da instituição. Além disso, formou um coral de alunos com cinquenta vozes. As composições se concentravam em peças corais, arranjos sinfônicos e muitas obras de cunho didático. Estas últimas viriam constituir uma boa parcela de sua escrita musical (Id. 1972, p. 161).

Além de sua formação como músico, sua temporada na Itália também foi proveitosa para seu relacionamento afetivo. Lá conheceu a cantora italiana Rosetta Bossi, que seria uma pessoa de influência em sua vida e em suas obras musicais. Assim sendo, ainda no final do ano de 1900, Meneleu Campos voltou a Milão para unir-se a ela em matrimônio. Rosetta Bossi era uma grande incentivadora do compositor. Ele soube prestigiá-la, dedicando grande parte de suas composições vocais à voz de *mezzo* soprano de sua esposa (Id. 1972, p. 161).

O compositor experimentou um período de intensa criação musical entre os anos de 1899 e 1904. Sua produção foi marcada pela diversidade de gêneros e estilos. Surgiram

romanças, sinfonias, quartetos e suítes. Mas, após 1900, o amadurecimento em sua música começou a se definir, quando obras de formas românticas passam a figurar no quadro de sua produção, como concertos para instrumento solista e orquestra, fantasias e sua primeira obra sacra (Id. 1972, p. 161-162).

Quando tudo parecia ser-lhe favorável, um triste acontecimento viria marcar sua trajetória. Em 10 de agosto de 1902, o compositor perdeu sua Rosetta Bossi, falecida na Ilha do Mosqueiro (PA) devido a dificuldades na gravidez. Na sua morte, levou com ela parte do entusiasmo que o impulsionava a compor (Id. 1972, p. 162).

No ano de 1903, o Governo do Estado do Pará concedeu-lhe uma licença de suas atividades no Instituto Carlos Gomes. Meneleu Campos foi para Milão. Possivelmente esta licença se fazia necessária em decorrência do luto pela morte da esposa e das tomadas de decisões decorrentes deste infortúnio. Retornar à Itália seria mais uma oportunidade de crescimento profissional, que, por certo, surgiria ao entrar em contato novamente com aquele centro musical, além do que o ajudaria a superar um momento tão difícil.

1.5.4 – Auge da Carreira

Visto que ele se demorou pelo período de um ano em terras italianas, o compositor aproveitou todos os ensejos que teve para apresentar suas obras para o público e críticos milaneses, alcançando sucesso entre ambos. O fato de um compositor receber atenção do meio musical milanês desta época denotava o nível de sua competência artística. No concerto de 4 de maio ocorrido no *Liceo Beccaria* e promovido pela *Università Popolare*, e no concerto realizado no salão do Conservatório de Milão, em 22 de maio de 1903, constaram algumas de suas obras orquestrais: *Sinfonia em Lá Maior* (com quatro movimentos), *Impressões Brasileiras* (suíte), *Fantasia de Concerto para violino* (com acompanhamento de orquestra) e *Fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro* (Gottschalk-Campos). O maestro alcançou grande sucesso neste concerto, tanto entre o público, que o ovacionou diversas vezes, quanto entre os músicos italianos, que conferiram à sua maneira de compor qualidades como originalidade e segurança, o que foi confirmado no serviço telegráfico de *A Província do Pará* de 25 de maio de 1903. Os reflexos destes sucessos abriram mais espaços para realização de outros concertos, como o que aconteceu em 4 de julho de 1903, no salão do *Instituto dei Ciechi* (PARENTE, 1972, p. 209-212).

Neste ambiente acolhedor de sua música, o maestro motivou-se para trabalhar na composição do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*. Começou a escrever o *Larghetto* (primeiro movimento) ainda em 1903, deixando o *Adágio* e

o *Alegro non troppo* (segundo e terceiro movimentos) para março de 1904, conforme o próprio Meneleu Campos atestou em seu manuscrito.

A temporada milanesa foi muito frutífera, pois quando voltou para Belém, em 1904, a fim de reassumir a direção do Instituto Carlos Gomes, trouxe consigo a impressão de seu *Novo Método de Solfejo* (1903) e do livro de teoria, *Elementos de Música* (1904), publicados em Milão, cujo mérito foi reconhecido por Ettore Pozzoli, então professor de Teoria e Solfejo no Real Conservatório Giuseppe Verdi (Itália). Do primeiro livro, ele elogiou o maestro: “pelo meio fácil e racional que expõe o princípio do seu Método, e que serve para empregar com segurança e intenção todos os intervalos melódicos e cromáticos”¹¹ (CAMPOS, 1903, p. 2). Do segundo livro ele diz que: “como preparação ao Novo Método de Solfejo não podia ser nem melhor concebido, nem melhor atuado”¹² (CAMPOS, 1904, p. 2). Na bagagem, ele trouxe também um libreto, recebido das mãos de Luigi Illica, sobre o qual iniciou a composição da ópera *Gli Eroi*. Durante quase dois anos, Meneleu Campos militou pela intensificação da atividade musical no estado do Pará e se empenhou na direção do Instituto Carlos Gomes (SALLES, 1972, p. 164-165).

Em 1906, casou-se novamente, com a violinista e pianista Marieta Guedes da Costa, que havia concluído seus estudos na Alemanha e na Bélgica. Ainda neste mesmo ano, Meneleu Campos teve alguns desentendimentos por questões políticas (SALLES, op. cit., p. 165). O governador do Estado do Pará, na época, era Augusto Montenegro, que tinha como intendente da cidade de Belém, Antônio Lemos. Esta administração ficou conhecida pelo caráter impositivo e pelo controle rigoroso do poder público (SARGES, 2000, p. 100). Neste ambiente hostil, o compositor se viu obrigado a se afastar da direção do Instituto Carlos Gomes, deixando o cargo para o pianista Paulino Chaves.

Meneleu Campos rumou novamente para a Europa, onde concluiu a ópera *Gli Eroi*, em 1907. Em Milão, buscou a inclusão desta obra na temporada lírica italiana, mas não obteve êxito. Face a esta decepção, o maestro procurou novo espaço que estivesse mais receptivo ao seu recente trabalho. Por isso realizou uma apresentação particular de *Gli Eroi*, em Paris, para o libretista e alguns convidados. Porém, não obstante todos os esforços envidados, o compositor não teve meios de levar à cena sua ópera, devido ao alto custo financeiro de tal empreitada. Apesar de não alcançar seu principal objetivo, Meneleu Campos

¹¹ No original: “per mezzo facile e razionali che espone al principio del suo Método, e che serve per imparare con sicurezza ed intenazione tutti gli intervalli melodici e cromatici”(CAMPOS, 1903, p. 2).

¹² No original: “come preparazione al “*Novo Método de Solfejo*” non avrebbe potuto essere nè meglio concepito, nè meglio attuato (CAMPOS, 1904, p. 2).

aproveitou sua estada na capital francesa para apresentar um concerto com sua música de câmara na Sala Berlioz (PARENTE, 1972, p. 212-213).

1.5.5 – Decepções e Declínio

Mais uma vez, em 1908, retornou ao Pará, tendo a decepção de encontrar o Instituto Carlos Gomes fechado por determinação do governador do Estado do Pará. Revelando compromisso com a atividade musical na sua terra, em 15 de junho deste mesmo ano o compositor decidiu fundar uma escola particular de música, que oferecia vários cursos: violino, violoncelo, contrabaixo, instrumentos de madeira e metal, solfejo, piano, canto, teoria, harmonia, fuga e composição. Estes seis últimos cursos eram ministrados pelo próprio compositor (SALLES, 1972, p. 165).

Mas, o declínio da economia borracheira fez com que as atividades culturais e as manifestações artísticas também decaíssem. Dessa forma, professores de música, instrumentistas e companhias de ópera se dirigiram, em sua maioria, para o sudeste do Brasil. Meneleu Campos seguiu para o Rio de Janeiro, no ano de 1909, a fim de divulgar as suas obras. No programa de 2 de agosto de 1909, ele apresentou, no salão da Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro, dois quartetos, duas romanças e duas peças para canto. Nas palavras do cronista da *Careta*, ele demonstrou o nível de dificuldade técnica de seus *Quartetos*:

Assistimos à prova geral dos quartetos, em audição íntima, e confessamos nosso contentamento em ouvir aquela música deliciosa, grave, de difícil execução, de transposições rápidas, sucessivas, que lhe dão um tom clássico, porém, com as largas melodias italianas (PARENTE, 1972, p. 215).

Ainda sobre esta apresentação, o compositor recebeu elogios do crítico de arte do *Jornal do Commercio*, Oscar Guanabario:

...Aprez-nos transmitir aos leitores a impressão agradável que nos deixou o concerto do Sr. Meneleu Campos. Os quartetos, um em Ré Maior outro em Mi Maior são de agradável audição. Ambos guardam, mais ou menos, a forma clássica, denotando, todavia certa liberdade no modo de apresentar a frase e de tratá-la. (...) Com esses dois quartetos, conquanto ouvidos uma única vez, pensamos que o Sr. Meneleu Campos afirma com talento a sua personalidade musical (Id. 1972, p. 217-218).

A boa repercussão de suas obras por parte dos críticos musicais cariocas abriu as portas para o encontro do compositor com Alberto Nepomuceno. Por intermédio deste último, houve a viabilização da execução de uma peça de Meneleu Campos em um dos concertos

realizados pelo músico cearense. Nepomuceno revelou com sua atitude o reconhecimento que teve do valor da música do maestro paraense a ponto de incluí-la num programa de concerto de âmbito nacional. Esta apresentação foi realizada no Rio de Janeiro no final do ano de 1909, regido por Alberto Nepomuceno, quando Meneleu Campos teve sua peça, *Alvorecendo*, escolhida dentre outras músicas brasileiras. Depois deste concerto, Meneleu Campos ainda se apresentou em São Paulo (SALLES, 1972, p. 165-166).

O compositor retornou para Belém em 1910 e permaneceu à frente das atividades da sua escola de música até 1912, quando decidiu fechar a instituição, tanto pelo seu desgaste físico como pela inércia das atividades musicais no Estado. No início do ano seguinte viajou mais uma vez para Paris, e logo em seguida fixou-se por dois anos em Lisboa, a fim de cuidar da saúde de sua filha Sulamitha. Em Lisboa, ele fundou uma escola de composição e harmonia. Em Estoril, o compositor apresentou várias de suas obras e também obteve êxito perante o público português nestes concertos. Meneleu Campos voltou para o Estado do Pará em 1916, passando os próximos doze anos de sua vida dedicando-se quase que exclusivamente à educação musical. Ele reabriu sua escola de música e criou o *Orfeão Meneleu Campos*, antecipando uma modalidade de atividade musical que algumas décadas depois seria referência na formação musical de jovens (Id. 1972, p. 166).

Neste período o maestro esteve a frente do Serviço de Canto Coral do Estado, fundou o *Septuor*, um grupo de câmara e assumiu a presidência do Centro Musical Paraense. Através deste último, promoveu concertos orquestrais populares, com baixo custo para a população, visando a dinamização da atividade musical e a acessibilidade da música para a sociedade belenense (Id.1972, p. 176).

A vida de Meneleu Campos foi baseada no amor pela música, pela sua terra e pela sua família. Na sua história, e até mesmo nos manuscritos de suas partituras, percebe-se o grande amor que ele dedicou à sua esposa Marieta e à única filha do casal, Sulamitha. Durante boa parte da vida da menina, ela esteve enferma e ele cuidou para que tivesse tratamentos adequados para sua saúde, chegando mesmo a passar um período em Portugal. Outra demonstração de afeto do compositor é evidente quando dedicou-lhe uma valsa, em 1916, homenageando-a com o seu nome. Por isso é fácil compreender a dor de Meneleu Campos ao ver sua filha envolvida amorosamente com um homem bem mais velho e casado. Esta situação era por si só extremamente reprovável, segundo a conduta moral do início do século XX. Maior ainda foi seu desespero ao perdê-la pelo suicídio que cometeu devido à impossibilidade deste relacionamento (PÁSCOA, 2009, p. 364).

Diante do ocorrido e após prestar sua contribuição para o desenvolvimento musical no Pará, Meneleu Campos decidiu viajar no final do ano de 1926. Foi para o Rio de Janeiro para descansar. Mas em 20 de março de 1927, Meneleu Campos morreu vítima de um ataque cardíaco.

Embora o compositor tenha vivido num período em que a música caminhava para a desintegração do tonalismo e experimentava novas propostas de composição, como dodecafonismo e serialismo, suas obras atestam que ele optou por se manter nos cânones tradicionais e assumiu a veia romântica como sua principal forma de expressão.

Desta vivência de Meneleu Campos entre múltiplas realidades, diferenças culturais, diversidades de formas e gêneros musicais, depreendem-se muitos dos pensamentos em voga na época do compositor. Diante das mudanças e movimentos que aconteciam à sua volta, questiona-se quais seriam as marcas estilísticas e estéticas que influenciaram Meneleu Campos no *Concerto*.

2 - Preservando o Passado no Presente

2.1 – Proposta de Análise Bergsoniana

2.1.1 – Da Escolha da Filosofia de Bergson

As análises tradicionais de formas musicais têm buscado maior concentração no estudo da forma como um fim em si mesmo. Por este motivo, verificou-se que elas não atenderiam por completo ao perfil delineado para este trabalho. A investigação envolvia uma questão de memória musical, e, além disso, privilegiava uma obra essencialmente pós-clássica, que não se conformava com os padrões preestabelecidos nos tratados de forma musical. Por estas razões elegeram-se a filosofia de Henri Bergson, baseada em quatro pilares: intuição, duração, impulso vital e memória. Esta filosofia pareceu mais afinada com a proposta desejada de análise, segundo a duração psicológica do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos.

Os postulados bergsonianos têm sido utilizados em campos artísticos que abrangem os conceitos de movimento, imagem, duração, repetição, relação sujeito-objeto e memórias visual, auditiva e cinestésica. No cinema, a duração audiovisual, a reconstrução de identidades e o recurso do *flashback* são elementos estudados com base em Bergson. Fischer (2007) tratou sobre a contribuição da filosofia bergsoniana nos trabalhos sobre cinema, vídeo e televisão, cujo centro é a narrativa de histórias que refletem a história de cada um.

Igualmente na música, a influência desta filosofia tem permeado alguns trabalhos. Num amplo espectro de investigações, três trabalhos são citados: o livro de Seincman (2001), *Do Tempo Musical*, em que ele sugeriu novas abordagens analíticas de acordo com a escuta musical e o fluxo temporal, que serão detalhadas oportunamente neste trabalho; Mattos (2007), *Luiz Cosme e o Pensamento de Henri Bergson*, refletiu sobre os conceitos de tempo e espaço aplicados ao modernismo musical brasileiro; e Socha (2009), *Bergsonismo Musical - O tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy*, no qual falou sobre a renovação da noção de tempo adotada por Bergson e Debussy.

2.1.2 – Sobre *O Pensamento e o Movente*

Bergson afirmou que o que mais faltou à filosofia foi a precisão (BERGSON, [1934] 2006, p. 3). Ele mencionou que a filosofia de Spencer foi a que primeiro o atraiu por não rotular as coisas e a moldar-se pelos fatos. Esta filosofia o conduziu à ideia de Tempo, na

medida em que sua essência consiste em passar, e que nenhuma de suas partes está mais aí quando a outra se apresenta (Ibid., p. 4).

A duração é medida pela trajetória de um móvel e, desta forma, o tempo é mobilidade. Quando se fala em tempo, pensa-se na medida da duração e não na própria duração. É a partir deste pensamento que Bergson decidiu investigá-la. A filosofia colocava tempo e espaço num mesmo plano e a duração real foi deixada de lado (Ibid., p. 5-7). A inteligência, ao pensar em movimento, só guarda uma série de posições, desvia o olhar da transição, por isso, a ação só se exerce comodamente sobre pontos fixos, porque a inteligência procura por eles. A percepção da mudança também é entendida como estados sucessivos, distintos e supostamente invariáveis (Ibid., p. 8-9).

Os estados não são baseados no real, mas são simples imediatos tomados por nós, mais uma vez, ao longo da mudança. Porém, o fluxo é a continuidade de transição, é a própria mudança. A duração se revelará tal como é, criação contínua de onde brota novidade sem parar. O filósofo então pergunta e responde: “Acaso se pode, sem desnaturá-la, encurtar a duração de uma melodia? A vida interior é exatamente essa melodia” (Ibid., p. 10-13).

Bergson acreditava que temos grande dificuldade em perceber a diferença entre a sucessão na duração verdadeira e a justaposição no tempo espacial. Na duração, considerada como uma evolução criadora, há criação perpétua de possibilidade. E sobre possibilidade ele acrescentava que, no ato de criação de um músico ao compor uma peça musical, sua obra era possível antes de ser real porque não havia obstáculo à sua realização. A música preexiste sob a forma de ideia antes da sua realização; porque assim que o músico tem a ideia precisa e completa da música que fará, ela estará feita (Ibid., p. 15-16).

É necessário observar todos os lados do presente, prolongá-lo em todas as direções, a fim de obter todos os possíveis, entre os quais, o porvir. Um lado do presente só existe enquanto lado quando nossa atenção o isolou. Bergson tomava como exemplo o período romântico do século XIX e afirmava que havia um lado romântico no classicismo, e este se retirou pelo efeito retroativo do romantismo uma vez surgido (Ibid., p. 17-18).

O passado não pode ser totalmente esclarecido, pois o presente é seletivo e afeta o futuro, que carece de determinação. O filósofo afirmava que ao considerar as possibilidades, crescerão muitos pontos de vista que aumentarão indefinidamente. Esta ampliação permite à duração que haja criação, que surja algo novo. É o que Bergson chamava de evolução criadora. Ele percebia que as palavras que denominam, fixam nossa realidade e fecham nosso entendimento, por isso é preciso transpor os rótulos para chegar à essência, ao absoluto (Ibid., p. 20-23).

Ao contrário de Kant que julgava não ser possível ao homem atingir um conhecimento pleno, Bergson via que pelo menos parte da realidade pode ser recuperada em sua pureza natural. A imprecisão a que Bergson se referia no início de seu capítulo, seria o acréscimo de coisas que preexistiam e que são colocadas na realidade através de uma visão direta do real. A imprecisão vem da extensão que o objeto toma e sua abrangência (Ibid., p. 24-25).

A *intuição*¹³ é apresentada a partir do conceito de domínio do conhecimento. Na *intuição* reencontra-se a duração verdadeira. Ele advertiu que é comum pensar no tempo como espaço e não como duração realmente. Relacionou ainda a *intuição* com a duração interior e com seu fluxo contínuo e indivisível. A *intuição* aponta para a percepção e para a consciência ampliada. Porém, o universo material deixa nossa consciência na espera, contanto ele também dure, pois abarca a mudança e o movimento real. (Ibid., p. 27-30).

A duração real e a mudança pura são espirituais. Para a *intuição*, o essencial é a mudança, “ela é um corte no meio do devir e erigida por nosso espírito em substituto do conjunto” (Ibid., p. 32). Pelo fato de ser espiritual gera algo mais: a criação. A *intuição* pode começar com uma ideia não muito clara e a clareza se mostra de duas formas: as ideias já conhecidas colocadas em outra ordem e a assimilação paulatina de uma ideia realmente nova, que aos poucos vai se tornando clara. A primeira compreende-se mais facilmente e a segunda se apresenta inicialmente à percepção como obscura; será preciso dar tempo com o que já se conhece para deixar iluminar o caminho do entendimento (Ibid., p. 31-34).

Bergson limitou a metafísica ao privilegiar a *intuição* e rejeitar a relatividade do conhecimento e a impossibilidade de atingir o absoluto. Ele também observou as limitações da ciência positiva no que tange às questões do espírito ao ficar mais restrita ao domínio da matéria e da ação da inteligência humana sobre ela. Assim chegou à conclusão de que há uma relação simétrica entre a ciência e a matéria. A ciência experimenta a matéria com fórmulas matemáticas e a matéria deixa-se resolver por ela. Mas, na perspectiva bergsoniana, existe uma relação matemática virtual para a compreensão de um pensamento, que conduz à maturidade da ideia que acontece na duração e não se dá de imediato (Ibid., p. 35-38).

A relação espaço-tempo não é perceptível. Isto é inerente à sua essência. Matéria e espírito têm um lado em comum na medida em que alguns eventos que atingem a matéria alcançam o espírito também. É mais fácil conhecer a matéria que conhecermos a nós mesmos. O homem reage assim, a fim de agir sobre o meio, mas, em dado momento, ele precisa se aproximar do espírito para compreender as coisas, e é pela *intuição* que o faz (Ibid., p. 39-45).

¹³ Bergson refere-se à *intuição* como método filosófico (BERGSON, [1934] 2006, p. 27).

Bergson afirmou que as semelhanças ocorrem quando são de natureza biológica, de gênero e espécie, pelo duplo efeito da transmissão hereditária. Para ser mais exato em seu pensamento, ele recorreu à figura de duas notas de mesma altura, intensidade e timbre para afirmar que semelhança é uma identidade parcial e a identidade uma semelhança completa. Ele acrescentou que a identidade é geométrica, podendo ser mensurada; a semelhança é vital, pertence à arte. A estas, Bergson apresentou mais uma categoria de ideias gerais: aquelas criadas pelo homem, que as manifesta nas coisas que fabrica (Ibid., p. 61-66).

Um dos pilares da filosofia bergsoniana expôs os verdadeiros e falsos problemas que afetam a existência humana. Primeiro: o problema do não ser. Existe uma maior preocupação com o que não é, do que com aquilo que é. Segundo: o problema da ordem. Se uma concepção de desordem não existisse, não haveria questionamentos, porque a ordem também não existiria. Esta postura é explicada por não se encontrarem as coisas de acordo com nosso interesse. “É nossa decepção que se exprime quando chamamos de ausência a essa presença” (Ibid., p. 67-71).

As mudanças, que acontecem na trajetória humana, são vistas na sociedade como acidentes, pois, nossa percepção é condicionada à imobilidade. É preciso comparar a nossa duração, com a duração das coisas e assim perceberemos que, num pequeno intervalo, ocorrem vários acontecimentos que se repetem. Deve-se inverter o sentido da mudança e do movimento e ver nisso a realidade, em vez de nos fixar em estados parados que aparentemente se movem (Ibid., p. 72-78).

Bergson aludiu novamente à música ao falar sobre uma melodia indivisível e indestrutível, “onde o passado entra no presente e forma com ele um todo indiviso, o qual permanece indiviso e mesmo indivisível a despeito de tudo aquilo que se acrescenta a cada instante ou, melhor, graças àquilo que a ele se acrescenta” (Ibid., p.79). Ele descobriu na psicofisiologia que o cérebro escolhe, dentre as lembranças, aquela que vai auxiliar no ato desejado. É como um maestro que, diante da partitura musical, interpreta a vida do espírito através de seu corpo e suas articulações motoras. O cérebro não pensa, apenas fornece atenção (Ibid., p.80-83).

A lembrança ajuda a realizar um ato, mas a palavra é quem convoca para a ação ou descreve alguma coisa, por causa de sua função social. A palavra carrega uma essência de intelectualidade adaptada do espírito à matéria para uso da sociedade. O espírito filosófico simpatiza com a renovação e a reinvenção, porém, as palavras têm um sentido definido. Mas, no geral, elas servem à vida cotidiana, ao conhecimento da matéria. Assim sendo a inteligência geral não se presta a resolver questões filosóficas (Ibid., p. 90-93).

Acerca da leitura, Bergson pensa que:

... antes da intelecção propriamente dita, há a percepção da estrutura e do movimento; há na página que se lê, a pontuação e o ritmo. (...) A intuição quis reencontrar o movimento e o ritmo da composição, reviver a evolução criadora, nela se inserindo simpaticamente (Ibid., p. 97-98).

Bergson declarou que a sua *intuição* é reflexão. Ele não se prendia a princípios gerais; buscava na vida interior soluções para sua experiência, procurando alargá-la (Ibid., p. 99-102).

O homem tem a capacidade de imaginar uma situação em seus detalhes e, quando ela acontece, traz algumas alterações em relação ao que se havia representado na consciência. A consciência pressupõe um organismo vivo, que obedece a estágios da sua existência. Estes estágios que culminam no envelhecimento do ser vivo carregam em si a noção de duração. Isto pode ser bem observado no mundo inorgânico, no qual acontece uma série de repetições em que são acrescentadas de mudanças de forma bem rápida. Esta dinâmica dá o ritmo da vida e é sua medida de duração (Ibid., p. 103-105).

O filósofo se questionou sobre a serventia do tempo e viu que, se por um lado o tempo não faz nada, por outro ele age. O tempo favorece uma ação paulatina, devendo ser elaborado. É um veículo de criação e escolha, por isso é indeterminado. É por isso que o homem, por intermédio da inteligência, cria suas intenções, moldando a matéria que recebe do passado e do presente e formando uma nova criação artística. O artista demonstra conhecimento da técnica ao lidar com a matéria, usando sua habilidade para trabalhar sobre ela. Da mesma maneira deve acontecer na formação do caráter do homem, que deve ser moldado, bem como na capacidade de pensar sobre si. Por intermédio da repetição acontece inovação nas ações (Ibid., p. 106-108).

Bergson enxergou alguns problemas metafísicos e afirmou que eles são mal postos. O primeiro seria que o pensamento, diante da realidade, está habituado a partir do vazio para o pleno, quando na verdade a realidade é plena e em constante expansão, sem lugar para o vazio. A realidade é indivisível, porém a inteligência é quem a reparte. Assim, voltou-se ao problema do ser. Ele julgava angustiante perguntar por que algo ou alguém existe, já que isto não está relacionado a ideias, mas porque as coisas não são como se deseja. O que acontece é a supressão de um dos lados da situação, pois só se vê o que interessa. Existe uma propensão em considerar apenas o vazio da insatisfação e não a plenitude das coisas (Ibid., p. 109-112).

A ideia de desordem era o outro problema a que se referia Bergson. Ela acontece quando se encontra uma ordem diferente da que procuramos. Existe uma ordem exterior ao

homem e outra ordem interna, que é a desejada, mas não encontrada. Destes dois problemas infere-se a ilusão do *menos* e do *mais*, na qual existe a ideia do possível ser *menos* que o real, mas o inverso é que é verdadeiro: se houver abertura para a realidade haverá *mais* nas possibilidades (Ibid., p. 113-114).

“O possível é apenas o real com, em acréscimo, um ato do espírito que repele sua imagem para o passado assim que ele se produziu”. “O possível é portanto a miragem do presente no passado” (Ibid., p. 114-115). Destas concepções, Bergson partiu para a diferença de sentido da palavra *possível*. No sentido negativo, *possível* seria algo que não impedisse a realização de alguma coisa; no sentido positivo equivaleria a uma ideia concebida antes de se tornar real. Ele concluiu que o artista cria o possível concomitantemente com o real no ato artístico (Ibid., p. 116-118). O filósofo coloca sua máxima final: “é o real que se faz possível e não o possível que se torna real” (Ibid., p. 119).

A função da filosofia seria expor a simplicidade do espírito e a espontaneidade do pensamento filosófico. Para este propósito, o estudo das doutrinas leva o filósofo a buscar semelhanças e influências que acomodem todos os problemas, que permitam ao estudioso extrair uma síntese das ideias originais do filósofo que as sugeriu (Ibid., p. 123-124). A contínua proximidade com o pensamento de um filósofo redundava na compreensão da sua doutrina, de modo que o desejo de aprofundamento do conhecimento seja cada vez maior, mas que, por vezes, é difícil de alcançar o ponto. O ponto é a meta do filósofo que procura formular aquilo que está em seu espírito. A complexidade está entre a sua intuição e como ele irá apresentá-la (Ibid., p. 125).

A exposição da doutrina coloca-se como uma imagem do pensamento do filósofo, que é a *intuição*. Da mesma forma faz a *intuição*, não acatando teses aceitas anteriormente e ao julgar impossíveis pensamentos mal observados. O filósofo, durante o desenvolvimento de seu pensamento, passa por idas e vindas. No ato de deduzir, reformula constantemente sua doutrina. A doutrina não está presa às condições de tempo e de lugar, muito embora reflita os problemas do seu tempo (Ibid., p. 126-127).

Bergson declarou, então, que o primeiro erro ao se deparar com uma doutrina é recompor partes do pensamento do filósofo para formar um todo. O erro mostra seu caráter ilusório e encaminha para que o estudioso busque a origem de uma doutrina em outra precedente, o que também é uma ilusão. O filósofo, de fato, procura falar somente a respeito de uma coisa, da qual ele vê apenas um ponto que teve contato. O contato provoca um ímpeto e o ímpeto, um movimento. O movimento fica evidente com a manifestação do pensamento que traz algo de novo para o mundo (Ibid., p. 128-129).

Bergson referiu-se à *Ética* de Espinosa descrevendo-o como um livro com muitos teoremas e definições, mas que se destacou por exprimir intuição como uma “coincidência entre o ato pelo qual nosso espírito conhece perfeitamente a verdade e a operação pela qual Deus a engendra”. Bergson citou o exemplo de Berkeley, com suas quatro teses fundamentais: a) a matéria é um conjunto de ideias; b) as ideias abstratas e gerais se reduzem a palavras – nominalismo; c) espiritualismo e voluntarismo; d) a existência de Deus – teísmo. Estas quatro teses encontram formulações aproximadas em filósofos que o precederam, como Scotus, Descartes, Hobbes e Malebranche (Ibid., p. 130-131).

As quatro teses estão intimamente interligadas e se relacionam pela perspectiva do idealismo. Em Berkeley, “a matéria é coextensiva à nossa representação” e a palavra ideia “designa uma existência completamente realizada”. Berkeley chamou as coisas de ideias e assim o idealismo interliga-se com o nominalismo. A palavra designa tanto unidade, quanto diversidade (Ibid., p. 132-134).

A seguir, Bergson passou à teoria de Deus e à dos espíritos. Ele afirmou que Berkeley colocava Deus por trás de todas as manifestações da matéria, ao recolher todas as ideias, deduzindo que Deus é o inverso da ideia; é uma vontade. O ponto de encontro dessas duas vontades é a matéria. Bergson acreditou que Berkeley via a matéria como “uma delgada película transparente entre o homem e Deus”. Então inferiu que estas imagens podem não ser geradoras da doutrina, mas são as que mais se aproximam da intuição de Berkeley (Ibid., p. 135-137).

A intuição é recuperada, segundo Bergson, por meio do conceito e da imagem: o sistema se desenvolve em conceitos, e o conceito se contrai na imagem. Na continuidade deste caminho, os conceitos ficam vagos e a intuição original torna-se banal. A relação entre uma filosofia e suas precedentes não é de uma fusão; na verdade, assume nova forma, como na analogia da divisão celular em um novo organismo. A subdivisão espalha-se em planos sucessivos até atingir a palavra (Ibid., p. 138-139).

Bergson estranhou a interferência do saber da filosofia na ciência, ao sobrepor uma sobre a outra. A limitação, indução e dedução são tarefas de ambas. A filosofia, como síntese das ciências positivas, é uma afronta para a própria filosofia, porque aponta para a generalização, para o plausível. O filósofo corre riscos por não ter como verificar todas as situações, mas, devido à intuição, sente segurança em assumir estes riscos (Ibid., p. 141-142).

A filosofia não é uma síntese das ciências particulares. O conhecimento vem pela experiência, que se apresenta sob a forma de fatos que se justapõem a outros, exteriorizando a consciência; e pela interação recíproca, que é duração, quando a consciência volta-se para si.

O trabalho pelo qual a filosofia parece incorporar os resultados da ciência positiva e reunir fragmentos das filosofias anteriores não é uma síntese, mas uma análise (Ibid., p. 143-144).

O conhecimento científico e o senso comum percebem as coisas sob um tempo pulverizado, sucessões de instantes, sendo o movimento uma série de posições. Eles partem da imobilidade e de seus arranjos a fim de imitar o movimento. Quando se dá meia-volta neste ponto e se reconduz o espírito para a duração real, já se viverá vida intuitiva, o conhecimento será filosófico. Haverá percepção da fluidez contínua do tempo real que flui no indivisível (Ibid., p. 146).

O tempo é único, a mudança se alonga, como numa melodia, onde tudo é devir. A realidade é contínua, sendo o caminho para a intuição filosófica. Não é necessário transpor-se fora dos sentidos e da consciência como queria Kant. Bergson acenou para a recuperação do presente, alargando e aprofundando o momento atual com o passado, que trará seu ímpeto ao despertar a percepção acomodada (Ibid., p. 147-148).

O homem vê que a mudança existe, que tudo muda e que a mudança é a própria lei das coisas, mas vive como se a mudança não existisse (Ibid., p. 150). A filosofia surge por causa da insuficiência de nossas faculdades de percepção. Nas antigas escolas filosóficas, o mundo inteligível estava situado fora e acima dos nossos sentidos e da nossa consciência. Para os filósofos modernos, pelo contrário, essas essências são constitutivas das próprias coisas sensíveis; são verdadeiras substâncias (Ibid., p. 152).

A inteligência combina e separa; ela arranja, desarranja, coordena; ela não cria. A ciência positiva tomou para si tudo o que é comum a coisas diferentes, a quantidade. Apenas resta à filosofia o domínio da qualidade, no qual tudo é heterogêneo a tudo. A faculdade de conceber está reduzida a eliminar do real um grande número de diferenças qualitativas, a apagar em parte nossas percepções, a empobrecer nossa visão concreta do universo. Mas, para ir além da percepção das coisas, deve-se ampliar a visão sem sacrificar nenhum dado do sentido e da consciência (Ibid., p. 153-154).

Bergson chamou a atenção para o fato de que há séculos surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente: são os artistas. Ele pergunta: “o que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência?” A arte nos mostra que perceber é possível. O artista foi considerado um “idealista” porque se desligava da realidade e podia ver nela mais coisas. O homem está mais ocupado com sua vida e menos propenso a contemplar. Esta atitude torna sua visão limitada (Ibid., p. 155-157).

O cérebro é limitado no trabalho de seleção, no que diz respeito às operações da memória. A permanência do passado explica o interesse em aceitar o que pode completar o presente. Platão acreditou que desprender-se da vida e converter sua atenção consiste em transportar-se imediatamente para um mundo diferente daquele onde vivemos. Kant pensou que a metafísica fosse impossível, por não acreditar nestas faculdades transcendentais. Bergson, por sua vez, sugeriu que se recuperasse a mudança e a duração em sua mobilidade original, por intermédio da extensão e da nossa faculdade de perceber (Ibid., p. 158-163).

O movimento é um ato sem divisão. Existe uma ideia geral de que movimento seja feito de imobilidades, dando a entender que há um medo em se pensar no movente. Toda mudança real é uma mudança indivisível. A mudança deve ser contínua no homem e também nas coisas; para isso é preciso que essas duas mudanças se encontrem (Ibid., p. 167- 168).

Ao escutar uma melodia e deixar-se embalar por ela, há uma sensação de um movimento que não está relacionado a um móvel, de uma mudança sem nada que mude. Bergson afirmou que essa mudança se basta, ela é a coisa mesma. E por mais que tome tempo, é indivisível. Sem dúvida, existe uma tendência a dividi-la e a nos representar, em vez de dar continuidade ininterrupta à melodia, uma justaposição de notas distintas. Mas em parte alguma a substancialidade da mudança é tão visível, tão palpável, quanto no domínio da vida interior (Ibid., p. 170-171).

Na nossa vida interior existe uma melodia contínua. Esta melodia prossegue e prosseguirá, indivisível, do começo ao fim de nossa existência consciente. Se recortarmos a melodia em notas distintas, em tantos “antes” e “depois” quantos nos aprouver, é porque nela misturamos imagens espaciais e porque impregnamos de simultaneidade a sucessão (Ibid., p. 172-173).

A melodia, que é contínua, num sentido amplo é um presente que dura. Nesta analogia da melodia, o filósofo observou que não é mais a conservação do passado que se tratará de explicar. Pelo contrário, é sua aparente abolição. Não teremos mais que dar conta da lembrança, mas sim do esquecimento (Ibid., p. 176-177). A arte nos faz descobrir nas coisas, mais qualidades e matizes do que percebemos naturalmente. Ela dilata nossa percepção e enriquece nosso presente, mas não nos faz ultrapassá-lo (Ibid., p. 181).

A percepção usa duas maneiras para conhecer um objeto. A primeira implica dar voltas em torno dela, tomando um ponto de vista, por isso é relativa. A segunda implica entrar nela, sem ponto de apoio; é um movimento absoluto. O movimento adotado resultará em uma experiência diferente da outra (Ibid., p. 184).

Bergson falou da essência das coisas que não podem ser expressas por símbolos, porque uma tradução feita com símbolos permanece sempre imperfeita. Mas o absoluto é perfeito na medida em que ele é perfeitamente aquilo que é. Ele viu que somente a intuição nos transporta para o interior de um objeto, para coincidir com aquilo que ele tem de único. A vida interior não pode ser representada por imagens, pois assume um constante movimento que se multiplica, e não há meios de expressar o fluir da duração. Bergson diz que há uma ilusão quando se acredita representar fielmente a duração ao justapor conceitos de unidade, de divisibilidade finita ou infinita (Ibid., p. 185-193).

O presente encerra de modo distinto a imagem incessantemente crescente do passado. Sem essa sobrevivência, do passado no presente, não haveria duração, mas apenas instantaneidade. Por esta razão não se pode fabricar realidade ao manipular símbolos, porque eles nos instalam na imobilidade. Mas é o movimento que é anterior à imobilidade, e não há, entre as posições e o deslocamento, a relação das partes com o todo, mas, sim, da diversidade dos pontos de vista possíveis com a indivisibilidade real do objeto (Ibid., p. 208-212).

Bergson enunciou nove proposições sobre o movimento: 1) Existe uma realidade exterior dada imediatamente a nosso espírito; 2) Essa realidade é mobilidade; 3) Nossa inteligência, quando segue sua inclinação natural, age por percepções sólidas, de um lado, e por concepções estáveis, do outro; 4) Conceitos fixos podem ser extraídos por nosso pensamento da realidade móvel; mas, não há nenhum meio de reconstituir, com a fixidez dos conceitos, a mobilidade do real; 5) As demonstrações que foram dadas da relatividade de nosso conhecimento estão, portanto, maculadas por um vício original: supõem que todo conhecimento deve partir de conceitos de contornos definidos para agarrar com eles a realidade que flui; 6) Filosofar consiste em inverter a direção habitual do trabalho do pensamento; 7) Um dos alvos da metafísica é operar diferenciações qualitativas; 8) É relativo o conhecimento simbólico por conceitos preexistentes que vai do fixo para o movente, mas não o conhecimento intuitivo que se instala no movente e adota a vida mesma das coisas; 9) Há mais no mutável do que no imóvel e passa-se do instável para o estável por uma simples dilatação (Ibid., p. 218–225).

Para Bergson, a principal razão de ser da metafísica é a ruptura com os símbolos. O entendimento procura estabilidade quer em relações, quer em coisas. Quando se trabalha com relações, depara-se com o simbolismo científico, lida-se com coisas, encontra-se o simbolismo metafísico (Ibid., p. 227). Ele observou que a intuição metafísica corresponde ao conjunto das observações e das experiências colhidas pela ciência positiva e, sobretudo, por uma reflexão do espírito sobre o espírito (Ibid., p. 233).

2.1.3 - Sobre *Matéria e Memória*

O corpo é uma imagem que reage ao exterior e ao interior. Ele é convidado a agir, mas a decisão de reação cabe ao homem. O corpo exerce uma influência real sobre outras imagens e, por isso, os objetos que o cercam refletem a ação possível do corpo sobre eles. (BERGSON, [1896] 2010, p. 11-16).

Para Bergson, o cérebro é um centro que recebe a informação e retém as imagens. O filósofo chamava matéria ao conjunto de imagens, que se movimenta e atinge o corpo. As imagens podem ser interiores ou exteriores e entram em dois sistemas: no campo da ciência, em que ela se relaciona consigo mesma; e na consciência, com a imagem regulada pelo corpo e suas variações (Ibid., p. 21).

Na linha da percepção, o realismo e o idealismo têm um interesse comum: o conhecimento. No realismo, com um sistema regido por leis imutáveis, e onde a experiência só acontece no presente. No idealismo existem várias percepções que se relacionam com uma imagem central, em que se admite a continuidade do passado, presente e futuro (Ibid., p. 22).

Após a percepção, o cérebro prepara o corpo para a ação e não para o conhecimento. A percepção está cheia de recordações que interagem com os acontecimentos do presente. As recordações apenas apontam para um dado que traz à tona antigas lembranças (Ibid., p. 27-30).

A memória trabalha com um sinal que evoca lembranças e com a representação do sinal carregada de percepções. Uma imagem pode estar presente sem estar representada. A distância entre estes dois termos, presença e representação, parece medir o intervalo entre a própria matéria e a percepção consciente que temos dela (Ibid., p. 32).

Esta percepção consciente é o discernimento, pois ela limita a imagem do todo e se fecha para o interesse individual. A percepção e a memória não alcançam condições ideais para que ocorram plenamente no cérebro (Ibid., p. 36-42). Ainda que se captassem imagens de vários ângulos de um objeto, o corpo não estaria apto a reter uma visão completa do mesmo (Ibid., p. 49).

Por intermédio da reunião dos aspectos sensíveis da matéria é possível conhecê-la. Bergson utilizou a metáfora da dor e da afecção para propor que, por intermédio da ação do objeto sobre o corpo e a reação do corpo a este, passa-se da atitude passiva da percepção para uma possível ação sobre as coisas. O corpo não somente percebe, mas luta contra as ameaças externas (Ibid., p. 53-58).

A percepção é cercada por um conjunto de imagens. Uma delas é eleita para ser conhecida com mais profundidade. Sobre esta imagem age-se e reage-se. A percepção faz

parte das coisas e a sensação modifica-se por meio da influência trazida pela imagem. A reação tem um caráter imprevisível, pois toma por base o conhecimento das experiências do passado que se manifestam no futuro de uma forma equivalente (Ibid., p. 63-68).

O filósofo concluiu que “perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar.” O passado é uma ideia e o presente é ação. A percepção não é apenas um elemento espectador, que não participe da ação. A duração da percepção se instala na consciência ao formar a memória capaz de captar contínuos momentos (Ibid., p. 69-73). Ao abranger vários momentos da duração, a percepção e a memória estão unidas entremeando passado no presente. Diante disto, Bergson procurou descobrir o papel do corpo em relação à memória (Ibid., p. 77-81).

A memória reúne as imagens armazenadas no decorrer do tempo. O corpo, mesmo sendo uma imagem, atua como se estivesse fora delas. O armazenamento das imagens pode se manifestar na memória mecânica ou na memória afetiva. As imagens são reconhecidas pelas representações que se fazem delas (Ibid., p. 83-84).

Bergson usou a leitura como exemplo de representação. Afirmou que, para apenas lembrar dela na imaginação, pode-se visualizá-la de uma só vez. Mas, para reproduzi-la internamente na lembrança, demandaria a mesma duração que a ação de leitura quando fosse praticada. O filósofo propôs duas memórias: uma que imagina e outra que reproduz (Ibid., p. 87-89).

A memória imaginada exige um esforço humano, pois se aproxima do sonho e contraria a tendência para a ação. A ação está relacionada com os movimentos que são feitos a cada dia e tornam-se costumeiros. A repetição dos movimentos condiciona o modo de perceber a vida. Mas a consciência só emprega a memória imaginada quando sua associação é útil no presente (Ibid., p. 90-92).

Ao afirmar que a memória-sonho se manifesta espontaneamente e se tolhe quando se aciona a memória voluntária, Bergson defendeu que a primeira mostra as imagens passadas ou situações semelhantes à segunda, que faz suas escolhas diante do presente (Ibid., p. 93-97).

A vida presente assume um caráter mecânico por ser direcionada à ação. Por isso, a memória espontânea espera surgir uma brecha para que possa trazer o passado para se relacionar com o presente, ao influenciar a escolha da representação semelhante do momento atual. O filósofo viu que o presente desloca o passado, porque da mesma forma que impede o reconhecimento de antigas imagens, também as evidencia quando elas surgem (Ibid., p. 106-108).

A volta ao passado é uma inibição de movimento, a atenção que delinea o objeto percebido. Ao delinear, evocam-se as antigas imagens, ocorrendo uma segunda percepção das mesmas. Há uma reafirmação da percepção no resgate desta memória. O filósofo referiu-se novamente à leitura. A leitura vem da percepção dos caracteres que estão gravados na memória e que permitem a reconstrução do texto (Ibid., p. 114-117). A memória humana está envolvida de lembranças pessoais, que só se manifestam quando algum fato presente suscite seu reaparecimento. As imagens passadas carregam afetividade perceptível no sonho, sendo recolhidas no momento da ação (Ibid., p. 120).

A memória voluntária é direcionada à ação e à repetição, a qual forma o hábito. Porém ele questiona a utilidade da repetição. Ele mesmo respondeu que repetir tem um efeito de decomposição e recomposição, que faz com que o corpo compreenda ou não o movimento. Um exemplo musical, citado por Bergson, ilustra o pensamento acima: “Posso perceber uma melodia, acompanhar seu desenho, fixá-la inclusive em minha memória, e não saber cantá-la” (Ibid., p. 127-128).

A memória ordena simetricamente as partes de um objeto à medida que as reconheço com atenção. Uma palavra, por exemplo, só evoca uma imagem se lhe é dada atenção. A palavra interage com outras numa frase; se for isolada assemelha-se a uma nota de um tema melódico que sozinha não reflete o tema completo (Ibid., p. 133-136).

O cérebro percebe a ação do objeto ao provocar várias sensações que serão ordenadas pela memória. Os sentidos recebem as impressões dos órgãos influenciados por um objeto real; por outro lado sofrem a influência de um objeto virtual. A lembrança suscita no corpo ações correspondentes. Bergson concluiu:

a imagem virtual evolui em direção à sensação virtual, e a sensação virtual evolui em direção ao movimento real: esse movimento, ao se realizar, realiza ao mesmo tempo a sensação da qual ele seria o prolongamento natural e a imagem que quis se incorporar à sensação (Ibid., p. 150-153).

O passado é virtual, manifestando-se em lembrança no presente. O presente é o instante que decorre, é a ação. O presente abrange uma duração, pois, encontra-se entre o passado imediato e o futuro iminente. O presente se constitui de momentos vividos e movimentos a executar (Ibid., p. 158-162).

A percepção corta a continuidade do desenrolar destes momentos porque está imersa na matéria onde acontece o presente. Há uma tendência de suprimir o tempo passado e admitir como real somente o presente. Mas as lembranças encadeiam-se e se colocam ao lado do caráter reunindo todos os estados passados. A consciência direcionada para a ação só

materializa a percepção antiga quando precisa tomar uma decisão. Neste caso a consciência realiza um salto no tempo para buscar situações semelhantes (Ibid., p. 162-170).

A existência abrange a apreensão da realidade pela consciência e o estabelecimento de uma conexão da realidade com o que precede e com o que se segue. O filósofo argumentou que, tamanha é a valorização da matéria, que se deseja saber onde ficam retidas as lembranças. Este pensamento só se ajustaria à matéria no espaço. Para as lembranças, que estão no reino da duração, não há compartimentos (Ibid., p. 172-175).

A percepção já é memória, no dizer bergsoniano, porque no pequeno instante que acontece, uma infinidade de elementos são revividos. A memória coexiste com a consciência ao transitar pelo passado e organizar-lhe os dados. O corpo faz parte da representação das imagens, pois também é uma imagem e por isso o cérebro não pode conservá-las, pois, faz parte delas (Ibid., p. 176-177).

As lembranças do passado retornam, se o presente lhes fizer um chamado. As sensações e os movimentos reavivarão a lembrança. Para o homem, o que vale é o bom senso. Nem a impulsividade de reagir a cada momento, nem uma atitude passiva e sonhadora constituem boas experiências. O filósofo citou o comportamento infantil de reação espontânea ao momento presente porque suas lembranças não se restringem ao imperativo da ação. O homem limita o passado porque precisa agir no presente. No sonho, durante o sono, quando se está liberado da ação, o passado pode transpor o limite da consciência (Ibid., p. 177-180).

No sonho se vê o particular, é a lembrança das diferenças. No presente somente há a percepção das semelhanças. Bergson procurou esclarecer a natureza da memória pura através das noções de semelhança e de generalidade. Ele afirmou que “para generalizar é preciso primeiro abstrair, mas para abstrair utilmente é preciso já saber generalizar. Este axioma conduz ao nominalismo e ao conceitualismo, e ambos partem da percepção de objetos individuais (Ibid., p. 181-185).

A percepção começa num estágio intermediário, com uma análise que refina a ideia geral associada à memória que consolida o individual. A semelhança inicial é sentida; a semelhança final é pensada. Ela é uma construção do entendimento e da memória. A generalidade em sua origem gera o hábito, mas após reflexão sobre os movimentos mecânicos surgiu a ideia do gênero (Ibid., p.186-188).

Entre duas ideias há sempre uma semelhança e uma ideia contígua. Mas isso não quer dizer que uma ideia invoque a outra. A tendência da lembrança é reunir outras elucidando um retorno do espírito à unidade indivisa da percepção. A reflexão é que leva ao fracionamento (Ibid., p. 192-195).

As lembranças parecem se repetir. Quando elas são inibidas pelo presente tornam-se comuns; mas quando a memória é ampliada, participa de múltiplos sistemas e, neste domínio, existem lembranças que são predominantes (Ibid., p. 198-200).

A atividade do espírito sobrepuja as lembranças. As lembranças excedem as sensações e os sentimentos. Estes dependem daquilo que Bergson chamou de atenção à vida. O corpo seria um receptáculo de estímulos, mas quando está em estado de sono e chega ao sonho, este assume um estado de espírito devido à interrupção da excitação. Bergson concluiu, então, que não via como a memória poderia se instalar na matéria, citando Ravaisson: que “a materialidade ponha em nós o esquecimento” (Ibid., p. 203-208).

O corpo não dá origem a uma atividade intelectual, mas mede a ação sobre os objetos. O corpo escolhe a lembrança que servirá para sua ação (Ibid., p. 209). A memória, ao sintetizar diversas percepções, contrai diferentes qualidades sensíveis e as mesmas mudanças objetivas com seu relaxamento natural. Bergson afirmou que um fato é uma conformação do real aos interesses e exigências da vida em sociedade. Já a intuição é contínua, mas, por causa da quebra da unidade da intuição pela consciência, fez-se necessária a criação de um vínculo que aparentasse união (Ibid., p. 213-214).

Se a metafísica é construída, à filosofia será dado o ensejo da investigação. Bergson buscou na experiência humana a base para construção do conhecimento. Ele chegou a dois pontos opostos da liberdade: no determinismo, o ato é uma composição mecânica entre elementos; no liberalismo, o ato é uma decisão livre. Bergson imaginou seguir pelo caminho da duração, mas entendeu que a ação iria passar por uma evolução diferente (Ibid., p. 215-217).

A duração se divide naquela que se vê agir e na que age. A primeira é repartida, a segunda une-se com outras e é onde se observa a ação, na teoria da liberdade. Ao contrário de Zenão de Eleia, para quem o movimento descreve um espaço e o móvel pode parar em algum ponto, para Bergson, todo movimento é indivisível (Ibid., p. 218-222).

Bergson viu como impossível construir o movimento com imobilidades. Existe um movimento real, senão nada mudaria no universo. Todo lugar é relativo e todo o movimento é absoluto, não importando saber como mudou de posição, mas como mudou de aspecto. Ele acrescentou: “Toda divisão da matéria em corpos independentes de contornos absolutamente determinados é uma divisão artificial” (Ibid., p. 223-230).

A figura do caleidoscópio é sugerida para ilustrar que tudo muda, mas permanece ao mesmo tempo. A continuidade muda de aspecto. Não é possível separar permanência e

mudança. Ao lado da ciência e consciência está a vida, sujeita a um corpo com necessidades que se relacionam com a realidade sensível (Ibid., p. 231-233).

Na ciência, particularmente em química, no estudo da matéria, estas imagens não chegam ao interior das coisas. A ação recíproca de partes da matéria umas sobre as outras foi a verdade que o filósofo encontrou na ciência. Na mecânica, ele observou que os seus movimentos ocupam uma duração, ligam momentos sucessivos e são análogos à consciência (Ibid., p. 234-238).

Na música, Bergson acrescentou:

Ali onde o ritmo do movimento é bastante lento para se ajustar aos hábitos de nossa consciência - como acontece para as notas graves da escala musical, por exemplo - não sentimos a qualidade percebida decompor-se espontaneamente em estímulos repetidos e sucessivos, ligados entre si por uma continuidade interior? (Ibid., p. 239).

Não há um ritmo único da duração, porém não se está habituado a representação de durações com elasticidade desigual, que têm o costume de substituir a duração verdadeira, vivida pela consciência, por um tempo homogêneo e independente. O filósofo sugere suprimir hipoteticamente sua consciência. Ele passou a imaginar uma vida plena com muitos estímulos ininterruptos em constante conexão e movimento. Admitiu, então, que seria uma visão cansativa, mas pura (Ibid., p. 244-246).

A matéria se divide em objetos independentes, enquanto a memória prolonga o passado no presente. O espaço e o tempo homogêneos expressam o duplo trabalho de solidificação e de divisão do real para encontrar apoio na matéria. O espaço representa aquilo que é fixo e divisível (Ibid., p. 247-255).

O espírito “se distingue na medida em que condensa os momentos dessa matéria para servir-se dela e para manifestar-se através de ações que são a razão de ser de sua união com o corpo”. A distinção do corpo e do espírito não deve ser estabelecida em função do espaço, mas do tempo (Ibid., p. 259). Bergson concluiu, dizendo: “é preciso que o passado seja desempenhado pela matéria e imaginado pelo espírito” (Ibid., p. 262).

2.1.4 – Sobre *Do Tempo Musical*

Seincman (2001) abordou as dimensões e concepções do tempo que o ouvinte tem ao apreciar uma música. Isto significa dizer que o período de tempo que uma obra musical leva para ser apresentada nem sempre corresponde ao estado psicológico do receptor.

Seincman baseou sua investigação nos postulados de Henri Bergson, defensor da continuidade da *durée*, e de Gaston Bachelard, formulador da descontinuidade dos instantes. Durante seu raciocínio, fica claro que, embora estes pensamentos estejam em oposição, ajudam o leitor a compreender duas faces da experiência estética musical.

“A música é um fenômeno temporal por excelência” (SEINCMAN, 2001, p. 13). A criação e a fruição da música só são possíveis mediante a performance, pois por intermédio dela é que a música perdura na consciência através da memória. Ele fez um panorama da natureza da música em cada período da história até chegar ao Romantismo, que é o objeto de estudo de suas questões relativas ao tempo.

Seincman falou sobre o caráter ilusório da arte e o fato da música ter este poder de agregar elementos estáticos como passado, presente e futuro e amalgamá-los como se fossem contínuos. É neste ponto que a análise musical deve focar: ela “tem de resgatar o conteúdo que os elementos musicais adquirem na consciência do ouvinte no transcorrer do tempo” (Ibid., p. 29). Quando ele fala de memória, afirma que, para que as partes de uma música fiquem conscientes no ouvinte, devem existir pontos de articulação entre elas que permitirão o fluxo temporal na fruição, ou seja, a própria interpretação da música (Ibid., p. 36).

Ao tratar da repetição, vê-se que em arte não existe reprodução precisa de um instante. Neste assunto Bachelard auxiliou, afirmando que o tempo é um somatório da interação de instantes. Assim, a repetição é a retomada de uma ocorrência semelhante de fatos ordenados do passado, expondo o receptor a um duplo. O autor exemplificou os conceitos acima com *Cenas Infantis op. 15 n° 1*, de Schumann, 3° movimento da *Sinfonia n° 1*, de Mahler e *Gôndola Veneziana, op. 30 n° 6*, de Mendelssohn.

O conceito de duplo foi inserido como uma característica do período Romântico, pelo fato de ter sido marcado por diversidades, conflitos e contradições. “As obras de arte passam a expressar esta natureza polar, dupla, ambígua e fragmentária do real” (Ibid., p. 77). Shakespeare é tomado como um referencial deste novo ideal estético, no qual a “harmonia dos contrários” é sua síntese (Ibid., p. 80). Com a fragmentação do seu discurso, muda-se a noção de direção e de ordem e coloca-se em xeque a base da lógica, do tempo cartesiano e racional.

No campo da música, multiplicam-se as peças características para piano em que os compositores expressam mais emoções por meio da concisão temporal. Na música sinfônica, há uma tendência evolutiva, com a ampliação da forma e a transformação constante dos temas, exigindo mais da memória do ouvinte. Freud também colaborou com esta nova concepção temporal ao analisar os sonhos e constatar que a memória processa encadeamentos de associações significativas, tornando-as simultâneas ou híbridas. Desta maneira, o tempo é

um fator manipulável: “pode-se ter a impressão de que foi suspenso, interrompido, deslocado, condensado e assim por diante” (Ibid., p. 87).

Seincman estudou quatro casos em música que manifestam como os compositores trabalharam estes mecanismos de manipulação do tempo. A *Sonata op. 57 L'Apassionata*, de Beethoven apresenta um caso de deslocamento com a interrupção do tema por outros elementos musicais; no “*Andante con moto*” do *Concerto n° 4*, de Beethoven, também há um deslocamento, que se dá através do diálogo entre orquestra e piano; em *Papillons*, de Schumann, acontecem as associações e condensação, com a sobreposição de materiais; e no *Noturno op. 48 n° 1*, de Chopin, o tema segue em deslocamento e em condensação ao mesmo tempo. O autor chamou ainda a atenção sobre o duplo papel do silêncio na música, como “um elemento que, por um lado, conecta os eventos e, por outro, interrompe seus fluxos” (Ibid., p. 116).

Um relacionamento da música Barroca com a Romântica foi delineado pelo autor, no que tange ao uso de células e motivos. No primeiro, as estruturas são fechadas e obedecem a um fluxo de tempo regular; já no segundo as células geram novos eventos e uma nova concepção temporal. Novamente se apresenta o conceito do “fazer mais com menos” (Ibid., p. 82): usar pouco material sonoro com muitas variações. Por intermédio destas últimas, acontece um adiamento de uma conduta, segundo Pierre Janet, que prolonga a duração do espaço e do tempo (Ibid., p. 120).

São, então, analisados o “*Allegro com Brio*” da *5ª Sinfonia*, de Beethoven, o *Adágio do Quinteto em Dó Maior*, de Schubert, e o *Noturno op. 15 n° 3*, de Chopin. Em Beethoven, a célula geradora que se repete durante toda a peça promove um constante instante presente. Ao quebrar o fluxo do tempo, provoca seu deslocamento, que vai tanto na direção vertical quanto na horizontal, onde o próprio material se harmoniza. A célula geradora assume uma função cíclica.

Em Schubert, o tempo é distendido pelo andamento lento, pelo uso de frases longas e ambiguidades harmônicas. Estes recursos dificultam ao ouvinte identificar o início e o fim das frases, criando a sensação de suspensão temporal. O tema é constantemente variado e também possui um caráter cíclico, que conduz à expectativa frustrada de chegada na tônica, contribuindo para o alargamento psicológico da peça.

Em Chopin, o foco se deu no dualismo inspirado em Hamlet. A música possuiria uma forma aberta, sujeita a transformações, onde cada seção seria a revelação de um novo aspecto do mesmo ser. Mais uma vez, o tempo distendido, as ambiguidades harmônicas, as repetições das frases, utilização de intervalos e notas de forma insistente, deslocamentos rítmicos, pedais

de prolongamento temporal e constante mudança de tonalidade constituem a evolução da obra. Estes efeitos empregados por Chopin procuraram traduzir um “Hamlet sem palavras.” (Ibid., p. 151).

Seincman, então, apresentou um breve retrospecto dos pensamentos de Bergson e Bachelard, concluindo que o homem necessita acreditar em algo efêmero, sendo a arte capaz de proporcionar isto de forma autêntica. Por isso, o intérprete deve iludir seu público para comunicar a música, pois, é pelo ouvinte e sua consciência, que a arte é recriada através da realidade do ilusório. (Ibid., p. 174).

Após esta apresentação da filosofia bergsoniana, fica o questionamento de como ela se aplicaria ao *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra* de Meneleu Campos. Em princípio, a filosofia de Bergson coincide com a criação contínua de Meneleu Campos. O compositor parte de poucos elementos e os metamorfoseia no processo de construção da obra. Logo em seguida, observou-se que por esta multiplicidade de paisagens sonoras que decorrem umas das outras, deslocando o tempo e alargando a forma, não seria possível analisar o *Concerto* por uma sistematização convencional. A filosofia de Bergson veio atender a expectativa de compreender o tempo, não como série de imobilidades, mas como um fluxo contínuo de duração. A duração foi vista tanto da perspectiva cronológica, como também, da perspectiva psicológica da escuta, que não coincidia com a primeira, devido à aparente desproporcionalidade da obra.

Além disso, havia a questão do processo de reconstrução histórico-musical, que envolvia a transcrição dos manuscritos do *Concerto*. E ainda, o contato com a partitura mostrava uma constante reiteração dos motivos e temas. Estes aspectos, igualmente, remetiam a Bergson, em seus pensamentos sobre memória. A memória foi utilizada como parceira na busca de semelhanças em antigas imagens musicais. Estas imagens, retiradas da literatura musical, de peças de compositores que compartilharam das experiências da virada do século XIX para o XX, auxiliaram na reconstrução musicológica da peça. Mas a memória também exerce um aspecto vital no *Concerto*, diante da repetição motívica traçada por Meneleu Campos em cada movimento, pois, segundo Bergson, o compositor cria novamente a percepção do passado no presente ao multiplicá-la.

3 - O Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra, de Meneleu Campos

3.1 – Dos manuscritos do Concerto.

Foi no início do século XX, no ano de 1903, que Meneleu Campos, licenciado de suas atividades no Instituto Carlos Gomes (Belém, Pará), retornou a Milão. Ele compôs ali seu *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*. Como foi mencionado no primeiro capítulo, provavelmente Meneleu Campos iniciou esta composição no final do ano de 1903 e a concluiu em março de 1904, segundo as datas registradas no segundo e no terceiro movimentos do manuscrito. Salles (1972) registrou que o *Concerto* é “uma obra que, no conceito de seus contemporâneos, marca o apogeu de sua criação”. Foi dedicado à sua irmã, Izabel de Campos Lobato, uma das principais divulgadoras da sua obra pianística e a primeira intérprete do *Concerto*.

As partituras manuscritas foram doadas pela família que, segundo o casal Salles, “queria se desfazer do acervo de Meneleu Campos porque não desejava mais ter aquele material em sua casa.” O casal Salles providenciou a guarda do material na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que passou então a organizar e catalogar as partituras, trabalho este que ainda é referência ao se consultar as obras de Meneleu Campos. Na Fundação Biblioteca Nacional, a partitura que se encontra sob a catalogação MS C-XXVI-199, possui 108 (cento e oito) páginas, com dimensões de 19,5 cm por 31, 5 cm. Trata-se de um rascunho da obra que, posteriormente, serviu como base para a orquestração. Consta somente a parte do piano, totalmente autografada pelo compositor. A descrição física da obra é finalizada com os seguintes caracteres: Milano, nov.- dic. 1903.

A partitura que se encontra sob o sistema alfa-numérico MS C-XXVI-202, tem 193 (cento e noventa e três) páginas, das quais constam 34 (trinta e quatro) partes dos instrumentos de orquestra. As dimensões destas páginas são de 35,5 cm por 27 cm, indicando, pelo seu tamanho, que esta versão foi concebida com a visão integral da obra. Apesar da descrição física fornecida *on line* pela Fundação Biblioteca Nacional mencionar 34 (trinta e quatro) partes instrumentais, faltavam as partes de 1^a e 2^a trompas e havia o acréscimo da parte de clarone (clarineta baixo). É interessante observar, também, que o próprio compositor apresentou esta dúvida sobre a quantidade de partes na contracapa de seu manuscrito, ao escrever “32 parti ou 30”?

Neste concerto já é possível encontrar materiais sonoros recorrentes em outras peças do compositor. Isto sugere que ele começava a crescer no seu estilo de escrita musical, considerando que anteriormente o compositor havia escrito peças curtas, música de câmara e peças corais para fins didáticos. Sua caminhada rumo à maturidade composicional foi iniciada com os concertos para violino e a *Fantasia de Concerto para violino*, esta última possivelmente fruto de modificações dos primeiros, que demonstravam sua constante preocupação com o aprimoramento do seu trabalho.

O fato é que o *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra* apresenta um Meneleu Campos mais consciente e mais capaz de expressar seu potencial criador. As melodias que Meneleu Campos colocou no *Concerto* deixam transparecer sua habilidade e sensibilidade. Influências de Chopin, Liszt, Schumann, Tchaikovsky, Debussy e Grieg são bem evidentes. O tom de Lá Maior era um dos prediletos do compositor. Encontramo-lo, por exemplo, num dos seus *Quartetos* e na *Sinfonia*. É possível que a preferência por este tom fosse apenas pelo fato de ele ser idiomático para os instrumentos de cordas da orquestra.

Mas se o perfil psicológico do compositor for levado em conta, Lá Maior era um tom que ele costumava usar para composições consagradas a pessoas queridas, como por exemplo, a *Marcha Fúnebre*, escrita em homenagem a Carlos Gomes por ocasião da sua morte. Ora, Meneleu Campos, no processo de criação do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, passava pelo período de luto pela morte de Rosetta Bossi. Talvez quisesse expressar o amor que ainda nutria por ela. Mas, além disso, o fato do *Concerto* ter sido dedicado à sua irmã, Izabel de Campos Lobato, é outra manifestação de que o compositor desejava demonstrar admiração e apreço àquela que também o ajudou na sua iniciação musical.

O *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra* foi a obra de maior sucesso no meio em que vivia e houve boa receptividade do público daquela época, principalmente em sua terra natal. Outros pianistas que também tocaram este *Concerto* foram Paulino Chaves, Manuel Luiz de Paiva e Maria de Nazareth Vasconcellos Silva. Esta última pianista realizou a última apresentação do *Concerto*, com Meneleu Campos ainda em vida, no ano de 1925 (SALLES, 1972. p. 173-176).

3.2 – Análise do *Concerto* sob a Perspectiva de Bergson

A fim de oferecer um panorama da estrutura do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos, foi realizada uma análise musical, abordando, de início, aspectos formais, tais como frases, motivos, períodos e a construção utilizada. Porém estes elementos não foram os definitivos para este trabalho, e sim um ponto de partida para compreender a temporalidade e a mobilidade da música, segundo Bergson (Op. Cit. 2006 e 2010).

Neste trabalho, os quatro pontos basilares em Bergson são enfocados: intuição, duração, impulso vital, e memória. A intuição é o método que o filósofo acredita ser mais adequado para alcançar o conhecimento. É nela que ele reencontra a duração verdadeira (Bergson, [1934] 2006, p. 27). A intuição busca a diferença, e o impulso vital seria a própria duração, à proporção que ela se diferencia e se atualiza. O impulso vital relaciona-se com o processo criativo e não tem limites para sua extensão. Enquanto a memória entra como integradora dos vários momentos da criação, ela unifica sua trajetória.

A intuição foi o transporte para o interior do *Concerto* e auxiliou na busca do que esta obra tem de singular. Não limitou o conhecimento pelo que ela não tem ou deveria ter, ou porque se apresenta numa ordem diferente, conforme postulam os pseudoproblemas bergsonianos.

A duração compreende a continuidade da escuta musical e não justaposições de seções. A relação entre visualização da partitura e audição do *Concerto* reflete esta realidade conflituosa entre estes elementos. Não há a coincidência da duração imaginada visualmente, esboçada pela quantidade de páginas da obra e a duração real proporcionada no ato de ouvir¹⁴. Bergson fala que a duração real é o tempo indivisível, como numa melodia que não se decompõe, ela simplesmente prossegue. É oportuno citá-lo diretamente:

Sem dúvida temos uma tendência a dividi-la e a nos representar, ao invés da continuidade ininterrupta da melodia, uma justaposição de notas distintas. Mas por quê? Porque pensamos na série descontínua de esforços que faríamos, pondo-nos a cantar, para recompor aproximativamente o som ouvido e também porque nossa percepção auditiva contraiu o hábito de se impregnar de imagens visuais (BERGSON,[1934] 2006, p. 170).

A continuidade da melodia conduz ao princípio do impulso vital, como uma resposta ao primeiro ímpeto de criação, que origina a existência e que, no desenrolar do processo criativo, produz novas formas com estágios maiores de complexidade. Compreende-se que o

¹⁴ Seincman colocou esta “questão da duração do tempo como um paradoxo de reconstituir a realidade temporal a partir de conceitos imóveis e estáticos” (SEINCMAN, 2001, p. 26).

impulso vital revela também a intuição de Meneleu Campos, ao tomar consciência de si mesmo e de seu devir criador.

A memória e sua relação com imagens foram abordadas por Bergson como parte da reflexão de como meu corpo reage aos objetos que são exteriores. No caso da música pode-se falar da memória visual e, sobretudo, da memória auditiva. O corpo recebe e dá movimento, sendo o cérebro responsável por realizar a comunicação entre o corpo e a imagem. A percepção do mundo exterior determinará como o corpo vai agir (BERGSON, [1896] 2010, p. 69). A música exerce estímulos sobre o corpo, que reage de acordo com as escolhas do intérprete e do ouvinte. A memória servirá como um elemento perpetuador da obra musical na consciência de ambos. A partir daí, a relação, que dependia do exterior, passa a ocorrer, também, no interior, no decorrer da execução da peça musical e até mesmo após o seu término.

O *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra* de Meneleu Campos é composto de três movimentos. Dentro dos movimentos, percebe-se o *estilo concertante*, em que a música é composta idiomáticamente para um instrumento solista. Este e a orquestra dialogam, parecendo estabelecer um embate de timbres e sonoridades. Nesta dialética, orquestra e piano se revezam e se sobrepõem, sendo que cada um se desenvolve dentro seu espaço harmônico e de tempo. Apesar da época da composição do *Concerto* ser um período de profusão de tendências no campo da música, sua linguagem musical permanece no âmbito do sistema tonal romântico. Os referenciais europeus são perceptíveis nos desenhos melódicos. Apenas no final do primeiro movimento, o compositor parece apresentar um elemento musical brasileiro. Assim como em outras épocas da história da música ocidental, o apego às convenções, associado a uma liberdade formal, chama a atenção para os conflitos do músico de então. Ele deveria mostrar sua criatividade, mas também empregar estruturas já existentes. Este seria um dos caminhos para a ruptura.

No aspecto formal, Meneleu Campos deu nesta obra a impressão de flexibilizar os padrões estabelecidos, alargando-a através de variações ou acrescentando elementos episódicos no decorrer da música. Estas variações refletem o caráter movente e dinâmico do qual a música é formada. Por este motivo, as normas e métodos pré-fabricados que tentam imobilizar a visão musical, nem sempre são adequados para a investigação de uma criação artística. Mas, apenas para efeito de ilustração da estrutura da peça, tabelas de organização formal foram colocadas no início dos tópicos analíticos de cada movimento.

A atmosfera contínua de mudanças é percebida também no tratamento dos temas. Do primeiro para o segundo estabelecem-se contrastes, sem que haja uma repetição literal.

Ressaltam-se a variedade de andamentos, diversidade de desenhos melódicos, progressões harmônicas ampliadas e mudanças de tom, sobretudo no terceiro movimento.

Na versão MS C-XXVI-202, utilizada em nosso trabalho, os instrumentos de orquestra estão assim distribuídos: a) aerofones: 1 flautim, 2 flautas transversas, 2 clarinetes em Lá, 2 fagotes, 4 trompas em Mi bemol, 2 trompetes em Lá, 3 trombones, 1 oficleide; b) cordofones: primeiro e segundo violinos, viola, violoncelo e contrabaixo; c) membranofones: 2 tímpanos. Logo no início do primeiro movimento o compositor indica as notas que serão executadas pelos tímpanos: Lá₁ – Mi₂ – Dó#₂ – Fá#₁.

3.2.1 – Primeiro Movimento

TABELA 2
Organização formal do 1º movimento

Seção	A – A ₁	Ponte	B – B ₁	C (episódios)	A + B – Codeta
Campo Harmônico	Lá Maior	Dó # M 7 Fá # Menor	Dó # Maior 7	Tons vizinhos e afastados	Lá Maior Dó # Maior 7 Sol# Diminuto Mi Maior Lá Maior
Compassos	1 a 63	64 e 65	66 a 133	133 a 170	170 ao fim

O primeiro motivo básico (A) é o principal material rítmico-melódico apresentado de imediato pela orquestra, com a extensão de quatro compassos.



FIGURA 3: Primeiro Motivo (A). Compassos 1-4.

Fonte: Transcrição dos Manuscritos por Samuel Correia.¹⁵

O motivo (A) é recorrente durante todo o *Concerto*, pois em cada movimento ele surge com algum tipo de variação, seja melódica ou rítmica. Apesar de estas aparições nos demais movimentos serem curtas, pode-se pensar que o compositor tenha adotado a forma cíclica

¹⁵ Todos os excertos do Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra de Meneleu Campos foram transcritos por Samuel Cavalcanti Correia.

para seu *Concerto*. A forma cíclica era um recurso de escrita composicional, utilizado durante o século XIX, que conferia unidade à obra, pela aplicação do mesmo motivo nos diferentes movimentos (GROVE, 1994, p. 196). A repetição de elementos tem um caráter evolutivo que, por intermédio da alteração dos elementos musicais, dá continuidade, fluência e abertura do espaço-tempo, ao permitir que ideias sejam desenvolvidas no transcurso da peça.

Avançando no primeiro movimento, o motivo principal é reapresentado com variação de altura e mistura-se a uma nova frase. Esta conduz ao momento no qual há um decréscimo no andamento da parte orquestral, a qual prepara o ouvinte para a entrada do solista, que novamente apresenta o tema inicial. Estas variações são desejadas para manter o interesse e contribuem para o desenvolvimento da música (SCHOENBERG, 1991, p. 35-36).

Do compasso 66 até o 68, como se vê na pauta superior do exemplo abaixo, mostra-se o segundo motivo (B), cujo material melódico é imitado e compartilhado pelo naipe das cordas e pelo piano, até que se unam e dobrem suas partes.



FIGURA 4: Segundo motivo (B) do 1º movimento. Compassos 66-68.

Nos compassos 78 a 85, acontece um novo diálogo das cordas com o piano, também, com imitação. Neste momento do *Concerto*, Meneleu Campos insere alguns elementos novos. Segundo Bergson, quando alguma singularidade é colocada diante da percepção, ela procura distinguir os dados conhecidos dos novos. A memória encarrega-se de identificar e relacionar como fato passado e revisitado no presente o que já foi ouvido. Porém, o elemento novo que ainda não havia sido percebido é tomado como incompreensível, à medida que não se consegue encaixá-lo nos dados conhecidos. Mas é exatamente o novo e inesperado que confere a particularidade à obra (BERGSON, [1934] 2006, p. 33-34).

Destes elementos novos, vê-se na figura a seguir o uso recorrente da mediant maior, no acorde formado pelas notas (dó#, mi#, sol#, si), um Dó # Maior 7. Este tom, afastado da tônica, é um elemento romântico, destinado a contrastar repentinamente, sendo repetido por dez vezes a partir do compasso 86.



FIGURA 5: Mediente Maior. Compasso 86.

Uma passagem de virtuosidade é oferecida ao pianista, em que o compositor parece recordar Debussy em um excerto do Prelúdio nº 9:



FIGURA 6: Debussy. Prelúdio nº 9. Compassos 13-18.

Fonte: Montreal: Les Éditions Outremontaises, 2007.

A exemplo desta peça, este trecho também utiliza movimentos alternados das mãos no momento da execução, recurso também encontrado, anos mais tarde, em Villa Lobos, no seu *Polichinelo*, de 1918.

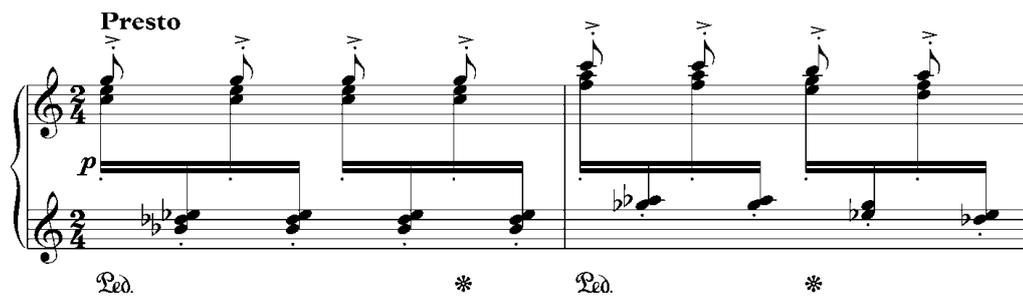


FIGURA 7: Compassos iniciais de Polichinelo de Villa-Lobos.

Fonte: São Paulo, Editora Arthur Napoleão, 1968.

Tanto em Debussy quanto em Meneleu Campos esta técnica de composição sugere uma polarização harmônica, que é resolvida no final do trecho. No caso deste *Concerto*, piano e orquestra encerram esta passagem simultaneamente no compasso 108, no tom relativo: Fá # Menor. Assim, Meneleu Campos deixou transparecer que estava consciente das técnicas de texturas e execução da música de concerto em voga na Europa.

Entre os compassos 110 e 117, a orquestra apresenta pequena variação do primeiro tema, enquanto o piano pontua cada variação com arpejos em terças. Inicia-se uma rivalidade entre o solista, que insiste em recordar o primeiro tema, e a orquestra, que faz ressurgir o segundo tema em estilo imitativo, começando com as violas e contrabaixo, seguidos dos violinos, finalizando com as flautas no compasso 124. Estes temas alternam-se e se desafiam até o momento em que o piano faz uma cadência descendente, à semelhança de trechos do primeiro movimento do *Concerto para Piano e Orquestra op. 23 n° 1*, de Tchaikovsky.



FIGURA 8: Cadência semelhante a Tchaikovsky (compassos 129 a 133).

A questão da repetição relaciona-se com a ordem em que as coisas se apresentam para nossa consciência. Bergson lamenta que a consciência humana recorte a realidade e por isso faça superposições de instantes (BERGSON, op. cit., p. 15). Ele esclarece que as repetições dão ritmo à vida, regulando a sua duração, e que “é só por obra e graça da repetição que tivermos encontrado nas coisas que haverá novidade em nossos atos” (BERGSON, [1934] 2006, p. 105-108).

No *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos, a continuidade temporal melódica está fundamentada na repetição dos dois motivos principais (A e B) durante os três movimentos, como renovação do passado no presente. Estes motivos tomam forma na mão do artista e são colocados de acordo com as intenções criativas dele em conexão com as técnicas composicionais.

Os motivos são renovados neste excerto pela imitação, pois as notas obedecem ao mesmo padrão intervalar. A renovação acontece porque não há exatidão no ato de repetir. O que existe é semelhança entre as ocasiões em que surgem novamente. A repetição forma um código que permanece na memória musical do ouvinte. Este código é acionado cada vez que é identificado. O que se quer dizer é que, apesar dos motivos serem representados graficamente da mesma maneira, a percepção artística é outra.

FIGURA 9: Motivos renovados (compassos 125 a 129).

Nesta altura, o segundo tema se sobrepõe à batalha travada anteriormente, pois seu material melódico é desenvolvido de diversas maneiras pelo piano e pela orquestra. Seincman (2001, p. 104-105) afirma que este conflito entre dois eventos manifesta que cada um (orquestra e piano) segue seu fluxo temporal e harmônico independente e, à medida que há oposição entre as suas partes, as durações de tempo são condensadas. Estas partes interagem de tal forma que despojam-se de suas feições iniciais e conduzem o ouvinte a uma nova realidade musical. O autor também assegura que esta maneira de trabalhar o conteúdo e a forma musicais, através da contradição e do embate de ideias, transparece os referenciais estéticos, culturais e filosóficos do Romantismo (SEINCMAN, 2001, p. 73).

Uma seção episódica do piano, entre os compassos 151 a 159, assume um caráter particular, tanto do ponto de vista melódico quanto do rítmico. A melodia inesperada sobressai à intensificação das passagens figurativas. O ouvinte é tomado de surpresa neste momento, pois o compositor lança-o a uma nova realidade ao apresentar uma ideia diferente. Mas, ao final desta seção, um pedal na nota dó# aponta para duas direções: o passado da mediante maior e o futuro que anuncia o retorno ao tema A, o qual instiga o ouvinte a pensar numa possível recapitulação.

FIGURA 10: Sessão episódica (compassos 151 a 159).

Neste primeiro movimento, ao mesmo tempo em que a música transparece continuidade, também mostra suspensões temporais que, algumas vezes, assinalam o início e o término das seções com fermatas. Em geral, elas sugerem uma flexibilização do fluxo musical, a ser retomado nas indicações *a tempo*, que são constantes nestes momentos.

FIGURA 11: Flexibilização do fluxo musical (compassos 170-172)

O quadro abaixo ilustra os momentos em que acontecem estas suspensões no andamento:

TABELA 3
Mudanças de andamento no 1º movimento

Compasso	Andamento	Tom	Métrica
1 – 31	Larghetto seminima = 96	Lá Maior	Binária Simples
32 – 36	Meno seminima = 72	Mi Maior	Binária Simples
37 – 170	Tempo primo seminima = 96	Lá Maior	Binária Simples
171 – 188	A tempo seminima = 80	Lá Maior	Binária Simples
189 – 286	Larghetto seminima = 96	Lá Maior	Binária Simples

A continuidade bergsoniana também é vista na maneira como Meneleu Campos interliga um material motivico melódico ao outro, utilizando os temas propriamente ditos. São pontes que funcionam, no dizer de Seincman, como pontos de articulação entre as seções, nos quais afluem passado e futuro (SEINCMAN, 2001, p. 36).

FIGURA 12: Ponto de articulação (compassos 161 a 168).

Bergson afirma ainda sobre continuidade:

A continuidade indivisível e indestrutível de uma melodia onde o passado entra no presente e forma com ele um todo indiviso, o qual permanece indiviso e mesmo indivisível a despeito de tudo aquilo que a ele se acrescenta a cada instante ou, melhor, graças àquilo que a ele se acrescenta (BERGSON, [1934] 2006, p. 79).

A ideia de recapitulação é provocada pelo retorno ao tom de Lá Maior, contendo, no entanto, mais uma novidade. Após uma pausa geral, o piano começa uma seção com uma melodia lírica, com as notas iniciais do primeiro motivo sugerindo influência chopiniana. Imagina-se que o movimento atingirá seu clímax, porém, subitamente surge uma seção com solo de clarinete, que executa a melodia outrora apresentada pelo piano.

É um episódio inusitado, pelo fato de a obra ser um concerto para piano e neste momento, o instrumento solista assumir o papel de acompanhador. Nota-se, também, a manutenção da tensão e do caráter lírico do trecho. O compositor, ao prolongar o discurso musical, dá nova impressão de deslocamento no tempo e na duração. Para o ouvinte, o interesse é renovado pela reiteração, feita pelo clarinete, da melodia antes apresentada pelo piano, o que confere dinamismo pelo aspecto contraditório dos eventos musicais.

FIGURA 13: Solo de Clarinete (compassos 188 a 195).

A repetição conduz à questão da memória. Deleuze vê a memória, segundo a perspectiva bergsoniana, como série de lembranças que vêm à tona na ocasião da percepção, mas também a memória que reúne vários momentos distintos (DELEUZE, 2008, p. 39). Meneleu Campos, quando repete as seções neste *Concerto*, geralmente não o faz de maneira literal. Ele recorre a variações de altura ou abrevia sua extensão. Uma nova seção (compassos 211-222) inaugurada pelos violinos e flautas, imediatamente seguidos pelo *tutti*, desenvolve a melodia lírica e antecipa uma parte vindoura do piano com grupos de graus conjuntos. O piano recorda o segundo tema, uma oitava acima da versão original (compassos 66-68), e, logo em seguida, uma terça acima. A mão esquerda rouba a atenção do ouvinte devido à melodia que se apresenta independente da voz principal. Estaria o compositor fazendo alusão às modinhas ou aos chorões brasileiros tão característicos do início do século XX?



FIGURA 14: Reexposição motívica (compassos 230 a 232).

Agora é a vez de o piano evocar o material apresentado um pouco antes pela orquestra (compassos 211-222). Aproximando-se o fim deste movimento, começa uma espécie de Coda, na qual a orquestra reutiliza todo material melódico que foi exposto durante o primeiro movimento. Para finalizar, o piano se despede com o segundo tema em Fá # Menor e depois em Lá Maior, com o *tutti* nas notas dos compassos finais. No final deste movimento, a impressão auditiva é de uma melodia que continuamente se fez presente, revestindo-se de um caráter indivisível. No dizer de Bergson: “trata-se de um presente que dura” (BERGSON, [1934] 2006, p. 176).

3.2.2 – Segundo Movimento

TABELA 4
Organização formal do 2º movimento

Seção	A	B	A ₁	B ₁
Campo Harmônico	Ré Maior Ré com 5ª aumentada Ré Maior	Fá # Maior Mi Maior Lá Maior	Ré Maior Mi Maior Si Maior Lá Maior	Ré Maior Ré com 5ª aumentada Ré Maior
Compasso	1 – 45	46 – 62	63 – 81	82 – 104

O segundo movimento é o mais curto do *Concerto* e, por causa de sua pequena extensão, assemelha-se a um *intermezzo*, uma peça avulsa ou movimento lírico para piano. Meneleu Campos teria desejado utilizar uma forma aberta em sua música, manifestando os recortes feitos na forma clássica, ao reparti-la numa composição fragmentária.

O segundo movimento está em Ré Maior, tom da subdominante, em relação ao tom principal da obra, e a indicação de andamento é Adágio. O compositor teve a intenção de mensurar a batida da colcheia, pois, no manuscrito, há uma evidência de que o faria.

Possivelmente, deixou-a para o final da cópia ou para o momento dos ensaios com a orquestra, oportunidade na qual teria melhor compreensão da dinâmica do movimento. O fato é que há uma lacuna no espaço da indicação metronômica.

É a orquestra que inicia o segundo movimento, expondo o tema “A”, dos compassos 1 ao 8.

The image shows a musical score for the first eight measures of the second movement, marked 'Adagio'. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo (Cb.). The first four measures are marked 'p' and the last four measures are marked 'mf'. The tempo is 'Adagio'.

FIGURA 15: Tema A do 2º movimento (compassos 1 a 8).

Nos próximos oito compassos, Meneleu Campos repete este tema num intervalo de segunda ascendente, manifestando, assim, regularidade no tamanho das frases. Em seguida, um trecho marcado por notas cromáticas em todos os naipes finaliza em Lá Maior, no compasso 23.

Os contínuos tons ambíguos, que aparecem no decorrer do movimento, referem-se a diferenças de natureza, ao duplo. As artes assimilaram as transformações do mundo de então, ao aceitar os conflitos, a combinação de gêneros e a diversidade. Bergson afirmou que se pode perceber, de uma ideia apresentada, dois lados da questão, que em geral são opostos. Quando a percepção é envolvida pela intuição, os dois lados diferentes não adquirem mais um caráter contrário, mas findam se harmonizando (BERGSON, [1934] 2006, p. 205).

A música, como ideal, incorporou o discurso fragmentado, a natureza ambígua, a disputa entre pólos opostos. A maneira de lidar com o tempo e os materiais sonoros recebeu nova abordagem. Há um breve retorno ao tom de Ré Maior (compassos 24-29) que, logo após, transforma-se em um Ré com a 5ª aumentada até o compasso 35. Em todo o trecho, a orquestra desenvolve arpejos em semicolcheias, chamando a atenção para a entrada do piano. Meneleu Campos indica, em seu autógrafo, que a orquestra deve se calar imediatamente, com a palavra “corta”. Ao utilizar estes acordes ambíguos, talvez Meneleu Campos tenha desejado

prolongar a duração do discurso musical, sugerindo possibilidades de uma progressão harmônica, mas sem, de fato, concluí-la ao retornar para o tom principal de Ré Maior.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system, measures 37-38, shows a dense texture of sixteenth-note runs in both hands, with numerous notes marked with a '6' indicating the left hand's fingering. The second system, measures 42-43, continues this texture with similar complexity. The third system, measures 101-104, features a similar sixteenth-note passage in the right hand, followed by a section marked 'PPP (subito)' with sustained chords in both hands.

FIGURA 16: Acordes ambíguos (compassos 37-38, 42-43 e 101-104).

O dualismo bergsoniano entre duração e extensão também pode ser observado na ilusão criada na indicação de um movimento lento, em contraposição à escrita ser subdividida, dando a impressão de um andamento rápido. A imagem não corresponde ao objeto, por isso deve-se deixar de lado a ilusão criada pela percepção da mesma.

Bergson afirma que a memória não se aparta da percepção, que ela faz interagir o passado no presente e contrai momentos múltiplos da duração. Dessa forma, percebe-se a matéria no ser. Ele afirma que existem duas memórias: uma que imagina e a outra que repete. Dessas duas memórias, a segunda pode frequentemente substituir a primeira, até dar a ilusão dela (BERGSON, [1896] 2010, p. 77 e 89). Assim sendo, como a execução da peça musical envolve ações que se repetem, é preciso imaginar uma interpretação em andamento lento, para que na execução se apresente o desempenho imaginado.



FIGURA 17: Ilusão de velocidade (compassos 53 a 54).

Em sua aparição (compasso 36), o solista desenvolve o material sonoro em sextinas, que será padrão recorrente para o piano em quase todo o movimento. O solo do piano toma novo fôlego com um tema “B” (compasso 46), no qual a mão direita caminha por graus conjuntos e a esquerda em sextinas com melodia independente.

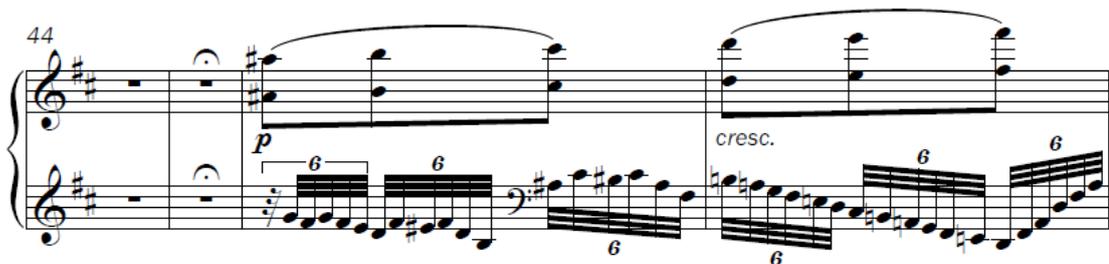


Figura 18: Tema B do 2º movimento (compassos 46 e 47).

Este tema começa ainda no âmbito de Ré com 5ª aumentada, com a mão direita descendo a um intervalo de segunda, delineando-se o campo harmônico de Mi Maior (tom da dominante da obra). Desde a entrada do piano, até o compasso 53, a orquestra realiza breves incursões.

No compasso 54, ainda no tom de Mi Maior, o solo do piano segue com ambas as mãos em sextinas. Um pouco mais adiante (compasso 56) observa-se um intervalo de sexta entre elas, que oscilam entre Lá # Menor e Lá Maior. Ao final desta seção, a orquestra recorda as notas iniciais do tema “B” (lá#-si-dó#). Apesar da primeira nota deste grupo ser alterada, ele se refere ao motivo A do primeiro movimento. Meneleu Campos se inspirou nas melodias já tocadas, e apelou à lembrança, para que o motivo semelhante fosse capaz preservar as imagens antes percebidas, como diria Bergson (BERGSON, [1896] 2010, p. 68).

Agora é a vez de o piano trazer à memória o tema “A” (compasso 62) e a orquestra silenciar. Com isso, o desenho melódico e o gesto do pianista sofrem bastante alteração,

devido ao fato de que, na maior parte deste trecho, as notas são tocadas simultaneamente, em blocos, lembrando o estilo homofônico.



FIGURA 19: Entrada do piano com o tema A (compassos 62 a 63).

A rigidez desta nova configuração é quebrada pelas frequentes apogiaturas breves e longas, que aparecem durante este discurso e também pelos arpejos, que prenunciam um pedal em Lá, anunciando o retorno da orquestra no tom de Ré Maior, no compasso 85. Este trecho é semelhante ao Adágio do *Concerto n° 16* de Grieg, onde, provavelmente, Meneleu Campos buscou inspiração.



FIGURA 20: Excerto do Adágio do Concerto n° 16, de Grieg (compassos 53 a 57).
Fonte: Mineola, Dover Publication, 1984.

É interessante observar que Meneleu Campos, neste breve movimento, parece provocar o seu ouvinte, ao utilizar a mesma nota base para seus acordes com relações harmônicas bem afastadas (Ré Maior / Ré com 5ª aumentada; Lá # Menor/ Lá Maior). A partir do compasso 85, ele reapresenta os tons homônimos de Ré Maior e Ré com 5ª aumentada, com uma leve variação do que havia sido exposto nos compassos 24-29.

Uma nova referência ao motivo A, do primeiro movimento, é observada nos compassos 96 e 97. Este motivo é o traço de união do *Concerto*: corresponde ao que Bergson chama de extensão e de revivificação de nossa faculdade de perceber. Um prolongamento da intuição, que restabelece, de acordo com Bergson, a continuidade do conhecimento experimentado e vivido (BERGSON, [1934] 2006, p. 163).



FIGURA 21: Referência ao motivo A do 1º movimento (compassos 96 a 97).

Dando fim às oscilações harmônicas, orquestra e piano encerram o movimento juntos, no tom de Ré Maior, num pianíssimo súbito. No final desta página, no manuscrito, o compositor anotou o início e o término da composição deste Adágio: “12/03/1904 – 14/03/1904, Milano”.

3.2.3 – Terceiro Movimento

TABELA 5
Organização formal do 3º movimento

Seção	A	B	C	D	A ₁ (abreviada)	B ₁ (abreviada)	Coda
Campo harmônico	<p><u>1º Tema</u> Fá#Menor Dó#Diminuto Sol#Diminuto Ré#Diminuto 7 Lá Maior</p> <p><u>2º Tema</u> Lá#Diminuto Si Menor Sol#Diminuto Mi Maior Lá Maior</p>	<p>Lá Maior Mi Maior Fá#Menor Mi Maior Si Menor Mi Maior</p>	<p>Cadência em Mi Maior</p> <p>Lá Maior</p> <p>Lá com 5ª Aumentada ou Fá com 5ª Aumentada</p>	<p>Fá Maior Sol Maior Dó Maior Fá Maior</p>	<p><u>1º Tema</u> Fá#Menor Dó#Diminuto Sol#Diminuto Ré#Diminuto 7 Lá Maior</p> <p><u>2º Tema</u> Lá#Diminuto Si Menor Sol#Diminuto Mi Maior Lá Maior</p>	<p>Lá Maior Mi Maior Fá#Menor Mi Maior Si Menor Mi Maior</p>	<p>Lá com 5ª Aumentada</p> <p>Si Menor Mi Maior Lá Maior</p>
Compasso	1- 64	65-93	94-127	128-189	190-229	247-257	258-275

O estilo romântico do *Concerto* não se prende a formas preestabelecidas. Ele permite que o caráter movente do tempo seja uma constante. Este aspecto toca a questão da

continuidade do tempo, no que tange aos aspectos formais e à concatenação do material musical. Bergson, em *O Pensamento e o Movente*, questiona:

Como levar o espírito humano a inverter o sentido de sua operação habitual, como levá-lo a partir da mudança e do movimento, considerados como a própria realidade, e a não ver mais nas paradas ou nos estados senão instantâneos que são tomados de algo movente? (BERGSON, [1934] 2006, p. 78).

A música não se conforma com a realidade exterior; pelo contrário, manifesta as intenções do espírito. Hanslick ([1854] 1989) e Bergson ([1896] 2010) se aproximam, quando afirmam que a música é um fluxo ininterrupto das concepções do compositor. Hanslick mesmo admitiu que as ideias musicais são apresentadas com material sonoro, e que o conteúdo da música se constitui de formas sonoras em movimento. Sendo assim, ele relacionou o movimento sonoro com a imagem de um arabesco, que sugere movimento contínuo e desenvolvimento temporal (HANSLICK, [1854] 1989, p. 63). O caleidoscópio foi outra imagem que Hanslick e Bergson compartilharam a fim de sugerir uma imagem para mudança e movimento na música.

Meneleu Campos, em seu *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, procurou expressar seu potencial criador ao flexibilizar padrões já existentes, desdobrando os elementos musicais que sugerem imagens. O quadro abaixo dá um panorama da movimentação que acontece dentro deste movimento.

TABELA 6
Mudança de andamento do 3º movimento

Compasso	Andamento	Tom	Métrica
1 - 102	Allegro ma non troppo semínima pontuada =100	Lá Maior	Binária Composta
103 - 112	Adágio	Lá Maior	Binária Composta
113	Largo	Mi Maior	Binária Composta
114 - 127	Tempo Primo semínima pontuada =100	Mi Maior	Binária Composta
128 - 190	Andante semínima = ? ¹⁶	Fá Maior	Binária Simples
191 - 275	Tempo Primo semínima pontuada =100	Lá Maior	Binária Composta

¹⁶ Não há, no manuscrito, indicação metronômica por parte do compositor (Nota da Autora).

Em princípio, Meneleu Campos não indica o pulso do movimento. Porém, devido à indicação existente mais adiante (c. 191) adicionada ao termo *a tempo*, deduz-se que ele fixou o andamento da semínima pontuada em 100 (cem). Ao longo desta última parte do *Concerto*, percebe-se que o compositor valorizou ainda mais as linhas melódicas, aliadas à intensa participação da orquestra, que deixa de acompanhar apenas e mostra-se com maior atividade musical. No piano são oferecidas variadas oportunidades ao intérprete de demonstrar virtuosidade e brilhantismo. Bergson afirmava que a inteligência humana procurava pelas diferenças e minimizava as semelhanças, por isso tendia a ver o tempo dividido em espaços e em estados sucessivos. Ele compreendia que esta forma, apesar de limitada, é como o homem percebe a matéria (BERGSON, [1896] 2010, p. 170). Sob este ponto de vista, este movimento pode ser dividido em cinco partes:

a) Exposição dos temas

Este é o único movimento em que o piano tem a incumbência de iniciar a exposição do tema “A”, conforme prática recorrente no período romântico. Ao visualizar o começo deste movimento, Meneleu Campos deixa transparecer a influência da tarantela italiana, tanto pela fórmula de compasso, pelo caráter dançante da música e o tom inicial de Fá # Menor.



FIGURA 22: Primeiro tema do 3º movimento (compassos 1 a 5).

As flautas, os clarinetes, os violinos e as violas surgem sutilmente no quinto compasso, dobrando a melodia do piano com articulação ligada até ao nono compasso. Neste ponto é a vez dos violoncelos e contrabaixos dobrarem a linha do baixo da mão esquerda do pianista com pizzicatos. Ao final de cada semifrase de quatro compassos, a orquestra reforça as cadências que seguem a progressão baseada em quartas: Ré # com sétima diminuto – Sol # com sétima diminuto – Dó # com sétima diminuto.

O solista inicia, no compasso 19, uma sucessão de encadeamentos de acordes que se alternam nos estados invertido e fundamental, e nos quais as dissonâncias impactam o ouvinte

nos tempos fortes. A sensação sonora de crescimento de tensão é intensificada pelo movimento ascendente da melodia, visto de um perfil macroscópico. Já numa visão microscópica, assinala-se a distância de um semitom entre as notas oitavadas de ambas as mãos, o que contribui para o clima tenso desta parte. Acerca da sensação, Bergson explicava que ela se manifesta pelos estímulos recebidos. No caso da música de Meneleu Campos, os estímulos são as dissonâncias e cromatismos. Neste momento são eles que impulsionam o movimento. Bergson afirmava que a sensação e o movimento acontecem concomitantemente (BERGSON, [1896] 2010, p. 161-162).

No compasso 25, há um ligeiro retorno ao tema inicial, mas ele é logo interrompido por um novo desenho melódico envolvendo muitos arpejos e cromatismos. A mão esquerda torna-se mais ativa, dividindo a responsabilidade da melodia. O campo tonal parece ficar mais definido ao oscilar entre a dominante e a tônica.

O *tutti* orquestral se apresenta, a partir do compasso 39, com uma passagem que pode ser considerada uma ponte entre o primeiro e o segundo tema, a julgar pela sua curta duração de apenas nove compassos. O piano apresenta o tema “B” (c. 49-52), que utiliza grandes saltos e graus conjuntos, alternadamente. Suas frases são regulares com padrão de oito compassos.

FIGURA 23: Segundo tema do 3º movimento (compassos 48 a 52).

Na repetição deste tema (compasso 57), Meneleu Campos faz variações, sobre as quais a mão esquerda acompanha com bordaduras e as figuras musicais têm seus valores diminuídos no momento dos arpejos. O campo harmônico ainda se mantém no âmbito de Lá

Maior. O compositor assinala o término desta seção da maneira que lhe é peculiar, com uma fermata.

b) Seção de “Desenvolvimento”

Segue-se um terceiro período (compasso 65), com o tema “C”, que insiste por duas vezes em se fazer ouvir. Mas o compositor pareceu aproveitar esta parte para explorar alguns recursos da técnica pianística e assinala que o caráter deve ser gracioso, seguindo a indicação *scherzando*, que em italiano significa brincadeira. O cíclico motivo B, do primeiro movimento, ressurgue com suas três primeiras notas (dó#-sol#-fá#), agora modificado ritmicamente. É neste sentido que Bergson acreditava que o tempo era “um veículo de criação e escolha”. O artista dispõe do material como deseja e manipula-o de acordo com seu desejo, dando originalidade à obra (BERGSON, [1934] 2006, p. 106).



FIGURA 24: Cíclico motivo B do 1º movimento (compassos 68 a 70).

O trecho é repleto de passagens figurativas¹⁷: escalas em oitavas, polirritmia, cromatismos, arpejos quebrados e tocados em relações intervalares constantes, além de finalizá-lo com uma série de trinados, que remetem o ouvinte ao passado do período Clássico. Mas estes recursos apontam para o evento da cadência vindoura. Aerofones e cordofones iniciam, no compasso 93, um tema *cantabile*, que será reassumido pelo piano mais tarde, e que é interrompido pela cadência do piano. O compositor estabelece um novo fluxo temporal quando coloca entre a sequência tradicional de frase antecedente e consequente, a cadência do piano. A cadência se apresenta no meio do movimento, e não no final, conforme o costume do Período Clássico. Pelo fato de o ato criativo ser livre, Meneleu Campos, ao descontinuar a melodia tocada pela orquestra, não seguiu a ordem que os tratados sobre formas musicais, em geral, preconizam. No postulado bergsoniano, esta ordem que se apresenta à nossa percepção, aparentemente é uma desordem, pois se encontra diferente daquilo que se desejava.

¹⁷ Passagens figurativas é um termo empregado por Wiliam Caplin em seu livro *Classical Form – A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, quando se refere a um trecho virtuosístico ou com muitas notas com valores pequenos. (CAPLIN, 1998).

(BERGSON, [1934] 2006, p. 112-113). Meneleu Campos apresentou mais esta contradição como uma manifestação romântica de seu estilo.

c) Cadência do Piano

Meneleu Campos aproveita este momento para manipular mais livremente o material sonoro. Ele começa remetendo o ouvinte ao início da obra, ao utilizar o cíclico tema (A), do primeiro movimento, e deixando o tempo relaxado pelas fermatas e pelo andamento Adágio.

CADENZA
Adagio

103

FIGURA 25: Cadência com motivo A do 1º movimento (compassos 103 a 105).

Após o trecho acima, segue-se uma escala descendente, em intervalos de quartas, culminando com uma combinação de trinados com escala cromática. É bastante perceptível a influência de Brahms neste ponto. O compositor alemão coloca, no final da *Sonata op. 2*, dedicada a Clara Schumann, um desenho melódico semelhante.

leggiero

tr

tr

PPP

* Ped. *

FIGURA 26: Excerto da Sonata Op. 2 de Brahms (compassos 275 e 276).
Fonte: Leipzig, Breitkopf & Härtel, n. d. (1854).

108

tr

tr

tr

Figura 27: Trecho da cadência do piano (compasso 108).

Este trecho, em particular, oferece um desafio ao pianista, que precisa deixar a mão direita mais elevada e o máximo possível inserida no teclado do piano, a fim de que a mão esquerda, passando por baixo, possa executar as notas cromáticas.

O compositor parece, então, querer retomar os eventos do terceiro movimento, pincelando uma pequena variação do tema “B”, fragmentando seu discurso ao inserir um grupo de notas arpejadas seguidas de blocos de acordes com tempo distendido e com pedal na nota mi. A cadência é curta e termina deixando sensação de incerteza no receptor, se virá mais uma variação de um tema já apresentado ou se surgirá uma novidade temática.

É interessante que, na maioria das vezes, os compositores reservavam a cadência para o intérprete improvisar ou para mostrar virtuosidade. O fato é que, aqui, a cadência já está escrita com várias indicações do compositor de como ele imaginou que deveria soar. E em termos de demonstração de habilidade técnica, o trecho que antecedeu a cadência é bem mais exigente.

Neste momento, a dúvida provocada pelo pedal em mi é desfeita, pois o piano reapresenta o tema *cantabile*, iniciado pelas madeiras e cordas (compasso 93). A orquestra faz um pano de fundo dobrando a melodia e oferecendo base harmônica. A melodia é revezada por ambas as mãos e acompanhada por acordes quebrados, finalizando com arpejos ambíguos em Lá Maior e depois em Lá Maior com 5ª aumentada. Este acorde pode ser considerado por enarmonia um Fá aumentado. A ambiguidade se mostra como um ponto de articulação porque pensar nas notas como mi# ou fá, permite que se adquira, pelo menos, duas possibilidades e faz crescer a expectativa do futuro em relação à seção seguinte. Bergson, quanto a isso, afirmou que o presente carrega consigo o espectro do passado, e que os acontecimentos que virão estarão impregnados de nossas concepções de passado. Mas, ele enxergava todos os lados do presente como possibilidades e, por isso, o futuro não podia ser determinado (BERGSON, [1934] 2006, p. 17-18).

The image shows a musical score for piano, measures 125 to 130. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). A long slur covers the entire passage. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes and rests. The piece ends with a piano (pp) dynamic marking.



FIGURA 28: Ambiguidade tonal (compassos 125 e 126).

d) Melodias líricas

A partir do compasso 128, Meneleu Campos deu oportunidade para a trompa atuar como solista durante dezoito compassos, sendo seguida, de perto, pelo clarinete em Si β , pelos cordofones e eventualmente pelos aerofones. A melodia, em Fá Maior, é ainda mais lírica. No compasso 148, toda a orquestra aparece para acompanhar os aerofones, que seguem com o tema melodioso. Em 156 o piano reassume seu posto de solista e repete a melodia já ouvida, com a indicação *sentito il canto* (sentido o canto). Bergson via, nesta lembrança do momento anterior, não momentos idênticos, mas semelhantes. Isto confere continuidade e unidade através do fluxo constante da duração (BERGSON, [1934] 2006, p. 190).

Curioso observar que o compositor valeu-se de um tom maior para uma melodia mais expressiva, em oposição ao tom menor inicial da tarantela. A mão esquerda em sextinas, mantém a fluidez e o caráter sinuoso do trecho, conferindo-lhe uma certa melancolia. O pianista deve procurar um dedilhado adequado, para que os arpejos soem bem ligados, e as notas sejam bem límpidas. A dificuldade de execução fica por conta da clareza e leveza de toque nas quiálteras.

Novamente, o ouvinte é levado a sentir como se o tempo tivesse sido suspenso. No compasso 175, a mão esquerda inicia um pedal em dó, enquanto a direita despede-se do tema com uma leve insistência nas notas que fazem intervalos de 5^a justa, 7^a menor e 9^a menor com o baixo. As madeiras e os violinos se encarregam de duplicar a melodia do piano; os metais executam notas longas; violoncelos e contrabaixos, com *tremolos*, dobram o baixo em dó, contribuindo para aumentar a carga emocional do trecho. Logo em seguida, inicia-se uma seção cromática na melodia, que culminará no retorno ao tom de Fá Maior. No segundo tempo do compasso 186, a orquestra inicia uma pequena transição com tercinas, condutora para a próxima seção da obra.

e) Reexposição temática

Somente neste ponto do manuscrito é que o compositor escreve o pulso desejado. Meneleu Campos parece rever os conceitos de tristeza e alegria. Até poucos compassos atrás o ouvinte estava envolto numa esfera melódica dramática, no tom de Fá Maior. Quando o piano solista e a orquestra retomam o tema “A”, em Fá # menor, de forma idêntica ao início do movimento, restaura-se a energia e o caráter dançante de outrora. Parece contraditória a situação colocada pelo compositor, mas é bastante reveladora daquilo que Seincman conceitua como *duplo* no Romantismo, caracterizado pela heterogeneidade, pelos antagonismos e paradoxos. As obras de arte manifestavam essa ambiguidade e polaridade diante da realidade (SEINCMAN, 2001, p. 77).

Uma amostra de encurtamento de exposição se dá no retorno da seção B, do terceiro movimento. A memória faz a música perdurar na consciência. O passado coexiste com o presente e se conserva dentro dele. Bergson, em *Matéria e Memória*, declara:

A memória não consiste, em absoluto numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um "estado virtual", que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante. (BERGSON, [1896] 2010, p. 280).



FIGURA 29: Reexposição abreviada (compassos 239 a 241).

No compasso 239 ressurgue o tema “B”, no qual apenas a parte com variações é apresentada pelo compositor. O diálogo da orquestra com o piano se intensifica a partir do compasso 248, com alternância do material ligeiro, à maneira de um *scherzo* com elementos polirrítmicos oitavados. O *scherzo* domina a Coda, na qual ambas as partes disputam sua vez de tocar. A partir do compasso 269, o *tutti* orquestral, com cinco acordes, anuncia a última manifestação de virtuosidade do pianista: a escala em Lá Maior, que percorre cinco oitavas do piano (do Lá 1 ao Lá 6), com a indicação de andamento *Presto* e *acrescido* da palavra

rapidíssimo no manuscrito. Piano e orquestra se unem para os acordes finais, com a indicação de muito volume sonoro, com triplo *f* para fortíssimo.

O terceiro movimento é o que mais apresenta a questão da flexibilização do fluxo temporal bergsoniano em Meneleu Campos. O compositor recorre a alterações de andamento e variações métricas. Por isso, auditivamente, existe uma sensação de múltiplas temporalidades em que a duração é estendida¹⁸. Deleuze, que analisou a filosofia de Bergson, via que, para o filósofo, as multiplicidades contínuas eram do domínio da duração (DELEUZE, 2008, p. 28).

3.3 – Escolhas Interpretativas

Falar de interpretação é quase sempre correr o risco de cair em dois extremos: o da fidelidade absoluta da partitura ou o da liberdade de decodificação dos signos pelo intérprete. A chave para este dilema reside no equilíbrio destas duas possibilidades, o que Cortot (1986) e Laboissière (2007) denominam de recriação, processo no qual o intérprete respeita as intenções do compositor, mas colabora com a sua própria sensibilidade.

Partindo desta visão recriadora, desde o início do presente trabalho houve uma proposta de analisar não somente formas musicais puras, mas o contexto dos países onde Meneleu Campos viveu e a época marcada por diversas transformações ao seu redor, bem como suas experiências individuais como ser humano. Este somatório de elementos se faz presente em sua composição, ainda que de forma implícita. A multidisciplinaridade foi uma estratégia para alcançar um relacionamento mais eficaz com o texto musical.

A interpretação do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos, buscou, na filosofia da duração de Bergson, caminhos para compreender a aparente desproporcionalidade desta composição. Dentro desta perspectiva bergsoniana, a proposta inicial de trazer de volta uma obra esquecida no tempo e no espaço transformou-se num processo de reconstrução.

O compositor, quando escreveu a obra, o fez no presente, muito embora ela já existisse no seu íntimo. No momento em que ele registrou sua ideia musical, o objeto material, que era a partitura, refletia um ato passado, porém se manifestaria no futuro, pois sua intenção era deixar um legado musical para a posteridade.

O intérprete deve estar consciente de seu papel como agente perpetuador da obra, ao dar continuidade ao ato criativo. Ele vive o momento presente da execução da obra, mas ao

¹⁸ Esta flexibilização foi exemplificada anteriormente na Figura 11 (Nota da Autora).

mesmo tempo permite que o passado coexista. Para aqueles que, porventura, se interessarem em interpretar o *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos, alguns esclarecimentos se fazem necessários das decisões tomadas neste trabalho, no que tange aos aspectos da leitura, expressividade musical e à realização do objeto artístico.

A leitura abrange a transcrição dos manuscritos quanto às implicações da decodificação das imagens microfilmadas. A expressividade musical abarca as indicações metronômicas, de andamento e de dinâmica, que são pertinentes ao fazer artístico. E a realização do objeto artístico representa o próprio fazer musical.

3.3.1 – Transcrição dos Manuscritos

A proposta de transcrição dos manuscritos deste *Concerto* baseia-se na importância da recuperação da partitura, para a história da música brasileira. O *Concerto* não passou pelo processo de edição, nem mesmo quando Meneleu Campos era vivo. O casal Salles também confirmou que, no período em que a obra do compositor foi catalogada, encontrou-se somente a versão manuscrita. Durante as comemorações do centenário de nascimento do compositor, também não houve interesse, de nenhuma parte, na reconstrução da partitura do *Concerto*.

Esta transcrição procura trazer para a comunidade acadêmica e para o cenário musical brasileiro, as impressões e sugestões desta pesquisadora e do responsável pela transcrição, Samuel Correia, para uma futura edição e para as perspectivas de interpretação do *Concerto*. Este trabalho se constitui, então, a primeira exposição da partitura dentro de uma escrita moderna e legível. Embora não tenha a pretensão de ser a única transcrição possível, tem a finalidade de auxiliar a compreensão de uma obra antiga, porém, inédita para o público atual.

Uma veia musicológica reveste este trabalho, sem, contudo, ser o seu foco principal. É inegável que o *Concerto* tem muito a revelar em pesquisas posteriores. Nesta expectativa, alguns pontos merecem ser destacados e questionados. O compositor fazia revisões constantes em suas obras, tanto no tratamento dos materiais melódicos, como no uso de outros instrumentos disponíveis para interpretação da sua música. Embora este manuscrito sugira que Meneleu Campos estivesse disposto a modificar, corrigir ou adaptar sua obra, percebem-se algumas dúvidas quanto à tessitura instrumental no primeiro movimento. Estas dificuldades com a instrumentação poderiam explicar porque o compositor não considerou a utilização dos oboés, nesta versão do *Concerto*.

Uma hipótese para esta questão de um aparente "erro" de tessitura instrumental é que Meneleu Campos, ao buscar novas possibilidades para divulgar o *Concerto*, não teve

oportunidade de refazer a cópia, com as correções necessárias. Desta forma, o que ficou registrado pode refletir a ocasião de um contexto de apresentação, em que a verdadeira intenção do compositor não ficou claramente notada. Seria a versão MS C XXVI-199 um projeto futuro para a concretização da partitura corrigida? Ou, seria a parte do piano, o ponto de partida para a expansão da idéia musical, com a inclusão da orquestra?

Ainda no âmbito das revisões feitas por Meneleu Campos, nota-se no segundo movimento, no contrabaixo, na entrada das cordas, que o compasso 17 possui uma pausa. Por cima aparece escrito um dobramento dos violoncelos, no qual se vê que a tinta da caneta usada (ou outro instrumentos de escrita), é mais clara. Seria uma inclusão feita para suprir a deficiência em algum outro naipe?

Os dobramentos e os uníssonos são constantes no *Concerto*. Eles parecem estar de acordo com o recurso da violinata, frequente nas composições de Puccini, por exemplo. Em princípio, eles aparentam simplificação por deixar a estrutura harmônica menos densa. Mas, na verdade, contribuem para uma ratificação timbrística, porque a textura passa a ser mais densa nos *tutti* e o timbre sempre dobrado. O flautim, por exemplo, raramente está à oitava das flautas (o que é mais comum); em vez disso dobra as flautas, ficando em uníssono com a primeira flauta. Este se torna um problema interpretativo, porque os sopros são muito mais difíceis de se afinarem em uníssono. Isto exigirá um cuidado maior da orquestra e do regente quando ensaiar os naites.

No processo de transcrição dos manuscritos, houve um cuidado maior com os trechos em que linhas da pauta estavam apagadas. A situação que se expunha poderia causar distorções interpretativas, geradas por lapsos de tempo entre o período em que foi colhido o registro e entre o momento em que este foi analisado. A transcrição foi se aprimorando com o decorrer do tempo, à medida que acontecia a familiarização com a escrita do compositor e a identificação dos materiais motivico-melódicos. Trabalhou-se sob a advertência de Bergson:

Não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens (BERGSON, [1896] 2010. p. 30).

A primeira parte transcrita foi a do piano solo. A preferência recaiu sobre o piano por dois motivos: o primeiro foi a necessidade da pesquisadora em analisar os elementos musicais a partir da leitura para criar sua própria interpretação pianística; e o segundo foi em

decorrência do contexto histórico do piano assumir maior responsabilidade pela parte musical no concerto romântico e, por isso, trabalhar com todo o material motivico da obra.



FIGURA 30: Estado em que se encontra o manuscrito.
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A partir do contato com o *Concerto*, por intermédio da sua leitura e execução nos estudos particulares, algumas correções foram feitas, recorrendo aos manuscritos inúmeras vezes e apelando também para os conhecimentos de teoria musical e harmonia. A maneira como Meneleu Campos se apropria dos temas principais, de modo que eles sejam constantes em todo o *Concerto*, é um indício para que o pesquisador e o intérprete se coloquem diante da obra numa postura de continuidade e não de movimentos separados.

O intérprete não deve esperar grandes distanciamentos do campo tonal. Nota-se uma recorrência nas progressões harmônicas. Até mesmo quando Meneleu Campos usa mediante maior e acordes aumentados sem preparação, ele não parece romper com padrões, apenas confere algum colorido e sensibilidade ao *Concerto*. Mas, desde as primeiras análises visuais, a questão do andamento era inquietante.

3.3.2 – A Expressividade Musical

3.3.2.1 – Indicações Metronômicas

É interessante observar, no *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, as frequentes mudanças de indicações metronômicas. Mas o que suscita cautela por parte dos intérpretes (pesquisadores, regentes e solistas) é a adequação do pulso com a indicação do andamento. Estas indicações, vistas sob um olhar bergsoniano, são elementos exteriores e matemáticos que comumente se utiliza para marcação do espaço de tempo em que a música deve ser tocada. Mas o tempo, como duração interior, passa para um movimento que gera a própria pulsação do tempo (BERGSON, [1922] 2006, p. 71).

No caso do primeiro movimento, Meneleu Campos escreveu “*Larghetto* = 96”. Ora, *Larghetto* induz o intérprete a pensar num andamento lento, oscilando entre 60 a 66 batidas por minuto. Mas, no manuscrito, encontramos 96 batidas por minuto, que estaria entre o Andante e o Andantino. A questão é que o andamento não deve obstruir a clareza do discurso musical. As indicações constantes no manuscrito comprometem a nitidez melódica. Apesar de Meneleu Campos ter vivido numa época em que o metrônomo já possuía a configuração atual, paira uma dúvida sobre o tipo de máquina que ele utilizou e, ainda mais, se foi ele mesmo quem determinou tal indicação.

Apesar de não ter sido a base deste trabalho, o manuscrito incompleto, MS C-XXVI-199, oferece indícios de que Meneleu Campos teria pensado num outro andamento ao escrever “*Andante um pó mosso*”. Havia uma intenção de mexer na dinâmica da peça, mas ele não deixou anotado qual seria o tempo da semínima.

No segundo movimento, só há o termo designando o andamento: Adágio. Porém, a parte do piano é repleta de escalas e arpejos, o que acaba por causar uma impressão ao ouvinte de um andamento rápido. É o único movimento que não apresenta nenhuma alteração de andamento, por certo pela sua curta extensão. É, também, o mais previsível e, portanto, sem maiores dificuldades de manter sua pulsação.

No terceiro movimento do *Concerto* infere-se o pulso do que está marcado na recapitulação, pois, em seu início, o compositor não faz menção a isto, colocando apenas a expressão *Allegro ma non troppo*. Durante o movimento ocorrem várias alterações de andamento, passando pelo *Scherzando*, *Adágio*, *Presto*, *Largo*, *Allegro ma non troppo*, *Andante*, *Allegro ma non troppo*, *Scherzando*, finalizando com o *Presto*. Tantas mudanças sugerem que o compositor tinha em sua mente imagens diferentes de várias situações. É possível mesmo cogitar que Meneleu Campos tenha transportado o ideal operístico italiano de

quadros e cenas para este movimento em particular. Isto explicaria o porquê do aparente tamanho desproporcional do terceiro movimento em relação aos dois primeiros.

À luz destas considerações, o intérprete deve pensar primeiro em preservar a transparência do discurso musical. As indicações metronômicas precisam ser ajustadas sem alterar a essência agógica desejada pelo compositor. De nada adianta privilegiar a questão matemática e prejudicar a qualidade da clareza da realização.

Durante a interpretação, cada pessoa apresenta o seu pulso interior. Embora haja a indicação na partitura, ela pode variar de uma execução para a outra com um mesmo intérprete. A questão metronômica fica, aqui, como uma singularidade sugestiva da interpretação, tanto por uma certa liberdade concedida em alguns momentos pelo compositor, como pelo caráter pessoal inerente à matéria.

3.3.2.2 – Indicações de Dinâmica.

A experiência de ler uma partitura à primeira vista certamente não era novidade para esta pesquisadora. A sensação de estar diante de um desconhecido também não era nova. Mas diante do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra* foi diferente: não havia nenhuma gravação para tomar como referencial e apenas uma notícia de recepção da obra no ano de 1925.

A questão da fidelidade ao manuscrito foi redobrada quanto à questão da dinâmica. Em vários momentos Meneleu Campos omite indicações de ligadura ou de articulação desligada em trechos semelhantes. Por isto, durante a leitura, os sinais ou dinâmicas, que haviam sido apostos na partitura anteriormente, foram inseridos, não como uma interferência na criatividade do compositor, mas para dar coerência ao discurso musical.

O excerto abaixo exemplifica três momentos em que grupos de sextinas aparecem grafados com uma articulação diferente. No primeiro grupo não é possível identificar o sinal, apesar de se assemelhar com um *crescendo*; o segundo grupo só tem um *decrescendo* sem articulação; e o terceiro grupo é o único que possui uma ligadura acima das notas. Embora Meneleu Campos não tenha inserido as ligaduras nos dois primeiros grupos, é comum na prática pianística tocar grupos de notas em arpejos ascendentes e descendentes de forma ligada.

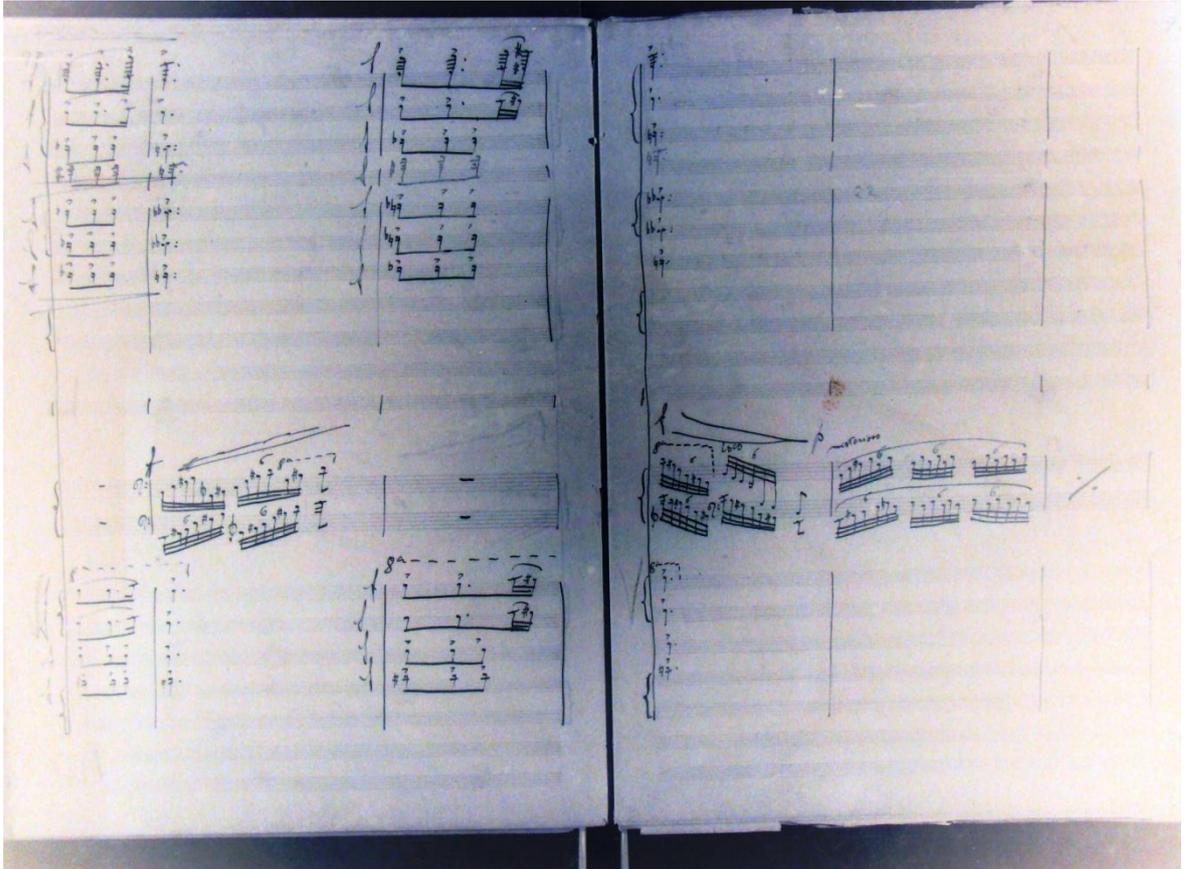


FIGURA 31: Excerto do Manuscrito do 2º Movimento (compassos 50 a 55).
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Meneleu Campos tinha o hábito de acrescentar indicações de dinâmica posteriormente à publicação da obra. Da observação do excerto abaixo percebe-se mudanças no compasso, acréscimo de indicação de intensidade, alteração de andamento auxiliadas pela anotação de próprio punho de Meneleu Campos: *Lo stesso andamento da prima*, que significava manter o andamento inicial. Ele define, com os números escritos acima da pauta, quais seriam os compassos que desejava alterar.

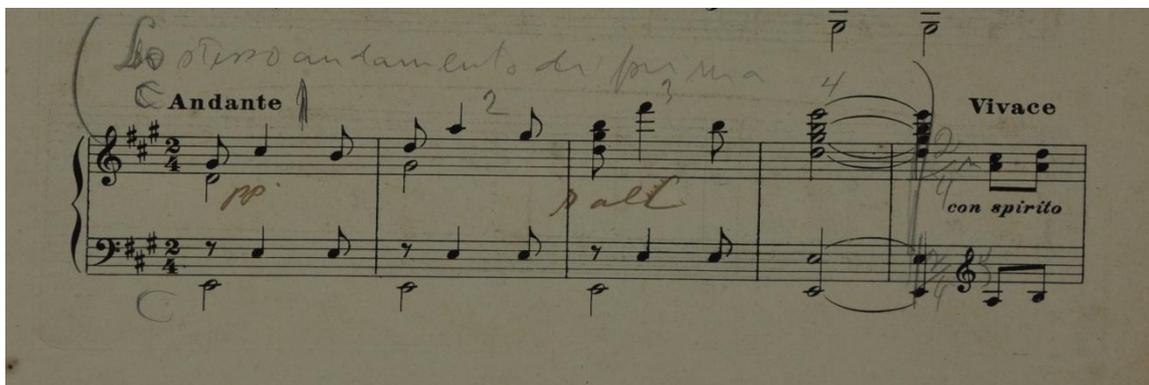


FIGURA 32: Excerto do Prelúdio Symphonico (compassos 53 a 57).
Fonte: Coleção Vicente Salles, Museu da Universidade Federal do Pará.

No manuscrito do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, também são observadas marcações com lápis de cor azul ou vermelho, deixando claro que Meneleu Campos estava sensível às novas condições de interpretação. As inclusões de indicações de dinâmicas mais recorrentes são: *a tempo*, sinais de *crescendo* e *rallentando*.

Meneleu Campos, ao dedicar a composição para sua irmã Izabel Campos Lobato, tinha em mente uma pianista de mérito reconhecido naquela época. Após voltar para Belém, teve como intérprete Paulino Chaves, egresso de seus estudos musicais de Leipzig. Mas nem sempre Meneleu Campos teve bons instrumentistas para tocar suas obras. Talvez por isso fizesse adaptações de suas músicas e acrescentasse indicações posteriores, que não estavam claras para músicos tão experientes, a fim de possibilitar-lhes a execução.

A maneira de o compositor dispor de suas partituras é avaliada pelas alterações que lhes foram feitas durante sua carreira. Havia mesmo um projeto de nova versão do *Concerto*, que aparentemente não foi concluído. Assim sendo, a solução encontrada por esta pesquisadora foi complementar as indicações que são implícitas e, na versão para este trabalho, colocá-las todas entre parênteses, fazendo distinção do que foi colocado por Meneleu Campos e o que foi inserido das observações feitas.

3.3.3 – A Realização do Objeto Artístico

A decisão de aprofundar o conhecimento sobre a música paraense recaiu sobre uma forma musical em que poucos compositores brasileiros ousaram investir: o *Concerto*. Meneleu Campos foi, quem sabe, o único músico da virada do século XIX para o XX que tenha escrito esta forma. Entre 1945 e 1957, Villa-Lobos comporia nada menos que cinco concertos para piano e orquestra.

O lapso de tempo entre a composição, sua última interpretação e o presente trabalho atestam que, sem tocar o *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, esta investigação estaria incompleta. Mas a distância entre as condições ideais e as reais reflete as dificuldades de divulgação da música brasileira em seu próprio solo.

A questão de a música ser inédita, pelo fato de nunca mais ter sido ouvida desde os tempos do compositor, e de Meneleu Campos ser um compositor pouco conhecido nas demais regiões do país, são fatores que estimulariam a audição do *Concerto*. Espera-se que a interpretação do *Concerto* motive outros pesquisadores a investigar sua música, a fim de que ela saia dos acervos das bibliotecas e tome conta das salas de concerto, desfazendo o círculo vicioso da repetição de obras já “consagradas”, que permeiam os programas musicais de hoje.

Ao iniciarmos este trabalho, uma orquestra do cenário musical paraibano se mostrava favorável em colaborar com a realização do *Concerto*. Porém dificuldades de várias ordens surgiram e os planos não foram concretizados. Ao olhar para a história de Meneleu Campos, repete-se no momento atual, a decisão de se fazer música com os recursos disponíveis. É o passado revisitando o presente.

Membros do Conselho de Cultura do Estado do Pará fizeram um convite a esta pesquisadora para apresentar o *Concerto* em Belém, terra do compositor. Esta perspectiva delineia-se como um projeto futuro, no qual, finalmente, o *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra* terá oportunidade de execução e concretizará um dos objetivos desta pesquisadora.

O pensamento bergsoniano reforça nosso propósito: “Inclinamo-nos a nos representar nosso passado como inexistente (...) apenas o presente existe por si mesmo: se algo sobrevive do passado (...) é pela intervenção de uma certa função particular que se chama memória” (BERGSON, [1934] 2006, p. 174).

4 - Considerações Finais

A importância de recuperar o prestígio da pessoa e da obra de um compositor brasileiro do Norte do Brasil, no contexto da *Belle Époque Amazônica*, reside, em princípio, no fato de que existem muitos valores do nosso patrimônio cultural que precisam ser investigados e revelados à sociedade. A construção da memória e da história da música brasileira ainda é um processo em andamento.

O presente trabalho, ao abordar o piano dentro do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos, procurou colaborar para o desenvolvimento da historiografia da música brasileira. Foi um trabalho que envolveu a responsabilidade de averiguar nas fontes musicais os elementos internos que manifestavam a experiência do compositor em seu tempo.

Nesta perspectiva, levou-se em consideração o período estudado caracterizado pelo movimento e pela renovação da concepção de tempo. A nova dinâmica da sociedade do final do século XIX compeliu Meneleu Campos a colocar-se entre duas temporalidades: a da nascente metrópole *Paris n`América*, que almejava o status social e cultural das nações mais desenvolvidas academicamente, e a do berço da ópera e da tradição musical italiana, que permaneceu como um referencial ainda nos primórdios do século XX.

Os dois motivos melódicos que permeiam o *Concerto* parecem revelar os paradoxos das duas realidades nas quais o compositor esteve inserido. Meneleu Campos percebeu que através de leves variações destes motivos formaria uma unidade. Numa linguagem bergsoniana, esses motivos ocupam o centro da composição; sobre eles, regulam-se todos os outros. A cada um de seus movimentos, tudo muda de caráter, mas, por outro lado, nada muda, as mesmas imagens musicais são retomadas do passado que são experimentadas no presente.

Considerando que os motivos estão interrelacionados e dos quais brotam os temas, à maneira beethoveniana, as melodias que surgem aludem à anterior. Elas reaparecem disfarçadamente com uma nova roupagem, mas acionam as lembranças visuais, para quem lê a partitura; e as lembranças auditivas, para o ouvinte.

Meneleu Campos buscou liberdade formal na música através da fragmentação conciliada na estrutura cíclico-motívica. A unidade do *Concerto* não depende das relações temáticas e sim dos motivos que surpreendem o ouvinte cada vez que eles se apresentam à sua consciência. É a consciência que tem o papel de ligar os motivos melódicos por meio da linha

contínua da memória. A memória coopera no duplo sentido de reter e prolongar as imagens musicais que são revisitadas em múltiplos momentos.

A multiplicidade reafirma, ainda mais, o quão romântico foi Meneleu Campos com sua capacidade de derivar temas novos em tons afastados, conduzidas por sequências de acordes diminutos ou acionadas por acordes aumentados e dúbios. A ocasião artística que o compositor vivia semeava diversidade, conflito e mistura de gêneros. As passagens repentinas de tonalidades evidenciavam a estética da harmonia dos contrários. Meneleu Campos movimentava-se entre pólos opostos, na exposição de melodias aparentemente desconexas umas com as outras, mas que obtinham continuidade na própria oposição do piano com a orquestra.

O piano, dentro do *Concerto*, é o que realmente tem a maior parte do encargo musical, apesar do compositor ousar com a participação de um solo de outro instrumento no primeiro e terceiro movimentos. Meneleu Campos seguiu o padrão de Mendelssonh, Liszt e Schumann ao suprimir as seções *tutti* e centralizar, na parte solista, o foco da atenção do *Concerto*, oferecendo-lhe um elaborado acompanhamento orquestral.

Meneleu Campos explorou alguns recursos do teclado do piano como dinâmica, sonoridades e efeitos técnicos, revelando que ele conhecia bem as possibilidades deste instrumento. Em termos melódicos, o estilo de Chopin é bem visível e em termos de cromatismos e polirritmia, aparece a influência de Debussy. Enfim, para executar o *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra* é preciso que o pianista conheça bem a literatura musical romântica, pois as texturas musicais, o domínio do teclado e as paisagens sonoras são características deste período.

À semelhança de um motivo cíclico que faz com que um movimento anterior seja inserido num posterior, Meneleu Campos, no momento da composição do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, retornava a Milão. Não mais como um estudante, mas na qualidade de maestro compositor. Apesar da situação profissional e social haver mudado, o homem Meneleu Campos e a cidade de Milão permaneciam. Isto nos faz lembrar o que Bergson via tanto na vida quanto na música:

Uma continuidade movente nos é dada, em que tudo muda e permanece ao mesmo tempo: como se explica que dissociemos esses dois termos, permanência e mudança, para representar a permanência por corpos e a mudança por movimentos homogêneos no espaço? (BERGSON, [1896] 2010, p. 231).

Muito além de chamar a atenção para mais uma biografia de um compositor brasileiro ou fazer uma proposta de análise para esta obra, o que se deseja aqui é motivar outros a pesquisar sobre a música de Meneleu Campos, a fim de que suas produções musicais sejam divulgadas suficientemente, preservando mais uma parte da memória musical brasileira mediante a recuperação do variado repertório musical deste compositor.

Referências Bibliográficas

ARDAGH, J.; JONES, C. *França: uma civilização essencial*. Madrid: Edições Del Prado, 1997. v 1., p. 82.

ARNHEIM, R. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 344 p.

ASSOCIAÇÃO AMIGOS DO THEATRO DA PAZ. *Histórico do Theatro da Paz*. Disponível em: <<http://theatrodapaz.com.br>>. Acesso em: 12 jul. 2011.

BARBOSA, M. A. D. Meneleu Campos: contexto de criação e recepção de duas peças líricas de câmara. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. *Anais*. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicol.html. Acesso em: 25 ago. 2011.

BAYER, R. *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BÉHAGUE, G. Introduction. In: BÉHAGUE, G. (Org.). *Performance Practice: ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.

BERGSON, H. *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 238 p.

_____. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 291 p.

_____. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 297 p.

BIRARDI, A.; CASTELANI, G. R.; BELATTO, L. F. B. *O positivismo, os annales e a nova história*. Disponível em: <<http://www.klepsidra.net/klepsidra7/annales.html>>. Acesso em: 22 maio 2006.

BOSI, A. *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática, 1990.

BRAHMS, J. *Sonata: op. 2. 1 partitura*. Piano. Disponível em: <<http://www.imslp.org>>. Acesso em: 14 nov. 2011.

CAMPOS, O. M. *Concerto in La Maggiore per piano-forte con accompagnamento d'orchestra*. 1 partitura (193 p. + 34 partes). Orquestra. 1 bobina de microficha (Manuscrito do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)

_____. *Concerto per pianoforte: La M*. Milano: [s.n.; 1903]. 1 partitura (108 p.). Piano. 1 bobina de microficha (Manuscrito do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)

_____. *Novo método de solfejo*. Milão: R. Fantuzzi, 1903. 102 p.

_____. *Elementos de música*. Milão: R. Fantuzzi, 1904. 23 p.

- CANDÉ, R. *História universal da música*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 2, 640 p.
- CAPLIN, W. E. The concerto. In: *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998. 308 p.
- CARPEAUX, O. *O livro de ouro da história da música: da idade média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 525 p.
- CASTRO, L. *Belle époque e a era Lemos*. Disponível em: <<http://parahistorico.blogspot.com/2009/02/belle-epoque-e-era-lemos.html>>. Acesso em: 06 jul. 2011.
- CAZNOK, Y. B. *Música: entre o audível e o visível*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008. 242 p.
- CERNICCHIARO, V. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926. 601 p.
- COSTA, D. D. S. *Mulheres musicistas na época da borracha (1850-1910)*. Manaus: UEA, 2006. (Monografia de conclusão do curso de bacharelado em música. Universidade do Estado do Amazonas). 49 f.
- DAOU, A. M. *A belle époque amazônica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 77 p.
- DAVIE, C. T. The concerto. In: *Musical structure and design*. New York: Courier Dover Publications, 1966. 181 p.
- DEBUSSY, C. *Prelúdio n. 9: la serénade interrompue*. [1908]. 1 partitura. Piano. Disponível em: <<http://www.imslp.org>>. Acesso em: 12 nov. 2011.
- DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2008. 143 p.
- DUE PUBBLICITÀ SRL. *Personaggi illustri*. Disponível em: <<http://www.mappeditalia.it>>. Acesso em: 26 ago. 2011.
- FISCHER, R. M. B. Mídia, máquinas de imagens e práticas pedagógicas. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 35, may/aug. 2007. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782007000200009>>. Acesso em: 11 nov. 2011.
- FISHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. 255 p.
- GARCIA, A. L. A. *O quinteto para piano no século XIX: Brahms opus 34*. Recife: Ed. do Autor, 2010. 127 p.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1995. 688 p.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001. 759 p.
- GREEN, D. M. The concerto. In: *Form in tonal music: an introduction to analysis*. Pennsylvania: Holt/Rinehart/Winston, 1979. 320 p.

GRIEG, E. *Concerto para piano e orquestra: op. 16*. [1868]. 1 partitura. Piano. Disponível em: <<http://www.imslp.org>>. Acesso em: 14 nov. 2011.

GUIGUE, D. *Princípios de articulação na música homofônica tonal*. João Pessoa: UFPB/CCHLA, 2003. 64 p. (Cadernos de Textos)

GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 238 p.

HANSLICK, E. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Campinas: Editora UNICAMP, 1989. 184 p.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 272 p.

KOBBÉ, G. *O livro completo da ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 934 p.

LABOISSIÈRE, M. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Annablume, 2007. 196 p.

LAGO, S. *A arte do piano: compositores e intérpretes*. São Paulo: Algor, 2007. 751 p.

LAWSON, C. La interpretación a través de la historia. In: RINK, J. (Ed.). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza, 2006. 283 p.

MARINS, P. C. G. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, N. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 3, p.134-135.

MARIZ, V. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 551 p.

MATTOS, F. L. Luiz Cosme e o pensamento de Henri Bergson. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 18, n. 30, p. 41-63, jan./jul., 2007.

MELLO, G. T. P. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1947. 362 p.

MONELLE, R. La crítica de la interpretación musical. In: RINK, J. (Ed.). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza, 2006. 283 p.

MONTEIRO, M. Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática. 1967. 171 p.

PARENTE, J. J. Maestro Meneleu Campos: notas biográficas. In: *Revista de Cultura do Pará*, Pará, Conselho Estadual de Cultura, v. 2, n. 8, 9, p. 203-228, 1972.

PÁSCOA, M. L. F. R. *A vida musical em Manaus na época da borracha*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997. 364 p.

_____. *Cronologia lírica de Belém*. Belém: Associação Amigos do Theatro da Paz, 2006. 304 p.

_____. *Ópera em Belém*. Manaus: Valer. 2009. 538 p. (Ópera na Amazônia, 1850-1910)

PINKER, S. *Como a mente funciona*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 672 p.

PINTO, T. O. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007>. Acesso em: 15 maio 2010.

PRIORE, M. D. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004. 678 p.

REZENDE, A. P.; DIDIER, M. T. *Rumos da história: história geral e do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Atual, 2005. 640 p. v. único.

SADIE, S. (Ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1048 p.

SALLES, V. Centenário de Meneleu Campos. In: *Revista de Cultura do Pará*, Belém, Conselho Estadual de Cultura, v. 2., n. 8, 9, 1972.

_____. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

_____. *Épocas do teatro no Grão-Pará, ou, apresentação do teatro de época*. Belém: Ed. da UFPA, 1994.

_____. *Música e músicos do Pará*. 2. ed. rev. e aum. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.

SALGUEIRO, V. A arte de construir a nação: pintura de história e a primeira república. In: *Estudos históricos*, Belém, n. 30, 2002.

SARGES, M. N. *Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka – Tatu, 2000. 152 p.

SCHÖENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991. 276 p.

SEVCENKO, N. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, N. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 3, 726 p.

SOCHA, E. *Bergsonismo musical: o tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009. 170 f. (Dissertação de mestrado)

VIEIRA, L. B. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará*. Belém: CEJUP, 2001. 248 p.

VILLA-LOBOS, H. *Prole do bebê n. 1: Polichinelo*. 1 partitura. Piano. Disponível em: <<http://www.imslp.org>>. Acesso em: 14 nov. 2011.

Apêndice A

Carta enviada por via postal e e-mail ao Conservatório Giuseppe Verdi – Milão

João Pessoa, 08 de agosto de 2011.

Al Responsabile per La Biblioteca Del Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano.

Mi chiamo Dayse Dias Silva e Costa, sono laureata per l'Università dello Stato di Amazonas (Brasile), Baccelliere in musica con abilitazione in pianoforte classico. Ora, corso il maestrato in Pratiche interpretative- Pianoforte, nell'università Federale di Paraíba (Brasile). Il titolo della mia ricerca è *L'abbordo Analítico-Interpretativo del Concerto in Là Maggiore per Pianoforte e Orchestra di Octavio de Meneleu Campos*.

Giacchè questo suddetto compositore brasiliano é stato allievo di questa nobile istituzione tra gli anni 1891 e 1899, vorrei sapere se c'è nella sua collezione:

- 1- Folders del programma di debutto del Concerto in Là Maggiore per pianoforte e Orchestra di Octavio de Meneleu Campos.
- 2- Giornali dell'epoca (1903/1904) i quali comprovino l'ammissione del Concerto in Là Maggiore per Pianoforte e Orchestra di Octavio de Meneleu Campos per Il pubblico e per la critica.
- 3- Partiture di Octavio de Meneleu Campos che possono essere state composte nel período in cui lui visse a Milano.
- 4- Folders di presentazioni musicali Che Octavio de Meneleu Campos ha partecipato.
- 5- Registri di documenti della vita accademica presso Il Conservatorio “Giuseppe Verdi”.
- 6- Foto del Maestro Compositore Octavio de Meneleu Campos.

È noto che Il concerto in Là Maggiore per pianoforte e Orchestra di Octavio de Meneleu Campos è stato composto a Milano tra la fine dell'anno di 1903 e è stato concluso all'inizio Del 1904 e è stato presentato in questa città. Inoltre, è anche noto che la prima interprete di questa opera è stata la pianista Isabel Campos Galliera, sposa di Arnaldo Galliera, madre del maestro Alceo Galliera. Se c'è qualche documentazione in questa illustre istituzione che si riferisce a questa musicista e la sua partecipazione nel debutto di questa opera in territorio italiano è anche Del mio interesse. Se questo materiale o parte di questo è disponibile per ricerca , vorrei sapere come possono ricere riproduzione di questi documenti e quali le spese provenienti di questa ricerca , poi sto pronta ad assumere Il dispendio .

Ora, la ringrazio per la sua attenzione , aspetto Il suo contatto nella speranza di ottenere più informazione che permetteranno di approfondire la ricerca su uno dei compositori appartenenti al patrimônio musicale del Nord del Brasile, cui obiettivo è riscattare una parte della memória musicale brasiliana.

Distinti Saluti,

Dayse Dias Silva e Costa

Allieva del corso di maestrato per l'Università Federale di Paraíba/Brasile

E-mail: ddsc1412@gmail.com.br

Anexo A

Entrevista com o Prof. Jonas Arraes¹⁹. Realizada em 13 de janeiro de 2001 nas dependências da Casa das Onze Janelas em Belém – Pará²⁰

P – O *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra* de Meneleu Campos foi composto em Milão entre fins de 1903 e início de 1904. Quais devem ter sido os referenciais estéticos que o influenciaram?

Prof. Jonas Arraes: Meneleu, por ter estudado na Itália, na Europa, embora tenha saído daqui (Pará) com uma alguma destreza profissional, e já com uma atividade musical, absorve na sua obra a estética romântica. A composição, a metodologia de composição é baseada no Romantismo. No período dele, na primeira fase dele, aí no final do século XIX, de 1891 a 1899, ainda se respirava o Romantismo em muitas obras. Não havia ainda o grande embate entre o sistema tonal e, dentro deste sistema, o Romantismo, com aquilo que viria acontecer logo em seguida, com abertura do século XX, quando o sistema tonal começa a se diluir, principalmente após o período wagneriano e as experiências que vem surgir no século seguinte. Então essa fase em que ele estuda no Conservatório (Real Conservatório de Milão), ele pratica muito bem toda esta forma de compor ao gosto, ao gesto de outros grandes compositores do período e do passado.

P – Quais teriam sido os compositores e músico contemporâneos de Meneleu Campos que o influenciaram?

Prof. Jonas Arraes: Olha, quando eu ouço alguma coisa do Meneleu Campos, principalmente as partituras de violino, como a *Fantasia*, a própria *Sinfonia* dele, a nº 1 em Lá Maior, a gente sente o perfume de Schumann e Liszt. A gente sente a influência forte destes grandes compositores. O certo mesmo, que tem de se dizer com muita clareza, é que ele era um grande compositor. Ele dominava a parte material da composição, ele escrevia muito bem. Ele

¹⁹ Musicólogo coordenador do Projeto “Recuperação e Difusão do Acervo Musical da Coleção Vicente Salles” da Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará, com contrato de patrocínio celebrado entre a Associação dos Amigos do Museu da Universidade Federal do Pará e a PETROBRAS S/A

²⁰ A Casa das Onze Janelas ou Palacete das Onze Janelas é um edifício histórico da cidade brasileira Belém do Pará. Trata-se de um ponto turístico da cidade de Belém, construída no século XVIII, por um senhor de engenho. A partir de 1870, a casa teve funções militares, até 2001, quando foi comprada pelo governo para servir como ponto turístico.

dominava contraponto, dominava harmonia, instrumentação, orquestração. Ele teve um treinamento adequado, que se demonstrava num enorme talento. Ele sabia compor. Ele não era um improvisador, no sentido de não saber mexer com os elementos da música da época. Conhecia os instrumentos, a escrita idiomática destes instrumentos, tocava e escrevia para piano e conhecia os outros instrumentos.

P – De acordo com o material catalogado na Coleção Vicente Salles, quais são os recursos de composição mais presentes em suas músicas? Há elementos recorrentes?

Prof. Jonas Arraes: Creio que sim. A gente vê na sua escrita para o piano. O uso do pedal, o que ele procura na parte timbrística. Não só no piano, mas com os outros instrumentos, a gente sente, a gente ouve a obra de Meneleu e identifica como sendo de Meneleu. Isto mais ou menos o define como um grande compositor, que tinha um jeito, uma cara, um estilo próprio de compor. A gente identifica realmente Meneleu diante dos outros compositores da época, como Paulino Chaves, José Domingues Brandão, Ettore Bosio e Gama Malcher. Nós identificamos em cada um, o seu jeito de escrever. Claro que Meneleu não foi precisamente um melômano. Eu não o vejo como um deles, como o próprio Gama Malcher e Carlos Gomes, que se dedicaram muito à ópera. Vejo o Meneleu como um grande camerista, por exemplo: os quartetos de cordas. Tanto ele sabia escrever para quarteto de cordas, conhecia a linguagem, que ele os escreveu nas tonalidades que soam melhor nos instrumentos de cordas: Sol Maior, Lá Maior, Mi Maior e Ré Maior. Estas são as quatro cordas do violino. Então ele conhecia a escrita idiomática para estes instrumentos, ele compunha para estes instrumentos. Ao propor estas tonalidades, ele procura uma sonoridade cheia de harmônicos bastante especiais, que só quem domina o instrumento compõe assim. Escrever uma música para quarteto de cordas, em tonalidade distante das cordas soltas, ou dos tons vizinhos destas cordas soltas, normalmente resulta em timbre que, se é um grande compositor, a gente vê que ele fez propositadamente aquilo, ou é um compositor que não sabe nada de cordas. Então, por isso que a gente tem nos grandes concertos para instrumentos, a gente tem Dó Maior, para violoncelo e viola; Sol Maior, Ré Maior para contrabaixo, violino e violoncelo. Estas escolhas, em Beethoven, Brahms, todos os grandes concertos sempre são nestas tonalidades. E os *Quartetos* de Meneleu são nestas tonalidades. E quando a gente ouve, soa muito bem, soam forte, soam com muitos harmônicos. E a sua escrita, os acompanhamentos a gente vê muito isto, nos *Quartetos* e na *Sinfonia*, as escolhas dos acompanhamentos. Grande influência de Beethoven, grande influência mesmo. Grande influência de Schumann, de Liszt, dos

românticos. Mas é uma música que, até a morte dele, em 1927, não vejo avançar para muito além disso. Não o vejo nem sequer “flertar” com o dodecafonismo e com as novas linguagens estéticas que vêm surgir em seguida e que com certeza ele ouviu falar. Agora, ele teve outros motivos para isso, você deve conhecer.

P – Meneleu Campos não chegou a experimentar estas novas tendências de composição. Algumas de suas composições teriam algum indício nacionalista, como precursor deste movimento? O senhor concorda com isso ou não?

Prof. Jonas Arraes: Eu não pude.... É muito difícil. Tão distante que ele viveu de nós, tão pouco material que a gente encontra a respeito destes grandes compositores paraenses. É compreender bem seu pensamento. Eu vejo, pelo que ele fez na vida e que a gente tem conhecimento, que ele não estava preocupado com isso. Ele não estava preocupado com isso. Por quê? O que é música brasileira, finalmente? (Prof. Jonas Arraes solfeja a melodia de “*Cielito Lindo*”). Se você canta isso com uma letra em português: (o Prof. Arraes canta : *Ai, ai, ai, ai, está chegando a hora.*) Isto é música brasileira? Não. Isto é uma mera canção *italiana* (sic.). Então o que é música brasileira? Quando a gente tem uma identidade nacional? Quando chega a República de 89 (1889), e só aí o Brasil se mostra como Brasil. O Império valorizava a música européia, presente aqui, trazida pela Corte (Portuguesa). Quando estes povos que vieram para o Brasil, da África, a própria cultura autóctone nossa, dos índios, indígenas, outros povos: árabes, espanhóis. Quando isso começa a ser colocado num “liquidificador cultural” e se transforma em música brasileira? Muito recentemente. A orquestra de rádio, na época de ouro do rádio, era muitas vezes ligada à cultura americana, as *big bands*, o *jazz*. A bossa-nova surge com forte influência do impressionismo e do *jazz*. Quando a gente tem uma música verdadeiramente nacional brasileira? Falando de música erudita é complicado. Só quando Köellreuter chega em 50 na Bahia e cria a primeira escola de composição brasileira. De 1950 prá cá, que começa a ter na música erudita as tentativas de se fazer música genuinamente nacional. Camargo Guarnieri lutou até o fim para defender o nacionalismo, quando Köellreuter avançava, fora do tempo até do dodecafonismo, que já havia sido feito no início do século XX na Europa. Tivemos o Barroco Mineiro, que era um Classicismo tardio. Tivemos experiências aqui no Pará, na época da Colônia, de músicas que os jesuítas trouxeram da Europa. A evolução toda da *Belle Époque* na Amazônia, em Belém e Manaus, principalmente, e que vem trazer a música da Europa para cá. Então, o que a gente teve na realidade de Brasil, é uma música com forte influência europeia. Não quer dizer

também que os Estados Unidos levam da Europa prá lá e depois também têm esta busca de ter uma música americana, com Aaron Copland e depois Bernstein. Enfim, quando a música é americana? Quando essa cultura de tradição greco-romana, cristã, europeia, chega a diversos lugares do mundo e quando é que esses diversos lugares do mundo conseguem ter uma identidade nacional? Então o nacionalismo... Mesma coisa aconteceu na pintura, quando a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro rejeitava os pintores que queriam fazer pintura modernista, porque a Academia se dizia tradicionalista, etc e tal. Mas na realidade o que eu vejo no Meneleu Campos, conforme conversamos hoje pela manhã, ele trabalhou para o seu meio, para desenvolver a música no Pará, quando ele vem para ser o Diretor do Conservatório, quando ele chega aqui, depois dos estudos dele. Depois ele volta à Europa e retorna para cá para uma vida laboral, para fazer uma escola de música particular, fazer uma orquestra, fazer um coro. É como um artífice, um operário da música. Ele trabalhava com quem tinha, já depois da *Belle Époque*, depois da crise da borracha. Trabalhava-se com os instrumentos que se tinha, se fazia a orquestra que se tinha, com a música que se podia tocar e que alguém quisesse ouvir. Se hoje ainda é difícil alguém querer ouvir música dodecafônica, imagine em 1920? Se ainda hoje nós temos dificuldade, quando eu vejo aí um ex-colega de turma da USP, Florisvaldo Menezes Filho, lutando para que a música eletroacústica, música de vanguarda, seja pelo menos colocada em salas de concerto especializadas de escolas de música, nem isso acontece. Quando que naquele período se poderia trazer para cá? Então, realmente, Paris, o evento de 1913, e depois todo aquele problema de Stravinsky na estreia tumultuada da *Sagração da Primavera*. Só que a Europa sempre foi muito grande e muito efervescente em termos de música. Acho que Meneleu não esteve preocupado com isso. Ele estava preocupado em fazer a sua música, que ele acreditava ser boa música, e conseguir pessoas para fluir essa música aqui e fazer com que ela estivesse aqui. Ela se torna brasileira, ela se torna paraense. Ele faz, por exemplo, *Baile na Flor*, com uma poesia de Castro Alves. Uma poesia muito fora de nosso tempo, em termos de português. Que a gente canta hoje e que trabalhei com as crianças. Eu tive que buscar saber determinadas palavras que não se usam mais, há muitas décadas. Castro Alves está bem antes dele. Aí a gente vai trazer uma grande contribuição para esta busca desta música brasileira ou música paraense. Eu acredito que ele não estava preocupado com isso.

P – Existe uma dificuldade presente no meio acadêmico e nas nossas salas de concerto. Nós, como povo brasileiro, temos uma resistência em aceitar e buscar, querer ouvir nossa própria música. Por outro lado, existe a questão curricular dentro das nossas universidades, quando

estuda-se toda a história da música e somente os últimos períodos é que são dedicados à música brasileira. Além da abertura de mais espaços destinados à divulgação da música brasileira, que ainda é um problema. Como o senhor vê esta situação?

Prof. Jonas Arraes: Certo. Ainda agora há pouco, você comentou a questão de qual seria a música brasileira: seria aquela composta por um brasileiro, ou se é aquela que é feita no país. Eu acho que os compositores brasileiros que estudaram fora, e não são poucos, eu diria que são praticamente todos. Pois se não estudou fora, pelo menos estudou com alguém de fora. Ela se torna uma música brasileira sim. Ela é brasileira *jus solis*, e não *jus sanguinis*. Ela se torna brasileira por ser feita para o Brasil, aqui no Brasil. Ela é uma música nossa sim. O Meneleu Campos, o Camargo Guarnieri, Guerra Peixe, Paulino Chaves e Carlos Gomes. É uma música de brasileiro, para que brasileiro possa entender como sua música também. Não é porque essa “Casa das Onze Janelas” tem uma arquitetura italiana e portuguesa, feita com muitos materiais que vieram da Europa. O aço provavelmente veio da Inglaterra e etc. Não quer dizer que este prédio não é do Brasil, não é brasileiro, não é a nossa arquitetura. Na realidade esse país tão jovem, o Brasil é muito mais jovem do que as pessoas possam pensar, o Brasil enquanto Brasil. O Brasil enquanto Brasil Republicano. O Brasil Imperial era Portugal no Brasil. O Brasil Colonial era colônia de um país. E o Brasil: BRASIL democrático depois do Império. É tão jovem, que constrói ainda suas várias identidades. Será que eu não sou brasileiro, porque meu avô era francês? Não é? Mas sou brasileiro. Eu acho que a música de Meneleu Campos, é a música de um brasileiro que se formou na Itália, mas que depois começa a exercitar essa formação aqui. E que recebe grande influência do memorial melódico daqui. Conheço uma música dele, que analisei, para piano, que ainda no início do século XX, tem todo o ritmo do carimbó. Todo, todo. É como se você estivesse ouvindo o carimbo, dentro da própria estrutura rítmico-melódica da música do Meneleu. Naturalmente que Bela Bártok recebeu grande influência do seu folclore. Kodály, Stravinsky, todos os russos. Nós passaríamos aqui alguns bons minutos falando de compositores que tiveram influência da sua música de origem espontânea. Porque realmente há uma ligação forte entre a música acadêmica, erudita, formal, organizada, escrita em leitura, há um *link* direto disso com a origem música espontânea bela e criativa do povo. Em todos os países foi assim e com todos os grandes compositores. Beethoven anotou, Vivaldi anotou, todos os grandes anotaram aquilo que o povo faz na sua simplicidade criativa e bela. E de lá trouxeram elementos para fazer suas arquiteturas musicais enormes e de grande complexidade. Meneleu Campos também, só que ele é um músico acadêmico, é um compositor de alta estirpe. Eu

vejo. Que sabia compor e sabia o que estava fazendo, mas que recebeu influência, sim, do berço maravilhoso que é a música popular verdadeira.

P – Analisando o *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra*, o início dele, vê-se vários momentos bem contrastantes. Os desenhos melódicos são contrastantes. Ao ler a biografia do compositor, fala-se que esse *Concerto* foi composto por volta da época da morte da primeira esposa dele. E esses estados emocionais diferentes que estão presentes na partitura, são uma característica bem romântica. Existem dois manuscritos deste *Concerto*. Um deles possui uma orquestração menos densa. No outro, pelo contrário, figuram acréscimos de notas e instrumentos. Isto revela etapas do processo de criação. Na sua experiência, qual destes teria sido o mais antigo e por quê?

Prof. Jonas Arraes: Depende de onde ele estava e qual a sua pretensão em tocar. Porque se ele queria tocar e reger, é bem possível que ele tenha escrito uma parte de piano com uma textura menos densa, para que ele pudesse reger também. Pode-se investigar este fato: de que um pianista que rege, ele não pode estar o tempo todo com o piano muito denso. E quem sabe quando ele fez uma orquestração mais complexa, não tivesse uma orquestra maior. Talvez, não sei, lá ou aqui. Aqui ele teve uma grande orquestra, no Conservatório na época, ele conseguiria fazer. Nesse período imigrou para cá músicos espanhóis, músicos portugueses, aquele pessoal que vinha para fazer as óperas ficava por aqui. Aqui era uma cidade glamourosa, uma cidade grande, não em tamanho, mas uma cidade importante no circuito cultural do mundo. As óperas, muitas vezes, vinham direto para cá e para Manaus, ou Argentina, no Teatro Colón e Rio de Janeiro. Era uma cidade de porte cultural muito grande. Então não vou dizer que a orquestra maior que ele tivesse não pudesse ter sido aqui. E quem sabe ele tenha feito uma textura mais simples no piano para poder reger. Você sabe também isso. Mas para saber o que ocasiona essas duas escritas, já que são autógrafas dele. Se os dois são autógrafos dele, escritos pelo próprio punho, ele possa ter uma hora facilitado a orquestra, outra hora facilitado o piano. Outra coisa, se ele tinha um intérprete que não fosse tão grande pianista assim, que ele tivesse que facilitar a parte do piano para que o pianista pudesse “dar conta”. Quem sabe se ele escrevesse para ele mesmo tocar, ele pudesse fazer mais complexo, porque ele era um pianista.

P – Nesse caso, a biografia fala que a primeira pessoa que interpretou o *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra* de Meneleu Campos, foi também para quem foi dedicado: sua irmã Izabel de Campos Lobato, significa algo em particular?

Prof. Jonas Arraes: Exato. É possível que esta tenha sido uma primeira versão, com uma parte de piano mais leve, para que a irmã “desse conta”, quem sabe se ela não era uma pianista assim, tão habilidosa.

P – Mas, Meneleu Campos não começou a aprender piano com ela?

Prof. Jonas Arraes: Sim, mas o fato de ser professor, não quer dizer que você é um grande instrumentista. Grandes professores não são tão famosos quanto grandes instrumentistas. E grandes instrumentistas nunca se revelam grandes professores. É bem comum, até no mundo todo, a gente ter notórios professores de flauta e de violino que não são músicos de primeira linha. São grandes professores, que formam grandes músicos de primeira linha. E os grandes intérpretes nem sempre são os grandes professores, os grandes mestres. Às vezes eles só são grandes músicos, não intérpretes. Não se sabe ao certo se pode ter ocorrido isso. E numa segunda versão, quando ele teria um pianista mais... (Prof. Jonas Arraes faz um gesto indicando superioridade), ele possa ter escrito com uma textura mais densa para o piano. Quem sabe... A estreia foi em Belém? Se foi em Belém, essa a orquestra ... Não se têm notícias?

P – Na verdade ele tocou em Milão.

Prof. Jonas Arraes: A estreia? Ele tocando?

P – Ela (a irmã) tocando.

Prof. Jonas Arraes: Ela tocou em Milão. É, então, lá ele poderia ter uma orquestra grande, não é? A gente está na época do Verismo, a gente está na época de grandes orquestras e de óperas que mais fervilhavam na Europa. É possível que a partitura de piano esteja facilitada, eu posso ter certeza disso. Mas eu presumo que... para o intérprete. Agora... eu não conheço o *Concerto*. Tenho muita curiosidade de conhecer. É em Lá...?

P – Lá Maior.

Prof. Jonas Arraes: Lá Maior, tal como a *Sinfonia*.

P – Pincelou-se um pouco sobre a recepção das obras de Meneleu Campos. Ele escreveu música segundo o estilo anterior ao qual ele viveu, o período romântico.

Prof. Jonas Arraes: De quando é o *Concerto*?

P – Entre 1900 a 1903. Há controvérsias nas datas nas biografias que já li.

Prof. Jonas Arraes: Ele já era diretor do Conservatório.

P – Exatamente. Mas 1903, ele foi a Milão naquele ano sabático. É por isso que se diz que ele executou, em 1903, o *Concerto*, lá em Milão. A questão é: ele faz uma estética romântica para agradar um possível público, que estaria mais receptivo a esse tipo de música. Ele recebe apoio de colegas seus do Real Conservatório e da própria instituição. Este reconhecimento ele teve em vida, o reconhecimento da sua obra, no Brasil e no exterior?

Prof. Jonas Arraes: Olha, eu acredito que Meneleu, como era comum com todos estes compositores, pelo que a gente consegue ver nas suas biografias e na história de Belém, desde a inauguração do Teatro da Paz, em 1878, até o fim da vida de Ettore Bosio, que em 1929 reabre o Conservatório, dois anos depois da morte dele, a gente vê que eles sempre enfrentaram problemas. Sempre eles tiveram problemas políticos, problemas sérios políticos. A gente vê que tinha um rol de vaidades efervescente, em vários personagens. Os artistas, os grandes artistas, como Gama Malcher, Meneleu Campos, Ettore Bosio, José Domingues Brandão, bem que eles tentavam fugir disso. Mas para própria sobrevivência enquanto artista, enquanto pai de família, eles tinham que se envolver, ou na administração ou em empreendimentos particulares. Como Gama Malcher tem diversos problemas com sua empresa. O artista nem sempre é um bom administrador. Eles se envolveram em vários imbróglios durante a sua vida. Isto faz com que se tenha uma falsa impressão de que a sua obra não foi bem aceita. Porque muitas vezes a opinião que fica na história, é a opinião de quem tira proveito de alguma coisa, de quem era formador de opinião. A imprensa ou personagens poderosos. Isto dá uma falsa ideia da aceitação do povo, do público, para a obra do artista. Porque se um jornal resolvesse “queimar” em cima do Meneleu Campos, fica-se

nos registros históricos dos jornais que a obra dele “era isso ou era aquilo” de fraca. Mas será que isso era verdade? Ele teria algum problema político? Por que ele não se alinhou a este ou aquele político ou corrente política? Era monarquista ou era republicano? Isto dá uma falsa ideia da aceitação de sua obra. A minha opinião é que ela foi bem aceita aqui. Foi bem aceita aqui porque mesmo depois que ele enfrentou problemas, em 1903 (sic.) [1906], que teve que ir embora para a Europa, deixando a direção do Conservatório, quando assume Paulino Chaves. Depois quando ele retornou, ele fez empreendimentos musicais importantes. Fez empreendimentos musicais como coral, ele teve coral feminino, ele teve orquestra particular, escola particular. E os compositores, via de regra, procuram executar suas obras, querem ver sua obra executada. E o que é importante ver, é que hoje a gente busca, enquanto pesquisador, enquanto professor de música, trazer à discussão a obra desses compositores, porque entendemos que são obras de grande porte, de grande importância para a formação cultural do Pará e do Brasil. Daí que não são somente os pesquisadores paraenses que se interessam pela obra de Meneleu Campos. Há um interesse de pessoas em vários lugares e que não são necessariamente paraenses. Há sim, um esquecimento de sua obra pela história nacional da música brasileira. A história da música erudita brasileira esquece os compositores paraenses.

P – Então volto ao ponto da pergunta anterior. Existe realmente o fato de que a nossa música brasileira é relegada a segundo plano dentro das nossas academias? Existe isso?

Prof. Jonas Arraes: Sim, sim. Porque na realidade, a gente está tão acostumado, muitas vezes... E a gente não pode crucificar a situação, simplesmente dizer que relegamos a um segundo plano de forma tão imediata. Eu lhe digo isso como alguém que faz música performática diariamente. É mais fácil você conseguir uma partitura de Mozart, Beethoven, Bach ou Vivaldi, do que você conseguir um *Quarteto* de Meneleu Campos. Ou de Guerra Peixe, ou de ... enfim, qualquer compositor brasileiro. Então, muitas vezes, o que é sim relegado a segundo plano, pela via oficial, pelas entidades, pelas instituições que deveriam, sim, cuidar de editar, publicar e facilitar aos músicos e regentes a chegar até essas obras, o acesso a essas obras. Como o acesso é mais fácil à música europeia, principalmente do período Clássico. Barroco Clássico e Romântico. É mais fácil, muito mais simples. Fica parecendo que nós, intérpretes, músicos, relegamos em segundo plano a música nacional. Muitas vezes, e não será difícil você chegar numa escola de música de um estado qualquer e perguntar quem conhece Meneleu Campos. É capaz de numa escola inteira ninguém conhecer Meneleu Campos. Como Gazzi de Sá, na Paraíba, e um baiano, que agora me esqueço o

nome, que foi grande compositor na Bahia, Sales..., se não me engano, que também está relegado a um esquecimento. O que precisamos é de políticas públicas que façam investimentos fortes na cultural nacional de qualidade. E aí sim, incentivar os intérpretes para que eles possam trazer isso ao atual, fazer com que eles interpretem e toquem. A sua interpretação, a sua execução do *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra*, de Meneleu Campos, deve ser seguida de outras interpretações de outros pianistas e de outras orquestras.

P – O que poderia ser acrescentado nesta pesquisa sobre o *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra* de Meneleu Campos, além da questão histórica, da análise formal, estética e sociológica, incluindo a execução da obra?

Prof. Jonas Arraes: O *Concerto para Piano*, ele é o único na obra dele. Ele só escreveu um concerto para piano. Escreveu quatro *Quartetos* para cordas, uma *Fantasia* para violino e cordas, que inclui também o piano, que é de boa densidade, uma *Sinfonia*, que eu conheço, uma ópera, “Os Heróis” (*Gli Eroi*), e muita música para coro e música sacra. A obra didática é a obra para piano. Obra para piano bastante grande. O que eu vejo, que deve realmente estar num trabalho como esse, é a análise do período histórico: Belém em relação ao mundo, Pará em relação ao mundo, Amazônia em relação ao mundo. O que as pessoas precisam entender é que o Brasil teve, e ainda tem, muitas riquezas culturais, e que nós aqui do Norte do Brasil, não somos pessoas que nunca vimos nada. Há uma tendência de que, para você ser uma pessoa cidadã, possa ter conhecimento, acesso ao conhecimento e à vida acadêmica, você tenha que morar nesta ou naquela cidade. Nós temos orgulho da cidade em que vivemos e da sua história. Temos orgulho do nosso passado e lutamos diariamente contra uma verdadeira invasão de mediocridade em nosso meio cultural. Tanto eu, como o Dr. Gilberto (Chaves)²¹, o atual Secretário de Cultura, lutamos veementemente contra a vulgaridade. E nós temos a nos apoiar o nosso passado. Meneleu Campos, dentro da história do Pará, é um grande exemplo de estética de alto nível, de concepção artística nobre e de alto nível. Então, colocar num trabalho como este a importância da cidade, da Amazônia, daquele período que costuma se chamar *Belle Époque*. Mais de trinta editoras; se vendia partituras nas tabacarias e em lojas de tecidos; se presenteavam as pessoas naquele período dando partituras. Há muita coisa bonita que esse trabalho, esse *Concerto* e esse compositor daqui que estudou em Milão e voltou para cá, explica para o nosso país. Nós evoluímos a partir de coisas boas do passado. Nós estamos

²¹ Cantor. Membro da Academia Paraense de Música e do Conselho Estadual de Cultura do Pará. Ex- diretor do Teatro da Paz.

ligados à cultura americana há muito pouco tempo. Nós também pertencemos à tradição helênica, Greco-romana, cristã, europeia. E depois, as diversas influências culturais dos países que para cá vieram, como a África, Espanha e como a própria cultura indígena. Ou seja, nós não estamos agora, aqui, na situação que estamos, sem ter um lastro do passado. Então, contextualizar a Belém daquele período em relação à Europa. Belém, Manaus, Amazônia, em relação principalmente à Europa. E ver que o *Concerto* que ele escreve, que ele executa aqui como executa lá. Ele executou aqui. Estava ligado a um país e uma parte deste país, que é o Brasil aqui na Amazônia, que buscava exercitar diariamente algo de algum valor.

Anexo B

Entrevista realizada em 23/06/2011, na residência dos Professores Vicente Salles e Marena Isdebski Salles em Brasília.

A presente entrevista foi iniciada às 16h e 30 minutos e foi encerrada por volta das 20 horas.

Espontaneamente, a Prof^ª Marena começou a relatar as dificuldades que tiveram para conseguir as primeiras informações sobre Meneleu Campos, por intermédio de uma parente do compositor, que se chamava Clarice Gesteira. Esta senhora só se mostrou mais disposta em ajudar quando outro membro da família, Sr. Janú Parente, interveio em nome de uma antiga amizade com o pai da Prof^ª Marena. Ele promoveu o acesso às primeiras informações sobre o compositor.

Prof. Vicente Salles se desculpou por haver perdido as respostas que já havia elaborado por escrito, devido a um problema no computador. Ele e a Prof^ª Marena tiveram a oportunidade de conhecer a segunda esposa de Meneleu Campos, no final da vida dela quando estava interna num asilo. Embora Dona Marieta apresentasse momentos de lucidez, vez por outra eram intercalados com estados de alienação. Porém, uma impressão muito forte ficou na lembrança do casal Salles: Dona Marieta nutria um ciúme doentio pela memória da primeira esposa do compositor. Meneleu Campos havia-lhe dedicado a maior parte de sua obra vocal e ela o estimulava bastante a compor.

Prof^ª Marena afirmou, ainda, que é perceptível o fato de que, após o segundo casamento, Meneleu Campos passou a compor cada vez menos, sobretudo as grandes formas musicais. Ele dedicou-se mais a peças corais, pequenos arranjos de orquestras e obras didáticas. Na sua ótica, o motivo dessa diminuição da produção seria a falta de estímulo de Dona Marieta e a questão do ciúme.

Prof. Vicente Salles concordou, em parte, com este ponto de vista, pois ele reconhece que Dona Marieta era uma pessoa culta, poliglota, possuidora de uma cultura geral vasta. Prof. Vicente acredita que foram outros os motivos para o declínio no volume de suas composições. Para ele, o que mais ficou evidente foram os transtornos de ordem política, que envolveram a pessoa do governador Augusto Montenegro no episódio do fechamento do Conservatório Carlos Gomes. Esta atitude reflete a postura das oligarquias da borracha, que detinham o poder de decisão, implantando medidas que contemplavam seus próprios

interesses. Assim como Gama Malcher, Meneleu Campos foi vítima destes desmandos e teve no encerramento das atividades do conservatório uma verdadeira “punhalada pelas costas”.

Profª Marena retomou à narrativa do acesso às fontes primárias do compositor, informando que, tempos depois, a Srª Clarisse Gesteira telefonou para o casal Salles, dizendo que queria se desfazer do acervo de Meneleu Campos, porque não desejava mais ter aquele material em sua casa. O casal Salles foi buscá-lo e, logo em seguida, entraram em contato com a bibliotecária Mercedes Reis Pequeno, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, para que ela providenciasse a guarda deste acervo na referida instituição. O casal Salles passou então a organizar e catalogar as partituras, trabalho este que ainda é referência ao se consultar as obras de Meneleu Campos.

Após estas primeiras digressões, a entrevista foi de fato iniciada.

P – Na sua opinião, o fato do *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra* de Meneleu Campos ter sido dedicado à sua irmã Izabel de Campos Lobato, significa algo em particular?

Prof. Vicente: O fato de Izabel Campos Lobato ter sido uma boa pianista, além de também haver estudado em Milão, e de haver fixado residência nesta cidade italiana, foram fatores importantes para que Meneleu Campos dedicasse o *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra* a ela. Izabel casou-se, em segundas núpcias, com Sr. Arnaldo Galliera com quem gerou o maestro Alceo Galliera.

P – O *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra* de Meneleu Campos foi composto em Milão entre fins de 1903 e início de 1904. Quais devem ter sido os referenciais estéticos que o influenciaram?

Prof. Vicente: A Itália estava saindo do período verdiano e iniciava-se a época da ópera de Puccini, com o Verismo. Abandonava-se o formalismo excessivo e surgem as figuras dos “*scapigliatti*”. Meneleu assistiu estas transformações na concepção da ópera italiana. Mas, no campo da música instrumental, seus referenciais estavam entre seus mestres no Conservatório de Milão.

Profª Marena – Um de seus contemporâneos na Itália foi Ottorino Respighi, que estudou em Bologna na mesma época.

Prof. Vicente: Seu professor Vincenzo Ferroni foi uma forte influência em sua maneira de compor. Além dele, outros professores que foram citados na sua biografia, com certeza influenciaram na sua música. Nomes como Galignani, Mapelli, Coronaro e Gatti.

P – Nas pesquisas bibliográficas que tenho feito até o presente, ainda não vi nenhuma informação a respeito da primeira execução do *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra* de Meneleu Campos. O senhor teria esta informação ou poderia me orientar para obtê-la?

Prof. Vicente: Foi em Milão e executado pela sua irmã Izabel Campos. Esta informação pode ser obtida através dos jornais da época, na Itália ou mesmo em Belém, visto que estes últimos reproduziam as notícias veiculadas nos jornais italianos.

P – Meneleu Campos saiu do Pará sob a expectativa, por parte dos seus conterrâneos, de ser um novo Carlos Gomes. Até que ponto isto foi verdade? Suas composições teriam algum resquício nacionalista ou têm traços europeus?

Prof. Vicente: Eu não acredito nisso. Acho que não havia essa expectativa por parte dele. Cada artista quer ser único. Nem acho que o público tinha essa pretensão. Mas, politicamente sim, pode ter havido interesses por parte do governador da época, Lauro Sodré, que ofereceu a bolsa de estudos ao Meneleu Campos e que foi recusada pelo pai dele. A associação da imagem dele à de Carlos Gomes poderia trazer visibilidade ao Estado do Pará. Ao contrário do prefeito Antônio Lemos, que era um homem voltado para as artes e que incentivou todos os seus filhos a estudarem música. Uma de suas filhas teve sua composição orquestrada por Carlos Gomes. Apesar disso, Lemos estava subordinado ao governador Augusto Montenegro. Este último não gostava das artes e preferia privilegiar a parte arquitetônica da cidade. É o período que muitos chamam de “*Belle Époque*”, mas que nada mais foi do que uma cópia tosca do que ocorria na Europa.

Quanto à questão nacionalista em suas obras, há uma peça chamada *Miniatura*, onde se encontra a influência do folclore brasileiro com a cantiga *Camaleão*. Há o emprego do ritmo sincopado. Aliás, Meneleu Campos não foi o primeiro paraense a utilizar temas folclóricos paraenses em suas composições. Gama Malcher, na sua ópera *Bug Jargal*, introduziu o carimbó numa de suas cenas. Também usou o *Murucututú*, um acalanto.

Profª Marena: Mas o *Murucututú* foi usado demais por diversos compositores paraenses!

Prof. Vicente: *Miniatura* foi uma das obras de caráter nacionalista, cuja influência se deu pelo contato do compositor com Alberto Nepomuceno, incentivador do uso do folclore brasileiro e da língua brasileira pelos demais músicos nativos.

Profª Marena: Eu vejo que Meneleu Campos estaria mais próximo de Nepomuceno na questão nacionalista, em vez de Carlos Gomes.

Prof. Vicente: Até porque Carlos Gomes não teve esta intenção de compor com temas musicais brasileiros.

P – O senhor afirma, no artigo do *Centenário de Meneleu Campos*, na Revista de Cultura do Pará (1972, p.164), que alguns contemporâneos de Meneleu Campos teriam afirmado que o *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra* seria sua obra de maior projeção. Diante da diversidade de formas musicais que ele escreveu, qual teria sido o motivo de tal afirmação?

Prof. Vicente: Esta afirmação decorre do fato que, a partir do momento que Meneleu Campos ingressou no Real Conservatório de Milão, até o seu casamento com Dona Marieta, vê-se uma produção musical crescente e contínua. Após 1906, nota-se claramente um declínio no volume de suas composições. Novamente falo sobre a questão do ciúme de Dona Marieta e de como este sentimento atrapalhou o desenvolvimento da sua carreira como compositor. Assim sendo, o “*Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra*” marca um dos momentos mais produtivos de Meneleu Campos. É quando ele retorna a Milão para se afirmar como maestro compositor, apresentando suas melhores obras. Depois de seu segundo casamento, ele só voltou à Itália mais uma vez. Após isso, inicia-se uma fase parisiense, refletindo, talvez, um desejo da esposa de afastá-lo das lembranças italianas e da memória da primeira esposa Rosetta Bossi.

P – Encontram-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro dois manuscritos deste *Concerto*. Um deles está somente com a parte do piano manuscrita e apresenta uma indicação da formação da orquestra. Este difere do outro, que está completo (com partes escritas para piano e orquestra) no que tange a acréscimos de notas, substituição de instrumentos e modificação de andamentos. Qual destes teria sido escrito primeiro? Este que está incompleto seria uma nova versão do compositor para a mesma música?

Prof. Vicente: Eu acredito que a versão incompleta seja anterior àquela que contém todas as partes, pois talvez fosse um esboço do que ele tinha em mente para escrever. Posteriormente ele deu início à versão definitiva, concluindo-a em 1904.

Profª Marena: Penso na possibilidade desta versão inacabada ser uma releitura da peça, visando um aperfeiçoamento da obra. Assim como ele fez com a *Fantasia*, que é fruto de uma junção de um Concerto para dois violinos, vindo a tornar-se numa nova proposta musical.

Prof. Vicente: Ainda continuo crendo que a versão incompleta é a primeira versão. Para mim, não faz sentido, depois de ter uma peça pronta, começar do zero novamente.

P – Quais teriam sido os compositores e músicos contemporâneos de Meneleu Campos que o influenciaram? Alberto Nepomuceno seria um deles?

Prof. Vicente: Exatamente, e o outro como já mencionamos, Ottorino Respighi.

P – Em relação à recepção do público quanto ao *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra* de Meneleu Campos. Há notícias de uma boa acolhida, ou seja, houve reconhecimento do seu valor por parte da crítica e do público no Brasil e na Itália ?

Prof. Vicente: Para se avaliar e conhecer a recepção desta obra pela crítica será necessário consultar os jornais da época. O conservatório italiano tinha uma de sala de concerto muito antiga. Quase toda a obra dele foi executada no Conservatório. Havia uma atividade interna muito grande. Assim como a Escola Nacional de Música, devia ser aberto ao público. Talvez alguma estreia, um concerto de conclusão de curso. Aquilo devia ser público também. Em relação à recepção do concerto eu acho que você deve procurar outra fonte de pesquisa. Seria interessante você prestar atenção a quem ele dedicava a sua obra. É necessário consultar a imprensa da época, tanto Belém quanto Milão. Para mim há um vazio ainda porque não tive acesso. A questão da crítica no Brasil... há uma questão interessante. Eu até publico, aquela de São Paulo, da Gazeta Artística. Aquilo é de uma intolerância brutal ao hóspede que chega na cidade, para apresentar sua obra. É gratuita a crítica, sei não, tanto até que a revista se retratou publicando uma peça dele. Não se retratou na escrita, né?

P – De acordo com o que o senhor conheceu e já ouviu da obra de Meneleu Campos, quais são os recursos de composição mais presentes em suas músicas? Há elementos recorrentes?

Prof. Vicente: Tecnicamente, você já fez a análise aí. Te aconselho a ver aquela parte que ele usa, como por exemplo da *Miniatura*. Se aquela *Miniatura* reaparece em algum momento, como aquele ritmo do tango. Às vezes reaparece em vários momentos. Este trecho que a Marena observou agora é o ritmo do tango, né? Ele era um “tanguero de marca maior” Gostava, né? Pelo menos demonstrava que aceitava isso com facilidade. Na verdade ele estava um pouco aberto às novidades. E as pessoas nesta época, que estavam vivendo um mundo em transformação, deviam perceber rapidamente aquilo que se passava. Ele assimilava bem, assimilava muito. Quanto aos recursos composicionais, essa tecnicamente eu não posso responder, você vai analisar.

Profª Marena: A gente estava conversando mais ou menos sobre isso, sobre os elementos recorrentes na obra do Meneleu Campos.

Dayse: Bem, o que eu vi até agora, e a senhora já tocou peças dele, foram muitos arpejos, para piano muitas oitavas, bastante trêmulos, tercinas, quiálteras, sextinas.

Profª Marena: Exato. Aliás, aparece muitas sextinas no *Allegro Scherzando* (Meneleu Campos) no segundo movimento.

Dayse : No segundo movimento do *Concerto* também tem muitas sextinas. No *Concerto* todo vê-se a questão do andamento. No segundo movimento, que deveria ser lento, acaba sendo rápido. Porque são muitas escalas, arpejos que acabam por torná-lo auditivamente não sendo lento.

Prof.Vicente: Ele não ficou entusiasmado com a coisa? E de repente...

Profª. Marena: Não, não, Vicente. É a maneira de escrever. Quando se lê um movimento lento que a gente faz, são figuras como mínimas, semínimas.

Prof. Vicente: Sei, são as “bolachas”.

Profª. Marena: Ele não. Ele enche aquilo.

Dayse : Ele subdivide muito e a gente tem a impressão...

Profª Marena: De que é um movimento rápido, pela quantidade de notas.

Prof. Vicente: Isso é uma contradição, que é bom você observar. É uma questão estilística. Isto nos leva a esta outra pergunta aqui. A questão da tonalidade de Lá Maior.

P – Na Revista de Cultura do Pará (1972, p.169) encontra-se a afirmação de que Meneleu Campos foi particularmente atraído pela tonalidade de Lá maior. Esta predileção abriga questões idiomáticas para instrumentos? Teria algum significado de um estado emocional que o compositor desejava expressar? Ou ainda, um outro motivo em particular?

Prof. Vicente: Eu observei uma quantidade expressiva de obras publicadas nesta tonalidade. Isto significa que... (*Profª Marena intervém levantando a hipótese que a peça Allegro Scherzando também seja em Lá Maior e sai em busca da partitura*).

Dayse: O senhor falou, inicialmente, dessa questão da identificação da tonalidade com a primeira esposa, D. Roseta Bossi.

Prof. Vicente: Quem sabe com a voz dela? Porque no fundo, no fundo, qualquer instrumento imita a voz. A voz é fundamental. E a voz o que é? É o ser humano desabrochando como se fosse uma rosa. A rosa é a voz da planta. E, talvez, eu acho que a voz dela tivesse um timbre que se localizasse nesta tonalidade. A obra vocal da época em que ela estava viva, na primeira fase dele... (*Profª Marena localiza a partitura e vê que o Allegro Scherzando está em Mi Maior*).

Profª. Marena: Por que será que eu fiz?: lá lá (ela solfeja oitavando).

Prof. Vicente: Ora, é o que está na cabeça, porque o lá é da afinação.

Dayse: Dentro da teoria dos afetos (agora estou voltando bem atrás), Lá Maior seria a tonalidade do amor. Será que ele não buscou nessa teoria?...

Prof. Vicente: Uma linguagem subliminar. (*Profª Marena mostra para mim a partitura do Allegro Scherzando e mostra as sextinas que ela havia mencionado antes*)

Dayse: É bastante forte este elemento. Ele gosta muito de compassos binários. Binários simples e compostos.

Prof. Vicente: Muito apropriado ao canto, o binário.

Dayse: E no final, no último movimento, ele tem como se fosse uma tarantela. (*Solfejo os primeiros compassos do terceiro movimento do Concerto*).

Prof. Vicente: A tarantela influenciou tanto a música popular brasileira, mais do que a gente pensa.

Dayse: E a vivência dele na Itália.

Prof. Vicente: Exatamente.

Dayse: Voltando, então, para a questão do Lá Maior, existe a questão da voz, a questão de ter uma mensagem...

Prof. Vicente: Amorosa, afetiva. Outro motivo em particular, eu não teria como responder para você com precisão. Mas ele é insistente. É só olhar o catálogo dele e sentir isso.

P – Na revelação dos manuscritos, foi encontrada uma folha de rosto do *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra*, já editada. Este seria um indício que o mesmo teve uma edição em Milão, à época de sua composição? Os editores seriam os mesmos que se

ocuparam do Método de Solfejo? Haveria alguma possibilidade de consultar esta informação em Milão?

Prof. Vicente: Será que era uma prova?

Dayse: É possível que fosse uma prova, pois não tem a mesma qualidade destas partituras editadas que vimos agora.

Prof. Vicente: Olha, havia uns copistas na época, que eram extraordinários campistas. Mesmo em Belém.

Profª Marena: Vicente, mesmo manuscrito se vê. Eu tinha um manuscrito fantástico, você viu né? Fazia bem. Há diferença, Vicente, entre o impresso e o manuscrito.

Dayse: Mas é somente a folha de rosto, o resto é manuscrito.

Profª Marena: No catálogo não menciona. Eu me lembro do manuscrito.

Dayse: E esta folha de rosto está na frente deste manuscrito que não está completo.

Prof. Vicente: Humm. (*surpreso*)

Profª Marena: Interessante. Eu cheguei à conclusão de que havia um outro acervo que não tive acesso. Que depois talvez tenha ido parar na Biblioteca Nacional ou foi para Belém. Aí eu não sei do outro acervo.

Prof. Vicente: O acervo que estava aqui era o acervo da Marieta, que veio para cá. E desconfio até que foi através do Janú (Parente) que veio.

Profª Marena: Aqui prá casa?

Prof. Vicente: Não, para o Rio de Janeiro. E no Rio de Janeiro ficou na casa da ...

Profª Marena: Espere aí Vicente, o acervo que estou falando, que a gente teve acesso com Janú.

Prof. Vicente: Sim, o acervo da Marieta. Estava empacotado como veio de Belém.

Profª Marena: Devia existir outro acervo, pois aquela menina que fez o trabalho sobre a Fantasia de Concerto (Gina Reinert), fala sobre a diferença entre a cópia do nosso acervo e a cópia que ela tinha conseguido.

Prof. Vicente: Havia cópias manuscritas, de uma forma ou de outra. É capaz de encontrar em vários acervos. No Pará havia uma atividade muito grande de copistas, inclusive italianos estabelecidos lá. Faziam a coisa de modo tão bonito que até parecia impresso. Eu tenho inclusive no meu acervo, lá em Belém, partitura feita por um tal de Bossi. Era um italiano estabelecido lá como copista, profissional de cópia.

Profª Marena: Eu não estou levantando isso. O problema que ela falou sobre a folha de rosto. Será que a partitura foi editada e se perdeu na Itália? Teria que se investigar lá. Porque realmente eu não me lembro do *Concerto* impresso.

Prof. Vicente: Muitas vezes é uma prova. Vale a pena continuar a pesquisa. A pesquisa não morre.

Profª Marena: Algum acervo, como aconteceu essa dualidade entre o que eu analisei do que está na Biblioteca Nacional e essa moça obteve num outro lugar, que eu não sei onde, porque ela não me revelou. Então pode ter um outro acervo que tenha tido esse material impresso, ou então tem que ver lá na Itália.

Prof. Vicente: Inclusive há uma hipótese a ser levantada: a partitura que a irmã dele executou em Milão, não é esta que está aqui, provavelmente! Devia ser uma cópia, ou uma duplicata, sei lá.

Profª Marena: Mas, é manuscrito.

Prof. Vicente: Mas havia copistas especializados...

Profª Marena: Mas ali tem a assinatura dele no final. Então é cópia dele.

Dayse: É autêntico, é um autógrafo.

Prof. Vicente: Ficou na Itália alguma coisa com a irmã dele?

Dayse: É possível que sim. Eu creio que sim.

Prof. Vicente: Teria que ir à família do Galliera, inclusive para saber se tem alguma coisa. Infelizmente é oneroso você ir à Itália só para ver isso.

Profª Marena: Poderia tentar e-mail.

Prof. Vicente: E localizar quem? Primeiro de tudo, tem que saber quem. Pela internet ela já consultou e eu também tenho consultado. A internet é muito fraca nisso. O Galliera dá a biografia, mas não dá os detalhes.

Dayse: Minha esperança é neste contato com a Biblioteca do Conservatório Giuseppe Verdi, que eu consiga.

Profª Marena: Algum material deve ter ficado no Conservatório onde ele estudou, porque tinha que ter cópia.

Prof. Vicente: Você fala italiano?

Dayse: Não.

Prof. Vicente: Bem, no acervo da irmã dela, certamente tinha uma cópia. Dessa e de outras músicas.

Profª Marena: Onde ficou isto?

Dayse : Será que subsiste ainda?

Profª Marena: Você lembra que depois teve a Segunda Guerra Mundial, destruiu muita coisa.

Prof. Vicente: Mas muita coisa se salva, a Itália foi pouco atingida pela Segunda Guerra Mundial.

Dayse: Então o *Concerto* não foi impresso?

Profª Marena: Eu não vi impresso.

Dayse: Então, se houve esta edição, não teria sido a mesma que imprimiu o *Método de Solfejo* e o *Elementos de Teoria Musical*?

Profª Marena: Talvez a mesma destas partituras que mostrei.

Dayse: Fantuzzi?

(Profª Marena vai novamente buscar as partituras)

Dayse: Ainda existe algum remanescente da Izabel. O próprio Alceo Galliera ainda vive?

Prof. Vicente: Já morreu

Profª Marena: Na época do centenário, ele já era idoso.

Prof. Vicente: Aí deve procurar netos...

Profª Marena: Edição Bernardi.

Prof. Vicente: Ele teve vários editores na Itália. Teve o Nagas, o Bernardi.

Profª Marena: (*Lê a dedicatória da partitura Malincolia*): À mia sorella Adelaide Livia Campos. Ele tinha outra irmã?

Prof. Vicente: Tinha várias. Tinha uma família vastíssima.

Profª Marena: (*Referindo-se à uma nota escrita por alguém na partitura de Malincolia*) Olha aqui, nunca foi executado em público. Interessante isso. Isso não fui eu que escrevi, não. Estava lá no original.

P – O que poderia ser acrescentado nesta pesquisa sobre o *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra* de Meneleu Campos?

Prof. Vicente: Acho que essa sua ida à Itália seria muito importante. Localizar a família da mãe do Galliera, quem sabe?

Profª Marena: Você consultar a *copisteria* Bernardi.

Prof. Vicente: Não existe mais.

Profª Marena: Ele não existe, mas deve ter ficado alguma coisa no Conservatório.

Prof. Vicente: Na Biblioteca de lá tem tanta coisa. A Itália é um mundo a ser descoberto. A Europa de um modo geral tem muita coisa. Nós somos uma extensão de lá. Hoje se quer se

voltar mais para os Estados Unidos, por causa de mídia. Mas o nosso rumo e nossa origem está toda lá.

Dayse: Além do que já foi dito, o que mais poderia ser feito?

Prof. Vicente: Uma falha minha foi não ter ido mais vezes à D. Clarisse Gesteira. Era uma família de diplomatas muito fechada e “seca”. Viviam de um passado que não existe mais e talvez de aparência. Além disso, consultar o cartório em Niterói para verificar o termo de óbito de Meneleu Campos e averiguar as informações lá encontradas.

P – A estreia do *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra* se deu em Milão. Izabel de Campos Lobato residia lá quando houve a primeira apresentação?

Prof. Vicente: Sim. Infelizmente as notícias desta apresentação foram perdidas. Dona Marieta possuía um álbum montado por Meneleu Campos. Este tinha recortes de jornais que possivelmente falavam sobre o Concerto e sua recepção. Mas como os últimos dias de vida de Dona Marieta foram num asilo e por este motivo não houve o zelo necessário para a guarda desta documentação, que findou por extraviar-se.

P – No jornal dominical da *Província do Pará* de 25 de agosto de 1974, o articulista Meira Filho diz, no final do penúltimo parágrafo de seu artigo *Galeria dos Esquecidos*: “Restaria uma única filha, Sulamitha da Costa Campos, falecida um ano após a morte do pai, quando cursava medicina”. Esta afirmação contradiz as versões dos demais pesquisadores que sustentam que o suicídio da jovem é que teria abalado sua vida.

Prof. Vicente: Está totalmente enganado. Ela morreu antes ao pai. Meneleu Campos morreu depois desgostoso de ver sua única filha se envolver com seu professor e pelo fato dela lidar com produtos químicos no curso de Medicina, ela mesma fabricou algo para se envenenar.

P – Vê-se ainda que, no rol de documentos pertinentes a Meneleu Campos, que consta do acervo do Conselho Estadual de Cultura do Pará, encontra-se o Termo da Certidão de Óbito do maestro, onde se lê “ocorrido na casa sita à rua de Santa Rosa nº 365, em Niterói, às 2h do dia 20.03.1927, aos 55 anos de idade, deixando viúva D. Marieta Guedes da Costa Campos e uma filha de nome Sulamitha”. Lv. 19 – fls. 86v do Cartório de Registro Civil da 2ª Zona Judiciária do Município de Niterói – Estado do Rio de Janeiro.

Profª Marena: Isto é interessante, mas pode até ser coisa da Dona Marieta, que não queria que a notícia do suicídio da menina se espalhasse e, talvez por isso, ainda colocou o nome da filha para dar a impressão de que havia duas herdeiras.

P – Também se opõe a ideia do Sr. Maurício Coelho de Souza, que apresenta como data do passamento de Sulamitha da Costa Campos por volta do ano de 1908, quando Meneleu teria estado em Portugal tratando da saúde da menina. A causa de tantas controvérsias reside no fato da questão moral que envolveu este trágico final de vida?

Profª Marena: Com certeza, e que seria uma questão delicada em qualquer família mesmo nos dias de hoje.

P – Apesar do senhor; de Janú Parente; 1972 e Márcio Páscoa; 2009, concordarem que Meneleu Campos investiu cerca de nove anos de estudo nesta instituição, após pesquisa bibliográfica nota-se uma contradição nas datas apresentadas. Salles e Páscoa afirmam que os exames finais ocorreram em 1898 e que o compositor teria permanecido por mais um ano em Milão. Mas, Parente apresenta textos que noticiaram o feito que datam de 1899. Na mesma *Revista de Cultura do Pará* (1972) encontra-se o registro do texto base do pronunciamento que foi realizado no Conselho Estadual de Cultura do Pará, em sessão comemorativa pelo Centenário do Maestro Meneleu Campos, no dia 05 de dezembro de 1972. Na ocasião, o Presidente do Conselho, o Prof. Clóvis Silva de Moraes Rêgo, relatou detalhadamente todas as atividades que foram desenvolvidas, como forma de homenagear a memória do compositor e encerrou seu discurso lendo um tópico do livro *A Música no Brasil*, de Guilherme de Melo, que trazia as seguintes afirmações:

" Meneleu Campos – para se avaliar o grande mérito deste notável artista paraense, basta o seguinte fato: Corria o ano de 1898 quando houve uma reforma no regulamento do Conservatório de Milão, onde cursava este nosso distinto compatriota. Era o seu último ano. Não sabendo por que regulamento devia se submeter a exames em maio do ano seguinte, dirige Meneleu ao Ministério da Instrução Pública, no mês de outubro, uma petição que lhe foi deferida designando o antigo programa. Porém dois meses depois chegou um outro novo programa, surpreendente em razão das rigorosas exigências do mesmo, (...) Dirigindo-se Meneleu à casa do Diretor do Conservatório, o maestro Gallignani, para inteirar-se das matérias do programa primitivo, foi informado de que tinha de se sujeitar, não aos exames daquele programa, mas sim aos do novo regulamento, devendo, portanto, preparar-se dentro de dois meses para o aumento das matérias do exame, segundo o novo regulamento em vigor...". (MELO, 1947, p. 330 a 333).

O senhor não acha que esta extensa narrativa esclarece que os exames finais de Meneleu Campos de fato aconteceram em 1899?

Prof. Vicente: O Guilherme de Melo, ele é a pessoa mais abalizada para trazer esta informação, pois estava mais próximo do fato ocorrido. Sendo assim, deve-se seguir o que ele disse.

18- Em seu artigo intitulado *Centenário de Alípio César*, publicado no jornal *A Província do Pará*, de 27 de junho de 1971, o senhor afirma que “Alípio César esteve em oposição a Meneleu Campos, da mesma forma que, no passado recente, Gama Malcher esteve em oposição a Carlos Gomes”. A oposição se deu pelos mesmos motivos dos seus antecessores, ou foram outros motivos?

Prof. Vicente: Eu coloquei aquilo pelo seguinte: Alípio César foi um homem de ideias. Era um homem socialista, marxista. Anarquista, aliás. Ele deixou uma obra interessante, mas quase totalmente perdida. São estes massacres que acontecem na natureza. O homem vai devastando ali. Assim acontece nas vidas domésticas. Dele, o que eu tenho que foi editado e sobreviveu, não por esforço dele, porque quando ele morreu devem ter jogado no lixo. O Alípio César estudou na Itália na mesma época (de Meneleu Campos). Foi para a Itália antes dele. Foi com bolsa de estudo. Voltou para Belém, mas nunca teve oportunidade de trabalharem juntos. Nunca tiveram.

Dayse: Então de onde vem a oposição?

Prof. Vicente: Eu entraria num campo muito especulativo. É uma figura muito interessante o Alípio César. Que se posicionou claramente como homem de ideias. Escreveu o Hino do Operário do Pará. Anarquista declarado. E o anarquismo dele, era o anarquismo italiano. O Meneleu Campos era de família burguesa.

Dayse: Seria, então, neste plano?

Prof. Vicente: Seria mais oposição de classes. Situação de classes e não de ... Situação de classes gera oposição no campo ideológico. É uma exceção no Pará, este Alípio César. Vai ser ativo, vai estar em sindicatos, uma série de coisas.

Profª Marena: Então Meneleu Campos era burguês?

Prof. Vicente: Burguês. E o Alípio César era proletário, inclusive foi operário. Ele saiu de uma oficina de jornal. Fazia serestas, tocava muito bem flauta e depois vai para o Conservatório de Milão. Um operário que se intelectualizou. Não no sentido do intelectual,

digamos que traça, aquele que é gerado no seio da classe. Ele se exercita nisso, um intelectual orgânico. Esta é uma outra pesquisa que faço, independente da música, que é a pesquisa de ideologias. Eu tenho até um livro chamado: O Socialismo e o Marxismo no Pará. Eu sou uma espécie de... mexo com sete instrumentos, das ideias às práticas.

Profª Marena: Dayse, você está à frente de uma pessoa que o leque de pesquisa dele abriu de tal maneira, que eu não consigo acompanhar.

Prof. Vicente: Nem eu próprio controlo.

Profª Marena: Na música, na literatura, no folclore.

Prof. Vicente: Comecei como folclorista.

Profª Marena: Na caricatura, no teatro. Tudo que você pega em relação a Belém, tem ele.

Prof. Vicente: As ideologias.

Profª Marena: Sobre a história do negro. É um mundo que hoje, qualquer coisa no Pará que você vai fazer pesquisa, ele tem que ser citado. Ele não gosta que eu fale isso. Teve agora um Congresso de Etnomusicologia que fizeram uma homenagem. De repente projetaram a obra dele. Eu levei um susto. Acompanho ele em muita coisa. Mas não dá. Eu vim de lá e disse; agora vou fazer o seguinte, vou juntar tudo dele, tudo que é publicação e vou juntar naquela prateleira e não vai dar.

Prof. Vicente: Literatura de Cordel, por exemplo. Tenho vários trabalhos sobre Literatura de Cordel.

Profª Marena: Folclore, fotos do Pará.

Prof. Vicente: Tem modinha. Você conhece meu livro sobre modinha?

Dayse : Eu tenho ele.

Prof. Vicente: Então você vê a loucura.

Profª Marena: É muita coisa.

Prof. Vicente: É o tempo, a vivência.

Profª Marena: Na pesquisa, ele teve a acuidade de olhar e observar o que ninguém vê.

Prof. Vicente: Aquilo que era desprezado, que era jogado no lixo. Eu comecei a pesquisar apanhando o lixo do Theatro da Paz. Tem uma caricatura minha que é “o lixeiro”. Eu sou o lixeiro da cultura.

Profª Marena: Ele espetando o lixo.

Prof. Vicente: O cidadão com arco e flecha. Eu sou o lixeiro. Este aqui é um livro fora de tudo. É um livro cínico. Fala sobre a devastação da Amazônia.

Profª Marena: É um protesto.

Prof. Vicente: Na capa coloco o “Diógenes” ao meio dia, com a lanterna acesa no meio de Belém, procurando o quê? Um homem. Um homem de caráter, um homem digno. Tem essa ausência, isso não é de hoje. Eu fui criado no meio da devastação cultural. E a minha reação sempre foi isso. Esse passado, nós somos vítimas de um centralismo cultural muito intenso no Brasil. Começou no Rio de Janeiro, hoje é São Paulo. São Paulo é quem está exercendo a hegemonia social, econômica e política no país. Até a TV Globo hoje em dia é caudatária de São Paulo. Ela mostra todo dia a ponte estaiada na margem do Rio Tietê. Conhece a ponte estaiada da Globo, né ? Nós somos um país habituado a ser colonizado, a ter mentalidade de colonizado. Eu me revolto exatamente contra isso, minha rebeldia. A gente tem que se descolonizar inclusive internamente. Antigamente era do Rio de Janeiro, hoje é de São Paulo. Talvez, no futuro, seja Brasília que vá exercer hegemonia. Não sei se vai exercer não, São Paulo não vai deixar. Ou então dividir o país, como querem dividir os estados. Querem dividir o Pará em três estados. Por que não divide o país também em dois ou três países? Não custa nada, né?

Profª Marena: Bom, volta lá para o Meneleu.

Prof. Vicente: Eu também viajo. Bom, recapitulamos todo o questionário que ela fez.

Profª Marena: Você tinha umas perguntas novas.

Dayse: Sim, mas já foram feitas. Era a questão da Sulamitha e a data da prova em Milão.

Prof. Vicente: A questão da Sulamitha foi em parte esclarecida.

Profª Marena: Acho que vai ser muito complicado esclarecer.

Prof. Vicente: Mas tem a referência do cartório lá de Niterói .

Profª Marena: Mas se ela está com os dados do cartório... É muito complicado contestar dados de cartório.

Dayse: Porque aquilo é o que está valendo.

Prof. Vicente: Oficialmente. É a linguagem oficial. É a burocracia que prevalece, sobra a cultura muitas vezes.

Profª Marena: Você comenta, diz que teve acesso a essas informações e faz um adendo que, por causa de preconceitos familiares, o atestado de óbito trazia o nome da filha como se ela estivesse ainda viva.

Prof. Vicente: E o que para mim está claro, eu senti pessoalmente. Eu não posso provar nunca que a Marieta tinha ciúme da Rosetta. Eu não posso provar isso.

Profª Marena: Eu já falei isso para você hoje diversas vezes.

Prof. Vicente: Ela sentiu isso também.

Profª Marena: Era um ciúme doentio.

Dayse: Em conversa diretamente com ela.

Casal Salles: Sim, diretamente com ela.

Dayse: Então, não tem o que duvidar.

Prof. Vicente: O homem (Meneleu) viveu entre conflitos emocionais talvez e até conflitos estilísticos. Em determinado momento, a insegurança dele, no caso típico da *Fantasia de Concerto*. Talvez a obra mais unitária... As duas que ele tem. Unidade perfeita é o *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra*.

Profª Marena: E o *Allegro Scherzando*?

Prof. Vicente: Não, o *Allegro Scherzando* é consequência das aflições dele. *Allegro Scherzando* tem várias versões.

Profª Marena: Os *Quartetos*?

Prof. Vicente: Os *Quartetos* e talvez a ópera (*Gli Eroi*). O que ele mais se empenhou em produzir foi a ópera. Talvez naquele esquema ainda de que a ópera era a consagração do artista. Não esqueçamos que a formação dele foi italiana. O berço da ópera, não só clássica como até os tempos modernos. Tem até Menotti fazendo as loucuras dele também.

Dayse: Esta questão que o senhor coloca, que ele era uma pessoa angustiada. O lado psicológico.

Prof. Vicente: Você já analisou o retrato dele?

Dayse: A postura dele?

Prof. Vicente: Sim.

Dayse: A única foto que vi em que encara de frente é aquela que ele está à frente da orquestra do Conservatório Carlos Gomes.

Prof. Vicente: Olha, aquela foto é muito significativa. Ela mostra o potencial artístico do Conservatório do Pará. Que não deixava nada a dever ao do Rio de Janeiro.

Dayse: Mas tem algumas pessoas que querem diminuir o valor.

Prof. Vicente: Mas a tendência é sempre essa, a província é sempre província.

Dayse: Voltando para a questão psicológica. É interessante notar que o terceiro movimento do *Concerto em Lá Maior para Piano e Orquestra* é gigantesco, se comparado aos dois antecedentes.

Prof. Vicente: Já o terceiro movimento da *Fantasia de Concerto* é “a jato”. Talvez uns doze compassos só.

Dayse: Isto também não revela esta questão?

Prof. Vicente: Angústia. O artista é um enigma. Estamos diante do artista, estamos diante de uma esfinge. O artista morto, o artista que passou e o que restou dele, que a gente pode interpretar? A sua obra. Mas a obra nem sempre revela a esfinge.

Anexo C

Correspondência eletrônica com o Conservatório Giuseppe Verdi – Milão

The screenshot shows a Gmail interface with the following elements:

- Browser Address Bar:** <https://mail.google.com/mail/?tab=wm#search/licia+sirch/13119559d3fe7721>
- Search Bar:** Contains the text "licia sirch".
- Navigation:** "E-mail" tab selected, "1 de 2" pages shown.
- Left Sidebar:**
 - ESCREVER
 - Entrada (17)
 - Buzz
 - Importante
 - Enviados
 - Rascunhos
 - Spam (4)
 - Pessoal
 - Viagem
 - Mais
 - Bate-papo
 - Pesquisar pessoas..
 - Dayse Costa
 - Chamar telefone
 - Alair da Costa Dias
 - Antônio Alberto Ro...
 - Claudio Lethieri
 - Ezequias Guerra
 - marcio pascoa
 - Satomi Chaar
 - silvia flauta@hotm...
- Main Content:**
 - Maestro Octávio de Meneleu Campos** (Entrada x)
 - Dayse Costa** (11 jul): "Al responsabile con la biblioteca del Conservatório " ; Giuseppe Verdi" ; di ..."
 - Licia Sirch** (12 jul): "biblioteca@consmilano.it para mim". Content: "Il 11/07/2011 15:14, Dayse Costa ha scritto: ... Gentile Dayse Dias Silva e Costa, purtroppo l'impiegato che effettua queste ricerche è in ferie. la prego di scrivere a questo stesso indirizzo nel mese di settembre. Cordiali saluti L.Sirch".
 - Licia Sirch** (29 set): "biblioteca@consmilano.it para mim". Content: "Il 11/07/2011 15:14 Dayse Costa ha scritto: ... BIBLIOTECA del CONSERVATORIO DI MUSICA "GIUSEPPE VERDI" via Conservatorio, 12 - 20122 Milano Tel./Fax +39 0276 009 097 email biblioteca@consmilano.it".
- Right Sidebar:**
 - Mostrar detalhes
 - Anúncios
 - Ufficio a Milano da 350 €**: Ufficio con reception, telefoni, fax, sale riunioni da 350 € al mese! www.TeleSegretaria.it
 - B&B a Milano Loreto**: in vacanza o per lavoro a Milano puoi sentirti come a casa www.facebook.com/milanaloreto
 - Mais informações: [Musica Classica »](#), [Violino »](#), [Pianoforte »](#), [Voli Brasile »](#)
 - Sobre estes links
- Footer:** "Sobre a nova aparência | Enviar comentários X"

Gmail - Informazioni su docum... x

https://mail.google.com/mail/?tab=wm#search/licia+sirch/132910d74773ba98

+Você Orkut Gmail Agenda Docs Fotos Web Mais - ddsc1412@gmail.com

Gmail licia sirch

E-mail

ESCREVER

ANÚNCIO [Inscrições Abertas - www.vestibularadistancia.com.br](#) - Vestibular dos cursos a distância UNINTER. Em todo Sobre estes anúncios

Entrada (17)

Buzz

Importante

Enviados

Rascunhos

Spam (4)

Pessoal

Viagem

Mais

Bate-papo

Pesquisar pessoas...

Dayse Costa

Definir status

Chamar telefone

- Alair da Costa Dias
- Antônio Alberto Ro...
- Claudio Lethieri
- Ezequias Guerra
- marcio pascoa
- Satomi Chaar
- silvia flauta@hotm...

Informazioni su documenti relativi a Octavio de Meneleu Campos

Entrada x

Licia Sirch biblioteca@consmilano.it 22 set

para mim

Gentile dottoressa Dayse Silva e Costa, posso rispondere positivamente solo alla domanda n. 3 fra quelle che Lei mi pone: si possediamo alcune edizioni, 8 per la precisione, di opera di Octavio de Meneleu Campos. Si tratta di due libri di teoria e di alcune romanze, pezzi per pf o musica da camera. Ho consultato il RIPM per gli articoli di giornale ma non ho trovato nulla. Altre ricerche in loco su periodici possono essere fatte ma non abbiamo il personale per effettuarle. Possiamo effettuare delle riproduzioni (veda sul sito del Conservatorio le informazioni al riguardo: http://www.consmilano.it/index.php?id=biblioteca_riproduzioni). Le farò avere i titoli e il preventivo. Ho inoltrato la sua lettera anche alla collaboratrice dell'Archivio storico per vedere se ci sono documenti relativi al suo musicista e non appena avrà una risposta gliela inoltrerò. Mi scuso del ritardo di questa risposta e la saluto cordialmente

Clique aqui para [Responder](#) ou [Encaminhar](#)

biblioteca@consmilano.it

biblioteca@consmilano.it

Mostrar detalhes

Anúncios

Portal PME Serasa
Conheça o Portal Exclusivo para Realizar Grandes Negócios. Acesse! PME.SerasaExperian.com.br/

Pós-Graduação em Educação
O wPós oferece 22 cursos EAD para você se especializar. Conheça www.WPOS.com.br/educacao

Mesas e Banco de concreto
Vários modelos de bancos e mesas de concreto para Praça, Escola, Clube... www.bancodeconcretomoldart.com.br

Pilates: até 70% Off
As melhores Aulas de Pilates. Até 70% de desconto. Confira! www.GROUPON.com.br/Pilates

Sobre a nova aparência | Enviar comentários

Iniciar PRÉ-DEFESA ... Exertos para... Meus docum... Microsoft Offi... 2 Adobe Re... Gmail - Inform... PT 17:08

Gmail - Maestro Octávio de Me x

https://mail.google.com/mail/?tab=wm#search/licia+sirch/13119559d3fe7721

+Você Orkut Gmail Agenda Docs Fotos Web Mais

ddsc1412@gmail.com

Gmail

licia sirch

E-mail

ESCREVER

Entrada (17)

Buzz

Importante

Enviados

Rascunhos

Spam (4)

Pessoal

Viagem

Mais

Bate-papo

Pesquisar pessoas...

Dayse Costa

Definir status

Chamar telefone

- Alair da Costa Dias
- Antônio Alberto Ro...
- Claudio Lethieri
- Ezequias Guerra
- marcio pascoa
- Satomi Chaar
- silvia flauta@hotm...

di Milano

Gentile Dayse Dias Silva e Costa,
 ecco l'elenco delle composizioni di Campos che possediamo. Se fosse interessata alla
 riproduzione in fotocopie le indico la procedura da seguire per ottenerle e il preventivo di
 spesa.
 Cordiali saluti
 Licia Sirch

- 1- Ricordati di me, Romanza per mezzo soprano o baritono e pf
- 2- Miniatura impressoes sobre Cantos Populares Brasileiros (pf)
- 3- Minuetto per pf dalla sinfonia in La magg.
- 4- In fondo al bicchiere. Brindisi per canto e pf
- 5- Nottuno per pf
- 6- Vari perché, Romanza per Mz Soprano e pf
- 7- Malinconia. Andante per violino e pf
- 8- Novo Methodo de Solfejo

L'importo complessivo per le riproduzioni è 50,90 Euro (30 centesimi a
 pagina + 1,20 Euro di spese di spedizione),
 che può pagare tramite bonifico bancario:

Conto corrente bancario: 1139/19
 Intestato a: Conservatorio G. Verdi di Milano
 Banca: Intesa
 Agenzia: Sede centrale
 Indirizzo: via Verdi 8, Milano
 IBAN: IT27J0306909400000000113919

o, in alternativa, su conto corrente postale:
 c.c. 15387202

Sobre a nova aparência | Enviar comentários x

Gmail - Maestro Octávio de Me x

https://mail.google.com/mail/?tab=wm#search/licia+sirch/13119559d3fe7721

+Você Orkut Gmail Agenda Docs Fotos Web Mais - ddsc1412@gmail.com

Gmail licia sirch

E-mail

ESCREVER

Entrada (17)

Buzz

Importante

Enviados

Rascunhos

Spam (4)

Pessoal

Viagem

Mais

Bate-papo

Pesquisar pessoas.

Dayse Costa

Definir status

Chamar telefone

- Alair da Costa Dias
- Antônio Alberto Ro...
- Claudio Lethieri
- Ezequias Guerra
- marcio pascoa
- Satomi Char
- silvia flauta@hotm...

BIBLIOTECA del CONSERVATORIO DI MUSICA "GIUSEPPE VERDI"
via Conservatorio, 12 - 20122 Milano
Tel./Fax +39.0276.003.097
email biblioteca@consmilano.it

Licia Sirch biblioteca@consmilano.it 13 out

Il 11/07/2011 15:14, Dayse Costa ha scritto:

Al responsabile con la biblioteca del Conservatorio " ; Giuseppe Verdi" ;
di Milano

Gentile Dayse,
in uno dei registri di matricola del Conservatorio ho trovato questi documenti relativi al suo musicista. Spero possano esserle utili.
LSirch

5 anexos — Baixar todos os anexos Exibir todas as imagens

image001.jpg
134K Visualizar Baixar

Sobre a nova aparência | Enviar comentários X

Gmail - Maestro Octávio de Me X

https://mail.google.com/mail/?tab=wm#search/licia+sirch/13119559d3fe7721

+Você Orkut Gmail Agenda Docs Fotos Web Mais

ddsc1412@gmail.com

Gmail licia sirch

E-mail

ESCREVER

Entrada (17)

- Buzz
- Importante
- Enviados
- Rascunhos
- Spam (4)
- Pessoal
- Viagem
- Mais

Bate-papo

Pesquisar pessoas...

- Dayse Costa
 - Definir status
- Chamar telefone
 - Alair da Costa Dias
 - Antônio Alberto Ro...
 - Claudio Lethieri
 - Ezequias Guerra
 - marcio pascoa
 - Satomi Chaar
 - silvia flauta@hotm...

Dayse Costa
para Licia

14 out

Cara Profª. **Licia Sirch**

Sono molto grata per la vostra attenzione alla mia ricerca relativi al Maestro Octávio Meneleu de Campos .

Grazie per aver tentato di inviare la mia lettera al Archivio storico.

Ho già le composizioni trovato nella collezione di questa nobile istituzione. Per questo motivo, non è necessaria riproduzione in fotocopia.

Le fotografie presentate dei registri di matricola del Conservatorio sarà utile nell'illustrazione della ricerca.

Se si trova ancora più documenti correlati al compositore Meneleu Campos, sono ancora interessata per il progresso di questa ricerca.

Mi scuso del ritardo di questa risposta e la saluto cordialmente.

Ancora una volta, grazie per la vostra dedizione.

Dayse Dias Silva e Costa.

Clique aqui para [Responder](#) ou [Encaminhar](#)

5% utilizados
Usando 434 MB de seus 7647 MB

©2011 Google - [Termos e Privacidade](#)
[Desativar o buzz](#)

Última atividade da conta: 18 horas atrás
[Detalhes](#)

Sobre a nova aparência | [Enviar comentários](#) X

Anexo D

Excertos de Manuscritos

Handwritten musical score for the beginning of the first movement of the Concerto in Lá Maior for Piano with Orchestra accompaniment by Meneleu Campos. The score is written on aged paper and includes parts for various instruments: 2 Flauti, Oboino, 2 Clarini (in Lá), 2 Fagotti, Corni (in mi b) 1º and 2º, 2 Trombe (in Lá), 3 Trombones (1º, 2º, 3º), Timpani (2º, 1º, 2º), Piano Forte, Violini 1º and 2º, Viola, Cellos, and Baixos. The tempo is marked "Larghetto (♩ = 96)". The score shows the initial key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. There are some corrections and markings throughout the manuscript.

Manuscrito do início do 1º movimento do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos.

Fonte: Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the 2nd movement of a concerto. The score is written on two pages. The left page shows the beginning of the piano part with a 'Tutti' marking. The right page shows the orchestral parts with a 'Adagio' tempo marking. The instruments listed include Flauti, Oboes, Clarinet in B-flat, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Timpani, Piano-forte, Violins, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

Manuscrito do início do 2º movimento do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos.

Fonte: Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Handwritten musical score for the beginning of the 3rd movement of the Concerto in D Major for Piano with Orchestra by Meneleu Campos. The score is written on two pages. The left page shows the beginning of the piano part with several staves of music. The right page shows the beginning of the orchestral part with staves for various instruments: 2 Flutes, Oboe, 2 Clarinets (in Bb), 2 Bassoons, 2 Horns (in D), Trombones (1st, 2nd, 3rd), Timpani, Piano-forte, Violin 1st and 2nd, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and tempo markings like 'Andante' and 'Allegro'. A small note at the bottom of the left page reads 'Cop. 12-1944'.

Manuscrito do início do 3º movimento do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Meneleu Campos.

Fonte: Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Anexo E

NOTAS ARTISTICAS

Concertos populares Meneleu Campos

No Theatro da Paz, effectua-se, amanhã, mais um dos apreciados concertos populares do festejado maestro Meneleu Campos.

Será honrado com a presença dos drs. Dionysio Bentes, governador do Estado, e Rodrigues dos Santos, intendente de Belem, principiando ás 10 horas da manhã.

O programma está assim organizado:

Primeira parte — 1—Weber—Euryanthe (ouverture), (orchestra); 2—Meneleu Campos — Novella do mar (romanza) (canto), pela senhorinha Elisa Gondim Lins; 3—Fr. Chopin—Grande polonaise—(piano), pela senhorinha Anna Maria de Ponte e Sousa.

Intervallo de 10 minutos.

Segunda parte — 4—Meneleu Campos—Concerto para piano — (piano), pela menina Maria de Nazareth Vasconcellos.

Intervallo de 10 minutos.

Terceira parte — 5—G. Puccini — Romanza (da opera «Manon Lescaut») — (canto), pela senhorinha Hermilla Nobre; 6—L. M. Gottschalk — Fantasia sobre o Hymno brasileiro — (instrumentação do maestro Meneleu Campos).

IRMANDADE DO SANTISSIMO SACRAMENTO DA SÉ

Convite aos irmãos

A comissão dirigente da Irmandade do Santissimo Sacramento da Sé convida aos irmãos para assistirem no proximo domingo, 31 do corrente, ás 8,30 da manhã, a missa pontifical do exmo. e revmo. sr. arcebispo, devendo estar no Consistorio ás 8 horas.

Outrosim, convida para a procissão da Santissima Virgem, que sahirá da Cathedral ás 4 horas da tarde daquelle mesmo dia.

Pará, 29/5/25. — O secretario, *Maximino Cardoso Filho*. (M—2ª pg. 30, 31)

Conselho Municipal de Belem

A' hora regulamentar, funcionou hontem o Legislativo Municipal, sob a presidencia do sr. Miguel Léo, tendo como secretarios os srs. Infante de Castro e Edgar Proença.

Compareceram mais os srs. Geminiano Coelho, Eliezer Leite, Alves Dias e Dacier Lobato.

Approvada a acta dos ultimos trabalhos.

Página do Jornal Folha do Norte, de 30 de maio de 1925.

Fonte: Biblioteca Pública Artur Viana, Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

Os concertos orchestraes

de Meneleu Campos

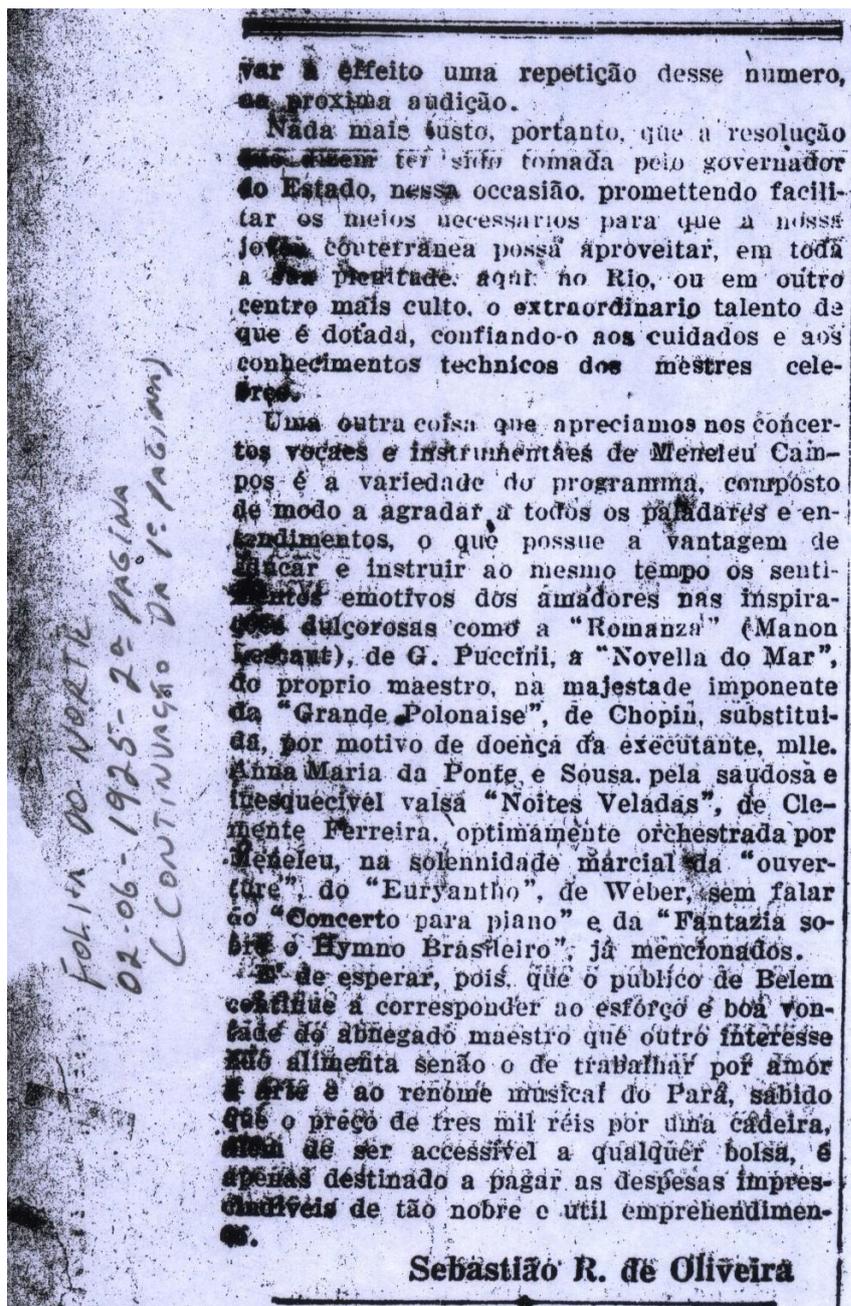
Com a presença de s. exc. o governador do Estado, de sua exma. familia, do director e de muitas alumnas da Escola Normal, de um grupo de apprendizes marinheiros e de elevado numero de familias e cavalheiros, enchendo quasi que litteralmente a sumptuosa sala de espectaculos do Theatro da Paz, realizou-se domingo ultimo, pela manhã, o 3.º concerto vocal e instrumental, sob a direcção do esforçado maestro Meneleu Campos.

A bella iniciativa do nosso grande musicista vae assim obtendo, á força de trabalho e perseverança, o merecido apoio de todos os que apreciam a sublime arte, na sua mais alta e pura acceção, começando pelos que, com o seu prestigio pessoal, official ou administrativo, podem fazer alguma coisa a bem do nosso progresso musical.

Além das senhorinhas Hermilla Nobre e Elysa Gondim Lins, cujas vozes, naturalmente propensas aos gorgelos dos rouxinões humanos, se approximam da perfeição que fez de Helena Nobre, o idolo paraense. Meneleu Campos apresentou mais uma de suas talentosas discipulas na pessoa da menina Maria de Nazareth Vasconcellos que, pela sua idade infantil, constitue um verdadeiro prodigio, como pianista, executando de cor e com admiravel habilidade e interpretação as mais longas e difficeis partituras, como por exemplo, a "Fantasia sobre o Hymno Brasileiro", de Gotschalk, em que, no concerto anterior, recebeu uma estrondosa ovação da assistencia. Desta vez ella reapareceu no "Concerto para piano", de Meneleu Campos, com acompanhamento de grande orchestra, bellissima e arrojada composição que muita honra e capacidade do seu auctor e que foi magnificamente executada pelos 30 musicos do conjunto, destacando-se, porém, entre todos a figura "mignonne" da pianista, cujo "entrain" e precisão no compasso, empolgaram a todos quantos tiveram a felicidade de ouvi-la.

Creemos que seria ir ao encontro dos desejos de muita gente, não só de quem compareceu como de quem pretende comparecer de

FOLHA DO NORTE
02.06.1925 - 1ª página
02-06-1925-1ª página
FOLHA DO NORTE



Continuação de Página do Jornal Folha do Norte, de 2 de junho de 1925.

Fonte: Biblioteca Pública Artur Viana, Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

Anexo F

Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra
de Octávio Meneleu de Campos

Concerto para Piano e Orquestra

Dedicado a minha caríssima irmã
Izabel de Campos Lobato

I

Edição: Samuel C. Correia

Larghetto (♩ = 96)

Meneleu Campos

Flautim

2 Flautas transversas

2 Clarinetes em Lá

2 Fagotes

4 Trompas em E♭
1 e 2

3 e 4

2 Trompetes em A

3 Trombones

1 Oficleide

Timpani
(A, E, C#, F#)

Piano Solo

Larghetto (♩ = 96)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabass

8

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

16

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

a1

(p)

(mf)

p

mf

p

mf

5

27

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f *secco* *ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 27 through 30. The woodwind section (Flautim, 2 Fl., Cl., Fagotes) and brass section (Trompas, Tpt. em A, Tbn., Oph., Timp.) play staccato notes, marked with *f* and *secco*. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) plays a melodic line with *f* and *ff* dynamics. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature.

31 **Meno** (♩ = 72)

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tempo primo (♩ = 96)

37

solo

Tempo primo (♩ = 96)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

mf

44

solo

51

2 Fl.

Cl.

solo

p

p

trm

60

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

mp dolce

arco

p

a 1

67

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



72

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score page contains measures 78 through 81. The instrumentation includes Flautim, 2 Flutes (Fl.), Clarinet (Cl.), Fagotes (Bassoons), Trompas (Trumpets), Tpt. em A (Trumpet in A), Tbn. (Tuba), Oph. (Ophicleide), Timp. (Timpani), solo piano, Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The Flute parts feature a melodic line with a dynamic marking of *p* and a first ending bracket labeled 'a 1'. The Clarinet and Bassoon parts also play a similar melodic line. The Trompas and Tpt. em A parts have a dynamic marking of *p*. The Tbn. and Oph. parts are silent. The Timp. part is also silent. The solo piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The Violin I and II parts play a melodic line with a dynamic marking of *(p)*. The Viola part plays a melodic line with a dynamic marking of *(p)* and the instruction 'arco'. The Violoncello and Contrabaixo parts play a melodic line with a dynamic marking of *(p)* and the instruction 'arco'.

82

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

a 1

f

86

Flautim

2 Fl.

Cl.

solo *p cresc. poco a poco*



89

Flautim

2 Fl.

Cl.

solo



92

Flautim

2 Fl.

Cl.

solo

Flautim

2 Fl. *p cresc. poco a poco*

Cl. (*p*)

Fagotes

Trompas *p cresc. poco a poco*
a 1

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo *p cresc. poco a poco*

Vln. I *p cresc. poco a poco*

Vln. II *p cresc. poco a poco*

Vla. *p cresc. poco a poco*

Vc. *p cresc. poco a poco*

Cb.

97

The musical score for measures 97-99 is arranged in a multi-staff format. The woodwind section includes Flautim (flute), 2 Fl. (second flute), Cl. (clarinet), and Fagotes (bassoon). The brass section includes Trompas (trumpets), Tpt. em A (trumpet in A), Tbn. (trombone), and Oph. (ophicleide). The percussion section includes Timp. (timpani). The piano part is marked 'solo' and features a complex rhythmic pattern. The string section includes Vln. I (violin I), Vln. II (violin II), Vla. (viola), Vc. (violin), and Cb. (cello). The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The woodwinds and strings play sustained notes with slurs, while the piano part has a dense, rhythmic accompaniment.

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

100

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

102

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo (f)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

105

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

108

Flautim
2 Fl.
Cl.
Fagotes
Trompas
Tpt. em A
Tbn.
Oph.
Timp.
solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

secco
ff
secco
ff
secco
ff
secco
ff
secco
ff
secco
ff
ff pesanti
ff
secco
ff
secco
ff
secco
ff
ff

Ped. *
3-3-3
3-3-3

115

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

p

ped

125

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

f

ff

Detailed description: This page of a musical score covers measures 125 to 128. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is arranged in systems. The first system includes Flautim (flute), 2 Fl. (second flute), Cl. (clarinet), and Fagotes (bassoon). The second system includes Trompas (trumpets), Tpt. em A (trumpet in A), Tbn. (trombone), and Oph. (oboe). The third system includes Timp. (timpani) and a solo section. The fourth system includes Vln. I (violin I), Vln. II (violin II), Vla. (viola), Vc. (violin), and Cb. (cello). Dynamics are indicated by *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The solo section features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The woodwinds and strings play rhythmic accompaniment, with some instruments having rests in certain measures.

150

2 Fl. (a 1) *p*

Cl. (a 1) *p*

solo

Vln. I *p*

Vln. II *p*



153

2 Fl.

Cl.

solo

Vln. I

Vln. II

156

2 Fl.
Cl.
solo
Vln. I
Vln. II



159

solo
Vla.
Vc.
Cb.

163

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fff

166

The musical score for page 166 is arranged in a standard orchestral layout. At the top left, the measure number '166' is printed. The score is organized into several systems of staves:

- Flautim:** Flute part in treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- 2 Fl.:** Two Flute parts in treble clef, both starting with a forte (*f*) dynamic.
- Cl.:** Clarinet part in treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Fagotes:** Bassoon part in bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Trompas:** Trumpet parts in treble clef, both starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tpt. em A:** Trumpet in A part in treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tbn.:** Trombone part in bass clef, with a rest for the first two measures.
- Oph.:** Ophicleide part in bass clef, with a rest for the first two measures.
- Timp.:** Timpani part in bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- solo:** Solo part in grand staff (treble and bass clefs), featuring dynamic markings of *fff* and *p*.
- Vln. I:** Violin I part in treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Vln. II:** Violin II part in treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Vla.:** Viola part in alto clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Vc.:** Violoncello part in bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Cb.:** Contrabasso part in bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic.

The score contains various musical notations, including slurs, phrasing slurs, and dynamic markings (*f*, *fff*, *p*). There are also some performance instructions like 'Cresc.' and 'rit.' in the solo part.

178 A tempo

Flautim

2 Fl. *pp*

Cl. *pp*

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo *(p)* *leggero*

Vln. I *pp* *p*

Vln. II *pp* *p*

Vla. *pp* *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

A tempo

p

183

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp (solo)

pp

pp

p

p

189

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

196

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

a 1

ppp

ppp

legato il basso

legato il basso

202

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a 1

p a 1

p

206

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

ppp

ppp

a 1

a 1

3

209

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

f

Pia

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

225

solo



230

solo

mf



235

solo

(esquerda)

ff

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

239

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

cresc.

ff

ff

ff

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

245

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

f

f

f

ff

262

solo

ff

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



269

solo

trmm

ff

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

276

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The woodwind and brass sections (Flautim, 2 Fl., Cl., Fagotes, Trompas, Tpt. em A, Tbn., Oph., Timp.) are mostly silent, with some notes appearing in measures 276-277. The solo part is highly active, featuring a complex rhythmic pattern with accents and a forte dynamic marking. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) is also mostly silent, with some notes appearing in measures 276-277.

281

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for page 43, measures 281-284, is written for a full symphony orchestra and solo piano. The score is in the key of F# major (three sharps) and is marked with dynamics *ff* and *fff*. The woodwind section includes Flute (Flautim), two Flutes (2 Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fagotes), and Trumpet (Trompas). The brass section includes Trumpet in A (Tpt. em A), Trombone (Tbn.), and Ophicleide (Oph.). The percussion section includes Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano part is marked 'solo' and features a complex rhythmic pattern. Various musical notations such as accents, slurs, and ties are used throughout the score.

1 Adagio

2 Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *mf* *pesanti* *p*

11

2 Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *mf* *mf*

21

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

a 1

p *sf*

p *sf*

p *sf*

p *sf*

sf

32

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

(mp)

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

f (legato)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

37

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

41

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

solo

f (legato)

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 41 and 42. The woodwind section (Flautim, 2 Fl., Cl., Fagotes) and the trumpet section (Trompas, Tpt. em A) are shown with whole rests. The piano solo part begins in measure 41 with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with slurs and a '6' marking above it. The dynamic is marked *f* (legato). Measure 42 continues this melodic pattern with similar slurs and '6' markings.



42

solo

Detailed description: This block shows the continuation of the piano solo part for measures 42 and 43. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes, slurs, and '6' markings. The left hand provides a rhythmic accompaniment with similar sixteenth-note patterns and slurs. The '6' markings likely indicate sixteenth notes.

44

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

p

cresc.

6

6

6

6

48

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

cresc.

f

This page of the musical score, page 51, contains the following parts and details:

- Flautim:** Flute part with a first measure rest followed by a *f* dynamic marking in the second measure.
- 2 Fl.:** Second Flute part with a first measure rest followed by a *f* dynamic marking in the second measure.
- Cl.:** Clarinet part with a first measure rest followed by a *f* dynamic marking in the second measure.
- Fagotes:** Bassoon part with a first measure rest followed by a *f* dynamic marking in the second measure.
- Trompas:** Trumpet parts with a first measure rest followed by a *f* dynamic marking in the second measure.
- Tpt. em A:** Trombone part with a first measure rest followed by a *f* dynamic marking in the second measure.
- Tbn.:** Tuba part with a rest throughout the page.
- Oph.:** Ophicleide part with a rest throughout the page.
- Timp.:** Timpani part with a rest throughout the page.
- solo:** Solo piano part with sixteenth-note runs in both hands, marked with a *f* dynamic, then a *p* dynamic in the final measure.
- Vln. I:** Violin I part with a first measure rest followed by a *f* dynamic marking in the second measure.
- Vln. II:** Violin II part with a first measure rest followed by a *f* dynamic marking in the second measure.
- Vla.:** Viola part with a first measure rest followed by a *f* dynamic marking in the second measure.
- Vc.:** Violoncello part with a first measure rest followed by a *f* dynamic marking in the second measure.
- Cb.:** Contrabasso part with a rest throughout the page.

54

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

solo

misterioso



57

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

solo

59

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

64

solo

ff enérgico



71

solo

f enérgico (*p*)



79

solo

(*p*)



82

solo

rall.

(*p*)

85 **A tempo**

Flautim *p*

2 Fl. *p*

Cl. *p*

Fagotes *p*

Trompas *ppp*

Tpt. em A *ppp*

Tbn. *ppp*

Oph. *ppp*

Timp.

solo *f ff ff (ff)*
Red. *

A tempo

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

91

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

ff

(ff)

fff

Red. *

97

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

f

6

7

Detailed description: This page of a musical score, numbered 97, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Flautim), two Flutes (2 Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fagotes). The brass section consists of Trumpets in A (Trompas), Trumpets in A (Tpt. em A), Trombone (Tbn.), Ophicleide (Oph.), and Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A solo section is also present. The score is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. The woodwinds and brass play sustained notes, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The strings and solo section play sixteenth-note patterns, with dynamics ranging from *p* to *f*. The solo section includes a dynamic marking of *f* and a *p* marking. The string parts are marked with *p* and *pp*. The solo section includes a dynamic marking of *f* and a *p* marking. The string parts are marked with *p* and *pp*. The solo section includes a dynamic marking of *f* and a *p* marking. The string parts are marked with *p* and *pp*.

0 Allegro non troppo

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

a 1

p a 1

p

p

p

6

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

(p)

(f)

a 1

12

Flautim
2 Fl.
Cl.
Fagotes

Trompas
Tpt. em A
Tbn.
Oph.
Timp.

solo

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

18

Flautim

2 Fl.

Cl.

Tbn.

Oph.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.



24

2 Fl.

solo

Vln. I

Vln. II

a 1

p

na partitura não tem o bequadro (creio ser isto um lapso...)

f

p

30

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

33

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

42

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a 1

47

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

This block contains the musical notation for the Flute (Flautim), two Flutes (2 Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fagotes) parts. The notation is written in treble clef for the Flutes and Clarinet, and bass clef for the Bassoon. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. The music features intricate melodic lines with many slurs and ties, indicating a complex and expressive passage.

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

This block contains the musical notation for the Trumpet (Trompas), Trumpet in A (Tpt. em A), Trombone (Tbn.), and Oboe (Oph.) parts. The notation is written in treble clef for the Trumpets and Trombones, and bass clef for the Oboe. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. The music features block chords and melodic lines, with some parts showing dynamic markings like *mf* and *f*.

Timp.

This block contains the musical notation for the Timpani (Timp.) part, written in bass clef. The notation is mostly rests, indicating that the timpani is silent for most of this section.

solo

This block contains the musical notation for the Solo part, written in treble clef. The music features a complex melodic line with many slurs and ties, indicating a highly expressive and technically demanding passage.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This block contains the musical notation for the Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.) parts. The notation is written in treble clef for the Violins and Viola, and bass clef for the Violoncello and Contrabasso. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. The music features melodic lines and block chords, with some parts showing dynamic markings like *mf* and *f*.

51

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



54

solo

(há uma interrogação aqui na própria partitura: de quem será a dúvida?)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

57

Flautim

2 Fl.

Cl. a 1

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

(staccato)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. (mp)

Cb. (mp)

60

solo



63

solo

ff

p

(creio não existir a 8 acima aqui)



65

Trompas

p

solo

scherzando

Vln. I

Vln. II

68

Trompas

pp

solo

Vln. I

p

Vln. II

p

Vla.

Vc.

Cb.



71

Trompas

p

solo

schierzando

74

Trompas

solo

Vln. I

Vln. II

pp

p

p



77

Trompas

solo

Vln. I

Vln. II

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for page 80, measures 73-80, is presented for a full orchestra. The score includes parts for Flautim, 2 Fl., Cl., Fagotes, Trompas, Tpt. em A, Tbn., Oph., Timp., solo piano, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The piano part features a complex triplet-based melody. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, each containing two measures. The piano part is the only instrument with musical notation in this section.

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

h  d vidas aqui:
(possivelmente equ vocos)

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. (arco)

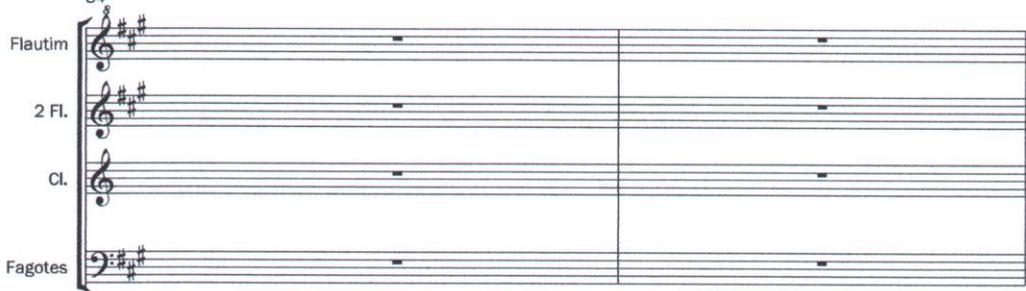
Cb.

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes



Trompas

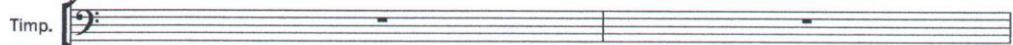
Tpt. em A

Tbn.

Oph.



Timp.



solo



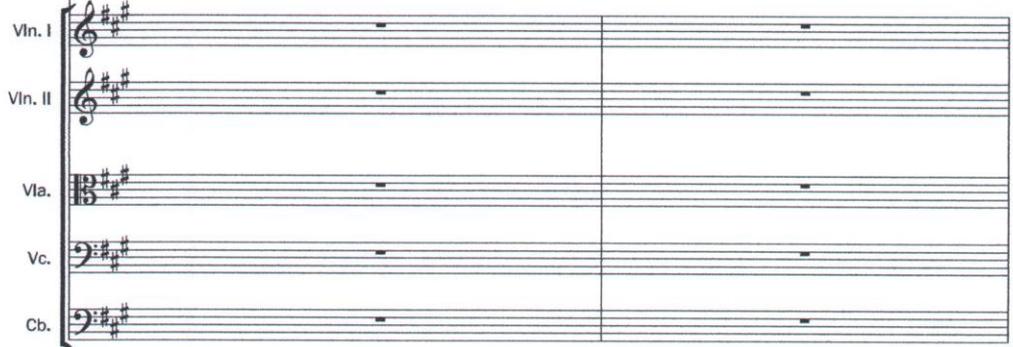
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



This musical score page, numbered 86, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flautim, 2 Fl., Cl., and Fagotes. The brass section consists of Trompas, Tpt. em A, Tbn., and Oph. The percussion part is marked Timp. The string section includes Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The woodwinds and brass play sustained chords with dynamic markings of *f*. The percussion part is silent. The string section features a complex texture with triplets and a *grw* (grace note) marking. A handwritten note in the Tbn. part reads "Incongruência aqui na escrita original!!".

89 **a tempo**

Flautim

2 Fl. *a 1*
(mf)

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo *rallentando*

*Ped. * Ped. * Ped. * Ped. **

a tempo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *(mf)*

Cb. *(mf)*

95

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CADENZA
Adagio

99

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

a 1

p

pp

pp

pp

ff

CADENZA
Adagio

104 *Presto*
gracioso

solo

Detailed description: This system contains measures 104 through 107. It is a piano solo in a key with two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Presto' with the instruction 'gracioso' (playful). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like accents and slurs.

107

solo

Detailed description: This system contains measure 107. It continues the piano solo with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both featuring rhythmic patterns consistent with the previous measures.

108

solo

Detailed description: This system contains measure 108. It features a prominent trill in the right hand, marked with 'tr'. The music is marked with a forte dynamic 'f'. There are also slurs and accents throughout the passage.

110

solo

Detailed description: This system contains measure 110. It includes triplet markings over groups of notes in both hands. The music is marked with a forte dynamic 'ff' and includes the instruction 'secco' (staccato). There are also slurs and accents.

113 *Largo* *(Tempo primo)*
ff *dolce*

solo

Detailed description: This system contains measures 113 through 116. It begins with a 'Largo' tempo marking and a forte dynamic 'ff'. The tempo then changes to '(Tempo primo)'. The music is marked with a dolce dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, while the left hand provides a steady accompaniment.

115

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

117

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

a 1

119

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

121

Flautim

2 Fl.

Cl.

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

p

arco

arco

124

Flautim *p* *f*

2 Fl. *p* *f*

Cl. *p* *f*

Fagotes *p* *f*

Trompas *p* *f*

Tpt. em A

Tbn. *pp* *f*

Oph. *pp* *f*

Timp.

solo *ff* *pp*

Vln. I arco *f* arco

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

126

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flautim** (Flute): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- 2 Fl.** (Second Flute): Treble clef, playing a similar melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Fagotes** (Bassoon): Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Trompas** (Trumpets): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Tpt. em A** (Trumpet in A): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Tbn.** (Tuba): Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *ppp*.
- Oph.** (Ophicleide): Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *ppp*.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *ppp*.
- solo** (Solo Piano): Treble and Bass clefs, playing a complex, arpeggiated figure with a dynamic marking of *ff* in the first measure and *pp* in the second.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *pp*.
- Vla.** (Viola): Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f* in the first measure and *pp* in the second.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f* in the first measure and *pp* in the second.
- Cb.** (Cello): Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f* in the first measure and *pp* in the second.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The dynamic markings range from *pp* (pianissimo) to *ppp* (pianissimissimo) and *ff* (fortissimo).

128 Andante

Flautim
2 Fl.
Cl. em B♭
Fagotes

a 1
p

Trompas
Tpt. em B♭
Tbn.
Oph.

solo
p
a 1
p
a 1
p

sovo

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Andante
p
p
(soli)
p
p
p

Flautim

2 Fl.

Cl. em Bb

Fagotes

Trompas

Tpt. em Bb

Tbn.

Oph.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

147

Flautim (mf)

2 Fl. p

Cl. em Bb

Fagotes (mf)

Trompas I e II III e IV

Tpt. em Bb

Tbn.

Oph.

Timp.

Vln. I p

Vln. II p

Vla. p

Vc. p

Cb. p

156

Flautim

2 Fl.

Cl. em Bb

Fagotes

Trompas

To A Tpt.

Tpt. em Bb

Tbn.

Oph.

Timp.

solo *f* *sentito il canto*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

solo

Musical score for measures 160-162. The piece is in a minor key. The right hand (treble clef) features a melodic line with a long slur over measures 160-162. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note accompaniment. The word "solo" is written to the left of the staff. Measure numbers 160, 161, and 162 are indicated above the staff.



solo

Musical score for measures 163-166. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) continues with eighth-note accompaniment. The word "solo" is written to the left of the staff. Measure numbers 163, 164, 165, and 166 are indicated above the staff.



solo

Musical score for measures 167-170. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) continues with eighth-note accompaniment. The word "solo" is written to the left of the staff. Measure numbers 167, 168, 169, and 170 are indicated above the staff.



solo

Musical score for measures 171-174. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs. The left hand (bass clef) features a triplet accompaniment. The word "solo" is written to the left of the staff. Measure numbers 171, 172, 173, and 174 are indicated above the staff.

175

Flautim *p*
a 2

2 Fl. *p*
a 1

Cl. em B \flat *p*
a 1

Fagotes *pp*
a 1

Trompas *p*
a 1

Tpt. em B \flat *p*

Tbn. *pp*

Oph. *pp*

Timp.

solo

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

obervo aqui erro na escrita (o ponto de aumento)

179

Flautim

2 Fl.

Cl. em Bb

Fagotes

Trompas

Tpt. em Bb

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

g

cresc.

Vln. I

Vln. II (*mf*)

Vla.

Vc.

Cb.

rall.

183

This musical score page contains measures 183, 184, and 185. The instruments and parts are as follows:

- Flautim**: Treble clef, playing sustained notes with slurs.
- 2 Fl.**: Treble clef, playing sustained notes with slurs.
- Cl. em B \flat** : Treble clef, playing sustained notes with slurs.
- Fagotes**: Bass clef, playing sustained notes with slurs.
- Trompas**: Treble clef, playing sustained notes with slurs.
- Tpt. em B \flat** : Treble clef, playing sustained notes with slurs.
- Tbn.**: Bass clef, playing sustained notes with slurs.
- Oph.**: Bass clef, playing sustained notes with slurs.
- Timp.**: Bass clef, playing sustained notes with slurs.
- solo**: Treble and Bass clefs, playing a sixteenth-note pattern with slurs and accents.
- Vln. I**: Treble clef, playing sustained notes with slurs.
- Vln. II**: Treble clef, playing sustained notes with slurs.
- Vla.**: Bass clef, playing sustained notes with slurs.
- Vc.**: Bass clef, playing sustained notes with slurs.
- Cb.**: Bass clef, playing sustained notes with slurs.

The score includes a *rall.* marking with a dotted line above measures 184 and 185. A *rall.* marking with a circled 'v' is also present above the strings in measure 185. The solo part features slurs and accents over sixteenth-note patterns.

A tempo

186

This musical score page contains measures 186 through 190. The instruments and their parts are as follows:

- Flautim:** Treble clef, rests in measures 186-189, then plays a chord in measure 190.
- 2 Fl.:** Treble clef, rests in measures 186-189, then plays a chord in measure 190.
- Cl. em Bb:** Treble clef, plays a melodic line with triplets in measures 187-189, then rests in measure 190.
- Fagotes:** Bass clef, rests in measures 186-189, then plays a chord in measure 190.
- Trompas:** Treble clef, plays a sustained note with a *p* dynamic in measures 186-189, then rests in measure 190.
- Tpt. em Bb:** Treble clef, rests in measures 186-189, then plays a chord in measure 190.
- Tbn.:** Bass clef, plays a melodic line with triplets and accents in measures 187-189, then rests in measure 190.
- Oph.:** Bass clef, plays a melodic line with triplets in measures 187-189, then rests in measure 190.
- Timp.:** Bass clef, rests throughout.
- solo:** Grand staff, plays a piano accompaniment with sixteenth-note patterns and triplets in measures 186-189, then rests in measure 190.
- Vln. I:** Treble clef, plays a melodic line with triplets in measures 187-189, then rests in measure 190.
- Vln. II:** Treble clef, plays a melodic line with triplets in measures 187-189, then rests in measure 190.
- Vla.:** Alto clef, plays a melodic line with triplets in measures 187-189, then rests in measure 190.
- Vc.:** Bass clef, plays a sustained note in measures 186-189, then rests in measure 190.
- Cb.:** Bass clef, plays a sustained note in measures 186-189, then rests in measure 190.

The tempo marking "A tempo" appears at the beginning of the page and again below the solo part. The key signature is one flat (Bb major/F minor). The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamics like *pp* and *f*.

191 Tempo primo

Flautim

2 Fl.

Clarinetes em A

Cl. em A

Fagotes

Trompas

Trumpetes em A

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Tempo primo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

197

Flautim
 2 Fl.
 Cl. em A
 Fagotes

Musical score for Flute (Flautim), 2 Flutes (2 Fl.), Clarinet in A (Cl. em A), and Bassoon (Fagotes). The score shows rests for the first four measures, followed by a dynamic marking of *f* and a crescendo hairpin in the fifth measure.

Trompas
 Tpt. em A
 Tbn.
 Oph.

Musical score for Trumpets (Trompas), Trumpet in A (Tpt. em A), Trombone (Tbn.), and Ophicleide (Oph.). The score shows rests for the first four measures, followed by a dynamic marking of *f* and a crescendo hairpin in the fifth measure. A first ending bracket labeled 'a 1' is present above the Trumpet part in the fifth measure.

Timp.

Musical score for Timpani (Timp.), showing rests for all five measures.

solo

Musical score for Solo, featuring a piano introduction with a *cresc.* (crescendo) hairpin and a dynamic marking of *f* in the fifth measure.

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Musical score for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows rests for the first four measures, followed by a dynamic marking of *f* and a crescendo hairpin in the fifth measure. The Cello and Contrabass parts include *pizz.* (pizzicato) markings and dynamic markings of *(p)* and *(f)*.

This musical score page contains measures 203 through 207. The instruments and parts are as follows:

- Flautim** (Flute): Measures 203-204 are rests. Measures 205-207 play a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (*f*) dynamic.
- 2 Fl.** (2 Flutes): Similar to the Flautim part, with rests in 203-204 and a forte (*f*) eighth-note pattern in 205-207.
- Cl. em A** (Clarinet in A): Rests in 203-204, then a forte (*f*) eighth-note pattern in 205-207.
- Fagotes** (Bassoons): Rests in 203-204, then a forte (*f*) eighth-note pattern in 205-207.
- Trompas** (Trumpets): Rests in all measures.
- Tpt. em A** (Trumpet in A): Rests in 203-204, then a forte (*f*) eighth-note pattern in 205-207.
- Tbn.** (Tuba): Rests in 203-204, then a forte (*f*) eighth-note pattern in 205-207.
- Oph.** (Ophicleide): Rests in 203-204, then a forte (*f*) eighth-note pattern in 205-207.
- Timp.** (Timpani): Rests in all measures.
- solo** (Solo Piano): Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. It begins with a *cresc.* marking and includes dynamic markings of *f* and *mf*.
- Vln. I** (Violin I): Rests in 203-204, then a forte (*f*) eighth-note pattern in 205-207.
- Vln. II** (Violin II): Rests in 203-204, then a forte (*f*) eighth-note pattern in 205-207.
- Vla.** (Viola): Rests in 203-204, then a forte (*f*) eighth-note pattern in 205-207.
- Vc.** (Violoncello): Rests in 203-204, then a forte (*f*) eighth-note pattern in 205-207.
- Cb.** (Contrabasso): Rests in 203-204, then a forte (*f*) eighth-note pattern in 205-207.

209

solo



215

2 Fl.

solo

Vln. I

Vln. II



220

Flautim

2 Fl.

Cl. em A

solo

Vln. I

Vln. II

223

Flautim

2 Fl.

Cl. em A

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

227

Flautim

2 Fl.

Cl. em A

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

232

Flautim

2 Fl.

Cl. em A

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a 1

Detailed description: This page of a musical score, numbered 102, covers measures 232 to 236. The score is for a full orchestra and a solo piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The woodwind section includes Flute I and II, Clarinet in A, and Bassoon. The brass section includes Trumpets in A, Trombones, and Ophicleide. The percussion section includes Timpani. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The solo piano part is written for the right and left hands. The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A specific marking 'a 1' is present in the Trumpet in A part at measure 235.

237

Flautim

2 Fl.

Cl. em A

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

241

Flautim

2 Fl.

Cl. em A

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a 1

mp

(*mp*)

244

Flautim

2 Fl.

Cl. em A

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

p

(v)

247

Flautim
p *leggero scherzando staccato*

2 Fl.
p *leggero scherzando staccato*

Cl. em A
a 1
p *leggero scherzando staccato*

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I
p *leggero scherzando staccato*

Vln. II
p *leggero scherzando staccato*

Vla.

Vc.

Cb.

250

Flautim *f* *p*

2 Fl. *f* *p*

Cl. em A *f* *p*

Fagotes *f*

Trompas *f*

Tpt. em A *f*

Tbn. *f*

Oph. *f*

Timp. *f*

solo *f* secco *ff* deciso *g^{wo}*

Vln. I *f* secco *p*

Vln. II *f* secco *p*

Vla. *f* secco

Vc. *f* secco

Cb. *f* secco

253

Flautim

2 Fl.

Cl. em A

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f secco

f secco

3 3 3 3 3

256 ^{8^{va}}

solo

p *leggiero scherzando staccato*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



259

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

262

Flautim *ff*

2 Fl. *ff*

Cl. em A *ff*

Fagotes

Trompas *ff*

Tpt. em A *ff*

Tbn.

Oph.

Timp. *ff*

solo *ff* (*mp*) *leggero scherzando staccato*

Vln. I *ff* *p*

Vln. II *ff* *p*

Vla. *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Cb.

265

Flautim

2 Fl.

Cl. em A

Fagotes

Trompas

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

268

Flautim *ff*

2 Fl. *ff*

Cl. em A *ff*

Fagotes

Trompas *ff*

Tpt. em A *ff*

Tbn.

Oph.

Timp. *ff*

solo *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb.

271 **Presto**

Flautim

2 Fl.

Cl. em A *corta*

Fagotes

Trompas *corta*

Tpt. em A

Tbn.

Oph.

Timp.

solo

35

35

Presto
corta

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

