

## O CANCIONEIRO DE CASTRO ALVES

### Antecedentes imediatos e recentes

O disco que hoje lançamos graças ao patrocínio da Academia de Letras da Bahia e da Universidade Católica de Salvador, a cujo Magnífico Reitor, Professor José Carlos Almeida da Silva devemos enfático reconhecimento, tem uma história que para nós começa com uma correspondência de Cláudio Veiga, Presidente da Academia, ao saudoso Luiz Fernando Seixas de Macedo Costa, acadêmico e então Reitor da Universidade Federal da Bahia. Há mais de dezesseis anos, o ofício de 20 de março de 1981, protocolado como de N° 167, propunha a publicação de um disco de poemas musicados de Castro Alves. Foi encaminhado aos Professores Piero Bastianelli e Ernst Widmer, respectivamente Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas e seu Chefe do Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical.

Duas listas acompanhavam a correspondência: uma, de 24 textos de Castro Alves; todos de poemas musicados; outra, de 34 partituras. Vinham também os próprios textos, copiados das *Obras Completas*, e as partituras de diversas procedências. Algumas eram manuscritas, possivelmente reproduzidas de biografias de Castro Alves. Outras eram reproduções de impressos, que teriam contado talvez com a assistência da Biblioteca Nacional, para sua compilação, tal a sua diversidade. Parte desse acervo se reduzia, musicalmente, a um registro da melodia, apenas. Várias peças para canto e piano, vinham com acompanhamentos de grau variável de competência, adventícios a maioria deles. Explico melhor: no curso da transmissão da melodia, alguém a teria anotado e provido de um acompanhamento, para uso doméstico. Havia também partituras para coro, com ou sem acompanhamento, isto é, a cappella, inclusive algumas aparentemente endereçadas ao canto orfeônico que, durante algum tempo, passava por educação musical, em nosso país. Criação de Villa-Lobos, esse canto orfeônico ligava-se a demonstrações de massa, vinculado que esteve ao regime político da época. Uma partitura, porém, bem anterior, para vozes femininas, sem acompanhamento, era um belo tratamento de “O baile na flor”, por Alberto Nepomuceno (1864-1920), uma das mais representativas figuras da primeira geração de compositores nacionalistas brasileiros e pioneiro do retorno ao canto em português, que buscava alento na poesia alvesiana: mereceria constar do repertório dos melhores conjuntos corais que temos.

Havia até mesmo um “recitativo” de Emiliano Eutiquiano Correia do Lago (1837-1871), professor de piano e canto em São Paulo, que vindo residir na capital em 1860, fizera amizade com estudantes da Faculdade de Direito, participara de serenatas ao lado de Fagundes Varela e musicara poemas de Castro Alves, entre outros. Entenda-se “recitativo” aqui, não no sentido consagrado de trechos de obras vocais com predominância do texto e da ação sobre o interesse musical e da contemplação, submissos às inflexões da fala, mas o de uma prática de nossos salões em que textos poéticos eram simplesmente recitados ao som de um acompanhamento de piano. Melodramáticos, esses “recitativos” prestavam-se ao romantismo exacerbado da fase decadente da modinha, em que esta chegaria a assumir tons mórbidos, verdadeiros dramalhões. Muitas vezes, a música é bonita, mas o texto é insuportável – antes fosse em sânscrito ou aramaico, para que não o entendêssemos. Numa fase avançada da modinha, a poesia de Castro Alves impede que isso aconteça.

Muitas dessas partituras são de leitura difícil, como resultado de cópias xerox sucessivas, que são. Muitas também não têm o texto ajustado à melodia, necessitando por isso de diagnósticos corretos para ajuste da prosódia musical à do texto.

Habituamo-nos de tal modo aos bons trabalhos e serviços de Cláudio Veiga que é preciso enfatizar ser este disco antes de tudo dele. Seis dos doze itens que o integram (na verdade quatorze, porque dois deles estão duplicados com acompanhamentos de Widmer, junto a versões tradicionais) provêm daquele elenco inicial. Dois são composições feitas expressamente para o disco, e os quatro (ou seis) restantes são de outras fontes.

Na verdade, não estávamos preparados na Escola de Música para uma justa avaliação do rico material apresentado. O período das vacas magras já começara, mesmo sem ter atingido as desastrosas proporções de hoje. Necessitávamos ainda, porém, de uma mudança de mentalidade. Uma orientação fincada em música artística centro-européia, transplantada para o Brasil, ainda que temperada por uma ênfase na contemporaneidade, particularmente expressiva em seus resultados, – o Grupo de Compositores da Bahia, ora com trinta anos de realizações, – ainda não era suficiente para que olhássemos para os nossos próprios pés. Essa fase era ainda de um processo de transferência de cultura musical européia, não a de franca pesquisa de nossas raízes. Mesmo se o cruzamento do ecletismo de Widmer com as raízes nativas de membros fundadores do Grupo, já permitisse o tratamento de textos épicos, com a parafernália de coro e grande orquestra, ou o mais que fosse, de um “Navio Negreiro” de Milton Gomes e da “Ode ao Dois de Julho”, de Lindemberg Cardoso, ainda não levava ao grande esforço para a publicação de um disco de canções, como o que ora apresentamos; suspeito que sou para dizê-lo, um disco muito especial e muito importante, que destila a alma brasileira.

É curioso constatar que o nosso saudoso Widmer (1927-1990), com sua disposição para assimilar a cultura brasileira, chegaria também lá, deixando-se influenciar por múltiplos fatores, inclusive pela modinha e pela canção popular, do que são testemunhos as diversas versões que culminaram no ciclo de canções para voz e piano que intitulou simplesmente de “16 Melodias do Passado com Acompanhamento Novo”, 1986-87. Respeitando integralmente as melodias tiradas das publicações de Esther Pedreira, esses “acompanhamentos” nada inocentes, desnudam, desfolham, canibalizam suas características: um notável trabalho de assimilação. Incluídas no presente disco estão a “Araponga errante” (“Eu sou como a garça triste”) e “A duas flores”, esta atribuída a Xisto Bahia (1841-1894).

Não me recordo bem de como “herdei” esse material, do qual agora entrego uma cópia, como lembrança, a quem de direito. Presumo que não antes de 1983, provavelmente pelas mãos de Widmer, porque já me ocupava então da modinha e do lundu na Bahia, vencendo aos poucos um preconceito da Etnomusicologia de então, que não se interessava por um tipo de música que se situasse numa terra-de-ninguém, nos feudos acadêmicos. Uma distinção artificial, imprecisa e prejudicial para as músicas vernáculas, a dicotomia entre o popular e o erudito, ainda alimentada entre nós, atribuía à Etnomusicologia o estudo apenas das músicas de tradição oral, e à Musicologia Histórica, as documentadas em notação musical, evidentemente que fossem julgadas importantes bastante para isso: músicas da tradição artística européia, provavelmente. Muita música brasileira se situa nessa terra-de-ninguém que não nos diz respeito, deixando por isso mesmo de ser estudada.

Começara por uma rebeldia. Impaciente de ensinar música medieval trovadoresca nas minhas classes de História da Música (Ocidental), não a tendo entre os grandes tesouros artísticos, a despeito do interesse histórico, contrastava-a com a riqueza inesgotável da monodia religiosa, o gregoriano, em particular. Buscava, portanto, uma maneira mais interessante e produtiva de ensiná-la. Uma semelhança de problemas de transmissão, oral e escrita, entre essa monodia secular e a canção brasileira, modinhas e lundus, levou-me a orientar uma das minhas classes para pequenos projetos de pesquisa, em que se faria uma aplicação da metodologia do estudo daquela canções, ao das nossas. Não creio que meus

alunos se tenham beneficiado muito dos meus bons intuitos, ainda que em um caso, o de Oscar Mauchle, tenha havido resultado tão significativo que ainda hoje me obriga a citá-lo sempre que me refira aos “volkslieder” coletados por Spix e Martius, na *Viagem ao Brasil*. Eu próprio, entretanto, fui fisgado pela minha própria isca.

Um curso sobre cultura baiana, coordenado por João Carlos Teixeira Gomes, promovido pelo Centro de Estudos Baianos, então dirigido por Consuelo Pondé de Sena, levou a um bom número de apresentações do Conjunto Anticália, eventualmente a um disco com material que levantara sobre a modinha e o lundu dos séculos 18 e 19, na Bahia.. Esse disco contém uma gravação da tirana de Castro Alves, “Minha Maria é bonita,” que já constava em duas versões distintas da compilação em apreço. Naquele caso, usei a coletada por Olga Práguer Coelho, da qual existe versão folclorizada, colhida em 1937, por Camargo Guarnieri, na Bahia. Não é a que consta do presente disco, mas para todos os efeitos já era uma projeção do trabalho de Cláudio Veiga. Uma das duas versões, não posso dizer qual, é de Xisto Bahia (1841-1894), mas creio que não seja a do presente disco, ao contrário de “A duas flores”, já mencionada.

Evidentemente, o legado de Cláudio Veiga, no que me diz respeito, chegava em boa hora, pois começava penosamente a levantar o que teria sido a produção baiana, passando a partir daí a me concentrar também nos poetas. Estando os poetas melhor documentados, eventualmente pude até desenvolver uma metodologia para datar modinhas cujos compositores carecem normalmente de registros. No caso de Castro Alves, por exemplo, podemos ter pelo menos as datas mínimas de composição das modinhas, ficando a datação mais precisa a depender de considerações complementares, dificilmente suficientes, no caso dos compositores anônimos. Hoje, as antigas listas já estão bastante ampliadas, em função de esforços e compilações de outros pesquisadores, deste e de outros estados, entre os quais Júlia de Brito Mendes (1911), Esther Pedreira, José Baptista Siqueira, Alayde Miranda Fortes, Maria Augusta Calado, entre outros, e a desprendida ajuda de pessoas como Hildegardes Vianna e Mercedes Reis Pequeno, sempre disponíveis para informações as mais diversas.

### **Antecedentes remotos: a modinha brasileira**

O principal gênero de música que serviria aos poemas de Castro Alves, desenvolvia-se desde o último quarto do século 18, quando, aos impulsos iniciais de Domingos Caldas Barbosa (c. 1740-1800), o Lerenó Selinuntino, a “modinha brasileira” escandalizava os lisboetas da época. “Trovador de Vênus e Cupido”, o Lerenó foi julgado prejudicial à educação das jovens, encantadas com os venenosos filtros da sensualidade, da meiguice do Brasil, e da suposta moleza americana. Um dos seus críticos, o erudito doutor em leis, de Coimbra, Antônio Ribeiro Santos, que estivera no Brasil, queixava-se (1763):

“só se ouvem cantigas amorosas de suspiros e requebros, de namoros refinados, de garridice. Isto é com que embalam as crianças; o que ensinam aos meninos; e o que cantam os moços e o que trazem na boca donas e donzelas. Que grandes máximas de modéstia e temperança, e de virtude aprendem nestas canções. Esta praga é hoje geral, depois que o Caldas começou de por em uso os seus romances e de versejar para as mulheres.”

Mas a modinha brasileira prosperou e teve várias fases. Sem pretender abordar a questão das origens, a presença da Bahia já é atestada por uma alusão num importante manuscrito de modinhas brasileiras, da Biblioteca da Ajuda, em Portugal, de c. 1790, em que se diz: “Este acompanhamento deve-se tocar pela Bahia”. As síncopes internas que nele surgem, além de deslocamentos sistemáticos no fraseado, afastando-o dos acentos, em outros

exemplos, parecem já indicar uma influência africana, numa música basicamente de concepção européia. O problema é saber onde essa influência se processou.

Quanto aos poetas, o primeiro baiano firmemente identificado, – certamente não o primeiro modinheiro baiano, – é Domingos Borges de Barros (1780-1855), Visconde de Pedra Branca, precursor do Romantismo entre nós, com algumas de suas modinhas anteriores a 1821. Borges de Barros tem um outro ponto de contato com Castro Alves: foi também um defensor dos escravos e admirador das mulheres, para as quais versejava.

Já próxima ao final de sua grande voga, o vagalhão de que fala Mário de Andrade, essa modinha ainda seria o gênero mais apropriado para servir de veículo à poesia de amor de Castro Alves: pequenas jóias de nossa música, com certeza. De morte decretada e temida, pela chegada da iluminação a gás, já Antônio Augusto Mendonça Júnior (1830-1879) lamentava, em 1862:

E agora triste do povo  
Outrora amante e feliz  
Modinha de amor às claras  
Decerto ninguém mais diz.

Não foi verdade: luar e mocidade, idosos recordando o passado, a modinha alcançou os fonógrafos da Casa Edison, municiou a postura de reformador de Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) e não desapareceu com os sambas e marchinhas como ele previra, no início dos anos quarenta. Ainda reaparece neste nosso disco graças ao talento de Luciano Bahia e ao espírito mordaz de Ricardo Bordini, neste caso com um lundu, versão maliciosa do poema de amor. Na verdade, a modinha foi assimilada pela psique dos brasileiros. Por isso, lembrá-la também, associando-a ao nosso poeta, é um mergulho duplo em nossas raízes, uma ação vital para a resistência da música, da cultura e da identidade brasileira.

### **O poeta e os músicos**

Antônio de Castro Alves, cujo sesquicentenário lembramos agora, viveu menos que vinte e cinco anos (1847-1871), todos sabemos. Também não ignoramos que, ao tempo de sua morte, sua poesia romântica já acrescentara ao modelo de Byron os ideais sociais de Victor Hugo. Que a literatura brasileira e o próprio Império precisassem de alguém como ele, tampouco parece questionável. A escravatura, contra a qual levantara sua voz, teria ainda de esperar até 1888, para a abolição. E ainda assim, mesmo que isso tivesse ocorrido pacificamente, o foi sem reparações, um débito que a nação ainda mantém. Se se tornara “O poeta dos escravos”, uma capacidade de refletir a maneira de sentir e pensar dos brasileiros fez de Castro Alves o mais popular dos seus poetas, “O bardo nacional”. Nenhum outro terá tido talvez tantas edições e tantos leitores.

E isso tudo, o que tem a ver com a música?

Parece que a poesia mais densa, particularmente a poesia épica de Castro Alves, não tem sido a de maior procura pelos compositores acadêmicos, com as exceções citadas. Não é o que ocorre com a poesia lírica. Esta, pelo contrário, é de franca preferência dos compositores anônimos, conhecedores ou amadores, populares ou não, mesmo quando os textos exigiriam uma certa erudição para seu pleno entendimento, como veremos num exemplo. Poucos poetas brasileiros lhe poderiam fazer concorrência no favor dos músicos: entre os românticos, apenas Gonçalves Dias e, à distância, Álvares de Azevedo e Casemiro de Abreu.

Viril, de bela aparência, sem dúvida um “lady’s man”, os poemas de amor de Castro Alves não são a respeito do amor tímido, mesclado de medos mas, ao contrário, sensual e real, fruto de experiência. Em suma, invejável. Esses versos, sim, são os que vêm gerando um

cancioneiro rico e encantador, canções que são predominantemente anônimas, já dissemos. Mesmo quando conhecemos os seus compositores, ainda temos de lidar com variantes que vêm dos quatro cantos do Brasil, tal a parte que cabe à transmissão oral no processo de transmissão dessas canções, ou seja, tal é o apreço das gerações de seus fieis amadores.

Preparemo-nos, portanto, para reencontrar Eugênia Câmara, a Dama Negra dos tórridos amores, ora fugindo com o amante em “Sonhos da Boêmia”, ou aos embalos de “O gondoleiro do amor”, sem problemas.

Mais adiante, inatingível, mero “Pensamento de amor”, é Ester Amzalack que entrevemos da janela, “Bela filha dos cerros de Engadi” transmutada em pálida Madona. Quem musicou esse poema? Que músico foi esse? Teria necessitado localizar a fonte de Ein Gedi, às margens do Mar Morto, num mapa de Israel ou da Palestina, para entender melhor seu texto e compor a sua canção? Ou o conteúdo expressivo dispensava o significado preciso de vocábulos? Quantos poetas iriam buscar uma moldura para aquela “Rosa branca da lira de Davi”, inspiradora dos cantos, no Cântico dos Cânticos, de Salomão? Aonde mais se poderia sacralizar essa mistura de calor e sensualidade que dispensa erudição, que se transmite ainda hoje, confundindo os tempos, tão forte agora quanto em 1865, ou há mais de dois mil e quinhentos anos, o mesmo Engadi, oásis de fertilidade num agreste que ainda é hoje?

E como nos irrita aquela lamurienta Agnese Trinci Murri, com suas arias de ópera italiana, seu puritanismo, sua frustração e, tarde demais, sua dor-de-cotovelo. Para ela, bons demais “O Sonho” de José de Souza Aragão e desse medíocre Tito Lívio, seu parceiro, ou a “Aria à laranjeira”, de Bruno Seabra e Henrique Eulálio Gurjão, que Agnese cantou vestida de preto nas homenagens de 18 de agosto de 1871, no Teatro São João. Bem feito, não cantou modinhas! Mas não a julgemos, foi punida demais.

### **Da musicologia e da composição à execução**

Quanto à execução, propriamente dita, caímos (no caso da musicologia histórica) no capítulo das práticas interpretativas. Apurada a versão autêntica, pelo confronto de manuscritos e de edições, chegaríamos a uma versão crítica, base para as execuções, a serem reconstituídas também pela pesquisa histórica. Tratando-se aqui, na maioria dos casos, de músicas de tradição oral, existentes em múltiplas versões, cada uma das quais tão autêntica quanto qualquer outra, se sancionadas pelo grupo social em que existem, quando muito poderíamos buscar definir a sintaxe musical que as engloba e daí partir até mesmo para uma hipótese do processo de sua criação, o que nos permitiria a todos recriá-las.

Preferimos considerar as modinhas e canções de Castro Alves, como parte de uma tradição viva, não interrompida, da qual somos vetores. Improvisamos a maioria dos acompanhamentos e confiamos na intuição da cantora de vivência popular e de seus músicos, para essa realização. Talvez tenhamos sido até heréticos, isso de preferência a engessarmos organismos vivos em reconstruções históricas pedantes e pouco confiáveis.

Exceções, evidentemente, são aqueles casos em que contamos com tratamentos interessantes e competentes das melodias, ou em que a autenticidade da partitura esteja devidamente abonada. Improvisações só as inevitáveis, nesses casos, na peça de Bordini e nos acompanhamentos de Widmer, mas interpretações ainda assim, como deve ocorrer em qualquer caso. A musicologia tem limites, além dos quais cabe ao músico especialista a tarefa final de projetar coerentemente o sentido musical.

Andréa Daltro é assim a responsável final por este disco. Como uma das melhores cantoras de música vernácula brasileira, com sua preocupação em “dizer” e interpretar o texto, com os valores fonéticos de nossa língua (versão brasileira) respeitados, acaba por nos presentear com um disco único no seu gênero.

Enfim, esperemos que este disco não seja de Cláudio, nem do Reitor de visão, nem da Andréa que o en-cantou, nem do Manuel que lhes fala e que também tocou, nem dos Lucianos executantes e o Bahia compositor, nem de Ricardo e de Widmer e dos demais compositores anônimos ou conhecidos representados, nem do Conselho de Cultura que tentou ajudar, nem da Fundação Cultural e do Teatro Castro Alves que nos cederam o local de gravação e o piano, nem de Sônia Virgínia que o produziu, nem dos técnicos que o gravaram, mas de todos nós.

Resta apenas uma observação para o Presidente Cláudio Veiga e o Magnífico Reitor José Carlos Almeida da Silva, já que começaram: a tarefa não está terminada. Falta pelo menos um disco com as obras épicas e, quem sabe, mais alguns outros com canções bonitas que não estão aqui incluídas.

Manuel Veiga  
Salvador, 14 de maio de 1997