

Universidade Federal do Rio Grande Do Sul  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música

Celina Garcia Delmonaco Tarragò Grovermann

**O *Cancioneiro Gaúcho* de Ernani Braga :  
um estudo histórico analítico de uma obra composta  
para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940**

Porto Alegre  
2011

Celina Garcia Delmonaco Tarragò Grovermann

O *Cancioneiro Gaúcho* de Ernani Braga:  
um estudo histórico analítico de uma obra composta  
para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Musicologia/Etnomusicologia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre  
2011

*Para meus amados filhos, Victor e Ricardo, fonte motivadora para tentar me tornar uma pessoa melhor. Para meu pai e mãe que prepararam um berço de raiz musical, inspirando-me e me ensinando a cantar e amar a música.*

## AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, quero agradecer...

...à professora Maria Elizabeth Lucas pela inesgotável paciência e o crédito sincero e encorajador. Entusiasta que sempre soube entender meus momentos de presença e de ausência como movimentos necessários para uma criação artístico-acadêmica, onde estavam envolvidas ora razão, ora sensibilidade.

...ao PPGMUS da UFRGS, que me recomendou para uma bolsa do CNPQ, sem a qual, não teria realizado esta pesquisa. Aos seus professores e funcionários, em especial aos Profs. Drs. Luciana Del Ben e Celso Loureiro Chaves, que nunca se furtaram a um esclarecimento ou a uma sugestão quando necessário. Aos membros da banca que generosamente contribuíram com suas apreciações para este trabalho, os Profs. Drs. Jusamara Souza, Reginaldo Gil Braga e Fernando Mattos. As bibliotecárias da Biblioteca do Instituto de Artes, Biblioteca Érico Veríssimo, Biblioteca Alberto Nepomuceno. Ao Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, ao Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul. Aos meus colegas de mestrado e do GEM – Grupo de Estudos Musicais na pessoa do Mestre Mateus e as Drs. Luciana Prass e Marília Stein.

...a todas as pessoas que colaboraram com esta pesquisa, direta ou indiretamente, mas especialmente à Diretoria do Instituto de Educação General Flores da Cunha (IEGFC) e à Associação de Ex-alunas na pessoa de sua Presidente, Gilda Maria de Vasconcelos. Aos musicólogos Flávio Silva e Dra. Isabel Porto Nogueira. À Gisete Pereira, Leida Müzell, Vera Mariante Obino Corrêa, Terezinha Bolzoni Jabonski, Zuleika Rosa Guedes, Lucilla Conceição Prímio Maineri, Helena Abreu Peixoto e especialmente, Vera Braga Brito.

### Contemplação Noturna da Cidade

“O homem sem nome pára um momento  
Dentro da aurora (silêncio urbano da paz noturna)  
O homem sozinho pára e medita: daqui a cem anos,  
daqui a mil anos, o que será? Por estas avenidas  
cor de aurora que insônias pulsarão sob a vertigem  
Dos telescópicos arranha-céus mergulhados na bruma?  
E onde andarão estas sombras que somos nós?  
Onde andaré esquecido – escolta de antigos mortos  
Este instante que no tempo foi nosso, foi nossa vida?  
Cinza de azas que subiram, de desejos que brilharam  
Num momento e nada mais...”

(Reinaldo Moura in *Retrato de uma Cidade*)

## RESUMO

Através do estudo de trajetória do compositor Ernani Braga (Rio de Janeiro, 1888 - São Paulo, 1948) busquei recriar o contexto de criação do álbum de canções *Cancioneiro Gaúcho*, uma obra musical encomendada para marcar a data de comemoração do Bicentenário da cidade de Porto Alegre, em 1940. De caráter regionalista, mas de cunho educacional nacionalista e em consonância com o projeto de canto orfeônico implementado por Villa-Lobos, a obra visava satisfazer, do ponto de vista institucional, as exigências de estratégia política da Era Vargas. Na realização da pesquisa cruzei fontes e materiais de arquivos com depoimentos orais objetivando reconstruir a teia de relações que trouxeram o compositor até Porto Alegre e o colocaram na incumbência de compor a obra, preparar e reger grupos corais estudantis durante os festejos oficiais. Através da reconstrução tripartite da memória das performances musicais dos eventos envolvendo o *Cancioneiro Gaúcho* (elaboração, transmissão e recepção), objetivei delinear a relação compositor-obra como nexos sócio-sônico na construção de representações identitárias em um determinado tempo-espaço.

## ABSTRACT

Through a bio-study of Brazilian composer Ernani Braga (1888-1948) I sought to recreate the creational context of the song collection entitled *Cancioneiro Gaúcho*, a musical work commissioned to celebrate the Bicentennial of Porto Alegre, in 1940. Inspired by musico-poetic regional motives, but totally in tune with nationalist-educational policies as well as with the orpheonic singing project implemented by Villa-Lobos, the work was intended to meet the demands of the political strategy of the Vargas Era. In delineating the research process, I have crossed oral and archival documents aiming to reconstruct the web of relationships and circumstances that led the composer to Porto Alegre and placed him in charge of composing, preparing and conducting choral groups during the official festivities. Through a tripartite reconstruction of the memory around the musical performances of the *Cancioneiro Gaúcho* (preparation, transmission and reception) I aimed to analyze the composer-work relationship as a socio-sonic nexus in the construction of identity representations within that social context.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 ERNANI BRAGA: UM MÚSICO E SUA TRAJETÓRIA .....	14
1.1 A Voz do Pai: O Comércio! Sua Opção: A Música!.....	15
1.2 Os anos 20: São Paulo e a Semana de Arte Moderna .....	18
1.3 Excursões Musicais: Recife e uma Virada na Trajetória.....	24
1.4 Um Músico a serviço do Projeto de Nacionalização da Era Vargas .....	32
1.5 Os Anos Finais (1944-1948) .....	34
2 ESTUDO ANALÍTICO DA OBRA.....	38
2.1 Referencial Analítico.....	39
2.2 Álbum <i>Cançoneiro Gaúcho</i> de Ernani Braga: uma obra encomendada .....	42
2.3 Comentários sobre as Canções do Álbum.....	50
2.3.1 Prenda Minha .....	55
2.3.2 Tirana, tira-tirana.....	60
2.3.3 Meu boi barroso .....	66
2.3.4 Trovas Saudosas nº 1.....	70
2.3.5 Trovas Saudosas nº 2.....	73
2.3.6 Chimarrita.....	75
2.3.7 Saudades do Gaúcho .....	77
2.3.8 Galinha Morta .....	79
2.3.9 Toada.....	82
2.3.10 Carangueijo .....	84
2.3.11 Velha Gaita.....	86
3 A RECEPÇÃO DO <i>CANCIONEIRO GAÚCHO</i> .....	89
3.1 Dos Contatos aos Contratos .....	96
3.2 O Deslocamento do Músico pelo Estado Novo.....	98
3.3 Da Distinção ao Esquecimento .....	102
CONCLUSÃO.....	111
REFERÊNCIAS .....	116
ANEXOS EM DVD .....	122



## INTRODUÇÃO

Meu interesse por esta pesquisa partiu da apreciação da canção *Boi barroso*, canção popular do Rio Grande do Sul, em uma versão com arranjo do compositor Ernani Braga (1888-1948), gravada em 02 de junho de 1947 pela voz de Bidú Sayão, acompanhada ao piano por Milne Charnley (CD Sony Music, 1996, faixa 22). Do desejo de interpretá-la e da busca pela sua partitura, cheguei à obra *Cancioneiro Gaúcho* de Ernani Braga, um álbum contendo canções de cunho popular e folclórico editado para as comemorações do Bicentenário de Porto Alegre, no ano de 1940. Comecei a preparar a obra e muitos questionamentos foram surgindo quanto aos temas musicais escolhidos, as escolhas técnico-estilísticas da composição e o contexto histórico-cultural de sua divulgação. Mais dúvidas foram surgindo quanto ao processo de criação do autor, sua formação musical, seu processo de busca por fontes de “inspiração” para criar uma obra de cunho regionalista. Perguntava-me, como o seu autor se instrumentalizara para realizar a transcrição dos signos musicais regionalistas, folclóricos ou populares, dentro de uma linguagem musical de harmonização erudita, ou, ainda, se a obra se enquadrava dentro do projeto modernista da época e se estava enquadrada dentro do projeto nacionalista de educação musical, de arranjos camerísticos e de formação coral, segundo o modelo vigente do canto orfeônico.

Ao deparar-me com as composições contidas no *Cancioneiro Gaúcho*, pude perceber a carência de informações mais detalhadas acerca do autor, da obra e de seu contexto histórico-cultural e, em especial, sobre o conjunto da obra e seu significado musicológico para a historiografia musical brasileira.

Portanto, realizei uma pesquisa qualitativa, objetivando a interpretação dos dados coletados de fontes arquivísticas, bibliográficas e documentais (acervos públicos e privados) e fontes orais, obtidos com o propósito de mapear a trama de relações que envolveu a produção e a realização do *Cancioneiro Gaúcho* em Porto Alegre, durante aquele momento histórico de vigência das políticas culturais do governo Vargas sob o Estado Novo.

Quanto mais me aprofundava na pesquisa, mais reflexões e questionamentos iam surgindo quanto ao seu compositor. Quem fora Ernani Braga e do por que fora escolhido para compor e reger uma obra em Porto Alegre durante o Bicentenário da cidade, em 1940? Qual era o lugar ocupado pelo autor e sua música no panorama histórico-político? Por que o concerto de maior relevo foi aquele com coro orfeônico de 5000 vozes, agregando ao

Bicentenário uma homenagem especial pelos 10 anos da Revolução de 1930 ao chefe da nação, Getúlio Vargas, durante o auge do Estado Novo? Quem preparou, interpretou e ouviu as execuções do *Cancioneiro Gaúcho* naquele momento, selecionou quais memórias sobre os eventos, a obra e seu autor?

Interpretar as relações entre a trajetória do compositor, a produção e a circulação da obra e as circunstâncias históricas que propiciaram a sua elaboração e recepção crítica me levaram a buscar ferramentas analíticas para melhor compreender as ações individuais ou coletivas dessas articulações e a refletir sobre a descrição e a representação historiográfica musical desses eventos. Meus questionamentos conduziram-me a diferentes abordagens para buscar compreender, em síntese, o espaço social formado por campos simbólicos – econômico, cultural, social – e seus respectivos capitais correspondentes, relacionados aos diferentes estilos de vida e posições distintas ocupadas por seus atores dentro de seu contexto, seguindo a linha analítica inaugurada pelos estudos de Pierre Bourdieu.

Com tantos questionamentos, deparei-me com a problemática da descrição e da representação a partir do material empírico proposta por Laplantine (2004, p. 37-38): “a escrita descritiva, no caso da pesquisa etnográfica, não consiste em ‘comunicar informações’ já possuídas por outros, mas em fazer surgir o que ainda não foi dito, em revelar o inédito”. Laplantine salienta neste ponto a necessidade da vigilância do pesquisador sobre o pensamento binário de raciocínios em forma de dilema. Alerta-nos quanto à falácia da escolha entre duas classificações exclusivas – vencedor ou perdedor?, músico maior (bem-sucedido) ou músico esquecido e pobretão (fracassado e esquecido) – e que a resposta a ser dada sempre será orientada pelo foco de uma teoria específica do conhecimento: o nós (pesquisador) distanciado, desta maneira, do outro (objeto de pesquisa). A vigilância epistemológica presente no cuidado em perceber que o pensamento binário não permite apreender a presença-ausência, que constitui o sentimento de “saúde”, o mostrar-esconder e as indeterminações, me levou ao cuidado de lembrar que não existem relações naturais entre o mundo e a linguagem, o significado e o significante, mas sim elaborações culturais, sem adequação das palavras e das coisas ou isomorfismo do referente e do símbolo. Dentro ainda do universo da visibilidade/invisibilidade das atribuições de valores, senti a necessidade de me respaldar em uma teoria para classificar a trajetória desenvolvida pelo autor e sua obra e, buscando não perder meu foco, respaldei-me sobre a teoria crítica do gosto de Bourdieu (2008), relacionando atribuições de capital diferenciados, de *distinção*, relacionadas a diferentes áreas do fazer e do produto desse fazer.

Recorri ao auxílio de livros, jornais, ilustrações, gravações e filmes de época relacionados ao evento e seu contexto, buscando refletir, sempre, e tentando identificar e interpretar as diferenças entre os discursos e quais critérios usados influenciaram na atribuição de valor das representações por parte de seus atores. Quais agências influenciaram na preservação, descarte ou interpretação destas memórias? Para uma melhor compreensão dos dados coletados, apoiei-me em Becker (2008), que me lembrou das distinções significativas que as pessoas fazem entre o eu e o outro, entre o isto e o aquilo, perfeitas para uma reflexão diagnóstica de uma organização, das pessoas relacionadas a ela, suas situações e carreiras, para poder analisar as falas das entrevistas, instituições envolvidas, seus atores e suas respectivas trajetórias.

Passando a trabalhar na busca por fontes diretamente relacionadas à obra e a seu autor, encontrei primeiramente, as biografias do compositor elaboradas por Pereira (1986) e por sua filha Vera Brito (2008) que me auxiliaram a traçar os paralelos regionalistas entre as trajetórias dos atores envolvidos, as estratégias empregadas por Ernani Braga para estabelecer o rumo de sua trajetória ou mesmo as vinculações às quais estava afeito e que o impediram de maneira direta ou indireta de acomodar-se às posições sociais idealizadas de sua época. Na análise da obra musical e da trajetória de seu compositor, das escolhas empreendidas por seu compositor no universo regionalista gaúcho, contei com a ajuda valiosa dos livros de Contreiras Rodrigues, *Gauchadas e Gauchismos* (1920) e *Amores do Capitão Paulo Centeno* (1937).

Buscando identificar as conexões atuantes durante os acontecimentos de celebração do Bicentenário de Porto Alegre em 1940, que levaram à edição do *Cancioneiro Gaúcho*, fiz o cruzamento dos dados obtidos através de entrevistas, fontes arquivísticas, bibliográficas e documentais e de meus diários de observação participativa na sede da Associação de Ex-alunas do Instituto de Educação General Flores da Cunha (IEGFC), onde pude contatar e dialogar com algumas participantes remanescentes das apresentações de estréia da obra durante os festejos do Bicentenário e acessar outros materiais de interesse para a pesquisa. Contei também com a sorte de localizar um documento cinematográfico da Leopoldis filmes (1940), do qual recortei a participação das alunas do IEGFC durante a Semana da Pátria, editado e apresentado através de uma locução elaborada e orientada pelo DIP e obedecendo ao direcionamento filosófico político do Estado Novo.

Para refletir sobre a *performance* da obra, apoiei-me nas teorias de Thomas Turino, apresentadas em seu livro *Music as Social Life* (2009), a fim de interpretar o significado das estréias do *Cancioneiro Gaúcho* de Ernani Braga em 1940 dentro da proposta de análise da

circulação do repertório pelas impressões causadas e expostas através da recepção crítica, documentada arquivisticamente e oralmente durante este processo de pesquisa. Agregadas a essas impressões, utilizei as reflexões acerca do rememorar como reconstrução do passado e da representatividade da função social implícitos deste fazer propostas por Bosi (1979), em seu livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*.

Sintetizo todo este processo de pesquisa para a elaboração da dissertação em três momentos distintos de minha trajetória como acadêmica do mestrado em música da UFRGS. Em um primeiro momento, a coleta e análise dos dados biográficos, das fontes que validassem minhas hipóteses iniciais ou não. Este foi um trabalho intenso por proporcionar-me a grata surpresa de encontrar muito material relacionado ao Bicentenário de Porto Alegre de 1940, à pessoa do compositor Ernani Braga, bem como a edição de encomenda do álbum de canções *Cancioneiro Gaúcho*. Em um segundo momento com parâmetros para a construção de uma hermenêutica musical mais embasada, empreendi a análise da obra musical, o conjunto de canções. Aliei aqui as experiências vivenciadas da posição da *performance* enquanto preparava musicalmente a obra e executava em recital de câmara algumas das canções para canto/piano, para chegar às reflexões musicológicas. Este foi o momento mais rico para as construções reflexivas e que mais contribui para minha hermenêutica sobre a obra. Cabe salientar que não existiu uma ordem pré-determinada, mas que esse processo foi-se construindo desde o momento da audição da canção *Boi barroso* de Ernani Braga na voz de Bidú Sayão, até o momento da análise escrita, em que, debruçada sobre as partituras, tentava interpretar as escolhas composicionais do autor, pela interpretação dos textos poético e musical, aliadas à própria exposição de motivos de Ernani Braga ofertada na apresentação do Álbum.

Por fim, em um terceiro momento e sem o qual seria impossível compreender e interpretar o contexto da obra, a análise das entrevistas e a realização dos recortes das mesmas, de acordo com o que achei relevante para a reconstituição da trajetória do autor e a localização do autor e obra dentro do recorte histórico situado no contexto cultural do regionalismo gaúcho, inserido em uma política educacional massificadora do Estado Novo. Os recortes das entrevistas foram distribuídos e cruzados, por sua vez, de acordo com o contraponto das vozes dos documentos encontrados, fossem eles sonoros, musicais, bibliográficos, iconográficos ou cinematográficos. Diante de tanto material de pesquisa, foi difícil manter o foco, pois muitas perspectivas inovadoras se apresentavam a cada passo do processo. Como pesquisadora, houve momentos em que senti o conflito entre minhas construções individuais sobre o autor e a necessidade de desconstrução dessas impressões

préconcebidas, processo fundamental para a análise científica: o distanciamento. Mesmo assim, espero ter atingido os objetivos que delinee para este estudo.

Esta dissertação apresenta uma estrutura distribuída de forma tripartida. No primeiro capítulo, apresento o estudo da trajetória do autor objetivando um olhar sobre as estratégias administradas por Ernani Braga para estabelecer-se como músico reconhecido a ponto de ser solicitado para a composição do álbum *Cancioneiro Gaúcho* e para a organização e regência dos corais que o executaram em sua estréia durante o Bicentenário de Porto Alegre em 1940. No segundo capítulo, debruço-me sobre o corpus documental, propriamente dito, para redigir uma análise hermenêutica das canções contidas no álbum, baseada nas impressões colhidas durante seu preparo, cruzando-as com as fontes documentais arquivísticas e orais. No terceiro capítulo, procuro como *performer*, lançar um último olhar, voltado mais especificamente para o contexto sócio-político-cultural das comemorações do Bicentenário em 1940 e da força e influência que o Estado Novo exercia no exercício profissional da música. O foco está na estréia do *Cancioneiro*. O olhar tenta acompanhar o deslocamento do músico e compositor diante das políticas culturais do Estado Novo. E finalmente, do próprio memorizar, a evocação das memórias das partícipes entrevistadas, como verbo atuante na reconstrução, ressignificação do olhar sobre o passado a partir do presente, o mesmo em si, como função social, tendo comonexo, a música e sua *performance*.

É importante ressaltar que todos os documentos manuscritos e impressos transcritos no corpo do trabalho mantiveram a grafia original e que também foram incluídos em Anexo imagens digitalizadas da apresentação de estréia do *Cancioneiro Gaúcho* e do regente e compositor, Ernani Braga, extraídas do livro *Porto Alegre: Biografia de uma Cidade* e digitalizadas do acervo pessoal das entrevistadas. Constam também no DVD anexo os documentos musicais: álbum *Cancioneiro Gaúcho*, e imagens de partituras com arranjos de Ernani Braga referentes a cópias de algumas das canções executadas durante as performances do Bicentenário, manuscritas ou em estêncil, encontradas no acervo da Associação de ex-alunas do IEGFC. Por último, o DVD também traz o excerto dos filmes *Parada da Pátria* e *Semana da Pátria* contendo imagens das alunas do IEGFC, durante as atividades cívicas de da Semana da Pátria de 1940 em Porto Alegre.

## 1 ERNANI BRAGA: UM MÚSICO E SUA TRAJETÓRIA

Neste capítulo, busco expor os nexos sócio-musicais agentes do deslocamento social percorrido por Ernani Braga durante sua trajetória de músico compositor. Começarei para tanto a expor por subitens seu processo de aquisição de capital educacional e cultural, procurando assim descortinar o percurso traçado por ele para adquirir tais capitais dentro de sua trajetória individual. Relacionarei dentro dessa trajetória a rede densa de relações, estabelecida no tecido micro e macrosociais, engendradas pelo autor para alcançar suas metas de aquisição, reconhecimento, realização pessoal e profissional. Seguirei sempre atenta ao que era considerado dentro do contexto da sociedade brasileira do período em que viveu, como sendo os parâmetros de bom gosto, seguindo assim a noção de distinção de gostos de classe e de estilos de vida proposta na sociologia da distinção de Pierre Bourdieu.

O processo de formação social de um indivíduo, o *habitus*, é segundo Bourdieu (2008) determinante para a formação de seu gosto. Em sua obra sobre a crítica social do julgamento, *A Distinção*, o sociólogo nos aponta que a ascendência de “nobreza cultural” é adquirida de diversas maneiras, por meio do capital cultural ou escolar que os indivíduos têm à sua disposição. Este capital cultural pode ser acumulado vida afora e servirá para distinguir os “doutos” dos “mundanos”, o gosto “puro” do “gosto bárbaro”. Bourdieu cita ainda o senso estético como senso de distinção, chamando atenção para as condições de aquisição das propriedades repertoriadas quanto aos casos de discordância, ou seja, quando práticas engendradas pelo *habitus* estão mal adaptadas dentro de um antigo estado de condições objetivas, o chamado “efeito Dom Quixote”. Para Bourdieu, índices, como maneira de ser e postura, são delatores dessas diferenças entre a trajetória individual da modal do grupo considerado.

O autor afirma que o montante de capital herdado equivale a um feixe de trajetórias prováveis do *campo dos possíveis*, ofertado objetivamente a determinado indivíduo ou agente social, que por seu lado sofre a influência moduladora deste *habitus* no qual está inserido. Os que não optam por seguir essa vocação modal fazem parte da parcela social que desvia sua trajetória individual *acima* ou *abaixo* no deslocamento do espaço social. O efeito de *inculcação* exercido pela família e pelas condições da infância, mais o *efeito de trajetória social* propriamente dita, acumulados pelo indivíduo, influenciam nas disposições e opiniões sobre sua ascensão ou declínio social, sendo a referência principal em relação à qual se define o sentido de carreira social (BOURDIEU, 2008, p. 103-106).

## 1.1 A Voz do Pai: O Comércio! Sua Opção: A Música!

Como relata sua filha Vera Braga Brito em seu livro *Ernani Braga – Maestro, Compositor, Pianista, Professor* (2008),

Ernani Braga nasceu Hernani da Costa Braga, filho de João Joaquim da Costa Braga, próspero comerciante português chegado ao Brasil em meados do século XIX e de Antônia Maria Xavier Braga, dona de casa, em 10 de janeiro de 1888, à Rua da Paz, 71 (hoje Campos da Paz), em Rio Comprido, cidade do Rio de Janeiro. Foi o quinto filho de nove irmãos, dois dos quais dedicados à música: a filha mais velha, Zaíra, e o próprio Ernani, que demonstrou prematura aptidão musical. Seu pai só permitia o estudo da música às moças, impedindo os rapazes, por achar que tal interesse os desviaria dos estudos mais sérios, e pensava em educar Ernani para sucedê-lo na profissão. (BRITO, 2008)

Segundo dados obtidos em entrevista com a sua filha, Vera Braga Brito (2ª Entrevista), “o pai lhe disse que não queria um filho pobretão... que o estudo da música não era para os homens<sup>1</sup>...”. Apesar da proibição paterna e controle materno, “Zaíra repassava ao irmão as aulas que tinha com um excelente professor, de forma que o Czerny, Krammer e os exercícios de técnica... ia ele praticando assim, enquanto estes não estavam por perto. Suas primeiras lições de música vieram então de sua irmã mais velha”. Assim, desde cedo, Ernani Braga vinculou o amor à música ao amor fraterno da irmã, mas também à proibição do pai. Com a morte de seu pai em 1897, Pereira nos relata que Ernani Braga

(...) ingressou no internato do Colégio Salesiano de Santa Rosa, em Niterói, onde permaneceu até 1904. Lá, teve mais aulas de música, as quais o encorajaram a, em meados do segundo ano escolar, começar a dirigir os ensaios das missas e cânticos executados na capela do colégio. Frente ao pequeno harmônio, desempenhou esta tarefa durante os sete anos em que permaneceu no internato. (PEREIRA, 1986, p. 15)

Consideremos que, dentro do campo das relações sociais, o ambiente escolar é um dos iniciadores formais iniciais do processo de estabelecimento das redes sociais, determinante das primeiras trocas e alianças não pertencentes ao núcleo familiar. Convém lembrarmos que Bourdieu (2008, p. 17-22) nos fala sobre a variação quanto às categorias e a aplicabilidade para apreensão da disposição culta e da competência cultural, desde os domínios mais legítimos, como a pintura e a música, aos mais livres, como vestuário, mobiliário ou cardápio. Bourdieu nos fala também que, dentro dos mercados “extraescolares” ou escolares, encontramos a relação estreita que une as práticas culturais (ou opiniões aferentes) ao capital escolar (avaliação pelos diplomas obtidos) e secundariamente à origem social (aprendida

---

<sup>1</sup> Foi escolhido o itálico como formatação para diferenciar as entrevistas das citações diretas.

através da profissão do pai). Quanto mais nos afastamos dos domínios legítimos, maior o peso da origem social no sistema explicativo das práticas.

Novamente vivendo com sua mãe e irmãos, após a morte do pai em 1904, Ernani Braga viu-se na necessidade de trabalhar no comércio, mas, assim que pôde, voltou a estudar piano, dessa vez sob orientação e estímulo do professor Manuel Faulhaber<sup>2</sup> que, reconhecendo nele talento, o convenceu a dar prosseguimento aos estudos musicais. Seguindo seus conselhos e planejando sua trajetória, Ernani Braga ingressou no Instituto Nacional de Música<sup>3</sup> em 1910, onde teve aulas de piano, teoria, harmonia e contraponto com Arthur Napoleão, Alberto Nepomuceno, Alfredo Bevilacqua, Agnello França e Francisco Braga, compositores reconhecidos no meio cultural e acadêmico. Em 1912, Ernani Braga obteve o grau 10 com distinção em sua banca de prova do 7º ano de piano, composta pelos professores Carlos de Carvalho, Alfredo Bevilacqua e Fartin de Vasconcelos. (BRITO, 2008, p. 3)

Tal resultado proporcionou-lhe o reconhecimento de seus esforços junto ao *metier* técnico-estético, fundamental para a sequência de sua trajetória de ascensão social e posicionamento no cenário musical, como pianista virtuose e músico de respeito. Após sua prova, Alberto Nepomuceno, diretor do Instituto, referiu-se a Ernani Braga nos seguintes termos: “Em breve teremos notícias de mais uma estrela brilhante que não levará muito tempo para tornar-se de primeira ordem na esplêndida constelação musical da nossa grande pátria: Será Ernani Braga” (BRITO, 2008, p. 7-8). Ernani foi contemplado também com uma bolsa de estudos para aperfeiçoamento em Paris, para onde seguiu em 1913. Em Paris, aperfeiçoou-se com Vincent d’Indy<sup>4</sup>, Piaggio e o pianista Lucien Wurmern. Realizou naquele ano um concerto na Sala Pleyel. Conciliava assim, os conhecimentos de seus mestres do Instituto Nacional de Música (Francisco Braga, que estudou com Massenet no final do século XIX) com os da Schola Cantorum de D’Indy, onde se aprofundou nas regras de composição pelo Tratado de Composição, um método de composição baseado nas aulas dadas na escola nos anos anteriores e compilado pelo próprio D’Indy. Em Paris, conheceu Eponina D’Atri, filha do adido cultural do Brasil na França, Alessandro D’Atri, por quem se apaixonou, enquanto lhe dava aulas de piano. Casaram-se em St. Pierre de Montmartre naquele mesmo ano. A própria filha do casal, Vera Braga Brito, forneceu um fotograma da ocasião.

Foram seus padrinhos de casamento os literatos Coelho Neto e Serzedelo Corrêa. Ernani Braga soube aproveitar as oportunidades que surgiram para enriquecer sua rede social agregando a ela elementos do meio político e diplomático brasileiro. Observemos o comentário citado na biografia elaborada por Pereira (1986, p. 16-17): “o casamento de

<sup>2</sup> Conceituado professor de piano, radicado no Rio de Janeiro. Ernani Braga homenageava-o incluindo na parte pianística de seus programas uma obra de virtuosidade do antigo mestre.

<sup>3</sup> Atualmente Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> Professor e cofundador da Schola Cantorum de Paris. Autor, junto com Auguste Sérieyx, do *Cours de Composition Musicale*, Premier Livre, 1912, baseado nas anotações das aulas de composição da escola entre 1897-1898.



Ernani Braga e Eponina D'Atri foi um acontecimento de grande repercussão nos meios diplomáticos da época...com notável bom gosto elevando o nome da pátria distante”.



Figura 1 - Fotograma do Casamento de Ernani Braga com Eponina D'Atri na igreja de St. Pierre de Montmartre em Paris, 1913.

Finda a bolsa de estudos e com a Europa em plena guerra, Ernani voltou para o Rio de Janeiro e para o Instituto Nacional de Música em 1914, onde deu continuidade aos seus estudos com o professor Beviláqua. Homenageou seu mestre e amigo, Francisco Braga, dando seu nome ao filho Francisco, que nasceu em 1916, ano em que também completou o curso de piano com distinção e Medalha de Ouro, com banca presidida pelo eminente compositor Ignace Paderewsky. (PEREIRA, 1986, p. 16)

Em 1919, Ernani Braga prestou concurso para docência livre de piano. Em 1920, nasceu sua filha Vera e convidou seu grande amigo Francisco Braga para padrinho, tornando-se, assim, também compadres. Em 1921, prestou concurso para a cadeira de professor substituto, conquistando o primeiro lugar, substituindo seu mestre e amigo, Alfredo Beviláqua, e tornando-se catedrático do Instituto Nacional de Música.

Aos 33 anos, Ernani Braga contava com o reconhecimento e prestígio no *metier*, como atesta a crítica musical do Jornal do Brasil: “O professor Ernani Braga, classificado em 1º lugar para a 1ª vaga, é um artista de mérito... competência inegável” (*Jornal do Brasil*, 08/05/1921, *apud* BRITO, 2008, p. 13). Com a aquisição do capital cultural, devidamente legitimado por sua diplomação com distinção, sua colocação profissional foi consequente.

Ernani Braga, além de professor no Instituto Nacional de Música, também ministrava aulas particulares, dava recitais e fazia trabalhos sob encomenda, ofícios comuns ao *metier* musical. E foi através de contatos no meio musical que Ernani e Villa-Lobos se conheceram. Segundo entrevista com Vera Braga Brito, filha do autor, os dois casais (Villa/Lucilla e Ernani/Eponina) estreitaram relações, aproximados pela música. As primeiras composições de Ernani Braga são datadas a partir de 1920 (*Minueto da princesinha triste*, piano, 1921). Na mesma entrevista, Brito declarou que Ernani Braga expressava clara influência do *lied* alemão

em suas composições iniciais, citando especificamente Schumann. Declara ainda que o autor, após seu contato com a música de Villa-Lobos e outros modernistas e suas pesquisas folclóricas e excursões musicais pelo Brasil, aderiu ao pensamento e influências modernistas, o que expressou claramente em sua obra.

Professor catedrático da Escola Nacional de Música, com excelentes contatos e relacionamentos musicais na capital do Brasil, poderia ter se estabelecido no Rio de Janeiro com a família de modo permanente. Mas não foi o que aconteceu. Seu espírito investigador e aventureiro falou mais alto. Queria conhecer mais e dificilmente se enquadraria nas normas rígidas pré-estabelecidas e hierarquizadoras de uma escola que necessitava de inúmeras reformas de currículo e regimento internos, por ainda seguir ditames do tempo do Império. Ernani Braga traçou uma trajetória que o levaria a outros rumos, ambientes e diversidade cultural.

## **1.2 Os anos 20: São Paulo e a Semana de Arte Moderna**

Em seu livro, Pereira (1986, p. 18) nos informa que Ernani Braga fixou residência com a família em São Paulo no período de 1921 a 1927, durante o qual ocupou a cátedra de piano no Conservatório Dramático Musical e que também lecionou em Campinas, Araraquara e Jaboticabal. Entre seus alunos, estiveram Adolph Tabacow e Camargo Guarnieri. Já Brito (2008, p. 16) nos informa que o convite para a cátedra no Conservatório e a mudança subsequente com a família para São Paulo só ocorreram em 1922, lá permanecendo até 1927.

Muitas coisas mudavam no Brasil musical de então. Havia notas de inquietação modernista soando no ar de São Paulo e do Rio de Janeiro, que seguiam no tom dado pela filosofia de Marinetti na Itália e Papin na França (PEREIRA, 1986, p. 19-23); inclinações a releituras do nacionalismo musical, calcado em influências de valorização étnica atribuídas às necessidades de construção de uma identidade nacional que recém saíra de um regime Monarquista para o Republicano (República Velha); um contraponto de vozes que defendiam os valores do modo tradicional de se conceber as artes já legitimado, a novas vozes que intencionavam romper com tais valores arraigados pelo cânone musical.

Na década de 1920, no ambiente da aristocracia cafeeira paulista que incorporara a nova burguesia, um grupo de jovens intelectuais preparava uma proposta de renovação

cultural que se revelaria na Semana de Arte Moderna em 1922. A demonstração das tendências musicais deste pensamento novo, durante a Semana de 1922, ficou a cargo de Ernani Braga, Paulina D’Ambrósio, Lucília Villa-Lobos, Alfredo Gomes, Frutuoso Vianna e Guiomar Novaes. A nova tendência partia do folclore, da música nacionalista em sua plenitude geográfica, étnica e social, acompanhando um movimento que se expandia internacionalmente, fortalecido pelo pós-guerra. A tendência mundial das nações se firmarem estabelecendo uma identidade nacional começava a tomar contornos mais definidos no caldeirão das políticas internacionais, manifestando-se assim nas expressões da arte considerada maior, legítima.

Dentre as inúmeras manifestações durante a Semana de Arte Moderna, não se poderia deixar de incluir a da pianista Guiomar Novaes, que se expressou em carta-protesto sobre a paródia de Eric Satie sobre a *Marcha Fúnebre*, de Chopin, executada por Ernani Braga, referindo-se à obra e às circunstâncias nos seguintes termos:

Senti-me sinceramente contristada com a pública exibição de peças satíricas alusivas à música de Chopin. Admiro e respeito as grandes manifestações de arte independentes das escolas a que elas se filie. Tomarei parte num dos festivais de Arte Moderna. (Artes e artistas, Semana de Arte Moderna, O Estado de S. Paulo, 15 de fevereiro de 1922 *apud* ORSINI, 1992, p. 160)

Ernani Braga pronunciou-se posteriormente em entrevista a respeito de sua participação na Semana regendo, interpretando a música de Villa-Lobos e a sátira a Chopin de Satie:

Que Graça pusesse abaixo o semi-deus do oratório, das sinfonias e da tetralogia, vá lá... mas bolir com Carlos Gomes, pai do Guarany, paulista ali de Campinas! Foi uma vaia tremenda! Consta que houve intervenção da polícia para conter os mais exaltados das galeras. Foi nessa efervecência que a música de Villa-Lobos fez sua estréia em São Paulo. Quanto a mim, não sabia bem o que estava fazendo. Lembrome que tinha que tocar a “Fiandeira” de Villa-Lobos, entre outras coisas... dias antes executara essa peça de meu amigo, em casa do professor Luiz Chiaffarelli... Villa Lobos exigia um pedal que me parecia insuportavelmente cacofônico... executei uma vez sem e Villa declarou que o que tocara não era dele... Chiaffarelli explicou o ocorrido as suas discípulas e me pediu que executasse como o autor pedira... todos pareceram muito contentes com a cacofonia, inclusive Villa que me abraçou...Chiaffarelli me aconselhou a não usá-lo.Villa-Lobos ou Chiafarelli? Em meio à confusão dos protestos, ataquei a peça litigiosa em plena perturbação dos sentidos e reduzi a quarta parte porque me perdi no meio... O auditório gostou daquela peça tão viva, tão extravagante e... tão curtinha. Por isso aplaudiu muito, não dando tempo a Villa-Lobos de protestar. Chiafarelli depois me felicitou por eu ter encontrado a “fórmula exata” para resolver o problema. Além de mestre da arte pianística, era Chiaffarelli sutilíssimo na arte da ironia. (Vida Musical, “A Província”, 17 de março de 1929 *apud* PEREIRA, 1986, p. 22)

Após participar da polêmica Semana, iniciou um período mais estável como professor do Conservatório Dramático Musical de São Paulo. É importante lembrar que os professores cofundadores do Conservatório haviam sido Luigi Chiafarelli, Gabriel Giraudon e Agostín

Cantú, todos já músicos estabelecidos em 1904, quando da fundação do Conservatório, ainda anexo ao Teatro Municipal. Posteriormente, Ernani Braga buscou se inserir como professor particular de piano nas cidades do interior, explorando todas as suas possibilidades. Nesse processo de adaptação ao universo social paulista, Ernani Braga, em correspondência com Luciano Gallet<sup>5</sup>, refere-se assim quanto ao lugar que se vê ocupando naquele momento de sua trajetória:

Até há pouco, andei por aqui rolando, qual cometa vagabundo sem papel definido na organização do sistema planetário-musical-italo-Paulista. Agora sinto que estou começando a evoluir. Noto, com um certo orgulho cósmico, que algumas mollécullas e não poucos átomos se vão, a pouco e pouco, desagregando à cauda do cometa. Que não me atrapalhem a marcha astronômica!

Conservatório, 26 de Agosto, 923”

Sobre o período em que se radicou em São Paulo, podemos citar duas composições suas bastante popularizadas: o *Tanguinho Brasileiro* (Ricordi de São Paulo, 1922, e Ricordi Milano, 1930) e a canção *Casinha Pequeninha*, dedicada a Vera Janacopoulos e eternizada pela gravação na voz dela em 1923, editada pela Casa Mozart do Rio de Janeiro e, posteriormente, para a Ricordi Brasileira de São Paulo, já em 1930.

Durante esse tempo, o autor teve inúmeras oportunidades para colocar à prova suas habilidades artísticas e diplomáticas, ambas absolutamente necessárias para os interessados em se firmar no *metier* musical de qualquer época. Para precisar melhor a época em que Ernani Braga orientou o jovem músico Mozart Camargo Guarnieri, utilizarei esta outra correspondência em que Ernani Braga pede à Gallet uma peça sua para um concerto que organizava:

27, r. Bororós

Gallet caríssimo,

Não te esqueci. Tanto que, estando em vias de organizar um programma de Autores brasileiros, que assinarei publicamente num concerto, desejo que te submettas a esse massacre. Arma-te pois de resignação e manda-me uma de tuas peças ou várias dentre as quais eu escolha a que mais se põe ao sacrifício. Peço-te que me perdoes o silêncio a que tenho sido obrigado pela falta de tempo.

Lembranças ahi, e um enorme abraço do Ernani.

São Paulo, 16. 924.

Junto a esta carta está uma cópia do programa, constando nele o VIII número proposto por Ernani, com o autor sugerido: L. Gallet. Há apenas um ponto de interrogação, pois a música não está definida. Qual será a peça sacrificada? O humor entre os dois amigos, de conotação interessante e inteligentemente irônica, se faz visível também nesta missiva. A curiosidade maior nesta correspondência se encontra no último número proposto, o X

---

<sup>5</sup> Correspondência trocada com Luciano Gallet, pertencente ao acervo da biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

atribuído a Nepomuceno. Tratava-se da peça *Valsas Humorísticas* – uma redução para dois pianos composta por Arthur Napoleão – o segundo piano a ser executado pelo Sr. Mozart Guarnieri.

Podemos observar que o programa de Ernani se encaixa dentro do projeto modernista, quanto a ser um programa de compositores brasileiros consagrados ou menos conhecidos, e que não há nele, ainda, peças de temática folclórica ou cantares populares do folclore nacional. Todas as peças são de feição estética Romântica.

A data da carta também confere com a da ida do jovem Camargo Guarnieri de Laranjal para São Paulo. Guarnieri estava, então, empregado em uma casa de partituras musicais como pianista demonstrador, a Casa A. Di Franco. Nessa mesma casa, instalara-se em São Paulo o barítono gaúcho Andino Abreu com sua esposa e as duas filhas, Helena e Maria Abreu. Com o cruzamento dos dados obtidos através das entrevistas e fontes documentais, pude constatar que durante vários momentos de suas trajetórias – a do barítono Andino Abreu, juntamente com suas filhas, e a do compositor, pianista, professor e maestro Ernani Braga com sua família – seus caminhos se encontram no decorrer da linha do tempo: em um primeiro momento em São Paulo, posteriormente em Recife, Porto Alegre e, finalmente, Rio de Janeiro.

Segundo uma das filhas do barítono Andino Abreu, Maria Abreu, em seu artigo sobre Camargo Guarnieri incluído na coletânea organizada por Flávio Silva e que usa a mesma fonte de referência quanto ao episódio citado:

(...) o futuro compositor é apresentado ao Maestro Ernani Braga por seu velho amigo, Marcelo Tupinambá, compositor já consagrado e conhecido no meio paulista, que o ouvira tocar na Casa Di Franco. O professor Ernani tomou o jovem Guarnieri como seu discípulo passando a trabalhá-lo, como se diz nos meios musicais sem qualquer retribuição. Os resultados puderam ser logo observados pela inclusão do Sr Mozart Guarnieri em seu primeiro programa em São Paulo. Por conta da influência do professor os fregueses da casa de partituras passaram a ouvir também as obras consagradas dos grandes mestres, além da música de salão, o que não agradou a freguesia e nem o empregador que tratou logo de demitir seu pianista. São Paulo é convulsionada pela revolução do 'General Isidoro', 1924 e a família de Guarniere refugia-se no interior, como tantas outras. Tal situação, como relata a crônica, agravou-se ainda mais as condições de subsistência da família, mas seu grande amor pela arte não o deixou afastar-se de seu objetivo. Retornando a São Paulo, ainda leva suas composições para o já muito amigo, Ernani Braga, cuja admiração pelo jovem é cada vez mais crescente. Ernani o recomenda por carta ao Maestro Fúrio Franceschini, para tomar aulas de composição e este ao examinar sua peça Tristeza, o encaminhou para o maestro Savino de Benedictus. Como pagava a cada aula, não durou muito com este professor. Guarnieri ainda recebia uma ou outra aula de Ernani, quando sobrava tempo, entre os três empregos que precisava manter, até que este saiu de São Paulo para realizar uma excursão artística. (ABREU *apud* SILVA, 2002, p. 68-70)

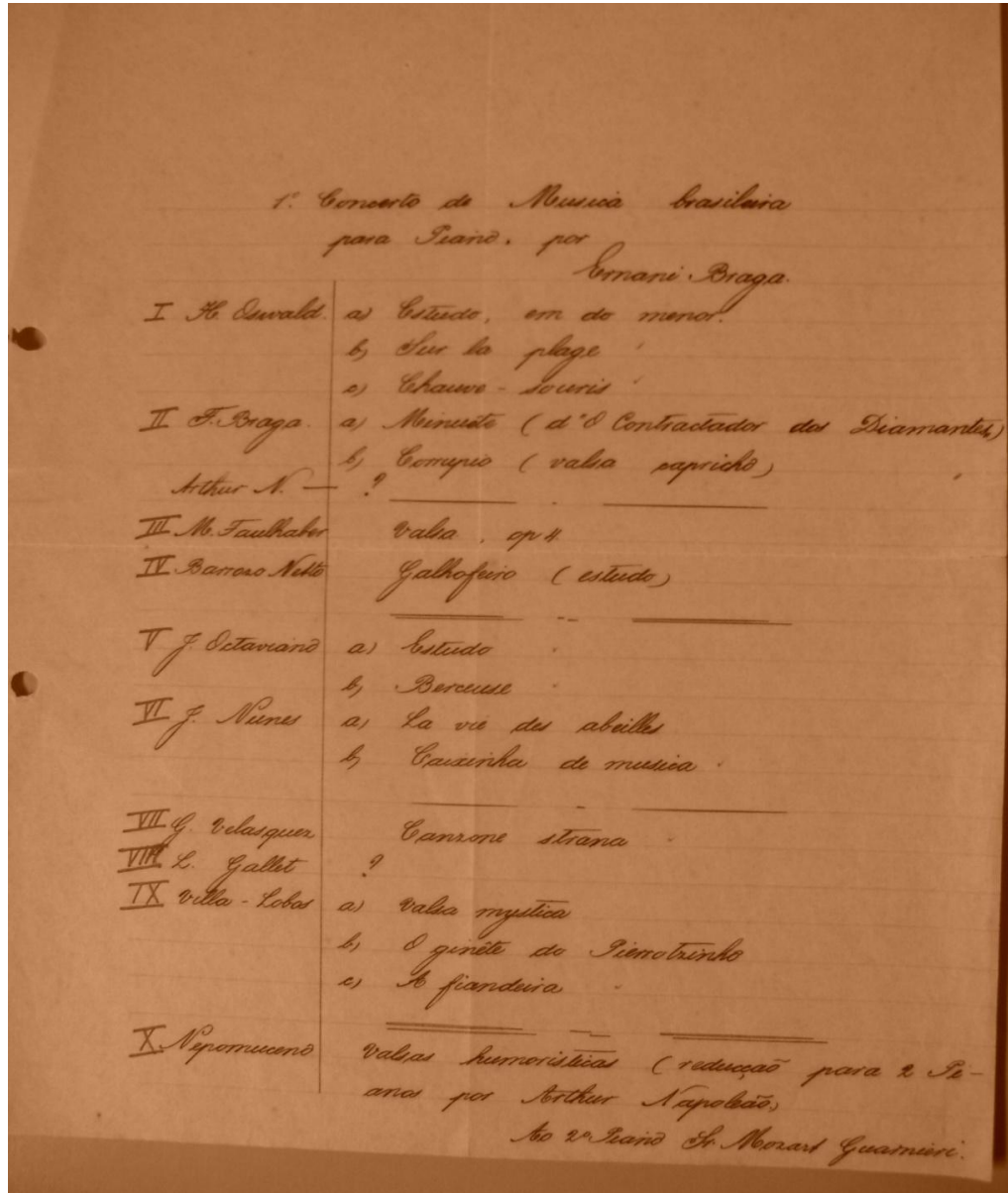


Figura 2 - Programa elaborado por Ernani Braga para seu primeiro concerto em São Paulo, depois da Semana de Arte Moderna. Acervo de Luciano Gallet, pertencente à Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Sobre essa relação professor-aluno e sua influência, Guarnieri sempre atribuiu a Ernani Braga, em suas entrevistas posteriores, a sua identidade musical, a sua brasilidade, e se referia ao antigo mestre com muito carinho, segundo entrevista com a pianista Zuleika Rosa Guedes<sup>6</sup>. Vera Braga Brito presenteou-me com duplicatas de jornais contendo notícias sobre Ernani Braga. Uma delas é uma coluna para o *Estado de São Paulo* intitulada “Música e Musicistas”, sem data e com referência autógrafa como sendo do Estado de São Paulo, sem o

<sup>6</sup> Zuleika Rosa Guedes, professora do Instituto de Artes durante da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e crítica musical de Jornais da cidade, coautora junto a Maria Abreu do livro *O Piano na música brasileira*. Conheceu pessoalmente, com seu marido Paulo Guedes, então diretor do Instituto de Artes, o Maestro Ernani Braga e o Maestro Camargo Guarnieri durante as festividades do Bicentenário de Porto Alegre.

nome do autor. Brito utiliza o mesmo recorte em seu livro, mas atribui a coluna musical a Ernani Braga, como sendo originária do Jornal do Comércio, RJ. Em entrevista posterior ao *Jornal do Brasil*, Camargo Guarnieri declara ao colunista Acyr Castro, que assina a coluna “Música” do *Jornal do Brasil*, em 3 de julho de 1973, que “o espírito marcadamente brasileiro foi adquirido nas aulas dos professores Virgílio Dias, Ernani Braga e Antônio Sá Pereira, e hoje é não apenas uma constante mas uma redescoberta” (Música, *Jornal do Brasil*, 3/7/1973 *apud* CASTRO, 1960).

Mário de Andrade tornou-se conhecido ícone do modernismo após a Semana de Arte Moderna. Em defesa de seus ideais, polemizava com todos e desferia seus golpes de crítica estético-musical fosse a quem fosse. Por ser possuidor de uma cultura invejável, seus afetos ou desafetos o temiam, respeitavam e admiravam. Quase nada nos revela Ernani Braga sobre seu relacionamento com Mário de Andrade. Pude recortar estas linhas, que dão vazão à interpretação, de outra carta sua dirigida a Luciano Gallet:

21, Rua Bororós, São Paulo  
Meu Caro Gallet

Nem tudo vae como desejamos. E fizeste bem em não esperar o artigo, para mandar os substantivos... Estive com o Mário. Parece que elle já desencrencou. Ao menos deu-me esta impressão. Terá elle propriedades camaleônicas? Vade Retro!

São Paulo, 13 de Abril de 1926.

Durante sua permanência em São Paulo, Ernani Braga também frequentava as *soirées* na casa da mecenas Sra. Olívia Penteado, conhecida apoiadora dos artistas modernistas na cidade. Para compor um quadro mais detalhado sobre como se dava essa interação entre compositores, intérpretes e audiência na casa dos Penteado, observemos um evento desses, narrado pelo autor, em um de seus artigos musicais – “Vida Musical” – escrito para o jornal *A Província* de Recife, quando já lá estava estabelecido:

Em São Paulo, um dia, apareceu-me Villa-Lobos. Queria que eu tocasse umas coisas suas, em casa da senhora Olívia Penteado, que organizara uma *soirée* em sua homenagem. E trazia, também uma de suas últimas produções. “Serenidade”, para violino e piano. Pediu-me para acompanhar o Leônidas. Cinco dias eu e o Leônidas estudamos a “Serenidade”. Não nos entendíamos. Foi pedida a assistência do autor. Veio o Villa-Lobos. Disse-nos o que queria, e conseguimos ao fim de algumas sessões assistidas por ele, chegar a uma solução provisória. Confesso que eu e o Leônidas, a hora do concerto, em casa da senhora Penteado, estávamos apreensivos quanto ao êxito daquele número terrível. Chegou o momento. Grande expectativa. Silêncio. Começamos e chegamos ao fim. Palmas entusiásticas e “bis”! “bis”! Bisamos. Foi o sucesso da noite. Leônidas... disse ao grupo que nos rodeava, após inesperada vitória: Eu e Ernani estudamos esta peça cinco dias seguidos, sem resultado. Só conseguimos alguma coisa depois de outros ensaios feitos em presença e com as indicações do Villa-Lobos. Mesmo assim, ainda não entendemos completamente a ‘Serenidade’ E vocês, da primeira vez, entenderam-na; como se explica isso? Tomou a palavra Freitas Valle, dono dos melhores quadros e dos melhores vinhos da Paulicéia. E disse ao Leônidas: -“O caso é simples. Você e o Ernani, executando a peça do Villa-Lobos, eram dois operários erigindo uma torre

pelo lado de dentro. Nós cá de fora, tínhamos uma impressão visual do momento. Vocês, lá dentro não a podiam ver”. (Vida Musical, A Província, 4 de maio de 1930 *apud* PEREIRA, 1986, p. 25-26)

Pereira nos relata que Ernani Braga conhecera o violinista Leônidas Autuori anteriormente, no Rio de Janeiro. À época, Autuori recém havia retornado de seu curso no Conservatório de Nápoles. Ernani assim se expressa posteriormente em seus artigos sobre essa amizade e o desejo de ambos em explorar o Brasil através de suas excursões artísticas, conforme cita a autora:

Antipatisamos um com o outro... ele me achou pedante. Eu o achei bobo... paramos de falar e tocamos juntos a “Sonata” de César Franck. Raramente duas almas se compreenderão mais depressa. Ficamos amigos... para sempre. Mudando-me para São Paulo nossa convivência tornou-se diária. Em 1922, eu e Leônidas organizamos tudo para irmos à Bahia e ao Recife em excursão artística... não viemos porque os horizontes andavam então enfurrascados. Todos nos aconselharam a desistirmos dessa viagem. Mas nós estávamos ardendo em desejos de aventuras. Resolvemos visitar o interior dando concertos... (Vida Musical, A Província, 9 de fevereiro de 1930 *apud* PEREIRA, 1986, p. 23)

Recortes como este, escritos pelo próprio Ernani Braga, fornecem elementos para que se possa compreender o pensamento do autor quanto ao seu relacionamento com seus colegas do *metier* musical e círculos adjacentes sociais, como mecenas, políticos e alta sociedade, que forneciam o contingente de alunos e alunas para as suas aulas de música. Possibilita-nos também compreender melhor as devidas atribuições de valor dadas pelo autor ao seu ofício a quem o apreciasse, apoiasse e realizasse. Desta maneira, enquadrando-se dentro de uma classe respectiva, atribuía-se pelo reconhecimento social um valor e construía a própria autoimagem. Uma percepção fruto do espelhamento do olhar do outro, o ponto de encontro entre a sociologia e a psicologia social, sugerido por Bourdieu.

### **1.3 Excursões Musicais: Recife e uma Virada na Trajetória**

Os anos de 1927 e 1928 são retratados por sua filha, Vera Braga Brito, da seguinte forma:

Seu espírito inquieto aliado ao desejo de realizar-se como pianista, levaram-no a trocar a placidez de que desfrutava em São Paulo pela agitação de tournées e concertos. Começa pelo Rio de Janeiro, no Instituto Nacional de Música, com um programa que compreende clássicos, brasileiros e obras suas, tendo a parte de canto



a cargo de Marietta Bezerra<sup>7</sup>. Dá um recital em Porto Alegre e participa em Buenos Aires, de festejos comemorativos do 105º ano da Independência do Brasil, acompanhando a cantora Julieta Telles de Menezes<sup>8</sup>. Realiza ainda naquela capital, um recital solo e outro acompanhando Germana Bittencourt.<sup>9</sup> Segue para Montevideo e em outubro, percorre cidades do sul do Brasil – Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande, Florianópolis e Curitiba. Esta excursão dura cinco meses e compreende quatorze concertos. No ano seguinte, 1928, percorre o norte e o nordeste, após um pequeno lapso de tempo, para comemorar seu 40º aniversário em companhia da família, em São Paulo. No dia 13 de janeiro dá um recital em Salvador e, de lá até Manaus, realiza um total de dezenove concertos naquele ano. Em seus programas sempre apresenta uma parte dedicada a compositores brasileiros – não só os já famosos como também os menos conhecidos – procurando difundir nossa música tanto em nosso território, quanto no exterior. Sua ânsia de propagar a cultura musical era constante...Apaixonado pelo folclore pátrio, em sua vilegiatura de recitais e concertos, pesquisava exaustivamente esses cantares nativos, e, quando ouvia um tema inédito, era dominado por viva emoção. (BRITO, 2008, p. 19-20)

Estes relatos atestam ainda a representatividade de Ernani Braga dentro do cenário nacional como identificado com a proposta modernista em todos os seus âmbitos enquanto divulgador de compositores, obras e temas folclóricos nacionais. Já apontam para sua inclinação posterior de trabalhar com a divulgação dos músicos e música nacionais, enquadrados posteriormente ao populismo da proposta educativa abarcada por Villa Lobos, entre outros, do canto orfeônico nas escolas. Essa proposta possibilitaria Ernani a, futuramente, continuar atuando como intérprete, compositor e agora regente e divulgador do projeto modernista nacionalista de uma maneira muito mais abrangente e acessível.

Pereira refere-se ao ano de 1928 como um ano de reconhecimento para o compositor de 40 anos, rosto jovem e cabelos brancos, acompanhado pela fama e sucesso por todo país, conforme páginas inteiras que os jornais lhe dedicavam, ressaltando o seu valor como

<sup>7</sup>Cantora lírica, soprano, que protagonizou em 1913 a primeira ópera paranaense – *Sidéria* – de Augusto Strosser em 10/5/2011.

<sup>8</sup>Cantora e professora de canto nascida no Rio de Janeiro em 5 de março de 1896 e falecida no Rio de Janeiro, em 21 de julho de 1961. Diplomada em canto pelo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em 1925, obteve Medalha de ouro e Livre Docência, por concurso, em 1926. Aperfeiçoou-se com Ninon Vallin. Regeu a cadeira de Dicção da Escola Nacional de Música de 1938 a 1944. Deu recital com programa exclusivo na Associação Wagneriana de Buenos Aires em 1927. Precursora na apresentação de canções folclóricas harmonizadas em recital de música erudita e iniciadora do intercâmbio musical entre o Brasil e os países do Prata e constante divulgadora da música brasileira e sul-americana na Europa a partir de 1930. Possível ponte para os concertos de Ernani e Germana Bittencourt em Buenos Aires.

<sup>9</sup>Germana Bittencourt, Cantora brasileira, casada com o poeta argentino Pedro Vignale (1900-1931, RJ), primeira intérprete das canções de Jayme Ovalle em público, em 1926 dedicada aos princípios do modernismo, intérprete de compositores brasileiros, Villa, Braga, entre outros. Germaninha da “roda dos irmãozinhos”, grupo composto por poetas modernistas: Manoel Bandeira - que a estimava muito embora reconhecesse que ela não explorava todo seu potencial como cantora - Jayme Ovalle, Dante Milano e Osvaldo Costa. Reuniam-se no Reis, restaurante de músicos e intelectuais do nº 18 da Av. Almirante Barroso, RJ.. Morreu precocemente (MARIZ, 2002, p. 267). Apresentou-se com Ernani Braga em turnê pela Argentina e sul do Brasil em 1927 e, após tentar divulgar canções folclóricas colhidas por Mário de Andrade no Nordeste, sem a autorização deste, eles romperam relações (WERNEK, 2002). Ainda em 1927, com Vita Mônaco no Teatro São Pedro de Porto Alegre, cantando canções brasileiras mas sem qualquer alusão ao nome de Ernani Braga. Registro Digital 0115401/CA do banco de teses da PUC-Rio, Capítulo 03 – As intrigas do Modernismo.

abalizado professor, compositor talentoso, pianista de raras qualidades e técnica assombrosa. Refere ainda que Ernani Braga era entusiasticamente aplaudido após cada concerto (PEREIRA, 1986, p. 27).

Em Recife, Braga se instalou com a família na famosa Pensão Landy, à Rua Benfica, posteriormente ocupando o prédio da Rua do Riachuelo, onde mais tarde seria instalado o Conservatório Pernambucano de Música. O terreno da Pensão era grande e margeava aos fundos, entre o pomar e puxados de meia água, com rio Capibaribe, onde, segundo Vera Brito, seu irmão Francisco costumava pescar.

Helena Abreu, filha do barítono Andino Abreu, em conversa informal, também comentou sobre a Pensão Landy e seus visitantes. Recordou-se que a dona, uma senhora muito distinta, costumava descer para o jantar, elegantíssima, em um vestido de veludo alemão, negro, os cabelos presos em coque e um magnífico colar de pérolas. Um verdadeiro quadro da *distinção* à qual se refere Bourdieu. Contou-me que, durante a época em que viveu com sua irmã e seu pai em Recife, ficaram hospedados em um desses puxados e falou do convívio estreito que mantinham com o maestro Vicenti Fittipaldi, enquanto partilhavam do mesmo ambiente cultural em Recife.

Guiomar Novaes, quando em Recife, também se hospedou na Landy, assim como todo e qualquer artista que se encontrasse de passagem por Recife, brasileiro ou estrangeiro. Pode-se então ter idéia da diversidade cultural e do clima intelectual borbulhante que se vivenciava na Pensão Landy. Helena Abreu também comentou sobre isso, declarando-se muito grata ao barítono Andino Abreu por ter-lhes propiciado, a ela e à irmã Maria Abreu, uma formação tão diversificada pelo contato com artistas e intelectuais como Mário de Andrade, Fittipaldi, entre outros, enquanto acompanhavam o pai pelo Brasil e exterior em suas *tournées* musicais.

Para Ernani Braga, estabelecer-se em Recife foi uma decisão tomada depois de uma longa excursão de 19 concertos de Norte a Sul do Brasil e exterior, conhecendo cidade a cidade e reencontrando velhos amigos, velhos contatos, fossem eles dos bancos escolares – Costa Rego, colega estudante do Mosteiro de São Bento e então governador de Alagoas, ou o companheiro dos sonhos e devaneios das artes e serestas, Mannelito Oiticica, cantor de voz aveludada, dos tempos de seus 20 anos, agora estabelecidos em Alagoas e Maceió, respectivamente (PEREIRA, 1986, p. 28).

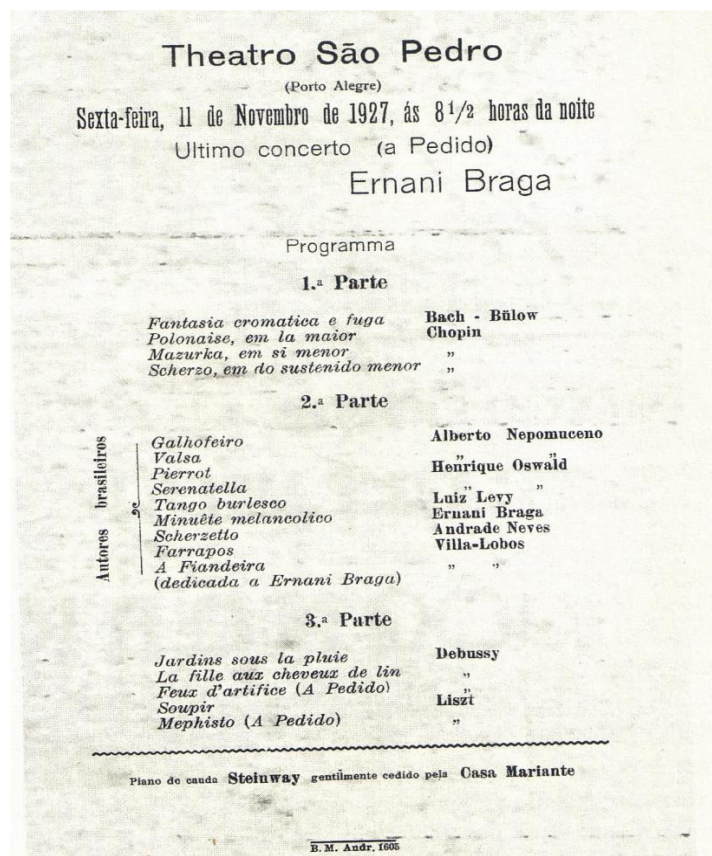


Figura 3 - Programa executado por Ernani Braga no Theatro S. Pedro de Porto Alegre em 1927<sup>10</sup>.

O próprio autor revela detalhes interessantíssimos sobre essas viagens, posteriormente, em jornais da época, inclusive sobre alguns dos motivos que o levaram a fixar-se em Recife:

(...) no Recife, onde o campo me parece tão propício a um extraordinário desenvolvimento artístico que tomei a resolução de me fixar aqui: em todo o resto do norte, onde há quase tudo por fazer; em todos esses mocambos (vide Mário, no Macunaíma), notei o mesmo fenômeno entristecedor, a saber, a mais deplorável falta de solidariedade entre os músicos. É a nossa, e nenhuma outra, a classe mais desunida, não obstante abalizadas opiniões contrárias. (A Província, Vida Musical, Novembro de 1928 *apud* PEREIRA, 1986, p. 30)

Após este desabafo sobre a falta de apoio entre colegas da classe, Ernani prossegue em seus comentários, agora sobre o músico local que o recebeu em Recife, quando primeiro lá estivera. O autor declara que foi em fevereiro de 1927 que chegou ao Recife pela primeira vez, em direção ao norte do país, introduzido por Manuel Augusto dos Anjos, que encontrara e conhecera em Salvador, enquanto ali dava concertos. Foi dos Anjos que o introduziu diplomaticamente no meio artístico e social de Recife e apresentou-o a uma de suas distintas discípulas, que o recebeu fidalgamente, conseguindo público suficiente para um concerto no Theatro Santa Izabel, em pleno Carnaval.

<sup>10</sup> Programa do concerto realizado no Theatro São Pedro por Ernani Braga, oferecido por Lucilla Maineri Conceição, filha da ex-professora do Instituto de Artes, Antonina Maineri, durante entrevista a mim em sua residência em Porto Alegre, em 30 de janeiro de 2010.

Ernani Braga estabeleceu-se então em Recife e passou a escrever a coluna “Vida Musical” para o jornal *A Província*. Ciente da carência de um bom centro de educação musical, a exemplo dos existentes nas cidades do sul, Ernani Braga serviu-se da imprensa para estimular a criação oficial de um Conservatório de Música em Recife. Alegando aproveitar-se de uma ideia que já pairava nos ares de Recife, aproveitou-a e atirou-se entusiasticamente à luta pela sua criação, desmontando as alegações contrárias.

Tanto fez que, aos 19 de janeiro de 1931, os jornais anunciavam a inauguração do Conservatório Pernambucano de Música, fundado em setembro de 1930. Com quase 100 alunos matriculados, começou imediatamente a funcionar. Ernani Braga e a família se deslocaram da Pensão Landy e passaram a habitar as instalações do Conservatório.

O empenho de Ernani Braga pela criação do Conservatório foi tão notável, que, do Rio Grande do Norte, em Natal, Luiz da Câmara Cascudo se pronunciou com as seguintes palavras: “Tentamos um (Conservatório) aqui em Natal. Pode ser que surja dentro deste século. O principal é teimar com a obstinação Ernaniiana” (PEREIRA, 1986, p. 42). Gazzi de Sá, da Paraíba, buscou apoio para a mesma ideia, e a ação pronta do interventor Antenor Navarro apoiou e viabilizou a criação do Conservatório de lá.

A fundação do Conservatório foi o primeiro de muitos outros passos tomados por Ernani Braga para fincar raízes em solo pernambucano, de maneira a sustentar e prosseguir pela trajetória profissional e pessoal escolhida. Já abandonara duas instituições importantes, o Instituto Nacional de Música e o Conservatório Dramático Musical de São Paulo, ambas rigorosamente hierarquizadas e estatuídas anteriormente à sua chegada. Ernani Braga devia, portanto, se adequar às normas existentes. Provavelmente, em não se adaptando às condições de trabalho encontradas, partiu para outras paragens, indo fixar-se em Recife, após uma peregrinação por inúmeras cidades e levando consigo bagagem suficiente para lá instituir um novo padrão educacional e cultural, agora, dentro dos ideais culturais e educacionais que conhecia, idealizava, apregoava e vivia. Padrões mais mundanos, mais adequados a Paris e seus ideais modernistas, onde passara sua temporada de estudos. Tais ideais fugiam dos professados pelo padrão modal ao qual estava se inserindo.

Dentre as realizações de seu período em Recife, desde sua chegada em 1927, buscando o reconhecimento do meio até sua partida definitiva em 1939, é necessário listar sua atuação dentro da política educacional de 1930, da Era Vargas, um importante capítulo de sua trajetória. Em 1929, preparou-se para aderir ao futuro projeto educacional de Canto Orfeônico, fazendo o concurso para assumir a cadeira de canto coral nas escolas públicas de Recife. Para isso, pediu auxílio a Gallet, conforme observamos na transcrição de outro recorte

da correspondência da época, trocada entre os amigos e colegas de profissão Ernani Braga e Luciano Gallet<sup>11</sup>:

Gallet amigo,  
 ...Estará você ao corrente da organização do ensino de Canto Coral, no Instituto ou na Escola Normal, ou alhures? E, caso não esteja, saberá quem está? E, ainda, num caso ou noutro, poderia coligir, reunir, compillar, colletar, recolher todos os dados referentes ao assumpto, com detalhes, pormenores, commentários, illações, deducções, e outras cositas mãs, e me remetter, toda essa vastíssima erudição... o mais breve possível? Não me digas: Não! - que me porá em situação difficílissima! Faça um sacrificiozinho por este seu collega... E exija dele em troca o que quiser não sendo platina, ouro, nem outras vis espécies mettálicas.

Um affectuoso abraço do Ernani,  
 Pensão Landy, r Benfica  
 (Pernambuco, Recife)  
 16/1/1929

Observamos as trocas de capital social que ficam evidentes pela correspondência acima, em que o autor Ernani Braga oferece seu favor em troca do auxílio de Gallet, pedindo-lhe que lhe mande material referente ao conteúdo da cadeira de Canto Coral, ofertada aos alunos do Instituto. Dentro de sua trajetória, Ernani pretende explorar da melhor maneira possível os mercados musicais de Recife.

Ainda em 1930, após o sucesso das primeiras audições, Ernani Braga funda com seus amigos a Sociedade de Concertos Populares, que faz contraponto com a elitizada Sociedade de Cultura Artística. Os concertos oferecidos tinham caráter didático. A sociedade promovia concursos para jovens estudantes de música. O júri era composto por membros de seu Conselho Artístico. Os artistas convidados para os concertos eram de renome nacional e internacional, como Arthur Rubinstein, o pianista chileno Claudio Arrau, o jovem pianista amazonense Arnaldo Rebelo, Villa Lobos, João de Souza Lima, o barítono gaúcho Andino Abreu, Mário de Andrade como palestrante, o violinista e velho amigo Leônidas Autuori, entre outros. Após 10 anos de estudos na Europa e consagrada como cantora na Europa, Vera Janacopoulos apresentou o seu primeiro concerto no Brasil, em Recife, a convite de Ernani Braga, que, junto ao regente Vicente Fittipaldi e o poeta pernambucano Austro Costa, arquitetaram a campanha para a criação da Orquestra Sinfônica da Sociedade de Concertos Populares e iniciaram uma campanha pró-orquestra. Os elementos a serem aproveitados seriam os alunos do Conservatório e da Escola Normal (PEREIRA, 1986, p. 34-51).

Em 1932, Carlos de Lima Cavalcanti, interventor federal em Pernambuco, estabeleceu concurso para provimento da cadeira de música da Escola Normal. Em ofício encaminhado pelo diretor de Educação Normal, o interventor proferiu o seguinte despacho:

---

<sup>11</sup> Carta do acervo de Luciano Gallet, da biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ.

Bem examinados os documentos exigidos, julgo melhores os títulos do candidato Ernani da Costa Braga, que deverá ser contratado para reger a cadeira de Música da Escola Normal, pelo prazo de três anos, com os vencimentos consignados no orçamento em vigor. Publique-se o presente ofício, bem como as relações que o acompanham. (PEREIRA, 1986, p. 59)

Ernani Braga, pelo que se depreende da carta a L. Gallet antes citada (16/1/1929), vislumbrara e conseguira ocupar a cadeira de música da Escola Normal de Recife, que tinha clientela formada pelas moças de classe média da capital, ampliando, dessa maneira, seu leque de atuação. Seus títulos, prêmios e diplomação lhe possibilitaram tornar-se o professor de Música da Escola Normal, um título importante e um emprego estável cobiçado que lhe traria a *distinção* almejada frente à sociedade de Recife, abrindo-lhe portas para futuras realizações, mais ambiciosas.

Outros elementos que influenciaram a escolha foram o prestígio de Ernani Braga junto à sociedade de Recife em sua condição de professor e diretor do Conservatório Pernambucano de Música desde 1930. Daí torna-se mais compreensível sua luta pela fundação do Conservatório e a representatividade desta instituição em sua trajetória.

No pós-1930, Ernani Braga conseguiu se firmar no Serviço de Canto Orfeônico como primeiro Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação. Nesse momento de seu caminho, atuou para a formação do Orfeão de professoras da Escola Normal do Estado de Pernambuco e de escolas públicas e educandários particulares, como o Instituto Nossa Senhora do Carmo e o Colégio Santa Gertrudes.

Fez sua primeira apresentação de Canto Orfeônico em 1934 com coro composto por 950 vozes de crianças das escolas públicas. Em seu círculo de intelectuais em Recife, contava com a presença de seus colegas professores da Escola Normal Álvaro Lins, Luiz Freire e o musicólogo Valdemar de Oliveira.

Ainda durante o ano de 1934, participando como convidado do sociólogo Gilberto Freire do II Congresso Afro-brasileiro de Cultura, colheu em um terreiro do Fundão (bairro de Recife) as toadas africanas que Pai Anselmo lhe transmitiu: *Ogundê-Uarerê*, *Ogundê-Xangodê*<sup>12</sup>, *Ogum-Kalaxó* e *O’Kinimbá*<sup>13</sup> (BRITO, 2008, p. 30). Em 1936, promoveu a audição de obras de sua autoria, com auxílio das professoras e professores do conservatório. Atuou como regente e acompanhou ao piano durante essas audições.

Visando aperfeiçoar o ensino de canto, durante os anos de 1934, 1935 e 1936, Ernani Braga convidou uma de suas renomadas intérpretes, o soprano Vera Janacopoulos, ao Recife.

<sup>12</sup> Esta toada foi entoada à capela por sua filha Vera durante entrevista realizada em 2009 no Rio de Janeiro.

<sup>13</sup> Esta toada foi incluída posteriormente em seu ciclo *Cinco Canções Nordestinas*, editado pela Ricordi brasileira.

Janacopoulos realizou concertos, ministrou cursos de técnica vocal para professores e alunos do Conservatório e indicou a Sra. Arlinda Rocha, que havia sido uma de suas alunas mais brilhantes, para professora de técnica vocal.

Este é um exemplo interessante de como se davam as relações de troca e de influências as pessoas do *metier* musical no Brasil da época. Em 1937, a professora cofundadora do Conservatório de Recife, Irene Vernaci, se transferiu para Porto Alegre. Em 1940, Ernani Braga deslocou-se a Porto Alegre, contratado para os festejos do Bicentenário da cidade. Mais um contato para uma possível relação de trocas.

Por volta de 1936, Ernani Braga representou o Estado de Pernambuco no Congresso de Língua Cantada, realizado em São Paulo pelo Departamento de Cultura do Estado. Sabemos que o Departamento era então dirigido por Mário de Andrade, que tinha relações com Ernani desde sua ida para São Paulo em 1921.

Com o estabelecimento do Estado Novo, em 1937, ocorreram grandes mudanças de mentalidade em todo país. Os movimentos culturais estavam estagnados. O Conservatório entrou em declínio, como todas as instituições e atividades culturais.

Recife era formada por um meio cultural e educacional regido por valores dos congregados marianos, que mantinham, constituíam e alimentavam o *habitus* da sociedade da época, mantendo-se dentro de um regime mais provinciano e de moral conservadora. Caiu o Interventor Carlos de Lima Cavalcanti, que tanto apoiou o Conservatório e também seu diretor. Já no governo de Agamenon Magalhães, o novo interventor federal, o círculo de amigos políticos de Ernani Braga foi se dispersando, até que o maestro foi dispensado em 1938 do cargo de confiança que ocupava no Serviço de Música e Canto Orfeônico. Solicitando ao novo interventor que o Conservatório fosse oficializado, pois passou a crise econômica, viu negada sua solicitação, sendo assim levado a se afastar da direção da instituição. A repercussão desse choque entre o idealismo e o mundanismo de Ernani Braga e o convencionalismo da sociedade recifense se verificou quando, mesmo tendo reconhecidos seus méritos artísticos e profissionais, Ernani Braga foi afastado de suas funções em Recife. Este efeito “quixotesco” na trajetória do musicista foi continuamente observado.

O Conservatório foi finalmente estadualizada em 1941 por decreto lei, mas Ernani Braga já partira definitivamente do Recife, acompanhado da família em 1939.

#### 1.4 Um Músico a serviço do Projeto de Nacionalização da Era Vargas

De 1939 a 1940, Ernani Braga empreendeu nova peregrinação de viagens de concertos, apresentações de canto coral e cursos de regência coral para professores pelo país. Nessa nova excursão musical, realizou concertos em que regeu coros em São João Del Rei, Vitória, Campos, Curitiba (3.000 vozes), Joinville, Blumenau, Florianópolis (1.200 vozes) e Porto Alegre (5.000 vozes no Estádio do Cruzeiro como homenagem especial ao presidente Getúlio Vargas, em comemoração ao seu 10º aniversário no governo do país).

Em Porto Alegre, de maio a dezembro de 1940, foi introduzido ao meio político e cultural pelo barítono Andino Abreu, a quem procurou logo de sua chegada. Atuou contratado pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação junto ao Orfeão do Instituto de Educação, no Theatro São Pedro e agregou as escolas municipais e estaduais de Porto Alegre, além de duas apresentações naquele ano no Auditório Araújo Viana e no Estádio do Cruzeiro. Participou efetivamente das solenidades comemorativas referentes ao Bicentenário de Porto Alegre.

Coelho de Souza, Secretário de Educação, convidou-o para reger o coral orfeônico com 5.000 vozes que se apresentaria em novembro durante o auge das comemorações do Bicentenário de Porto Alegre, com a presença do presidente Vargas. Foi combinada a edição da coletânea de canções *Cancioneiro Gaúcho*, obra encomendada a Ernani para execução coral realizada pelo autor durante seus meses de permanência na capital gaúcha. O perfil deste trabalho e sua recepção serão examinados nos capítulos seguintes.

Durante o ano de 1941, ainda no Rio Grande do Sul, realizou concerto em Bagé (janeiro) e três concertos beneficentes em Pelotas (junho), com renda revertida para a escola dos meninos pobres Félix da Cunha. A crítica desses concertos é relatada pelo colunista Sol, no *Diário Popular* de 29 de junho de 1941. Uma cópia do programa de um desses concertos foi reproduzida no livro *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel* (NOGUEIRA, 2005, p. 267).

Em julho, Ernani Braga retornou ao Rio de Janeiro, apresentando um concerto com obras suas na Associação Brasileira de Imprensa. Neste concerto, os artistas convidados foram o soprano Alice Ribeiro, o violinista Leônidas Autuori e um conjunto vocal de 120 alunas da Escola Profissional Aurelino Leal de Niterói. No repertório, quatro canções cívicas apropriadas ao repertório escolar e sete canções folclóricas do *Cancioneiro Gaúcho*. A este concerto assistiu seu ex-professor, Francisco Braga.



O próximo trabalho de Ernani adveio do convite feito em 1941 pelo Ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha, após uma extenuante espera de meses em suas atividades, durante a qual Ernani Braga lutou para recolocar-se no mercado de trabalho do Rio de Janeiro. Em 7 de janeiro de 1942, o autor partiu então para Buenos Aires com a família, onde assumiu a direção do Programa de Intercâmbio Cultural Brasil-Argentina, sob os auspícios do Instituto Brasileiro do Café. O programa oferecia três audições semanais de música brasileira, com duração de meia hora. Era transmitido pela Rádio Splendid de Buenos Aires, sob o título “Hora do Brasil”, com introdução da Aquarela do Brasil, de Ary Barroso.

Para a realização deste trabalho, logo que chegou à capital argentina, Ernani Braga providenciou a contratação de 13 instrumentistas para o conjunto orquestral e de um grupo vocal de seis elementos femininos, divididos para a execução de arranjos a três vozes. O sucesso do programa rendeu como frutos convites para ministrar palestras e concertos na Associação de Cultura Integral, no Colégio Livre de Estudos Superiores e na Sociedade Científica Argentina. Dentre as atribuições de Ernani Braga estavam a realização de cópias de partituras, orquestrações, ensaios, elaboração e apresentação dos programas (BRITO, 2008, p. 39-40).

Os anos de 1942 e 1943 transcorreram em Buenos Aires, dentro de um clima de trabalho, expectativas positivas e reconhecimento. O autor tinha liberdade para, dentro dos moldes propostos por Aranha, dentro da política de propaganda nacionalista, compor obras musicais. Uma liberdade indubitavelmente parcial, mas que não impedia que a criatividade de Braga rendesse um concerto no Teatro Del Pueblo, com peças para dois pianos, Trio de Cordas e números de Canto Coral. As críticas da imprensa oficial *La Prensa*, por José Maria Fontova e Gastón Talamon, foram favoráveis. Foram anos repletos de trabalho (BRITO, 2008, 40-42).

Em janeiro de 1944, deu um recital de obras de sua autoria em Mar Del Plata. Em fevereiro do mesmo ano, infelizmente, morreu o Dr. Aníbal Loureiro, diretor do Instituto Brasileiro do Café, que patrocinava o programa de rádio “Hora do Brasil” e, portanto, não renovaram o contrato de Ernani Braga, além de suspenderem o programa. Ernani permaneceu por mais alguns meses em Buenos Aires tentando se recolocar, contando com o sucesso e o prestígio adquiridos. Não conseguindo, foi a Montevideú buscar apoio do embaixador do Brasil no Uruguai, Batista Luzardo<sup>14</sup>, mas este não apoiou sua proposta de realizar na capital

---

<sup>14</sup> Batista Luzardo esteve presente durante as festividades do Bicentenário de Porto Alegre, citado no *Correio do Povo*, caderno especial do Bicentenário, 1940.

uruguaia um concerto e o aconselhou a realizá-lo somente no próximo ano. Ernani realizou o concerto em junho daquele ano contando com a presença do soprano Maria Kareska<sup>15</sup>.

### 1.5 Os Anos Finais (1944-1948)

Segundo Brito, os anos finais de Ernani Braga foram de constante luta e relutância em abandonar a música, pois, mesmo sem conseguir posições mais estáveis como as que obtivera anteriormente durante sua carreira, insistiu em realizar trabalho orfeônico e produzir musicalmente. De volta ao Rio de Janeiro, propôs programa semanal a emissoras de rádio, mas não recebeu atenção. Observando tais fatos, Ernani foi então denominado “O Peregrino” pelo colunista Mag do *Diário de Notícias* de 5 de novembro de 1944.

Sem obter êxito, o maestro resolveu reiniciar suas excursões musicais. Retornou a Porto Alegre e procurou o Secretário de Educação Coelho de Souza. Obteve um contrato para a organização de corais mistos. Segundo o que declara Vera Braga Brito em suas entrevistas, durante os ensaios raramente as partituras distribuídas eram devolvidas. Sem outras cópias de que dispor, perdeu-se assim a maior parte de sua obra.

Em 1945, a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, de Curitiba, convidou Ernani Braga para seu Concerto Inaugural em 27 de janeiro. Em fevereiro, Ernani apresentou concerto didático para 820 crianças no dia 1º e, em carta endereçada à filha, Vera Braga Brito, datada de 13 de fevereiro, descreveu sua atuação da seguinte maneira: “Você não imagina que coisa encantadora! oitocentas crianças, muitas sentadas no chão, ouvindo o que dizia antes de cada peça, bem atentas e, no fim, aplaudindo, entusiasmadas... Gostei desse gênero de récitas. Tratarei de promover outras” (BRITO, 2008, p. 45).

Foi a São Paulo e, no dia 8 de abril, apresentou-se no Teatro Municipal com o coral da Escola Normal Padre Anchieta. Ainda em abril, retornou a Curitiba e preparou uma

---

<sup>15</sup> Maria Kareska, soprano, nascida em 1928 em Porto Alegre, RS. Iniciou estudos de canto aos 15 anos com Olga Pereira, no Instituto de Belas Artes em Porto Alegre, onde também aprendeu teoria, piano e solfejo. Aos 16 anos, participou de concertos em Porto Alegre, Curitiba, Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideu e Buenos Aires, onde conheceu Ernani Braga, tornando-se uma de suas principais intérpretes e excursionando com ele por todo o Brasil. Em 1957, viajou para Paris e, em dezembro de 1958, diplomou-se pelo Conservatório Nacional de Música. Apresentou-se na sala Gaveau, com a Orquestra nacional da O.R.T.F., dirigida por Villa-Lobos e, no Teatro Municipal de São Paulo, o Réquiem de Fauré, sob direção de Camargo Guarnieri. Na Europa, gravou cinco discos com obras de Ernani Braga, Villa-Lobos e Guarnieri. No Brasil, foi lançado pela Colúmbia o LP com o *Descobrimento do Brasil* de Villa-Lobos – Grand Prix du Disc em 1957 (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – ERUDITA, FOLCLÓRICA E POPULAR, 1977, p. 393-394).

apresentação coral de 320 vozes das Escolas de Professoras, com quatro ensaios, realizada em 1º de maio, dia do Trabalho. A promoção foi do Ministério do Trabalho, para prestigiar as classes trabalhadoras. Em maio, organizou mais um concerto e obteve um contrato de três meses em Curitiba a partir de julho.

Era o fim do Estado Novo. O Dr. Coelho de Souza foi demitido do cargo de Secretário de Educação do Rio Grande do Sul, mas o seu sucessor resolveu manter o contrato com Ernani Braga. O maestro se deslocou, findo o trabalho em Curitiba, até Porto Alegre, mas encontrou um clima bem diferente de 1940. Não sendo recebido pelo Secretário de Educação, o maestro solicitou audiência com o governador do Estado e iniciou os ensaios, sem contar com apoio da diretora e da secretaria do Instituto de Educação.

O governador, como forma de compensação, concedeu-lhe cartas de recomendação para a realização de concertos nas cidades vizinhas. A cantora polonesa Lydia Kindermann, de passagem pela cidade, apresentou peças suas e o convidou para ser homenageado no Theatro São Pedro, na capital gaúcha. Esses fatos atestam o reconhecimento e respeitabilidade do autor e sua obra.

Em julho, retornou à capital paranaense para cumprir outro contrato estabelecido. Ao chegar, apresentou uma palestra na aula inaugural do curso de Canto Orfeônico em 18 de julho, com a presença do Prefeito, do Secretário de Educação, da diretora da Escola Normal e da Diretoria da Sociedade de Cultura Brasília Itiberê, cujo presidente, Fernando Corrêa de Azevedo, também discursou aos presentes. Ernani Braga recebeu a incumbência de organizar corais. A tarefa apresentou-se árdua, pois, em 31 de julho, Ernani Braga contava apenas com a presença de 15 seminaristas e 15 freiras. O Secretário de Educação baixou portaria obrigando os professores a terem aula. O clima para o canto, não era, diante das evidências, favorável.

Nesse momento, o Conservatório de Música de Recife, comemorava seus 15 anos de existência e resolveu homenageá-lo, convite que Ernani não recusou. Seguiu para Recife em meados de agosto, ali permanecendo até o fim do mês. Aproveitou para rever Fittipaldi, o filho Francisco e conhecer a segunda neta, Eda, já com um ano de idade.

Ernani retornou a Curitiba e, em setembro, se encontrava ensaiando um coral misto composto por professoras da Escola Normal e por universitários, trabalho exaustivo por se tratarem de vozes primárias. Mesmo assim, apresentou um repertório onde incluía sua obra *Caapora*, baseada no episódio *Martim Cererê* de Cassiano Ricardo e peças para execução elaborada para cinco e seis vozes.

Em 1946, Ernani Braga retornou a São Paulo, após 19 anos e enfrentou uma crise financeira e de saúde. Na área musical, conseguiu poucos contratos – um concerto em

Quitandinha, em Petrópolis, Rio de Janeiro, e um contrato com a Rádio Cultura de São Paulo, (PRE-4), no qual se dispôs a executar duas audições semanais de meia hora cada. A pianista Guiomar Novaes também lhe pediu cópia de sua obra *Três Momentos Musicais*. Em carta à filha, desabafa:

Quando penso que Paderewsky, apesar de astro universal, ganhava mais dinheiro vendendo porcos que tocando piano e que, no Brasil, o artista não passa de um mendigo disfarçado. Farei então, arte para meu gozo íntimo, quando e onde me aprouver. (BRITO, 2008, p.53-54)

Era o mesmo conceito de seu pai sobre o ofício do músico, transmitido a seu filho Francisco, proibindo-o igualmente de estudar música (2ª Entrevista). Mas Ernani Braga viu que não lograria futuro melhor como vendedor de seguros, atividade escolhida que tenta exercer para garantir seu sustento, e decidiu aplicar-se uma vez mais à carreira de musicista.

Com Aníbal da Fonseca, conseguiu um contrato para conferências em São Paulo. Dedicou-se com afinco à escolha do repertório. Tentou contrato com o SESI para a apresentação de concertos didáticos, com a Escola de Música no RJ (na pessoa da diretora Joanídia Sodré) e com o Departamento Estadual de Informações (DIP), obtendo cinco concertos pelo interior de São Paulo, em Baurú, Presidente Prudente e Itapetininga, chegando a enfrentar até 22 horas de estrada férrea.

Em 1947, recebeu um convite do soprano brasileiro Bidú Sayão para ir apresentar-se com ela em *tournee* por vários estados dos EUA. Tentou patrocínio para a viagem, sem sucesso. Apesar do sucesso de venda de seu disco da Colúmbia Records Americana, o retorno financeiro prometido nunca chegou. Dependia de amigos; Paulo Fonseca lhe emprestou um piano para que estudasse. Em 31 de dezembro de 1947, apresentou o *Concerto em Lá menor* de Grieg, com regência de Souza Lima no Teatro Municipal, sob os auspícios do Departamento Municipal de Cultura (cujo diretor era Camargo Guarnieri).

Em 10 de janeiro de 1948, completou 60 anos e compôs uma Comédia Lírica com intenção de propor sua filmagem aos Estúdios São Miguel, na Argentina. Seu amigo Camargo Guarnieri era Supervisor Municipal do Departamento de Cultura de São Paulo e incluiu obras de Ernani em concertos e prefaciou sua obra, *Conferências da Música Brasileira*, editada pela Ricordi de São Paulo. Em 18 de maio, Ernani Braga apresentou-se em novo concerto no Teatro Municipal de São Paulo. Camargo Guarnieri ainda conseguiu colocação para Ernani lecionar música em uma escola do município.

A diretora do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro convidou Ernani Braga para dois concertos de obras suas. Os dois se resumiram a um concerto para o Centenário da

Escola, ficando a data escolhida por Ernani 17 de setembro. Ernani Braga preparou ainda uma apresentação acompanhando Maria Kareska.

Ao se ausentar por alguns dias de suas aulas no município, Guarnieri foi a sua busca, encontrando-o inconsciente em casa em meio a uma grave crise hepática. Guarnieri providenciou sua internação e avisou sua filha, que veio acompanhar a cirurgia.

Em 17 de setembro de 1948, Ernani Braga expirou. Foi velado no Foyer do Teatro Municipal de São Paulo e recebeu as Exéquias do Conservatório Dramático Municipal de São Paulo com elogio fúnebre. Na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, ocorreu o concerto de obras suas como homenagem póstuma. Somente depois de seu falecimento, chegou o contrato da Colúmbia. As obras gravadas obtiveram uma tiragem de milhares de cópias. Graças à divulgação de sua música pelas suas principais intérpretes (Ninon Valin, Madelaine Gray, Vera Janacopoulos e Bidú Sayão), uma pequena parte de sua obra tornou-se conhecida. Graças a sua intensa atuação musical, seu nome entrou como verbete em dicionários e enciclopédias referentes à História da Música.

Insistindo em ser músico e contrariando a voz do pai, Ernani Braga traçou uma trajetória distinta da que nasceu para exercer. Inúmeras contingências o levaram a isso. A *distinção* que tanto lutou para alcançar, exercendo o ofício da Música, dissolveu-se paulatinamente com o sabor das mudanças políticas e tendências estéticas. Ernani Braga, pelo que podemos acompanhar, nunca fez muita questão de se moldar às normas vigentes, procurando mais estabelecer suas próprias regras. Durante algum tempo, pôde fazê-lo em termos (Direção do Conservatório de Recife, do programa “Hora do Brasil”), pois, em cada contrato assinado, estava sujeito a atender ao que lhe era solicitado. Em seus últimos dias, atendeu à profecia do pai, “filho músico – pobretão!” ou ao irresistível chamado de sua verdadeira vocação – a música. Como relatou sua filha, Vera Braga, Ernani Braga tentou se tornar um vendedor de seguros mas não apresentou inclinação nenhuma para isso, pois seu negócio sempre foi, indubitavelmente, a música.

Ao observarmos sua trajetória, vemos que Ernani Braga enquadra-se dentro do efeito Quixotesco, referido por Bourdieu, pois, mesmo tendo popularidade, não alcança a notoriedade, tornando-se um compositor considerado menor na história da música.

É pertinente aqui uma observação feita por Helena Abreu: “O Ernani Braga não foi um compositor maior”. Dessa observação, somada com as de Maria Abreu, Zuleika Rosa Guedes, das orfeonistas do Instituto de Educação, pode-se concluir que Ernani Braga, por diversos motivos, mas principalmente pela falta de uma estratégia de autopromoção, não logrou fama e reconhecimento perpetuados. Sobre isso, ele mesmo se pronunciou sobre Villa-Lobos,

dizendo: “...não foi sempre notório e respeitável, aceito pelos meios cultos, como é hoje. Houve tempos em que foi muito criticado pelo meio culto musical. Isso foi no começo...” (Vida Musical, Folha da Tarde, 1934).

Nossas memórias pessoais, segundo Bosi, obedecem a uma seleção discriminatória afetiva, que trabalha na reconstrução do passado desde o olhar do hoje. Dessa maneira, lembramo-nos do que nos é caro, e de quem nos é caro, precioso, no plano afetivo, simbólico. Essa construção é estendida para o campo social mais amplo, pois a opinião pública, como sabemos, é construída pelas estratégias de propaganda política, dimensionadas pela censura seletiva da ordem vigente.

Em sua crônica intitulada “Memória dos sons”, Ilmar Carvalho, escritor e jornalista, lembra-se de suas aulas de música enquanto cursou o ginásio do Colégio Bom Jesus, em Joinville. Lembra-se da professora de música, a pianista Laura Andrade e das aulas dedicadas ao canto coral. A subjetividade de suas lembranças e conclusões sobre elas são traduzidas por suas palavras e servem como exemplo para ressignificar o sentido de trajetória no tocante ao outro:

Certa vez, veio à cidade o maestro, pianista e compositor Ernani Braga, acompanhado do famoso soprano, Maria Kareska. Eles fizeram uma apresentação no colégio e de que o maestro, grande conhecedor e intérprete do folclore, nos ensinou e regeu duas canções com refinada harmonização, de sua feitoria – São João da-rarão e Engenho Novo que guardo inteiras na memória. O que mestre Braga extraiu do coro bisonho e desatento daqueles alunos foi inesquecível para nós e talvez até para o famoso regente. Nesse tempo, o Canto Coral nas escolas era uma atividade nacional, iniciativa de Villa-Lobos. Sei que daí o meu gosto e interêsse pela música e devo aqueles professores minha iniciação musical. (Carvalho, Ilmar, publicado no jornal *A notícia*, Joinville, 11 de Julho de 2007).

## 2 ESTUDO ANALÍTICO DA OBRA

Neste capítulo, trato de realizar uma análise dos signos musicais e poéticos associados ao regionalismo gaúcho identificados no *Cancioneiro Gaúcho* a partir do percurso composicional escolhido por seu autor, Ernani Braga, para representá-los. Detalharei cada

canção do ponto de vista técnico-estético e dos significados possíveis quanto a uma semântica musical, contextualizando-os através do cruzamento de dados obtidos das fontes consultadas.

## 2.1 Referencial Analítico

No primeiro capítulo de seu livro *Musical Meaning*, Lawrence Kramer (2002, p. 11-28) nos lembra de que a música com texto já vai automaticamente captar a atenção do ouvinte e que é durante sua análise, na separação de texto e música, que os significados serão construídos, por meio do trabalho hermenêutico do musicólogo. Como refere Kramer, em se tratando de música, seu significado é a descrição das diferentes atmosferas desejadas pelo autor, transcritas e interpretadas para a linguagem musical por meio dos signos musicais. Para ampliar a compreensão do significado musical do *Cancioneiro Gaúcho* de Ernani Braga, tentarei ver na estruturação de cada canção as correspondências entre elementos histórico-culturais e suas traduções no plano da simbolização poético-musical.

Para atingir tal intento, busquei agregar à minha análise as evocações das colaboradoras entrevistadas que conviveram diretamente com a obra e seu autor. Os testemunhos da filha do autor, Vera Braga Brito, da filha do barítono Andino Abreu, o soprano Helena Abreu Pacheco, através de entrevista e conversa informal, respectivamente, agregaram mais elementos para reconstituir a trajetória e compreender o contexto social e o lugar ocupado pelo músico à época da sua composição. Adicionadas a estas, cartas pessoais de Ernani Braga endereçadas a sua filha Vera e a seu amigo Luciano Gallet, associadas às reflexões do autor expressas em sua apresentação da obra *Cancioneiro Gaúcho* ajudaram a desvelar e melhor compreender as tramas sociais que permeavam o autor e as circunstâncias da criação da obra: em quais círculos o autor estava inserido, a maneira como ele se situava e se deslocava no espaço político-social da cidade. Esse deslocamento é visto pela ótica do outro, a exemplo da apresentação da obra pelo barítono Andino Abreu, como por meio dos depoimentos colhidos dos copartícipes das performances de estreia do *Cancioneiro*.

A contribuição de minhas colaboradoras que ouviram e interpretaram algumas das canções para coro a capela e de profissionais da música que participaram da recepção da obra durante as apresentações no ano do Bicentenário, e que aparecem relatadas em detalhe no capítulo 3 da dissertação, foram extremamente significativas. Elas acrescentaram elementos

enriquecedores para esta análise, atestando o que eu já pensava sobre a análise musical: somente a música viva, em seus três movimentos de circulação – criação, transmissão e recepção –, pode captar a dimensão de valor do elemento humano, auxiliando-nos a melhor compreender o lugar a que ela nos transporta e os valores que nos agrega dentro de nossas relações com o outro e com o mundo.

Minha experiência como intérprete pianista e vocal e a colaboração dos pianistas que prepararam comigo a *performance* do *Cancioneiro Gaúcho* em sua versão canto/piano somada à das meninas orfeonistas que cantaram nas apresentações do Bicentenário me ajudaram a reconstruir as impressões da performance vista pelo ângulo do executante. Agregadas a elas no trabalho hermenêutico, estão as “vozes de papel” dos críticos e musicólogos da época que se expressaram através da imprensa oficial sobre os eventos do Bicentenário, sobre a obra *Cancioneiro Gaúcho* e sobre seu autor, Ernani Braga.

Para embasar teoricamente minha análise, respaldo-me em Thomas Turino, que afirma em seu livro *Music as Social Life* que estamos cada vez mais aplicando o uso dos termos *self*, *identity* e *culture* no ordinário, sem lembrar que *self* é sinônimo de subjetividade, e propõe seu uso operacional baseado no conceito de *habitus* de Bourdieu (TURINO, 2008, p. 94). Como base teórica, tais conceitos me possibilitaram analisar o efeito da performance das canções em seus intérpretes, especialmente o *flow* – estado de alta concentração em que um indivíduo está tão envolvido na atividade que quaisquer outros pensamentos ou distrações desaparecem e o ator está inteiramente no presente, onde se tem uma experiência sensorial de tempo e de autopercepção incomuns (TURINO, 2008, p. 6) - das canções que foram apresentadas para canto e piano e canto a capela, que estarei utilizando para construir esta hermenêutica.

Para o entendimento de cultura, termo inesgotável, adotei, sem desprezar outras definições, o uso de Turino (2008, p. 106-108), que nos sugere pensar o fenômeno cultural como hábitos traduzidos em maneiras de pensar e agir, que suplantam o modo individual de uma maneira positiva, identitária, integrando o indivíduo ao grupo social ao qual pertence. Esses hábitos são as práticas sociais. Dentro destas práticas está inserida a arte e, mais especificamente nesse estudo, a música com todo seu ritual de performance.

Para interpretá-las, me apoiarei nas considerações de Turino (2008, p. 100-105), que aponta para uma variável importante nas dinâmicas de formação de identidade como identificação ou diferenciação social: nosso interesse em nos unirmos para interagirmos com o outro. Ele propõe que esse interesse nos leva a nos agruparmos a movimentos sociais com os quais nos identificamos e a adquirirmos atitudes pertencentes e identificadoras destes. A esse uso consciente de estratégias unificadoras sociais dá-se o nome de *strategic essentialism*.



Turino propõe o uso do termo “essencialismo estratégico” como a consciência do uso de diversos aspectos de identificação, construídos e projetados como imutáveis, para unir pessoas com fins políticos ou sociais, construindo assim um discurso positivo com o qual os indivíduos se identificam pelas *identity politics*. Ele também sugere que o domínio dessa estratégia habilitaria um grupo a controlar e representar publicamente grupos menores de seu entorno.

Tal relação de troca, a um nível tão simbólico e profundo, nos remete ao *handling* sonoro, a construção sonora, aos cuidados que recebemos e começamos a perceber, ainda a nível sináptico, desde que desenvolvemos nossa capacidade de ouvir e distinguir afetivamente a voz do primeiro outro – a voz da mãe –, ainda no meio intrauterino. É o que Kramer (2002, p. 52), em seu livro *Musical Meaning*, refere-nos como sendo a busca de reencontro com o outro, daquele afeto primevo, que segundo a teoria psicanalítica lacaniana, consiste em um espelho acústico de prazer e intimidade; busca que se expande para o desejo de reconhecimento social, através da conquista, da sedução da audiência; busca que se traduz pelo reconhecimento público do artista através da realização de seu *metier*, tendo como resultado desejado pelo intérprete e pelo criador o aplauso e, pela audiência, a identificação com o artista – uma maneira de cativamento pela ritualização.

A *distinção* se fará desde o que for considerado ao nível de gosto, da diferenciação da recepção desta performance realizada ao nível estésico ou eruditamente estético. O sentir a música ou o refletir sobre ela, desde o *flow* – o fluxo da performance –, distinguirá o lugar social ocupado por seus participantes e as diferentes agências sofridas por estes dentro de uma análise social mais ampla. Agregados a essas percepções, os afetos que ela nos evoca, e suas repercussões, delatados pela seleção destas memórias através de sua aceitação ou negação, são os elementos catalisadores que ajudam a compor minha hermenêutica sobre esta obra - o lugar do elemento individual, singular e humano da performance musical.

Para ilustrar melhor esta linha conceitual, lembro as palavras de Lawrence Kramer em sua introdução em *Musical Meaning and Human Value*: “To speak of musical meaning and human values might be to ask how music expresses values per se or reflects their historical being” (CHAPIN & KRAMER, 2009, p. I). Assim como os autores citados, penso que para falar sobre o fazer musical e os valores humanos envolvidos neste fazer é necessário se perguntar como a música expressa esses valores por si e reflete o momento histórico deste fazer. Mas a hermenêutica do *Cancioneiro Gaúcho* não seria contemplada com os aspectos já referidos sem considerarmos a continuação da citação: “Or it might be to ask how values in either of these senses influence music-making as composition or performance, or again how

they influence listening” (CHAPIN & KRAMER, 2009, idem). Pensando nas palavras de Kramer sobre como esses valores em todos os seus aspectos influenciam o fazer musical na composição, transmissão ou ainda na sua recepção, considero ainda mais pertinente incluí-los em minha reflexão sobre esta obra no espaço sociocultural da época em que foi criada.

Assim instrumentalizada, trabalharei a hermenêutica do *Cancioneiro Gaúcho* para cada peça musical em seus diferentes parâmetros – melodia, textura, dinâmica, harmonia – através do cruzamento das evidências contextuais pesquisadas, adensando sua interpretação e interpolando as distintas vozes em seus diferentes níveis. Buscarei no referencial teórico escolhido elementos suficientes para empreender tal interpretação, com a ambição de compreender melhor esta obra até então inexplorada desde uma perspectiva histórico-analítica.

## **2.2 Álbum *Cancioneiro Gaúcho* de Ernani Braga: uma obra encomendada**

Faz-se necessário neste momento examinar as circunstâncias históricas que deram origem ao *Cancioneiro Gaúcho* de Ernani Braga. Trata-se de uma obra musical encomendada para uma comemoração conjunta: o Bicentenário de fundação de Porto Alegre, aliado ao décimo aniversário de governo do então presidente da nação, Getúlio Vargas, guindado ao poder pela Revolução de 1930. As festividades se desenrolariam na capital do estado durante todo o ano de 1940, pleno auge do Estado Novo instituído em 1937. O cume seria em novembro, coincidindo com a vinda de Vargas à cidade de Porto Alegre, ponto de partida da Revolução. A execução do *Cancioneiro* com coral orfeônico, tendo à sua frente como maestro o próprio compositor, ocorreria em concertos no Theatro São Pedro, no salão nobre do Instituto de Educação General Flores da Cunha e no Auditório Araújo Viana. Ainda em homenagem a Vargas, durante as demonstrações cívico-patrióticas, um orfeão de 5000 vozes mistas estava previsto para se apresentar no Estádio do Cruzeiro, sob a regência do autor. Portanto, uma obra para repercutir essas efemérides dentro de uma programação toda planejada pela Comissão do Bicentenário, instituída pela administração do então prefeito Loureiro da Silva<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> O Presidente de honra da Comissão Central dos festejos do Bicentenário era Coelho de Souza, secretário da Educação, e Nilo Ruschel, diretor do Departamento Central de Propaganda e Turismo do Bicentenário de Porto Alegre, instituído no cargo no mês de Junho (Noticiário de 4 de Junho de 1940). Compunham ainda a Comissão

Seguindo os testemunhos registrados nas fontes, houve na ocasião um esforço conjunto das lideranças políticas, econômicas, militares, educacionais, culturais e religiosas para suscitar uma vontade política em Vargas de apoiar os planos de desenvolvimento de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul. Tal esforço conjunto produziu seus frutos, pelas realizações empreendidas durante todo o ano de 1940 e posteriormente. Getúlio Vargas apoiou, por exemplo, a mobilização dos professores e da Associação de Amigos do Instituto de Artes para a construção da nova sede da escola entre outras tantas realizações em que se logrou o apoio de sua vontade política. (Caderno Especial do Bicentenário, *Correio do Povo*, novembro de 1940).

O álbum de canções foi encomendado a Ernani Braga, muito renomado na ocasião por sua atuação de destaque como compositor, preparador e regente de coros orfeônicos pelo Brasil, por ele coincidentemente se encontrar residindo em Porto Alegre naquele momento. A obra incluiria canções selecionadas e harmonizadas por Ernani Braga para representar o que se entendia por regionalismo gaúcho no Rio Grande do Sul, daí o título *Cancioneiro Gaúcho*<sup>17</sup>. Sobre o álbum, encontrei três referências acerca de sua finalidade. A primeira, em artigo do musicólogo Ênio de Freitas e Castro publicado em separata dos Fundamentos da Cultura Rio Grandense, onde se lê:

(...) Algumas composições dessa linha rio grandense foram produzidas por um compositor brasileiro que esteve aqui, de passagem algumas vezes, mas que não chegou a se fixar entre nós. Procurou, entretanto, captar algo de nossa linguagem própria. Chegou mesmo a apresentar impresso um “Cancioneiro Gaúcho” sic com harmonizações corais de 10 cantigas de nosso Estado. Posteriormente ainda editou a “Meia Canha” sic<sup>18</sup>. Este compositor foi Ernani Braga e ele procedeu aqui como em outras regiões do país onde passava. É sempre bem cuidada a fatura de suas obras (...) (FREITAS E CASTRO, 1960, p. 159)

A segunda referência foi encontrada no segundo volume da Enciclopédia da Música Brasileira erudito-folclórica,<sup>19</sup> em que consta no verbete sobre o compositor:

(...) Em Porto Alegre, RS, dirigiu a parte coral de numerosos festivais comemorativos do bicentenário da fundação da cidade chegando a organizar concertos orfeônicos de até 5000 estudantes. Também como parte destas comemorações, publicou em 1940, *Cancioneiro Gaúcho*, um álbum de músicas populares regionais. (MARCONDES E ART ED., 1977, p. 108)

---

Lola Éboli, professora do Instituto de Música, e Marina Marc, professora do Instituto de Educação General Flores da Cunha.

<sup>17</sup> Optei por manter as grafias originais das obras estudadas.

<sup>18</sup> A partitura de “*Meia Canha*”, editada pela Ricordi brasileira, foi encontrada em consulta realizada em fevereiro de 2010 junto ao acervo de Luciano Gallet da biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>19</sup> No primeiro volume da enciclopédia, figura no verbete BRAGA Ernani (Ernâni Costa Braga) com uma pequena lista de suas obras principais citando o *Cancioneiro Gaúcho*.

A terceira referência consta na coletânea de dados sobre a obra de Ernani Braga escrita por Vera Braga Brito:

Ernani Braga chega à capital gaúcha em meados de 1940 e ali permaneceu até Dezembro. Como a cidade preparasse os festejos de seu bicentenário, a prefeitura e o secretário de Educação sondaram o maestro, sobre a possibilidade de reunir as crianças de todas as escolas públicas em uma concentração orfeônica, ao ar livre, como participação importante nos festejos. A concentração, compreendendo 5.000 crianças, sob sua regência, teve lugar no Estádio do Cruzeiro, em novembro. Esta não foi sua única colaboração para os festejos do Bicentenário de Porto Alegre: - a prefeitura publicou uma coletânea de canções folclóricas rio-grandenses que ele pesquisara e harmonizara durante aqueles meses de permanência em território gaúcho. Assim nasceu o seu *Cancioneiro gaúcho*. (BRITO, 2008, p. 36)

A escolha de um compositor carioca que se destacava no cenário musical da época, justamente por seu trabalho frente aos coros orfeônicos, sugere a implicação de relações pessoais e políticas. Mesmo que este tenha feito esforços no sentido de captar e entender a alma gaúcha, pude também levantar a hipótese de que tal fato não deixou de gerar certo desconforto. Um segundo ponto, mais conflitante, foi o da própria seleção de peças, realizada pelo autor, que contém canções recolhidas ou transmitidas ao compositor em outros momentos e em outras regiões do Brasil. Entendi que tais fontes foram consideradas questionáveis pelos folcloristas de então quanto a sua autenticidade regional para representar o Rio Grande do Sul. Este argumento se apoia nas justificativas iniciais feitas no álbum pelo barítono Andino Abreu e, em seguida, pelo próprio autor na introdução da obra. Referindo-se metaforicamente à profundidade ou superficialidade do filão de onde foi extraído o ouro folclórico presente no *Cancioneiro Gaúcho*, fazia o autor alusão acerca da procedência de cada canção escolhida, justificando-se, então, da maneira que julgou ser a mais apropriada quanto a tais questões. Nesta linha, para compreendermos melhor as escolhas do compositor, é preciso revisar e compreender suas fontes principais de consulta. Assim, poderemos ter mais clareza quanto ao porquê de suas escolhas e qual orientação lógica as pautou.

Literalmente, o autor tomou como referência as obras do escritor da Academia Rio Grandense de Letras, o sociólogo Félix Contreiras Rodrigues,<sup>20</sup> ou melhor, Piá do Sul. Inspirou-se para compor sua atmosfera regionalista na literatura de Piá do Sul, nas quadras e

---

<sup>20</sup> Félix Contreiras Rodrigues (1884-195?) ou, conforme seu pseudônimo literário, Piá do Sul. Natural de Bagé, de família estancieira, bacharelado em Direito (1909 - Porto Alegre). Em outubro de 1905 foi à França e Suíça a estudos. Em Paris, frequentou o curso de Sociologia e Economia Política de Charles Guide. Sociólogo, economista, comentarista político e escritor membro da Academia Riograndense de Letras. Vivenciou o florescer do pensamento modernista nas ciências, letras e artes e política. Regressou ao Brasil em fins de 1922, quando rebentou a revolução de 23, alistando-se nas forças libertadoras de Estácio Azambuja. Emigrou para Montevidéu, onde permaneceu por algum tempo. Regressando ao Brasil, dedicou-se à vida rural e à literatura de 1924 a 1934, quando deixou a estância para ocupar um posto na Diretoria do Banco do Rio Grande do Sul (RODRIGUES, *Amores do Capitão Paulo Centeno*, 1937, orelha).

sextilhas apresentadas na poesia “*Jardim de Amor*”, na coletânea *Gauchadas e Gauchismos* (1920) e na *novela* regionalista *Amores do Capitão Paulo Centeno* (1937) (Figuras 4a e 4b). Musicalmente, Braga serviu-se das músicas contidas em anexo na *novela* e escolhidas por Contreiras Rodrigues para criar a atmosfera musical do drama. O escritor, por sua vez, incorporou em sua obra as músicas citadas no *Anuário da Província do Rio Grande do Sul*, editado por Graciano A. de Azambuja (1908),<sup>21</sup> e outras do canto popular, recolhidas pelos maestros Furtado Coelho<sup>22</sup> e Victor Neves<sup>23</sup>. Assim, as canções do álbum foram extraídas principalmente dessas obras de Contreiras Rodrigues, e as demais coletadas de outras fontes descritas por Ernani Braga em sua apresentação, especificadas caso a caso.

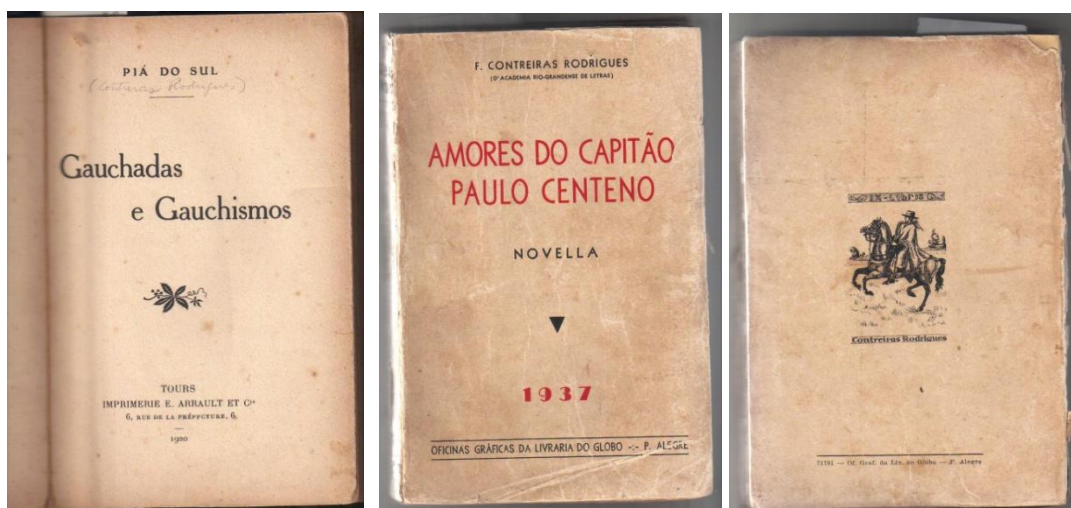


Figura 4a: Fontes das referências regionais usadas por Ernani Braga.

<sup>21</sup>O editor do *Anuário* organizava uma coletânea de canções, muitas anônimas, enviadas pelos leitores, que, uma vez selecionadas por Graciano A. de Azambuja, eram finalmente editadas e distribuídas aos leitores do Rio Grande do Sul (MEYER, *Cancioneiro Gaúcho*, 1952).

<sup>22</sup>Luiz Cândido Furtado Coelho, ator, músico, produtor e escritor lusitano radicado no Brasil que atuava em turnês (1831-1900), responsável pela movimentação e circulação de música e teatro durante suas viagens pelo Brasil e após se fixar no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, no final do século.

<sup>23</sup>Maestro, compositor, pesquisador folclorista e professor do Instituto de Belas Artes. Atuou como regente da orquestra de moças do IBA nas comemorações do Bicentenário de Porto Alegre (1901-1978). Posteriormente, Victor Neves também editou pela Ricordi de SP, em 1955, uma coleção gauchesca – folclore, de 3 álbuns. No primeiro deles constam as canções *Prenda minha*, p. 1, *Nos meu pagos*, p. 5, como canção folclórica datada de 1857, e *Boi Barroso*, que, na harmonização de Victor Neves, apresenta a melodia folclórica exatamente como na partitura encontrada em *Amores do Capitão Paulo Centeno*, de Contreiras Rodrigues.



Figura 4b – Fontes das referências regionais usadas por Ernani Braga

Retomarei a questão das escolhas poético-musicais do compositor, ao examinar a seguir as características editoriais do *Cancioneiro*.

Merece referência particular, o desenho da capa do álbum musical (Figura 5), obra executada pelo artista João Fahrion<sup>24</sup>, então ilustrador da Editora e Livraria Globo, do *Diário de Notícias* e professor do Instituto de Belas Artes desde 1936. Ela é rica em elementos gráficos representativos do regionalismo do Rio Grande do Sul. O artista elaborou em nanquim uma ilustração em que aparecem em primeiro plano a viola e em segundo plano o gaúcho tocando gaita e cantando no campo, sob a luz do luar, aos pés de uma fogueira, principais símbolos do regionalismo musical gaúcho. Sobrepostos a estes, o título da obra e nome do autor, da editora e assinatura do ilustrador. Não há outra ilustração no *Cancioneiro Gaúcho* além da capa.

A análise dos elementos gráficos da capa do *Cancioneiro* revela muito sobre os signos regionalistas escolhidos por João Fahrion, representativos no imaginário da época de marcas de autenticidade cultural gaúcha os quais se coadunam com o teor poético-musical do *Cancioneiro*. É interessante destacar na imagem a importância dada ao elemento musical pela representação de dois instrumentos que na lida da campanha são os companheiros inseparáveis do homem gaúcho, homem, por sua vez, pastoril: a viola e, posteriormente, a gaita. Amigas inseparáveis para a solidão da lida no campo e também para a alegria dos festejos e bailes, não poderiam faltar. Contreiras Rodrigues, em *Gauchadas e Gauchismos*

<sup>24</sup> Artista Plástico, ilustrador da revista Globo, desenhista, gravador e professor do Instituto de Belas Artes, considerado um dos representantes do modernismo gaúcho (Porto Alegre, 4 de outubro de 1898 — Porto Alegre, 11 de agosto de 1970).

(1920), cita o adágio popular no sul “a gaita matou a viola”, e mesmo Augusto Meyer<sup>25</sup> refere-se ao fato da primeira ser uma influência posterior na música gaúcha. O homem gaúcho, cantando na sua solidão, acompanhado de seu fogo de chão, de sua gaita e do luar, figuram como elementos que denotam um regionalismo romântico, idealizadamente representativo do que era considerada a essência do gaúcho, a correspondência sulina, dentro do projeto modernista, da imagem do caipira do centro-oeste, do sertanejo do agreste, do caboclo do norte.



Figura 5 - Capa do *Cancioneiro* – ilustração de João Fahrion

Passando à descrição das partes iniciais de apresentação da obra, na primeira página encontra-se impresso ao alto a referência ao fato da edição do *Cancioneiro* ser uma contribuição às comemorações do Bicentenário de Porto Alegre. Ao centro, o título da obra e, aos pés da página, o nome do autor, Ernani Braga. Ao pé da página, ainda, a citação de que todos os direitos do *Cancioneiro Gaúcho* são reservados.

<sup>25</sup> Algumas das fontes utilizadas pelo folclorista Augusto Meyer para compor seu *Cancioneiro Gaúcho* (1952) são as mesmas consultadas por Piá do Sul – Contreiras Rodrigues: o *Anuário* de Graciano A. de Azambuja, e o *Cancioneiro Guasca*, de João Simões Lopes Neto, e utilizadas por este para ilustrar as obras consultadas, por sua vez, por Ernani Braga.

O exemplar que possuo apresenta escrita a bico de pena a seguinte dedicatória para a professora Dinah Néri Pereira<sup>26</sup>:

Com este 'Cancioneiro' espero deixar-te uma simples mas sincera lembrança.  
da colega Marina Marc<sup>27</sup>

1/4/941

Andino Abreu, conhecido barítono gaúcho, que atuou em São Paulo e Recife nas décadas de 1920 e 1930, cruzou seu caminho profissional com Ernani Braga por várias vezes, e foi convidado a apresentar o *Cancioneiro Gaúcho*. Ele o fez com a seguinte ressalva:

(...) o mesmo não tem a finalidade de fixar o autêntico cantar de sua gente, tarefa que Ernani Braga deixa de bom grado aos músicos nascidos em ambiente gaúcho. O que Ernani Braga faz é revestir, sem desfigurar, com sua arte de autorizado compositor, as melodias que ele vem ouvindo de todos os recantos brasileiros, pois não é somente mais um estrangeiro interessado sem o pendor do instinto de profunda compreensão da alma gaúcha. Sendo assim, quem quer que o ouça, ouvirá certamente, música brasileira.

A presença de tais justificativas logo na apresentação do álbum me levou a refletir sobre as possíveis tensões presentes durante o período em que se desenvolveu o projeto. Há ainda as justificativas do próprio autor para suas eleições composicionais, após a breve introdução, que pede a palavra e inicia esclarecendo por sua vez, que “não teve a intenção de aprofundar a gênese das canções que figuram no álbum, ou a de investigar as suas características regionais”! Aqui cabe ressaltar a existência de outro álbum, também editado em 1940 pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, a cargo do Departamento Central de Organização do Bicentenário de Porto Alegre – o *Álbum Musical – Composições de Autores Rio-Grandenses do Sul*<sup>28</sup>. Um álbum com 31 páginas, que inclui obras dos compositores gaúchos Antônio Corte Real, Armando Albuquerque, Ênio de Freitas e Castro, Luiz Cosme, Natho Henn, Paulo Guedes e Walter Schultz Porto Alegre. Álbum composto por 7 obras distribuídas da seguinte maneira: 1 para canto e piano, 3 peças para piano e 3 peças para violino e piano. Em sua introdução, encontramos as seguintes palavras sem autógrafo,

O marco inicial da história de Porto Alegre assenta na carta de sesmaria concedida há duzentos anos pelo governo real, a Jerônimo de Ornelas Menezes e Vasconcelos.

<sup>26</sup> Professora de música e regente que gravou em LP posteriormente, nos anos de 1950-60 com o Orfeão Artístico Araújo Viana, do Instituto de Educação General Flores da Cunha, três canções de Ernani Braga para arranjo coral. Este orfeão, instituído durante o segundo governo de Vargas, em 1º de março de 1951, também era formado por alunas da instituição. As quatro canções de Ernani Braga encontradas nestes dois registros sonoros são: *Velha Gaita* (em arranjo coral não incluída na edição do *Cancioneiro Gaúcho*), *Meia Canha*, *Engenho Novo* (cujas versões para canto e piano se encontra incluídas no ciclo de canções nordestinas do autor) e *Saci Pererê* (obra também composta para a versão solistas e orquestra, como parte integrante da ópera *Na Floresta Encantada*, localizável no atual acervo do Memorial Ernani Braga, do Conservatório de Recife). Estes registros testemunham quiçá a permanência do trabalho do compositor junto aos orfeões escolares.

<sup>27</sup> A professora do Ensino Normal Marina Marc foi membro da referida Comissão do Bicentenário de Porto Alegre. Este exemplar pertenceu a ela, que o ofertou à professora e regente Dinah Néri.

<sup>28</sup> Obra encontrada em 2010 durante consulta ao Acervo Júlio Petersen adquirido pela biblioteca da PUC-RS.



O incessante progresso que se opera exteriormente na vida desta cidade é acompanhado, *pari-passu*, pelo florescer intelectual dos filhos do Estado do Rio Grande do Sul que, nesta célula do país, colaboram em esferas várias, no engrandecimento da pátria comum: o Brasil. Publicando a presente coleção de músicas, o Departamento Central de Organização do Bi-Centenário de Porto Alegre, tem por objetivo divulgar mais uma face da atividade intelectual dos rio-grandenses do sul, e, a par de outras muitas iniciativas com idêntico intuito, levar ao povo elementos que lhe possam prodigalizar o gôso de legítimo prazer estético, usufruído ante obras de autores compatriotas. Não se olvidou, dest'arte, das palavras de José Loureiro da Silva, Prefeito Municipal de Porto Alegre: "...uma cidade não é apenas um conjunto de casas, ruas e praças, mas um aglomerado humano por excelência, ao qual interessam de perto as coisas de espírito e da arte."  
Porto Alegre, Novembro de 1940.

Tal apresentação me levou a refletir ainda mais nas tensões criadas pela presença de um compositor carioca realizando uma tarefa que *a priori* estaria destinada aos gaúchos natos: compor um álbum de canções regionalistas erudito. Mas considerando o renome que Ernani Braga tinha então como compositor e regente para coros orfeônicos, era justificado que a escolha recaísse sobre ele, como posteriormente foi atestado pelo depoimento já citado de Ênio de Freitas Castro.

Segue abaixo a relação das obras na sequência apresentada no álbum:

*Noturno* – Antônio T. Corte Real – A Nilo Ruschel – violino/piano.

*Tarde* – Armando Albuquerque – À brilhante pianista Sra. Maria de Abreu Wagner – piano.

*Meu clarim, meu tambor* – Versos de Cleómenes Campos – Música de Ênio de Freitas E. Castro – Dedicada a Ernesto Pellanda – canto/piano.

*Oração à Teiniaguá* – Luiz Cosme – Dedicada ao violinista Romeu Ghipsman – violino/piano.

*Páginas do Sul* – Natho Henn – piano.

*Noturno* – Paulo Guedes – Para a Zuleika – piano.

*Arlequinade* – Valter Schultz – violino/piano.

Um álbum de canções compostas por gaúchos, para gaúchos, dentro dos padrões canônicos composicionais da música ocidental erudita. Exceto pelas peças *Oração a Teiniaguá* e *Páginas do Sul*, nada de folclórico ou regionalista nos títulos das obras.

Usando de prosa poética, Ernani Braga apresenta suas canções no já referido texto introdutório, como pepitas do ouro folclórico da terra gaúcha, às quais deu polimento. Emoldurou-as, segundo ele, a seu gosto, sem investigar suas origens (se superficiais ou do filão arraigado no subsolo do populário gaúcho). Esclarece que seu empenho foi o de

conservar-lhes intacta a pitoresca feição nativa, harmonizando-as ou estilizando-as, de preferência com elementos da sua própria estrutura. Deixa para os folcloristas patricios o trabalho de traçar suas fronteiras, dissipando tais dúvidas quanto às mesmas originarem-se de regiões campeiras, serranas ou mesmo intra ou extrapampa. Que os críticos, mesmo louvando o acerto ou reverberando o erro por elas estarem integrando um *Cancioneiro Gaúcho* terão de acertar contas, por foros de cidadania, mais com os gaúchos de fato, a quem se deve a coleta dos temas, do que com o autor, gaúcho por simpatia e gratidão. Quanto às pedras ou flores que lhe atirarem pelo trabalho, Ernani Braga expõe-se às pedradas lembrando o quão lisonjeiro isso pode ser e oferece as flores aos que lhe forneceram elementos para a elaboração da coletânea. Desta maneira, o autor está claramente se colocando na defensiva de sua obra, de maneira antecipada ou, quem sabe, por já estar prevendo ou mesmo recebendo críticas a seu trabalho.

### 2.3 Comentários sobre as Canções do Álbum

	canto e piano	côro "a capella"
1. Prenda minha .....	pag. 1 — 2 v.	pag. 9 — 3 v.
2. Tirana, tira-tirana .....	" 14 — 2 v.	" 17 — 4 v.
3. Meu boi-barroso .....	" 20 — 2 v.	" 23 — 4 v.
4. Trovas saudosas (N.º 1) .....	" 26 — 2 v.	" 28 — 3 v.
5. Trovas saudosas (N.º 2) .....	" 29 — 2 v.	" 31 — 4 v.
6. Chimarrita .....	" 35 — 2 v.	" 33 — 5 v.
7. Saudades do gaúcho .....	" 37 — 2 v.	" 41 — 4 v.
8. Galinha morta .....	" 45 — 2 v.	" 48 — 4 v.
9. Tolda .....	" 50 — 2 v.	" 52 — 3 v.
10. Carangueijo .....	" 53 — 2 v.	" 55 — 3 v.
11. Velha gaita .....	" 57 — 1 v.	

Figura 6 - Índice das canções do álbum *Cancioneiro Gaúcho*.

Ernani Braga explica na citada introdução ao *Cancioneiro Gaúcho* que, das onze canções incluídas no álbum (figura 6), somente a última foi harmonizada para uma só voz, com acompanhamento para piano. Todas as outras tiveram duas harmonizações: uma para duas vozes femininas, com acompanhamento de piano, e outra para coro de vozes femininas, *a capella*. Nas harmonizações a duas vozes, quase sempre a segunda voz é *ad libitum*. Nas outras, relata: “busquei melhor efeito coral, pelo processo mais simples possível, visando sua

execução por grupos corais sem tirocínio musical muito largo”, indicando dessa forma a execução pelo coro orfeônico. Relata nem sempre colher da mesma fonte a melodia e as palavras de cada canção, tendo que recorrer, nos casos específicos, a trovas esparsas já compostas ou reconstituídas. Ajustou-as assim ao caráter das toadas, de acordo com sugestões de ambiente, criando-as pelo seu sentido tonal, melódico e rítmico, tendo o cuidado de, ao realizar tais ajustes, manter o cunho bem regional. Passa então a discorrer sobre o processo de coleta de cada canção especificamente, justificando, por meio de um relato musicológico, suas escolhas composicionais de verso e harmonização para cada canção. Fala sobre critérios de seleção musical e relata situações pitorescas que encontrou na recolha de algumas melodias. Oferece ao intérprete, além de indicações já feitas nas partituras das canções, mais sugestões quanto à sua execução, quanto à cor e atmosfera interpretativas desejadas para que se alcance o caráter regionalista imaginado pelo autor. Justifica a eleição e rejeição dos versos e sua harmonização segundo a adequação do álbum ao trabalho educacional orfeônico para jovens normalistas para o qual se destina, procurando o melhor efeito coral. Alega ter se servido de processo o mais simples possível, considerando o preparo musical dos grupos que as interpretariam.

Das onze canções que compõem o álbum, todas são estróficas e seguem uma métrica de compasso binário ou quaternário simples. Ao verificarmos os arranjos para *canto a capella*, observamos logo que a preocupação de Ernani era muito mais estética do que simplesmente com uma execução para coral orfeônico. Tal observação se justifica quando analisamos os arranjos e observamos que a textura das vozes no arranjo orfeônico não tem, por sua vez, a preocupação de apenas registrar ou salientar o traço da melodia original, mais simplificada. Tampouco se preocupa em apenas ilustrá-la da maneira mais simplificada possível, cuidando em não obscurecer sua percepção dentro do contraponto. Tal argumento se justifica se considerarmos que, para a elaboração dos arranjos corais desta obra, o autor pensava em uma escrita polifônica, aos moldes das recomendações do já citado *Manual do Curso de Composição da Schola Cantorum de Paris*, onde Vincent D’Indy era professor, e que era adotado na Escola Nacional de Música da capital federal nas décadas iniciais do século XX. Ele escreveu em seu *Cancioneiro Gaúcho* um contraponto que, na maioria das canções, não apresenta claramente o tema a princípio, bem demarcado pelas vozes, mas que, ao contrário, principia diretamente no jogo contrapontístico, como em *Boi Barroso*. Ele se preocupa muito mais com a estética do arranjo, criando em seus compassos de introdução uma atmosfera psicológica para o texto, uma cortina introdutória. Quando o faz, utiliza-se do recurso de harmonização em *solis* de terças e sextas paralelas. Note-se que das onze canções de

câmara, somente a última, *Velha gaita*<sup>29</sup>, ficou sem o arranjo coral, segundo Ernani Braga, meramente por falta de tempo hábil para realizá-lo.

A textura de seus arranjos vocais *a capella* indica uma preocupação estética com a beleza e o movimento das frases, com sua complementaridade. Sua construção de polifonia vocal é semelhante à polifonia das vozes para seus acompanhamentos ao piano, o que leva a crer em uma intencionalidade decorrente deste modelo. Há também que considerar o fato de Ernani Braga ser um músico que é primeiramente pianista, depois considerado compositor que escreve para a própria execução e regente. Desta feita, é possível que, devido a isto, suas harmonizações para coral tendam a transparecer o efeito do acompanhamento do piano em alguns momentos nas peças. Na maioria das canções, a textura apresentada no arranjo de Ernani Braga para canto e piano é homofônica para 2 vozes, com a segunda voz complementando a primeira, ora em terças e sextas paralelas (uma representação da música *folk* brasileira) ou simplesmente em uníssono com a primeira voz, tanto que o autor prevê execução *ad libitum* para todas as peças do álbum harmonizadas para canto e piano. Durante a preparação da performance, o que se percebe é que a segunda voz enriquece a peça e deveria sim ser executada. É uma impressão pessoal adquirida apenas com o preparo da obra. Com as trocas durante as discussões com os pianistas acompanhadores<sup>30</sup> e minhas próprias percepções, fui construindo minha hermenêutica a cada peça do álbum para canto e piano que íamos preparando juntos. Este foi um movimento fundamental, impressionável para a compreensão da obra, sem o qual, sua leitura não seria completa.

Quanto à forma, das onze canções, *Prenda minha* apresenta forma A, unária, em suas duas versões. As canções *Trovas saudosas 1 e 2*, *Chimarrita*, *Saudades do gaúcho* e *Toada*, a forma A-B. Duas canções apresentam a forma A-B/B'-A' (*Tirana*, *tira-tirana* e *Galinha morta*) e três a forma A-B-C (*Boi Barroso*, *Carangueijo* e *Velha gaita*). O gênero musical predominante é o da toada, como é o caso das canções *Trovas saudosas 1 e Trovas saudosas 2*, *Prenda minha* e *Saudades do gaúcho*, mas também são incluídas danças folclóricas difundidas regionalmente como a do *Carangueijo*, *Chimarrita*, *Galinha morta* e *Tirana*, *tira-tirana*, esta última apresentada na forma de desafio.

<sup>29</sup> Para minha surpresa, encontrei o arranjo coral de *Velha Gaita* gravado pelo Orfeão Artístico Araújo Viana sob título homônimo e então regido pela Prof.<sup>a</sup> Dinah Néri Pereira, em LP com selo da gravadora Novo Disco. A canção encontra-se na Face B, Faixa 6, do disco nº ND-LP-025, fabricado por Gravações Elétricas S/A. Provável elaboração do arranjo quando do retorno de Ernani Braga a Porto Alegre em 15 de maio de 1945 (BRITO, 2008, p. 46-47).

<sup>30</sup> Trabalhei a performance com os pianistas Fernando Tarragò (2008 - com orientação de Dulce Machado, ex-professora de piano do Instituto de Artes da UFRGS) e Alexander Ribeiro de Lara (2010).

Ernani Braga organiza seus arranjos recortando trechos da melodia folclórica para desenvolver a partir deles, através de eco, variações do tema, de modulações ou impressões rítmicas elaboradas com um senso estético refinado, deixando claros os temas folclóricos que lhe serviram de inspiração. A polifonia se encontra visivelmente presente no acompanhamento do canto/piano. Em algumas canções, o piano acompanha executando até quatro vozes também arranjadas para complementar os temas executados pela primeira voz ou pelas duas *ad libitum*. Para o arranjo orfeônico, a textura encontrada apresenta-se em sua maioria homofônica, construída em *solis* e apresentando motivos rítmicos que se complementam em contraponto, soando como pergunta e resposta.

Um exemplo da técnica composicional do autor é o da primeira canção, *Prenda minha*, homofônica para canto e piano. Já no arranjo da mesma canção para orfeão *a capella*, o autor apresenta as três vozes femininas (soprano, mezzo soprano e contralto) em técnica de *solis* em terças e sextas paralelas.

Mesmo as canções de texto literário mais melancólico, como *Trovas saudosas 1 e 2 e Saudades do gaúcho* não recebem reforço da ideia melancólica pelo núcleo tonal menor ou ainda pela dinâmica sugerida. As indicações do autor são para manter o andamento para frente, sem correr, mas também, sem retardar exageradamente, evitando, assim, a redundância da intenção. Quanto aos tons escolhidos para harmonizar as canções, o compositor optou por Fá M para *Meu boi barroso*, *Trovas saudosas 1* e *Velha Gaita*; escolheu Sol M para *Tirana*, *tira-tirana* e *Toada*; Dó M para *Trovas saudosas 2* e *Galinha morta*; e Ré M para *Chimarrita* e *Saudades do gaúcho*. Escolheu, ainda, as tonalidades de Mib M e Sib M para as canções *Prenda minha* e *Carangueijo*, respectivamente. Serão as mediantes cromáticas habilmente empregadas nas canções que lhes emprestará os matizes desejados para expressar os afetos suscitados pelo texto litero musical.

Abaixo, o quadro das tonalidades e formas escolhidas pelo autor para a harmonização das canções:

<b>Lista das canções</b>	<b>Tonalidades</b>	<b>Forma</b>	<b>Forma</b>
	centro tonal	canto/piano	canto <i>a capella</i>
1- Prenda minha	Mib M	A-A'	A-A'
2- Tirana, tira-tirana	SolM/RéM	A-B/B'-A'	A-B/B'-A'
3- Meu boi barroso	Fá M	A-B-C-Coda	A-B-B'-Coda
4- Trovas saudosas 01	Fá M	A-B	A-B
5- Trovas saudosas 02	DóM	A-B	A-B
6- Chimarrita	Ré M	A-B	A-B
7- Saudades do gaúcho	Ré M	A-B	A-B
8- Galinha morta	Dó M	A-B/B'-A	A-B/B'-A
9- Toada	Sol M	A-B	A-B

10- Carangueijo	Sib M	A-B-C	A-B-C
11- Velha gaita	Fá M	A-B-C	A-B-C

Quadro 1 - Quadro das tonalidades e formas escolhidas pelo compositor para a elaboração das peças do álbum.

As tonalidades escolhidas pelo autor para os arranjos corais são todas de centro tonal maior. Ernani Braga segue as normas de composição de seus mestres, da escola francesa, Massenet, Francisco Braga e Vincent D'Indy. Nas tonalizações de sua música, utiliza-se de mediantes cromáticas, aproveitando-se do efeito psicológico das 5ª Justas para impregnar assim sua música de afetos sonoros consolidados pelo cânone musical romântico: tonalidades menores pinceladas por cromatismos, sem fugir ao tom principal, causando o efeito psicológico de expectativa e melancolia, tensão crescente em trítonos para resolução na Tônica. Seguiu os preceitos composicionais estabelecidos pelo Romantismo, mas já acrescentava dissonâncias com sétimas e segundas, influenciado por seu ambiente formador, por sua inclinação *folk* e pelo modernismo na época.

Pode-se concluir que as tonalidades escolhidas pelo autor foram feitas considerando um grupo particular que iria executar a obra – grupos de alunas e de professoras sem preparo técnico vocal ou musical profissional. As tonalidades foram escolhidas para matizar a intenção psicológica de maneira clara, possibilitando, assim, com esse recurso, aliado ao carisma do compositor e regente, captar a atenção das cantoras e da audiência. Como a encomenda do *Cancioneiro* foi feita visando à apresentação coral, a tessitura das obras deveria respeitar os limites de classificação vocal e, portanto, as tonalidades escolhidas também deveriam estar, para este fim, adequadas.

Devido a sua prática com composição e regência coral, o autor realizou seu trabalho com excelência. Outro aspecto a ser observado é o da divisão de personagens pela tonalidade, como aparece na peça *Tirana, tira-tirana*, em que as personagens apresentam a diferença de caráter mais evidenciada pela mudança da atmosfera musical, através da modulação demarcada da primeira para a segunda. Neste caso, o autor ainda indica claramente para os intérpretes sua intenção, atribuindo uma intenção, um humor específico para cada personagem. A interpretação adquiri, seguindo o próprio autor, o papel coadjuvante na criação da obra, fazendo toda a diferença na criação da atmosfera do desafio proposto nesta dança.

Para os ritmos, as escolhas do autor foram determinadas pelo próprio gênero das canções, em sua maioria, toadas e danças do folclore, que abordarei mais especificamente ao realizar a análise pormenorizada de cada uma. As escolhas musicais icônicas recaíram sobre os temas de cada canção, respectivamente, tratados também, caso a caso e sobre as “tópicas” do *lied* Romântico; aliadas a estas, a influência da estética musical modernista-nacionalista e,

neste caso, especialmente, a exemplos de outros Estados no Brasil, regionalista. Em se tratando das danças e de citações do folclore musical regional, como o *Carangueijo* e outras peças, busquei esclarecimentos adicionais e amparo nas notas e no suplemento musical do *Cancioneiro Gaúcho* de Augusto Meyer (1952, p. 19).

### 2.3.1 *Prenda Minha*

Ernani Braga declara em seu texto introdutório que foi a primeira canção gaúcha que ouviu e que conservou a versão a ele transmitida por Germana Bittencourt quando juntos apresentaram-se em Buenos Aires, treze anos antes (1927). Na ocasião, prossegue, harmonizou-a para piano solo, versão editada pela Ricordi brasileira, posteriormente, em 1928. Encontrei na segunda edição do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade, uma explicação incluída por Oneyda Alvarenga, extraída das fichas bibliográficas de Mário para a elaboração do *Ensaio*, em que este diz: “Está completamente deturpado o ritmo da melodia ‘*Prenda Minha*’, recolhido por Germana Bittencourt”. Mesmo sem denunciar a fonte do erro, continua Oneyda, Mário deixou ainda uma informação sobre o caso nesta ficha bibliográfica sobre o *Ensaio* encontrada em um exemplar de *A música e a Canção Populares no Brasil*, igualmente incluída por Oneyda em sua explicação:

Estuda algumas das constâncias e tendências rítmicas, tonais, harmônicas, melódicas e formais da música popular cantada no Brasil... só o documento “*Prenda Minha*” é ritmicamente falso, e está ritmicamente certo na harmonização que dessa toada fez Ernani Braga (*Prenda Minha*, Ed. Ricordi). (ANDRADE, 1942, p. 9-10).

Em seu livro *Cancioneiro Gaúcho*, Augusto Meyer faz uma observação importante sobre a possível origem da coleta de Germana Bittencourt:

Nos anos vinte e quatro ou vinte e cinco, Teodomiro Tostes, dono de prodigiosa memória musical, (...) revelou-nos, letra e música, a *Prenda Minha*. Registrada Pelos Irmãos Cosme, divulgada por Mário de Andrade (...) (MEYER, 1952, p. 14)

Segundo Ernani Braga, há outra harmonização para orfeão feita por ele em Recife (provavelmente para a Escola Normal Oficial onde ingressou em 1930), mas com tratamento inteiramente diverso do apresentado neste álbum “tendo um estribilho com as três vozes em uníssono”, e declara que “sempre o ouvi cantar saudosamente, como gaitinha ao longe”. No arranjo para canto orfeônico deste álbum, o estribilho recebe o mesmo tratamento a que se refere o autor, com indicação *pp* para as três vozes.

Ao analisar a partitura, verificamos que é um arranjo da canção *Prenda Minha* com apresentação formal de Lied na tonalidade de MibM; um arranjo para canto a duas vozes (segunda voz opcional) e com preenchimento harmônico no acompanhamento do piano para o canto. É uma canção estrófica, realizada no compasso quaternário simples com indicação de andamento andantino para os dois arranjos. Lembro que esta melodia popular tem forma binária simples e que, nas duas harmonizações de Ernani Braga, apresenta duas sessões temáticas que formam a estrutura Introdução/Interlúdio/Coda – A-A’, em que o primeiro período pergunta ou propõe em todas as células e incisos e o segundo período responde ou conclui. No arranjo canto/piano, apresenta Introdução (1º tema – tópica do passo do cavalo em andantino) + A (2º tema apresentado em eco na 1ª voz e contracanto na segunda; para o piano, variação rítmico-contrapontística) + Interlúdio (com variação harmônica e contrapontística do 1º tema para as vozes do acompanhamento ao piano nas mãos D e E) + A’ (2º tema com variação no contracanto da segunda voz cantada e no acompanhamento do piano, conseguidos pela variação rítmica e melódica nas vozes) + Coda. Na coda, podemos observar que a melodia passa para a segunda voz – o que não a torna tão opcional assim –, enquanto o piano apresenta sua segunda variação do 1º tema. Esta, através da alternância entre o solo oitavado entre as mãos D e E – compasso 49/53 – ou em acordes de T na 2ª inversão com a D oitavada no baixo da mão E do piano – compassos 50/52. O autor consegue assim causar um efeito suspensivo de tensão e movimento para toda a canção e finalizar na tônica com a mediantes na primeira voz, obtendo o efeito conclusivo sutil e definitivo. Pode-se inferir com a análise desta peça que o autor segue os cânones de composição do método de Vincent D’Indy da Schola Cantorum, o ditame canônico musical adotado e transmitido a ele por seus mestres formadores. Pelo método de composição, a harmonização por 5ªs justas e mediantes cromáticas era aplicada para causar efeito psicológico suspensivo ou conclusivo. A tonalização da música era feita em acordes maiores ou menores segundo a intenção do autor em transmitir a atmosfera mais alegre das danças ou mais introspectiva das personagens, com a utilização de intervalos de sétima ou de trítone para suscitar o efeito de tensão e repouso pela oitava. Há alternância rítmica e dinâmica na música para promover seu fluxo e seu



movimento, por também criar com o efeito dos saltos intervalares atmosferas psicológicas de tensão e repouso, principalmente com a utilização das 2<sup>as</sup> e 7<sup>as</sup>.

Exemplo 1 - *Prenda Minha* para canto e piano.

De acordo com o texto da canção, o autor representa a imagem do passo do cavalo pela tópica musical apresentada nos primeiros oito compassos da Introdução criando uma atmosfera psicológica que suscita a impressão de se ouvir os passos de um cavalo se distanciando aos poucos, em *pp*. A atmosfera musical pintada pelo autor fica claramente descrita por essas indicações em correspondência com o texto, a exemplo da técnica composicional do *Lied*.

Para fazer o nexo sônico-social da representação do *habitus* regionalista gaúcho, o autor insere o texto cuidando a prosódia e pensando nos conjuntos que executarão as duas peças. Para que saibamos o conteúdo das duas quadras que, segundo o autor, foram-lhe transmitidas por Germana Bittencourt, transcrevo-as analisando-as.

Tomando de saída o texto desta canção: “Vou-me embora, vou-me embora, prenda minha, Tenho muito o que fazer”, as indicações da partitura (*ao longe*) associadas à construção da introdução em uníssono (alude à partida solitária, por isso não elaborada com mais vozes) e aliadas à imagem traduzida por uma dinâmica sempre em *diminuendo* >, parece como alguém que fala enquanto se afasta e sua voz torna-se cada vez menos audível, pois a

indicação *pp* neste caso sugere psicologicamente o afastamento. Como a canção é folclórica e quem fala é o gaúcho, cabe lembrar que sua personagem está associada à figura do cavalo, logo, podemos associar a imagem musical produzida nos primeiros compassos de introdução com o tópico do passo do cavalo (teremos para este tópico a representação musical dos movimentos do passo: mais lento, trote; mais andado e galope; mais ligeiro, rápido) que vai ao longe se afastando, levando o gaúcho embora, de volta a sua lida no campo e à solidão. Mas quando o gaúcho fala em *mf e a tempo*, detém o cavalo, para chamar a atenção da prenda, a qual se dirige (*p em tenuto*):

*1ª Estrofe*

*Vou-me embora, vou-me embora, **prenda** minha,  
Tenho muito que fazer (Bis)  
Tenho de ir para **rodeio**, prenda minha,  
No campo do bem querer...*

*2ª Estrofe*

*Noite escura, noite escura, **prenda** minha  
Toda noite me atentou (Bis)*

Após declarar suas intenções, o gaúcho se afasta, mais uma vez, sumindo-se ao longe. Conforme as indicações de dinâmica da partitura, apresentadas por *Ernani Braga* na seção coda, a melodia é executada mais uma vez pelo piano, e o canto não possui mais o texto da canção (o que sugere que a personagem já se encontra tão longe que não se pode mais entender o que diz).

*Quando foi de madrugada, **prenda** minha  
Foi-se embora e me deixou (Bis)*

*Coda*

***Nã nã nã nã nã nã, Nã nã nã nã nã nã,**  
**Nã nã nã nã nã nã nã** (Bis) (Signos icônicos da canção folclórica)*

Cabe ressaltar que o recurso monossilábico para o canto é também uma escolha composicional do autor, pois finalmente na coda, quando já não se pode mais entender a letra, pois a personagem se afasta, os versos são aqui representados somente pela sílaba **nã**. A seguir, apresento o exemplo 2. Podemos melhor visualizá-lo pelo recorte da partitura:

Exemplo 2 - *Prenda Minha*, arranjo para coro feminino de três vozes *a capella*, primeira página.

Introdução	A 1ª Estrofe	Interlúdio	A 2ª Estrofe	Coda
8 compassos	16 compassos	8 compassos	16 compassos	8 compassos
Piano uníssono	Canto 2 vozes contraponto/piano	piano	canto/piano	Canto/piano

Tabela 1 – Forma e orquestração de *Prenda Minha*: arranjo para canto e piano

Introdução	A 1ª Estrofe	Estrilho	A 2ª Estrofe	Coda
8 compassos	16 compassos	8 compassos	16 compassos	8 compassos
3 vozes – melodia em uníssono	1ª voz – melodia 2ª e 3ª vozes contraponto	1ª e 2ª vozes melodia 3ª contracanto	1ª voz melodia 2ª e 3ª vozes contraponto	2ª voz melodia 1ª e 3ª vozes contraponto

Tabela 2 – Forma e orquestração de *Prenda Minha*: arranjo para canto *a capella*

Como podemos observar acima, na Tabela e no exemplo 2, o arranjo para canto orfeônico da canção *Prenda Minha* preserva na sua introdução a execução para três vozes femininas, em uníssono, apresentando assim, segundo as regras do arranjo coral, a tópica do passo do cavalo.

### 2.3.2 *Tirana, tira-tirana*

Ernani Braga relata em sua introdução que esta é a única toada que recolheu em circunstância curiosa.

Uma noite, logo que cheguei a Porto Alegre, tomei um bonde de Terezópolis. Desci no ponto terminal, disposto a caminhar um pouco. Para o lado da igreja ouvira-se uma gaita. Fui ao encontro do gaiteiro, que estava sentado num degrau da escadaria em frente à igreja. Não me pareceu nem velho, nem moço. Mostrou-se, isto sim, muito desconfiado. A hora, aliás, era propícia a suspeitas, - quase meia-noite. Consegui, não sem grande custo, que ele tocasse, de novo, o trecho que eu tinha ouvido imperfeitamente. –Dedilhava a gaita com perícia. Penso que gostou do meu elogio, porque não precisei insistir muito para outra repetição. E não sei que confiança lhe mereci de repente que, espontaneamente, se pôs a cantar. O cantor não fazia, nem de longe, concorrência ao gaiteiro. A cantiga dizia: “tirana, tira-tirana, tira-tirana do meu rincão” e ia por aí adiante. Quando terminou, perguntei-lhe si ele era da fronteira. Foi o meu erro. Fitou-me com a desconfiança dos primeiros instantes, e respondeu-me com outra pergunta: - O sr. é da polícia? Como continuasse a resmungar coisas, que não me pareceram de grande interesse folclórico, ainda tentei cair-lhe em graça, oferecendo-lhe algumas pratinhas. Rejeitou-as, altivamente. Um bonde vinha chegando. Julguei oportuno o momento para me despedir, e voltei para a cidade, cantarolando toda a linha melódica da toada. Mas, da letra, retive somente as primeiras palavras e a lembrança de que se tratava de um como desafio. Foi o que procurei, de qualquer modo, reconstituir, adaptando, à música, algumas quadras, formadas com versos de Piá do Sul, respigados, aqui e acolá, em “*Gauchadas e Gauchismos*”.

Após esta descrição tão pitoresca sobre a técnica de coleta musical, meu interesse de pesquisa se aguçou quanto ao livro de consulta referido por Ernani Braga, de autoria de Félix Contreiras Rodrigues (Piá do Sul), *Gauchadas e Gauchismos*. Encontrei-o no mesmo sebo em que adquiri meu exemplar do *Cancioneiro Gaúcho* e localizei nele alguns dos versos selecionados pelo autor para compor a letra da canção *Tirana, tira-tirana* nas páginas desta primeira edição de 1920. Ernani transcreve um desafio, para duas vozes, como é tradicionalmente feito no Rio Grande do Sul e também por repentistas do nordeste brasileiro. É bom lembrar que o autor participou de coletas folclóricas durante os idos de 1920 e 1930, pelo nordeste, quando fez os arranjos de seu ciclo de canções folclóricas, *Cinco Canções Nordestinas*, editado posteriormente pela Ricordi (1944).

Como desafio, a *Tirana*, originalmente uma dança, aborda a tópica da valentia, da bravura do homem gaúcho. Isso se traduz no tema litero-épico pela expressão regionalista dos gaúchos pastoris “cuéras da relação”, que significa o bom, o valente, o bravo do desafio. Essa ideia está presente quando encontramos também na quadra “O ferro do meu facão, eu também sei manejar, Sou cuéras na relação e a tirana sei tirar... oi!”. Neste caso, fica clara a intenção litero-musical de vencer o desafio. Saber tirar a tirana é saber trovar pelo improvisado, assim

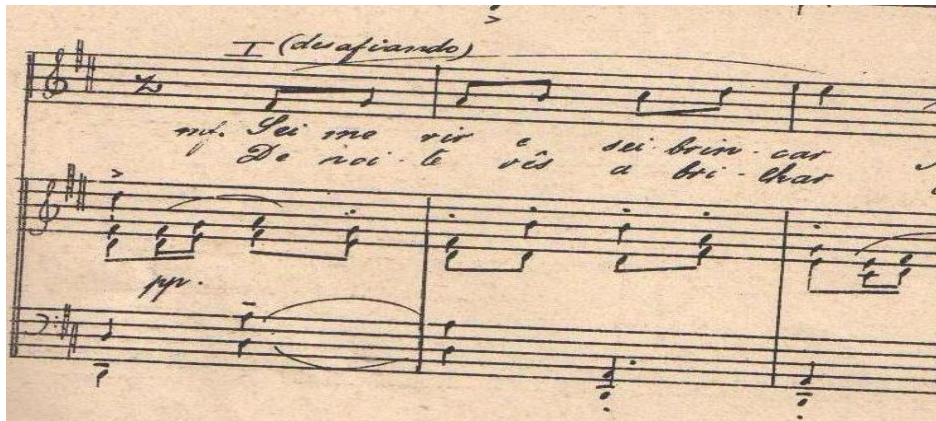
sendo, “os cúeras” – os valentes – “da relação” – do desafio, os vencedores da disputa litero-musical. Após uma introdução de quatro compassos, o primeiro verso que compõe o refrão de *Tirana, tira-tirana* parece ser formado pela linha melódica e pelas palavras que o gaiteiro lhe cantou na escadaria da igreja.

No tratamento harmônico dado pelo autor, o recurso de mudança tonal se presta para definir o humor das personagens. Ernani emprega a tonalidade de Sol M, para caracterizar a dança, e a entrada dos cantores em uníssono, mas quando entra o primeiro cantor, *desafiando*, modula para a dominante, Ré M, criando tensão. Ele prepara a entrada do outro cantor servindo-se de escala ascendente para dar movimento à música (compassos 23 e 24) e acentuar esta mudança de humor do que desafia para o que brinca. Para o segundo cantor, que brinca, o autor volta ao tom principal, Sol M. Quanto à dinâmica, o autor a indica após uma introdução de quatro compassos com o andamento *alegremente*, texto musical em uníssono, para os cantores I e II, um *mf* para a primeira frase, *f* e leve crescendo para a segunda com *sf* do piano e *p* súbito no vocábulo “cuéras”. Há crescendo para o *f* em solidão apoiado com um < crescendo em terças ascendentes do piano, quando prepara com um súbito *pp* a entrada do primeiro cantor que recebe a indicação de intenção *desafiando*. Para o segundo cantor, a intenção proposta pelo compositor é assinalada pela indicação *brincando*. Podemos observar estas indicações no Exemplo 3 e também a escala ascendente em terças paralelas que prepara a entrada do segundo cantor. Quanto ao verso inicial, podemos observar a primeira quadra, utilizada como refrão:

*Refrão*  
*cantores I e II - (uníssono)*

***Tirana, tira-tirana, tira-tirana do meu rincão.***  
*Tira-tirana, os cuéras da relação (crescendo)*  
*Vão cantar a noite em fora*  
*Despertando a solidão!*

A primeira quadra do desafio foi selecionada por Ernani Braga da obra literária *Gauchadas e Gauchismos* de Piá do Sul (Contreiras Rodrigues). É a terceira quadra (p. 85) e sofre apenas uma alteração para acomodação da métrica do verso à prosódia do canto e adequação à técnica vocal. Ernani Braga substitui a última palavra da segunda linha, “fogão”, por “fogueira” na versão final de seu *Cancioneiro*. Fica clara a provocação pelo que se entende da pergunta e resposta transmitidas pela frase musical, enquanto o piano sustenta o ritmo na ME e na MD salpicado entre terças *stacatte*.



Exemplo 3 - *Tirana, tira-tirana*, arranjo para canto e piano, página 02.

*1ª Estrofe*

*cantor I – desafiando mf*

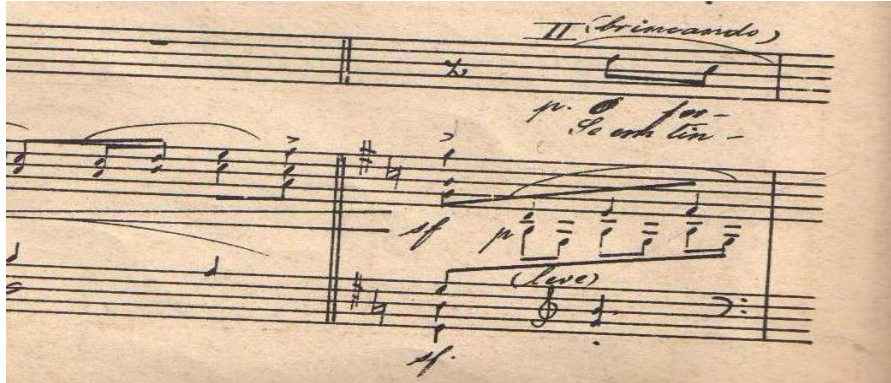
*Sei me rir e sei brincar*

*Numa roda de fogueira,*

***Mas também sei manejar***

***O ferro do meu facão...***

O conteúdo desafiador é significativo, pois se trata aqui do tópico da valentia entre gaúchos. A indicação para o 3ª e 4ª versos da estrofe forma dinâmica em *p*, pode ser interpretada como uma ameaça irônica do primeiro cantor, que desafia, provoca o duelo musical. O piano prepara durante dois compassos de subida ascendente em terças um crescendo que culmina em *sf* com a entrada do segundo cantor. O compositor sugere uma intenção ironicamente jocosa – *brincando* – para o segundo intérprete e indica para o pianista um toque *leve* em *p* com salto de ME alterando também, assim, o timbre das vozes do acompanhamento que brinca com o ritmo que agora mudou. Indicando o caráter mais jocoso da segunda personagem, que responde brincando, cresce gradativamente para um *f*, quando a personagem usa a expressão “Sou cuéra na relação” (Sou bom, valente no desafio!) e depois afirma que também sabe “tirar a tirana” e termina com um salto de quinta ascendente e o chamamento “Oi!”, deixando clara a intenção em responder ao desafio, correspondendo musicalmente à letra, como se observa:



Exemplo 4 - *Tirana, tira-tirana*, arranjo para canto e piano, página 2.

1ª Estrofe  
cantor II - brincando p

**O ferro do meu facão**  
**Eu também sei manejar**  
**Sou cuéra na relação**  
**E a tirana sei tirar. Oi!**

As duas quadras que seguem não se encontram nem no livro *Amores do Capitão Paulo Centeno*, nem em *Gauchadas e Gauchismos*, ambos de Piá do Sul (Contreiras Rodrigues), o que me levou a crer que tais versos foram retirados da poesia do mesmo autor, “*Jardim de Amor*”, que não localizei, mas que também serviu de fonte para a pesquisa de Ernani Braga. Descrevo a seguir estas duas quadras restantes, escolhidas por Ernani Braga para adaptar à canção *Tirana, tira-tirana*.

2ª Estrofe  
cantor I - desafiando MF

*De noite vês a brilhar*  
*Estrelas que contaria*  
*Numeroso escrito é o mar*  
*Se em tinta virasse um dia*

E o segundo cantor responde com as indicações *brincando* e *p* para a dinâmica:

2ª Estrofe  
Cantor II - brincando p

*Se em tinta virasse um dia*  
*Toda a água do grande mar*  
*Nem tu nem toda a tua casta*  
*Chegariam a esgotar. Oi!*

Após tais provocações no desafio do jogo cantado, os dois intérpretes repetem o refrão, sempre com indicação dinâmica *f*, com exceção dos dois últimos compassos. Estes recebem

um *sf* para o canto no último compasso de ambos os arranjos. Os arranjos estão distribuídos na seguinte ordem para a versão canto e piano e a apresento na tabela de forma e orquestração abaixo.

Introdução	Refrão	1ª Estrofe	Introdução	Refrão	2ª Estrofe	Coda
5 compassos	9 compassos 1º tema	19 compassos 2º tema 1º cantor- 10 2º cantor- 9	4 compassos	9 compassos	19 compassos idem	9 compassos 1º tema
piano	Uníssono canto	2 cantores intercalados, brincando e desafiando	piano	uníssono canto	2 cantores intercalados brincando e desafiando	canto a duas vozes

Tabela 3 – Forma e orquestração de *Tirana, tira-tirana* para canto e piano.

Ao preparar esta peça, percebe-se claramente a condução da interpretação pelo autor, que mantém fechadas as alternativas do cantor, pois predetermina todo o tempo qual colorido deve imprimir o intérprete ao texto e à sua inflexão vocal. Por uma questão de estilo, no canto erudito, quando se segue uma escola italiana, se exagera na pronúncia das consoantes de uma maneira o menos coloquial possível. Essa inflexão artificializada, por uma dicção clara e nitidamente demarcada, seguiria o *gosto* erudito.

Mesmo seguindo uma tendência mais moderna de nacionalismo, folclorizador, parece que o autor está buscando transparecer as influências étnicas e regionalistas em suas composições. O autor, apesar de empregar termos em português mesclados aos italianos, não foge a uma influência europeia quanto à prosódia e condução litero musical nesta obra. Fica clara nas peças para canto e piano a influência do *lied* romântico, pela maneira como o autor prepara as atmosferas psicológicas das canções e constrói os cenários musicais. A recepção do repertório complementa tais impressões em quem está familiarizado a ele.

Em seu *Cancioneiro Gaúcho* (MEYER, 1952, p. 8-9) nos afirma que, pela produção genuína que deixou, o gaúcho expressa a exuberância animal do amor pela lealdade do macho que só enfeita um pouco o desejo para lhe dar mais tempero, pelo gosto de arrastar a asa em verso. Com uma tendência constante na poesia popular – o realismo jocoso – sem constrangimentos, o trovista não respeita a graça feminina da *Tirana*, parodiando-a numa espécie de contra-tirana, com um tom irreverente de *Chimarrita*. A mulher é cantada em parceria com o cavalo, envoltos em uma aceitação do destino, ou ainda com o cavalo, que já é liberdade, a independência, rumo ao esquecimento:

*Estou velho, tive bom gosto,*



Morro quando Deus quiser;  
 Duas penas levo comigo:  
 Cavalo bom e mulher.  
 Ao botar o pé no estribo,  
 Meu cavalo estremeceu;  
 Adeus, morena que ficas,  
 Quem vai-se embora sou eu!

Exemplo 5 - *Tirana, tira tirana*, arranjo a capella para 4 vozes, página 1.

Na Tabela 4, descrevo a orquestração deste arranjo para simplificar sua exposição:

Introdução	A Refrão	B 1ª Estrofe desafiando	B' 1ª Estrofe brincando	A Refrão	B 2ª Estrofe desafiando	B' 2ª Estrofe brincando	A Coda
5 compassos	17 compassos	10 compassos	9 compassos	idem	idem	idem	9 compassos
1ª voz pausa 2ª voz em <i>divise</i> de 3ªs paralelas na sílabo <b>nã</b> + 4ª voz marcando ritmo com <b>dum staccato</b> na fundamental.	1ª voz com melodia e letra 2ª voz com <b>nã</b> em <i>divise</i> de 3ªs paralelas com a 4ª voz marcando o ritmo com <b>dum</b> <i>staccato</i> .	1ª voz solo X desafiando a 2ª voz em <b>nã</b> e 3ª voz em contraponto com a 1ª voz, com a letra 4ª voz em <b>dum</b> com ligadura.	1ª voz em solo Y, <i>p</i> <i>crescendo</i> 2ª e 3ª vozes em <b>nã</b> + 4ª voz em <b>dum</b> , tudo sempre levemente <i>staccato</i> com <i>fermata</i> no <b>Oi! Sf.</b>	idem	idem	idem	1ª voz em solo 2ª e 3ª vozes em terças no contratempo + 4ª voz em marcação do Baixo em <i>mf</i> com leve acento no 1º tempo.

Tabela 4 – Forma e orquestração de *Tirana, tira-tirana* para canto a capella.

### 2.3.3 *Meu boi barroso*

A canção *Meu boi barroso* remete-nos pela sua lírica primeiramente às parlendas sobre o boi que cortam o Brasil. Esta canção foi a primeira que ouvi do repertório apresentado neste álbum de arranjos de Ernani Braga. A versão que apreciei pela voz de Bidú Sayão não figura no álbum por ter sido feita por Ernani para voz solo com acompanhamento de piano em data posterior à da edição do *Cancioneiro Gaúcho*. Infelizmente, esta se perdeu sem sequer ter sido editada, segundo o que diz Vera Braga na biografia que escreveu sobre o autor. Ernani Braga adotou o compasso quaternário simples nas duas versões de arranjos que fez para a edição do *Cancioneiro Gaúcho*, mas não abriu mão do acento no tempo fraco, como signo rítmico regionalista. Isso comprova a tendência que já existia e que se firmou como característica de um jeito de fazer música, impregnado de elementos denominados e reconhecidos posteriormente como estilo gaúcho, descrito em *O estilo gaúcho na música brasileira* de Bangel (1989). Com um arranjo em métrica binária simples, Ernani Braga compôs um acompanhamento ao piano, com acento deslocado para o tempo fraco. Se, segundo Bangel, o ritmo é mais anacrúsico do que tético no estilo gaúcho, já estava, portanto, adequado ao fazer musical regional que se consolidou com o tempo como característico.

Ernani Braga adotou a versão transmitida a ele por Andino Abreu, caracterizada de regionalismo, segundo o autor, por um “ritmo de colcheia pontuada-semicolcheia, no princípio de cada verso, contrastando com o ritmo insistente e uniforme do trotezinho, confiado ao acompanhamento”. Mesma descrição em Bangel (1989, p. 30). Ainda sugere, para a versão canto/piano, um *moderato* (*trotando*) na introdução do piano, que deve ser, indica ele, *pouco ligado* e *p*, mas, logo no terceiro compasso, com a entrada das duas vozes, indica *p bem ritmado*, com a nota de rodapé, *acentuar, sem exagero*. Para o refrão, pede a dinâmica *mf* (*expressivo*) e (*mais ligado*). A primeira frase que segue obedece a uma dinâmica orgânica, repetindo a letra e melodia em *pp* em que o piano acompanha as dinâmicas. Observemos o Exemplo 6, em que aparece a tópica do trote já nos primeiros compassos da introdução

Exemplo 6 - *Boi Barroso*, arranjo para canto e piano, página 1.

Acentuar sem exagero, como pede o autor, parece quase impossível dada a sensação de desconforto pela dificuldade experimentada ao cantar a peça nesse arranjo. Quando entra o cantor, Ernani cria uma mímese musical do andar do cavalo, através do acento no tempo, para o acompanhamento do piano. Mas, para as vozes, desloca o acento – o que pode levar a uma sensação de desconforto em quem ouve e executa. A tendência natural é o cantor tentar ajustar o acento forte ao acento do piano. Podemos observar a forma e textura da canção nos dois arranjos, conforme as tabelas a seguir

Cortina/ Introdução	A 1ª Estrofe 1º tema	Refrão 2º tema	Interlúdio	2ª Estrofe 1º tema	Refrão	Coda
2 compassos	8 compassos	16 compassos	2 compassos	8 compassos	16 compassos	5 compassos
Piano solo ME em díade de 5ª-8ª	1ª e 2ª em <i>solí</i> de terças paralelas	1ª e 2ª em terças e sextas paralelas	1ª e 2ª em terças	1ª e 2ª em terças	1ª e 2ª vozes em terças	1ª e 2ª vozes <i>solí</i> em terças paralelas

Tabela 5 – Forma e orquestração do arranjo de *Meu boi barroco* para canto e piano.

Introdução	1ª Estrofe	Refrão	2ª Estrofe	Refrão	Coda
2 compassos	8 compassos	16 compassos	8 compassos	16 compassos	5 compassos
1ª e 2ª vozes	1ª e 2ª vozes	1ª voz em	idem à 1ª	idem ao	3ª e 4ª voz

em pausa + 3ª e 4ª vozes em eco com leve Acento deslocado	com solo em terças + 3ª e 4ª vozes em eco com acento deslocado	uníssonos, 2ª e 3ª voz em contraponto e 4ª voz em baixo contínuo	estrofe	anterior	conduz e 1ª e 2ª vozes seguem em terças
---	--	--	---------	----------	---

Tabela 6 – Forma e orquestração do arranjo de *Meu boi barroso* para canto *a capella*.

Na versão coral, o acompanhamento para a melodia é construído como contraponto, com imitação entre as vozes, o que não é típico da canção popular. Com dois compassos de cortina para a apresentação da tónica do trote, a primeira e segunda vozes entram em *solis* de terças e sextas paralelas, enquanto a terceira e quarta vozes, permanecem no jogo contrapontístico de eco. Isso prossegue durante a parte A e, quando chega em B, é a vez da primeira e segunda vozes moverem-se com intervalos mais abertos, o que dá a impressão de que a música ficou mais leve, menos em bloco. Ernani utiliza a imagem icônica do lamento “Ai!”, durante toda referência ao boi e, no final da canção, o aboio “Oi” neste arranjo, executado desde os quatro últimos compassos pela terceira e quarta vozes e, no último, sustentado por todas.

Na segunda metade do 13º compasso, o autor modula para SibM, enquanto o texto declara: “Meu boi, meu boi barroso, meu boi pitanga o teu lugar é la na canga. Meu boi...” Braga aplica um *f* nesta nota – sol 4 –, a mais aguda da canção. Passa, assim, todo o apelo do lamento pelo boi, psicologicamente, pelo signo musical icônico da altura mais aguda, para o choro, o gemido – tónica muito usada no romantismo, remanescente da teoria dos afetos.

No arranjo para canto *a capella*, Ernani Braga mantém as indicações de *moderado* (*trotando*) em *p* com *acentuação discreta* na segunda metade do terceiro e quarto tempo na introdução da 3ª e 4ª vozes. Ao introduzir a 1ª e a 2ª vozes no segundo tempo, o faz com leve dilatação da cabeça do 2º tempo pela indicação do ponto de aumento. O efeito é produzido enquanto a 3ª e 4ª vozes jogam com o eco vocal durante os oito primeiros compassos, passando para a dinâmica ao fim da repetição do primeiro verso, na 2ª casa, quando indica *mf* e *expressivo* para todas as quatro vozes. Na segunda metade do terceiro tempo, a 1ª e a 2ª vozes aparecem em uníssonos, com fraseado ascendente, *mf* (*expressivo*), decrescendo no décimo compasso para chegar a um *pp* que vai perdurar até o terceiro tempo do 13º compasso, quando o autor pede um súbito *mf*, seguido de um rápido *diminuendo* com a indicação (*menos*) para afirmar sua proposta interpretativa. Bangel, que considera o *Boi Barroso* “a mais folclórica de todas as canções folclóricas” nos explica que, na música gaúcha, a melodia é

propositalmente embrutecida, sendo cantada ou tocada, acentuando-se as sílabas e notas do tempo fraco com a preocupação de torná-la mais de galpão do que de salão.

para o órgão feminino e a capella.

Boi Barroso

I  
II  
III

moderato (trabando)

1. cara-li-rho ôi. mala-ca-ra, ôi.  
(1) acclamando discretamente

Boi boi barroso boi boi pi-tanga

1. Meu ca-ra-lo ma-la-ca-ra tem andar de sa-ra-ra  
2. Ho-je é di-a de ro-deio, de chur-rasco e de mar-  
cara-li-rho ôi. mala-ca-ra ôi.

Boi boi bar-ro-so boi boi pi-tanga

cu-ra, não tro-pe-ça, nem se espanta, vi-a-jando em noi-te es-  
cura; não há a ga-u-lhada, re-u-ni-da no gal-

cara-li-rho ôi. mala-ca-ra ôi.

Boi boi bar-ro-so boi boi pi-tanga

cu-ra. Meu cara-lo mala-ca-ra. cu-ra. Me boi bar-  
roso. Ho-je é di-a de ro-deio. roso. (apressado)

cara-li-rho ôi. cara-li-rho ôi.

(apressado)

Exemplo 7 - Boi Barroso, arranjo a capella, página 01.

A música é vinculada às suas origens campeiras, do tipo binário expositivo. Ernani Braga escolheu apresentá-la nos dois arranjos, sob compasso quaternário, com a seguinte letra:

*Estrofe I*  
 Meu cavalo **malacara**<sup>31</sup>  
 Tem andar de **saracura**  
 Não tropeça nem se espanta  
 Viajando em noite escura (Bis)

*Estrofe II*  
 Hoje é dia de **rodeio**  
 De **churrasco e chimarrão**

<sup>31</sup>Nome que se dá ao cavalo que apresenta uma mancha branca ao longo do focinho. A expressão que se fixou indica que o cavalo aparece muito em uma situação de batalha (Nunes & Nunes, *Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul*, Martim Livreiro, 1982).

*Quero ver a gauchada  
Reunida no galpão*

*REFRÃO  
Meu Boi Barroso  
Meu Boi Pitanga  
O teu lugar, o teu lugar é la na canga (Bis)*

Como outra fonte de consulta, utilizei para minhas referências o *Cancioneiro Gaúcho* de Augusto Meyer. Nele, consta referência ao *Boi barroso* como toada portuguesa e nos propõe que “modismos e motivos, temas ou movimentos líricos são influência sobretudo açoriana passada aos continentinos”. Segundo Meyer, há versos que foram sendo adaptados ao gosto novo, como os versos emigrados do *Cancioneiro Guasca* de J. Simões Lopes Neto, cantados com a toada do *Boi Barroso*: “Atirei um limão verde... ou Lá vem a lua saindo... puramente portugueses” (MEYER, 1952, p. 5). Curiosamente, em conversa com Helena Abreu, ela cantou para mim: *...Lá vai o sol se escondendo... deitado numa sangueira...*, o que me ajudou a entender melhor as palavras de Augusto Meyer ao dizer que os versos do *Boi barroso* migram. O ritmo aditivado da toada *Boi Barroso*, transcrita por Ernani Braga, era característico da influência ibérica: colcheia pontuada-semicolcheia-colcheia no tempo forte do compasso.

#### 2.3.4 Trovas Saudosas nº 1

Nestas *Trovas Saudosas*, Ernani utilizou o compasso binário para os dois arranjos, com indicação de *movido* e *mf* em sua introdução de quatro compassos para a 2ª e a 3ª vozes, que vão *cedendo* e *diminuendo*, preparando a entrada da primeira voz (*a tempo*) e em *p*. O arranjo para canto/piano mantém acentuação leve na terceira de cada grupo de quatro semicolcheias. Com isso, prepara a atmosfera da canção saudosa, melancólica, mantendo-lhe o ritmo, enquanto intercala dinâmicas e andamentos em ambos os arranjos, como indicação da atmosfera musical a ser criada, em acordo com a letra das trovas:

Esta verdadeira jóia do folclore gaúcho me foi revelada pela voz afinadíssima e sua vemente timbrada de Helena Abreu. É a canção mais pequenina de todo o cancionero, e a que mais me agrada, pela espontaneidade e autêntico sabor folclórico. O acompanhamento de piano, apesar da indicação “tranquilo”, deve ter

uma leve acentuação na terceira de cada grupo de quatro semicolcheias, ou seja, na metade de cada tempo, o que é do estilo gaudério.

Mais uma vez Ernani cita sua fonte, tecendo elogios à voz de Helena Abreu, soprano e filha do barítono Andino Abreu. Ernani Braga adotou a letra e melodia cantadas por Helena, mas também em sua consulta se deparou com as quadras de Piá do Sul em *Gauchadas e Gauchismos* (1920, p. 04), de onde separou a primeira. De *Amores do Capitão Paulo Centeno* (1937, p. 134), retirou da *Toada Popular* a segunda quadra, que usou para *Trovas Saudosas n.º2*, que figura como primeira da página e da letra adaptada, respectivamente. A seguir a tabela do arranjo para canto e piano desta música:

Cortina	A 1ª Estrofe 1º tema	B 1º Estrofe 2º tema	A 2ª Estrofe 1º tema	B 2ª Estrofe 2º tema
2 compassos	12 compassos	9 compassos	12 compassos	9 compassos
Piano e <i>levare</i> das 2 vozes	1ª e 2ª vozes em <i>solis</i> de terças	Movimento contrário das vozes	idem	terminação em acorde final

Tabela 7 – Forma e orquestração do arranjo de *Trovas Saudosas (Nº 1)* para canto e piano.

No arranjo para 3 vozes *a capella*, Ernani Braga abre mais compassos para a introdução, preparando em terças paralelas para a 2ª e 3ª vozes a entrada da 1ª voz. Segue a apresentação do primeiro tema em 12 compassos, a exposição do 2º tema com mais 12 em contraponto das 3 vozes e a repetição do segundo verso, com o primeiro tema, do segundo tema, seguindo para uma breve coda de 3 compassos. A indicação de *ritornello* para a retomada da segunda estrofe não está indicada, restando ao executante analisar a harmonia para decidir onde melhor se encaixa.

Introdução	A 1ª Estrofe 1º tema	A 1ª Estrofe 2º tema	Codetta
5 compassos	12 compassos	8 compassos	3 compassos
2ª e 3ª vozes <i>solis</i> de terças	1ª voz solo, 2ª e 3ª acompanhamento com letra ( <i>id</i> )	1ª voz solo, 2ª e 3ª em ai! e oi!	solo 1ª voz e 2ª e 3ª vozes acompanhamento

Tabela 8 - Forma e orquestração do arranjo de *Trovas Saudosas* para canto *a capella*.

Letra adaptada por Ernani, como ele mesmo fala, resultado do que lhe foi transmitido e da adaptação de trovas extraídas dos livros de Contreiras Rodrigues (Piá do Sul). As indicações de dinâmica do autor são iguais para ambos os versos nas duas versões. A primeira frase do verso é em dinâmica *p*, a segunda já em *mf*, e a repetição da primeira, novamente em *p*. No segundo tema, há o jogo entre as lamentações do gaúcho quando se refere a ter de deixar a morena, a chinoca, e, depois, novamente, quanto a deixar os pagos amados: Cerro de Bagé e Camaquã. O autor, lendo em *Gauchadas e Gauchismos* (RODRIGUES, 1920, p. 64-65) sobre a figura emblemática da chinoca e em trovas sobre o amor do gaúcho aos seus pagos, inspirou-se para adaptar esta letra, onde se fala dos dois amores do gaúcho:

*1ª Estrofe*

*Cada vez que eu considero que tenho de te deixar  
Me fuge o sangue das veias e o coração do lugar  
Cada vez que eu considero que tenho de te deixar  
Oi! Morena, oi! Oi! Vou te deixar, oi!  
Chinoca, oi! Oi! Vou te deixar!*

*2ª Estrofe*

*Quando penso nos meus pagos, tenho ganas de cantar  
É uma dor que são afagos, que dão ganas de chorar  
Quando penso nos meus pagos, tenho ganas de cantar  
Ai! Cerro de Bagé! Ai! O meu rincão!  
Ai!! Camaquã! Ai! O meu rincão! Ai!*

Na relação texto-música, encontramos uma canção escrita em Fá M, em que, para o acompanhamento ao piano, o autor propõe o arpejo do acorde para ambas as mãos em movimento contrário, como cortina, e dando uma ideia de nostalgia desde o primeiro compasso introdutório e que se mantém durante toda a canção. O movimento contrário também indica a contradição do gaúcho que não quer se afastar, nem da terra nem da amada. O piano só concretiza os acordes em bloco quando entramos na parte B e, no segundo tema, o cantor deplora sua situação. Neste momento o texto afirma: “Oi! Morena oi! Oi! Vou te deixar! Oi! Chinoca, oi! Oi! Vou te deixar!”. Ali, revela-se o sentimento do gaúcho que avisa a Chinoca que vai deixá-la, mas geme realmente por saudades da sua terra. O autor recorre, portanto, não a mudanças tonais, mas a variações rítmicas para salientar a diferença entre a ênfase da angústia e o conformismo da personagem. No arranjo coral, o autor segue as normas do contraponto bem apresentado, expondo o tema principal claramente logo de início pela segunda e terceira vozes para seguir com a melodia na primeira (4º compasso). Na ênfase textual do trecho “Me fuge o sangue das veias e o coração do lugar”, o autor usa a nota mais aguda da tessitura da peça – Fá 4 no piano (compassos 10-12), conferindo musicalmente a



intenção lírica, um caráter mais dramático, apelativo. Desta maneira, o autor compõe a atmosfera musical de acordo com o texto literário, usando dos expedientes harmônico-tonais e rítmicos canônicos que adquiriu durante sua formação musical.

### 2.3.5 *Trovas Saudosas nº 2*

Lola Éboli, professora do Instituto de Belas Artes, estudiosa dos assuntos de estética musical, ditou-me, por telefone, esta deliciosa toada, ouvida de parentes seus, que a ouviram de outros, mais velhos. A segunda trova, que acrescentei à que me deu Lola Éboli, por lhes achar afinidade, foi tirada do ‘Jardim de amor’ de Contreiras Rodrigues.

Assim, Ernani Braga introduz a quinta canção, transmitida pela citada professora e musicista. Para esta segunda trova, o autor adotou o compasso quaternário, com indicação, na introdução, *andante, com muito sentimento* para as vozes e *andante (bem ligado)* em *p* para o acompanhamento do piano, preparando a entrada das vozes. A sugestão para interpretação do coro é de *andante (sem arrastar)* e o autor acrescenta ao final do arranjo que se pode dividir o acompanhamento entre os 3 naipes corais, confiando o primeiro motivo a solistas.

Ernani apresenta em *Trovas Saudosas nº 2* canto e piano, o ritmo comum a toda música latino-americana, o ritmo aditivo (3-3-2), representado desde o primeiro compasso da introdução pelo acompanhamento do piano e característico da milonga, de herança africana. Com indicação de *legato*, Ernani expõe esta marca da cultura ibero americana em um jogo rítmico-melódico de cruzamento de vozes entre a mão direita e esquerda do pianista (compassos 1, 2 e 3), formando o ritmo da milonga. Assim, a atmosfera que *Trovas Saudosas* nos sugere desde seus primeiros dois compassos introdutórios, pela cortina proposta por Ernani, é a da personagem, o gaúcho. Este se derrama em sentimentos saudosistas, através da música que flui por esta marcação rítmica. A ênfase do salto intervalar de oitava ascendente da mão esquerda (desde a fundamental do acorde da mediante do centro tonal para o pentagrama da direita e após o retorno pela terça descendente para se apoiar novamente na mediante da tonalidade principal) e apoio rítmico desta nota da oitava é associada à impressão rítmica aditiva. Pode ser associada à impressão psicológica do saudosismo, da melancolia, sem, no entanto mostrar a presença da tristeza, mas sim do conformismo a uma situação que está de tal forma configurada que com ela as personagens se bastam. Observa-se isto no primeiro verso: “O cravo também se muda do jardim para o deserto / De longe também se

ama quem não se ama de perto”. A forma e textura apresentadas na peça seguem a disposição apresentada na tabela abaixo:

Introdução cortina	A 1ª Estrofe 1º tema	B Refrão 2º tema	A 2ª Estrofe 1º tema	B Refrão 2º tema
2 compassos	8 compassos: exposição rítmica	8 compassos: modulação e cromatismo	8 compassos: exposição rítmica	8 compassos: modulação e cromatismo
piano (bem ligado)	duas vozes com piano	duas vozes com piano	duas vozes com piano	duas vozes com piano

Tabela 9 – Forma e orquestração do arranjo de *Trovas Saudosas n° 2* para canto/piano.

O texto da canção fala-nos do que sugere seu título: saudade. Romântica em sua letra e melodia, *Trovas Saudosas n° 2* fala do sentimento do gaúcho transposto para a partitura pela indicação de Ernani Braga *andante, com muito sentimento*, logo em sua introdução. Suas indicações de dinâmica, durante toda a canção, acompanharão essas intenções, favorecendo o clima de lamentação pela saudade. Musicalmente, salienta esta ideia através da suspensão, provocada por nota estranha ao acorde, finalmente diluída quando cai em repouso na nota do acorde (compasso 12). A dinâmica *mf* sugerida para os gemidos do gaúcho e ao fim sugere a atmosfera de cumplicidade com o *diminuendo* e *rallentando* ao final dos versos I e II. Para análise do arranjo *a capella* podemos observar pela Tabela 10 sua estrutura:

Introdução	A 1ª Estrofe e 1º tema	B Refrão e 2º tema	A 2ª Estrofe e 1º tema	B Refrão e 2º tema
4 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos
2ª, 3ª e 4ª vozes	1ª voz solo com coro a 3 vozes	1ª voz solo. 2ª <i>num</i> , e 3ª contraponto com letra em divise, 4ª <i>num</i>	1ª voz solista e coro a 3 vozes	Coro a 4 vozes, idem

Tabela 10 - Forma e orquestração do arranjo de *Trovas Saudosas n° 2* para canto *a capella*.

*1ª Estrofe*  
**O cravo também se muda**  
**do jardim para o deserto**  
**De longe também se ama**

*quem não se ama de perto*

*Refrão*

***Ai! Rosinha! Ai! Magala!***

*A gente com essa vida, há muito se **regala**.*

*2ª Estrofe*

*Se seis anos não te vi  
não foi por minha vontade  
Só sei que **longe de ti**  
**chorei tropas de saudade***

O texto poético nos remete a uma espera pelo amor que talvez um dia se realize, mas que somente pelo fato de existir já preenche a solidão do gaúcho. Ela traz na atmosfera resignação pelo que não pode ser mudado, ilustrado pelo ritmo e pela indicação de dinâmica *andante sem arrastar* para o acompanhamento que é dividido entre os três naipes corais. As três vozes executam notas repetidas em *ostinato*, que passa a mensagem do prolongamento da imagem musical da conformação com a espera, enquanto repetem a letra “de longe também se ama, se ama, quem não se ama de perto, de perto”. Inicia-se *diminuendo*, seguindo para *p* caminhando mais para o *diminuendo* como uma personagem que fala e vai cada vez mais se afastando, falando de longe, “de longe”. Esta ideia é confirmada pela continuidade desse movimento de afastamento indicadas ainda pelo desenho musical do segundo tema, o refrão, onde a divide em intervalos maiores entre a 2ª e 3ª vozes indica mais uma vez afastamento, com a dinâmica encaminhando-se de um *p* para um *diminuendo*, *rallentando* e *diminuendo*. O texto de *Trovas saudosas nº 2* é, se podemos caracterizá-lo psicologicamente, nostálgico. Representa a fala da personagem do gaúcho que se resigna em viver somente de lembranças, da memória de seu amor, o que o ajuda a suportar a lida na solidão de seu rincão.

### 2.3.6 *Chimarrita*

Ernani Braga apresenta-nos a sua *Chimarrita* fazendo o seguinte comentário, baseando-se novamente na versão transmitida vocalmente por Helena Abreu e na versão de Contreiras Rodrigues:

A versão que ouvi de Helena Abreu é um pouco diferente da que Contreiras Rodrigues registrou no livro “Amores do Capitão Paulo Centeno” tanto no desenho melódico, como na letra. A primeira quadra tinha certa analogia, nas duas versões; a segunda não figura no livro citado, do qual também não aproveitei as demais, pelas razões que descrevi, em referência ao *Meu boi barroso*. Quanto à terceira, encontrei-a entre muitas outras, que fui obtendo de fontes diversas, e que não traziam indicação de procedência.

Executando ao piano este arranjo, é fácil imaginar porque Ernani Braga era famoso por seus arranjos para orfeão de moças. Há um diálogo oferecido entre as 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> vozes em contraponto simples apresentado na introdução com caráter *andantino p - diminuendo* e *diminuendo* para tornar as vozes novamente ao *p*, preparando a entrada da 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> vozes em intervalos de 6<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup>, que caminham para a resolução em 3<sup>as</sup> ao fim das frases e, finalmente, na terminação da 2<sup>a</sup> voz solo, repetindo o eco do fim da frase.

O título da canção alude à dança tradicional. A chimarrita já foi alvo de estudo de vários pesquisadores e folcloristas que estudaram a fundo suas “origens açorianas”. Ernani Braga apresenta em seu álbum de canções primeiramente o arranjo que fez desta canção para 5 vozes femininas *a capella* e depois o arranjo para canto e piano, ambos na tonalidade de Rem. No livro de Contreiras Rodrigues, *Amores do Capitão Paulo Centeno* (1937, p. 149), a quadra que mais se assemelha à adaptação de Ernani Braga me pareceu ser a seguinte:

*Chimarrita diz que tem  
Dous cavallinhos lazões  
Mentira da Chimarrita  
Não tem onde se botem xergões.*

Nas quadras do *Cancioneiro* por Ernani Braga, prevaleceu a seguinte escolha:

*1<sup>a</sup> Estrofe  
Chimarrita diz que tem  
um **cavallinho alazão** (bis).  
Ela diz também que é dona  
do meu pobre coração (bis).*

*2<sup>a</sup> Estrofe  
Me diga moça bonita  
onde é sua morada (bis)  
prá quem tem cavalo gordo  
um galope não é nada (bis)*

*3<sup>a</sup> Estrofe  
Chimarrita é pobrezinha  
mas não diz a ninguém que é (bis)  
Diz que tem **um fléte um zaino**  
Não tem nem **um pangaré** (bis)*

Introdução	A 1º verso e 1º tema	B Refrão e 2º tema	A 2º verso e 1º tema	B Refrão e 2º tema	A 3º verso e 1º tema	B Refrão e 2º tema
8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos
3ª 4ª e 5ª vozes	idem + entrada vozes solistas	todas as vozes	idem	idem	Idem	Idem

Tabela 11– Forma e orquestração do arranjo de *Chimarrita* para canto a capella

Introdução	A 1º Estrofe e 1º tema	A 1ª Estrofe e 2º tema	A' 2ª Estrofe e 1º tema	A' 2ª Estrofe e 2º tema	A'' 3ª Estrofe e 1º tema	A'' 3ª Estrofe e 2º tema
8 compassos	8 compassos	8 compassos	idem	idem	idem	idem
piano	2 vozes e piano	2 vozes e piano	idem	idem	idem	idem

Tabela 12– Forma e orquestração do arranjo de *Chimarrita* para canto e piano.

Para comentar esta canção, servi-me das mesmas referências de Ernani Braga. Encontrei em *Amores do Capitão Paulo Centeno* (1937) as quadras que serviram de inspiração para o autor. Nelas a declaração de que a *Chimarrita*, referindo-se a personagem feminina do imaginário regionalista, é pobre e mentirosa, pois diz ser possuidora de dois *lazões* (cavalos de porte, de raça), um *flete* (cavalo do patrão, com arreios de prata) e um *zaino* (cavalo que ganha as carreiras). O narrador ainda refere-se que a *Chimarrita* diz que é dona de seu pobre coração. A canção tem caráter romântico e nostálgico, tendo como tema lírico a mulher e o cavalo, localizados em pé de igualdade para o gosto do gaúcho.

### 2.3.7 Saudades do Gaúcho

*1ª Estrofe*  
**Esta vida da cidade**  
**para mim não tem valor.**  
**Do rincão tenho saudade**  
*onde vive meu amor (bis)*

*Refrão*  
**Ai que sofrer!**  
**Que cruel sorte!**  
**Que padecer!**  
**Antes a morte!**

*2ª Estrofe*  
**Chora formosa campina**  
**O lugar onde nasci.**

*Aquela aldeia divina  
onde canta o bem-te-vi (bis)*

*3ª Estrofe  
Saudade! Tenho saudade!  
Do soprar do minuano.  
Que as cochilhas invade.  
Dos pagos que me ufano (bis).*

*4ª Estrofe  
Oh! Santo Deus permita!  
Que eu morra em minha terra.  
Onde, à tarde, a juriti.  
Canta o hino lá da serra*

Sobre a pesquisa folclórica desta canção, melodia e letra, Ernani revela-nos:

Há uma canção publicada pelo editor Sotero de Souza de São Paulo, como sendo de Luiz Moreira, com as indicações – “canção rio-grandense”, sobre os motivos de zama cueca<sup>32</sup>. Aliás o segundo motivo dessa canção tem grande semelhança com o outro do “meu boi barroso”, parecendo ser o mesmo, com pequena variante. Dona Maria Moritz, orientadora de música nas escolas primárias de Porto alegre, me informou que essa toada é popular, da região do Rio Pardo, onde é conhecida como ‘o estouro da boiada’. Por outro lado, tenho ouvido afirmar que não se usa, aqui no Rio Grande do Sul, essa expressão: - estouro da boiada. Senhores folcloristas, decidam!

Introdução	1º Estrofe e 1º tema	Refrão	2º Estrofe e 1º tema	Refrão
8 compassos	12 compassos	8 compassos	idem	idem
piano	2 vozes e piano	2 vozes e acompanhamento	idem	idem

Tabela 13– Forma e orquestração do arranjo de *Saudades do Gaúcho* para canto e piano.

Introdução	1ª Estrofe e 1º tema	Refrão e 2º tema	2ª Estrofe e 1º tema	Coda
8 compassos	12 compassos	8 compassos	12 compassos	8 compassos
4 vozes	1ª e 2ª vozes solo 3ª e 4ª vozes acompanhamento	idem	idem	idem

Tabela 14 – Forma e orquestração do arranjo de *Saudades do Gaúcho* para canto a capella.

Esta canção se inicia com indicação dinâmica *f* para a introdução canto/piano e para primeira voz. Quando a 2º voz entra, é indicado pelo autor o *mf* e Ernani Braga encaixa o verso como um eco até o oitavo compasso, quando a 2ª voz é que recebe a letra e apresenta a melodia do primeiro tema. Ele repete a segunda metade da estrofe com as mesmas indicações dinâmicas e segue para o refrão que, após o final do 2º verso, funciona como Coda.

A forma adotada por Ernani para os dois arranjos é quaternário simples, com indicação de andamento *bem movido* para a introdução. Este andamento me foi confirmado ao telefone

<sup>32</sup>A canção referida é *O meu boi morreu*, uma adaptação de tema popular, por Luiz Moreira (1872-1920), revistógrafo, compositor e regente, que realizou várias turnês pelo país, encenando suas revistas. Consulta a [www.portalsaofrancisco.com.br](http://www.portalsaofrancisco.com.br) em 07/09/2010.

por Vera Braga, que se recordou da canção após ser estimulada por mim, cantando-a; ela ressaltou que esta não deve ser entoada languidamente e sim movidamente, pois assim é que fazia o autor. Ernani pede exatamente essa dinâmica e respeita o estilo que é simples, ornamentando a canção com o jogo temático de pergunta e resposta e eco entre as vozes. O caráter mais movido sugerido pela dinâmica não dá ideia de um sofrimento melancólico, triste, mas sugere um relato, como a pintura de um quadro, bem à maneira do Lied Schubertiano, da consciência do distanciamento do gaúcho do rincão, a formosa campina, o lugar onde nasceu. Mais uma vez, tema comum do Lied alemão<sup>33</sup> ou da Canción espanhola<sup>34</sup>, o amor à terra natal, ao torrão querido. Como em qualquer país, as canções de cunho folclórico seguem com as devidas variações locais, como já lembrou Ernani Braga, as temáticas e construção de forma, melodia e tessitura muito semelhantes. A exemplo desta canção, com motivos de zamacueca como lembra o autor, a influência vem das fronteiras vizinhas, Argentina, Uruguai e, mais além, Chile e Bolívia. Em todos esses países, a zamacueca sofre a ação da música herdada da colonização espanhola, mesclada com as nuances indígenas e africanas, mas Ernani não explorou aprofundadamente este aspecto. Ele preferiu seguir o cânone consagrado para harmonizar suas canções folclóricas em acordo com a tradição romântica do Lied, com o qual estava familiarizado a trabalhar em seus arranjos e que dominava e pelo qual era reconhecido em seu trabalho com coros orfeônicos (PEREIRA, 1986, p. 60). Uma hipótese para tal escolha é a de que a base de sua formação musical era pianística e, portanto, escrevia para música vocal, harmonizando as vozes como um pianista o faria e da mesma maneira como vários compositores foram treinados a fazê-lo pelo cânone teórico da tradição ocidental.

### 2.3.8 *Galinha Morta*

Esta canção, juntamente com as duas seguintes são assim referidas por Ernani Braga:

Estas três canções figuram no livro de Contreiras Rodrigues, já citado: ‘Amores do Capitão Centeno’. As duas primeiras, com letra popular, e a última, com versos de Piá do Sul, pseudônimo do mesmo autor. Qualquer das três não me parece passível de dúvidas quanto à sua rigorosa autenticidade folclórica. E são todas ao menos quanto à letra que lhes está ajustada, bem gauchescas. Mas estou pisando em terreno alheio.

<sup>33</sup> Por exemplo: *Da untem in Talle*, Schubert.

<sup>34</sup> Por exemplo: *As froliñas dos Toxos*, Joaquin Turina.

Esta é uma canção estrófica que, à semelhança do *Carangueijo*, apresenta sua forma de execução como dança instrumental ou canção com letra e acompanhamento. Apresenta também três estrofes, uma delas escrita na música para canto e piano e na versão coral, e as três estrofes estão inclusas na partitura. Para o álbum, a escolha de Ernani Braga para o arranjo de canto *a capella* e canto e piano apresenta uma canção em que, no arranjo coral, o autor compõe para três vozes, a primeira (I) para soprano em uníssono e a segunda (II) e terceira (III) vozes para mezzosoprano e contralto.

A peça de arranjo coral inicia com a primeira voz em uníssono - na mesma pauta até o 8º compasso sonorizando em *num* e *lá* – em ritmo anacrúzico para a introdução do primeiro compasso, quando entram a segunda e terceira vozes formando trítono no 1º, 2º e 3º compassos. A harmonização da melodia desta canção apresenta uma textura de relação entre as partes diferenciada pela harmonia contrastante. Pode-se observar essa característica pela sensação harmônica de acorde dominante que confere dinamismo à música. Todas as vozes cantam sem letra. O gesto musical é reforçado com a entrada em anacruse do 8º para o 9º compassos, quando o autor propõe o texto junto ao tema agora apresentado pela primeira voz em terças paralelas e pela segunda voz em contracanto, com a primeira e a quarta voz em baixo cantante, estruturando as quatro vozes. Os traços da melodia folclórica são apresentados entre o anacruse para o 8º ao 12º compasso e do 31º para o 36º compassos, com divide do tema a quatro vozes.

Para os aspectos da performance, como cantora e regente, interessam a sensibilidade e percepção – *Aístesis*, mas, para a musicóloga faz-se necessária a reflexão sobre a *estesia*, ou seja, a estética das peças do álbum. Aspectos quanto à metonímia e o lócus da canção não podem ficar excluídos em minha hermenêutica das tópicas encontradas na retórica musical. Abordando esses aspectos especulativos da análise, componho minha hermenêutica, buscando descortinar os motivos que levaram o autor a escolher determinados signos em detrimento de outros. Descobrir que elementos musicais foram usados para representar algo que não é exclusivamente musical, tentando investigar o seu por que, merece atenção.

Ao analisar este texto de sabor popular, percebe-se a analogia entre a mulher e a galinha, coisificadas ao mesmo nível de valor, pois deixar uma galinha passear implicaria arriscar-se a perdê-la materialmente, enquanto deixar a mulher passear implicaria perdê-la moralmente para a sociedade.



*Refrão*  
*Joguei a galinha morta*  
*por cima deste telhado,*  
*viva branco, viva preto,*  
*viva tudo misturado (bis).*

*1ª estrofe*  
***A galinha e a mulher,***  
*não se deixa passear,*  
***a galinha o bicho come,***  
***a mulher dá o que falar (bis)***

*2ª estrofe*  
*Minha galinha pintada,*  
*o meu galo carijó,*  
*morreu a minha galinha*  
*e ficou meu galo só....*

A construção da metáfora musical descritiva da imagem animal é uma prática recorrente identificada e estudada durante a história da música. A primeira medida para ter noção da simbologia relacionada a aves nessa obra foi a audição e observação de outras partituras que se relacionaram com o mesmo tema. Pude observar que a peça apresenta notas repetidas, que, tradicionalmente, através de exemplos como o de Sans-Säens, no *Carnaval dos Animais - Poules e Coqs* representam as aves, juntamente com as bordaduras superiores e inferiores (compassos 1-7) e os cromatismos em terças (compasso 16). Apresenta ainda toda uma trama da textura erudita com a linha melódica folclórica sobre ela, a exemplo do que fez Villa Lobos em *Có-Có-Có*.

Em vez de escrever a peça com a oitava quebrada no baixo, o autor a coloca com notas repetidas em oitavas, como uma analogia ao título que é a galinha morta. Curiosamente, na própria letra do autor, a imagem do gesto musical das pausas de semicolcheia intercaladas com as semicolcheias em bordaduras na mão direita, enquanto na esquerda acontecem saltos ligados, podem também ser facilmente associados à arrastada de terra pela galinha ao ciscar no terreiro para dar suas bicadas, representando metaforicamente a mímese animal na música. Analisemos a estrutura da forma e textura dos arranjos:

Introdução	1ª Estrofe 1º tema	Interlúdio 2º tema	2ª Estrofe 1º tema	Interlúdio Idem	3ª Estrofe 1º tema	Interlúdio idem	Coda
3 compassos	8 compassos	10 compassos	idem	idem	idem	idem	6 compassos
piano	1ª e 2ª vozes em terças	piano	idem	idem	idem	idem	piano

Tabela 15– Forma e orquestração do arranjo de *Galinha Morta* para canto/piano.

Introdução	1ª Estrofe e 1º tema	2ª Estrofe e 1º tema	Interlúdio variação do 2º tema	3ª Estrofe e 1º tema	Coda
8 compassos	8 compassos	8 compassos	12 compassos	8 compassos	12 compassos
1ª, 2ª e 3ª vozes	1ª voz em divise de terças 2ª e 3ª vozes acompanhamento	3ª e 4ª vozes solo 1ª e 2ª em contraponto	1ª e 2ª vozes em uníssono 3ª e 4ª em acordes de terças	1ª e 2ª vozes em divise de terças, 3ª voz em contraponto 4ª voz em pedal	1ª e 2ª vozes em uníssono melodia 3ª e 4ª em movt contrário e pedal, respectivamente

Tabela 16– Forma e orquestração do arranjo de *Galinha Morta* para canto *a capella*.

Podemos incluir que, quanto à extensão das duas vozes, para o arranjo canto/piano, a tessitura melódica das vozes não ultrapassa uma sétima na primeira voz e uma sexta na segunda. Quanto ao arranjo coral escrito para quatro vozes, durante a introdução nos oito primeiros compassos, Ernani Braga propõe um preenchimento harmônico onde as duas primeiras vozes apresentam-se em uníssono assinalando de início um jogo contrapontístico com a terceira e quarta vozes. Estas por sua vez, são apresentadas em quintas paralelas, produzindo o efeito psicológico do trítone. No 4º compasso, a segunda e terceira vozes entram com ritmo anacrúzico em movimento descendente das vozes, decrescente em intervalos de 7ª, de 6ª e de 5ª, executando desde o 3º e 4º tempos um movimento *solí* em terças paralelas. Então, no 7º compasso, a primeira e a segunda vozes executam o movimento de 5ª diminuta descendente, repetem em intervalos de 5ª diminuta descendente (terceiro e quarto tempos dos compassos 7º e 14º), re-expondo a impressão psicológica do trítone apresentada nos compassos anteriores (1º, 2º e 3º compassos). A impressão que se tem é a de que a galinha não está morta. O compositor, ao escolher sílabas para a vocalização dos primeiros 8 compassos, **lá** para a primeira e segunda vozes, em uníssono e **num** para a terceira e quarta vozes, chama a atenção do ouvinte para o ritmo e harmonia da peça.

### 2.3.9 Toada

Nesta canção, o texto retoma a lírica dos temas regionais do gaúcho: a solidão dos pagos acompanhada pelo som da viola, a chinoca e o cavalo, como podemos observar:

## 1ª Estrofe

*Nos meus pagos chorei dores  
mas cantei ditas fagueiras (bis)  
Dos meus primeiros amores  
pelas chinocas faceiras (bis)  
Ai! Nos meus pagos chorei dores...  
Mas cantei ditas fagueiras...*

## 2ª Estrofe

*Por isso nos meus pagos canto  
ao som das cordas da viola (bis)  
E recanto o seu encanto  
quando aperto o nó da cola (bis)  
Ai! Ao som das cordas da viola...  
Por isso os meus pagos canto... Nos meus pagos...*

Os versos, a linha melódica e a forma do compasso binário foram conservados por Ernani Braga, conforme a partitura de *Toada Popular*, música que figura na página 132 de *Amores do Capitão Paulo Centeno*. Da letra, o autor conservou apenas a 2ª e a 3ª quadra. Quanto ao ritmo, alterou-o, acrescentando uma marcação de acentuação discreta na segunda metade do 1º e 3º tempos e pausa de colcheia na cabeça do segundo tempo, provocando um deslocamento do tempo e causando uma tensão com expectativa de resolução. Para indicação da dinâmica, usou *bem moderado* e *p* para o acompanhamento do piano; voz com *sentimento* no arranjo para canto/piano. No arranjo coral, Ernani Braga mantém a indicação *bem moderato* e *p (ligado)*, marcando um *crescendo-diminuendo-crescendo* durante a frase inicial do primeiro verso, cantado pela 2ª e 3ª vezes em terças, finalizando o verso com a indicação *rit. (devagar)*. Podemos analisar nas tabelas a seguir a estrutura dada aos arranjos por Ernani Braga. De antemão, podemos ver que não fogem aos procedimentos das canções anteriores.

Introdução	A 1ª Estrofe e 1º tema	B Interlúdio 2º tema	2ª Estrofe e 1º tema	Interlúdio 2º tema	Coda
2 compassos	20 compassos	16 compassos	20 compassos	16 compassos	4 compassos
piano	2 vozes uníssono com piano	2 vozes piano solo	idem	idem	2 vozes e piano solo

Tabela 17 – Forma e orquestração do arranjo de *Toada* para canto e piano.

Introdução	A 1ª Estrofe e 1º tema	Interlúdio e variação do 1º tema	Introdução	2ª Estrofe e 1º Tema	Coda
8 compassos	16 compassos	4 compassos	8 compassos	16 compassos	4 compassos
2ª e 3ª vozes <i>soli</i> em terças paralelas	1ª voz solo 2ª e 3ª vozes contraponto em terças paralelas em eco	1ª e 2ª vozes em <i>divise</i> , movimento contrário, 3ª voz, contraponto	idem	idem	idem

Tabela 18 – Forma e orquestração do arranjo de *Toada* para canto *a capella*.

Para interpretação do texto litero musical, é necessário recordar e refletir sobre a sua preparação. Durante este trabalho, esta era uma das canções que mais transmitiam a nostalgia solitária do homem pastoril. O texto, repleto dessas imagens, é reforçado pelo ritmo da toada, andamentos e toda indicação de colorido e dinâmica apontadas pelo autor através de suas escolhas tonais menores, que reforçam a impressão psicológica nostálgica.

### 2.3.10 Carangueijo

No Rio, em tempos passados, mais de quarenta anos atrás, cantavam as amas, embalando infantes, a primeira quadra do “Carangueijo”, sem vírgula a mais ou a menos, mas com a música inteiramente diversa do que aparece na obra de Contreiras Rodrigues. Aliás, muitas outras toadas populares, e bem mais vulgarizadas que esta, como o ‘tutu marambá’, o ‘o sapo cururu’, o ‘vem cá bitu’ em cada região onde se aclimataram sofrem variantes radicais, apresentando contornos melódicos inteiramente diferentes. Não é, então, de admirar que o ‘carangueijo’, já de si tão desajeitado, esteja sujeito a essas deformações, conforme a latitude em que se instale, e será, o de Contreiras Rodrigues, o verdadeiro ‘carangueijo’ gaúcho, de Bagé, em nada parecido com o que eu conhecia, carioca.

Com estas palavras, Ernani Braga oferece pistas interessantes sobre a circulação em distintas regiões do país e das variantes de canções como o *folk Carangueijo*. O autor justifica suas escolhas e procedimentos, expondo sua “metodologia” de coleta folclórica, análise e seleção de repertório para compor o *Cancioneiro Gaúcho*, especialmente no que se refere à canção *Carangueijo*, o que me levou a supor que esta tenha sido alvo maior de críticas.

Esta canção, incluída por Ernani Braga e dessa maneira por ele apresentada no *Cancioneiro Gaúcho*, aparece denominada como dança no cancionário gaúcho de Augusto Meyer (1952, p. 19). Segundo o autor, a adaptação do *carangueijo* como canto foi documentada por Koseritz em 1880 com a trova a seguir, variante rio-grandense de versos

cantados até 1952 no carnaval de Recife. O refrão e as estrofes apresentadas no *Cancioneiro* são as seguintes:

*Refrão*

*Carangueijo não é peixe,  
Carangueijo peixe é:  
Se não fosse o carangueijo,  
Não se dansava em Bagé.*

*1ª Estrofe*

*Carangueijo não é peixe,  
carangueijo peixe é,  
carangueijo só é peixe  
na enchente da maré (bis).*

*2ª estrofe*

*Carangueijo não é peixe,  
carangueijo peixe é,  
se não fosse o carangueijo  
não se chamava em Bagé (bis)*

*Nãñãñã-nã-nã-nã (bis)*

*Nãñãñã...*

*3ª Estrofe*

*carangueijo só é peixe  
Na enchente da maré  
Se não fosse o carangueijo  
não se dansava em Bagé! (bis)*

Há dois arranjos de uma canção estrófica em tempo binário simples, com indicação de andamento gracioso (refere-se a uma dança) na tonalidade de SibM. No arranjo para piano, a peça inicia-se com movimento arpejado descendente na mão direita do pianista, enquanto o movimento rítmico é apresentado pela harmonia em 5ª com salto de 8ª na mão esquerda. Esta apresentação confere à peça bastante dinâmica rítmica e colorido harmônico.

O autor fez um agrupamento interessante e ainda provocou os folcloristas da época incluindo o comentário acima em seu cancionário, por ser ele mesmo um folclorista que participou de coletas em campo (2ª Entrevista), referindo-se às deformações de latitude do carangueijo, como declarou em entrevista a mim, Vera Braga Brito, filha do autor que esteve presente a algumas destas incursões de campo.

Do *Carangueijo* de Ernani Braga, posso inferir que a sensação de quem o executa é de ter em mãos para apreciação uma peça delicadamente tecida, com o cuidado de preservar em ambos os arranjos as características estilísticas e a simplicidade típica das canções folclóricas. O autor produz um jogo tal, entre as vozes, que ludicamente nos remete a brincadeiras de

infância com seus saltos e retardos. A tópica da iconicidade musical é aqui sugerida quando o movimento do gesto musical, sugere e acompanha a dinâmica do brinquedo infantil, com sua leveza *PP*, sutileza *gracioso* e participação coletiva das vozes em contraponto que lembra reminiscências quando brinca com a entoação silábica do *nã* e mais uma vez nos remete à iconicidade do romantismo musical, lembrando as pinçadelas do carangueijo no ar ou o seu deslocamento em vai e vem.

Introdução	1ª Estrofe e 1º tema	2º tema	3º tema	2ª Estrofe e 1º tema	Coda
2 compassos	16 compassos	16 compassos	16 compassos	16 compassos	4 compassos
piano	voz e piano	piano e vozes	idem	voz e piano	2 vozes em terças/ sextas com piano

Tabela 19 – Forma e orquestração do arranjo de *Carangueijo* para canto/piano.

1ª Estrofe e 1º tema	2º tema	3º tema	2ª Estrofe e 1º tema	2º tema	3º tema	Coda e 3ª Estrofe
16 compassos	16 compassos	16 compassos	idem	idem	idem	8 compassos
3 vozes em contraponto imitativo	3 vozes em contraponto com sílabas	Idem	idem	idem	idem	3 vozes em contraponto em <i>nã</i>

Tabela 20 – Forma e orquestração do arranjo de *Carangueijo* para canto *a capella*.

### 2.3.11 *Velha Gaita*

Eis uma toada que é, sem dúvida nenhuma, genuína flor dos pampas. É de um gauchismo transparente, incontestável, inconfundível. Luiz G. Cacciatore<sup>35</sup> recolheu-a de gaiteiros da região campeira, adaptando-lhe versos de sua autoria, admiráveis de espontaneidade, e de timbre também fundamentalmente gauchesco. É a única, do “cancioneiro” que por falta de tempo, harmonizei somente para uma voz, com acompanhamento de piano.

Ernani Braga  
Porto Alegre, novembro de 1940

Nesta canção, Ernani Braga faz uso de recurso rítmico, com acentuação deslocada novamente, e nos remete, com sua construção da harmonia em acordes para o piano, à metáfora musical do timbre da gaita e do movimento de abertura e fechamento dos foles nos dois primeiros compassos. O efeito mais impressionante que deve ser observado não apenas ao analisarmos a partitura, mas ao apreciarmos sua execução, é a mímese de um instrumento, no caso a gaita, representada com preciosismo no detalhe do baixo do acompanhamento da

<sup>35</sup> Luiz Cacciatore, membro da Associação Riograndense de Imprensa e colaborador do Jornal Correio do Povo.

mão esquerda, imitando o baixo de uma velha gaita de galpão, emperrado. Há uma nota pedal que se repete (Fá1), cuja escolha recai sobre a fundamental da tonalidade principal (FáM), salientando a impressão psicológica captada pelo autor ao ouvir o gaiteiro nos degraus da igreja e o qual representa em sua composição desta maneira. Enquanto isso, utilizando os mesmos recursos de ritmo, pontua a primeira colcheia de alguns compassos, provocando no intérprete a sensação de dilatação, de deslocamento no pulso, também associando o cantar ao canto de galpão com inflexão rústica. A gaita, instrumento que acompanha o gaúcho junto com a viola nos bailes ou na solidão dos pampas como ilustra a capa do *Cancioneiro* é homenageada com a escolha do autor como ícone de música e poesia, como se observa nos versos transcritos abaixo:

*Refrão*

*Velha **gaita** resmungona, velha gaita,  
velha gaita de **galpão**.  
Quando estiro o fole todo, velha gaita,  
estremece o meu coração.*

*1ª Estrofe*

*Quando vem rompendo a aurora  
e o meu **pingo** vou pegar  
**Assobio velha toada**  
que não canso de lembrar...*

*2ª Estrofe*

*Quando vem caindo a noite  
como um **poncho** a se estender,  
Dou de mão na **velha gaita**  
e a faço assim **gemer**:*

*(O pianista executa seu tema solo, após, o cantor repete o refrão até o fim sinalizado pelo autor)*

Refrão e 1º Tema	1º verso e 2º tema	interlúdio	Refrão e 1º tema	2º verso e 2º tema	Interlúdio	Refrão e 1º tema
8 compassos	16 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos	8 compassos
canto e piano	idem	piano	canto e piano	idem	piano	canto e piano

Tabela 21 – Forma e orquestração do arranjo de *Velha Gaita* para canto/piano.

Ao referir-se à canção como toada ao apresentá-la, remete-nos à melodia *folk*, pois como toada entende-se uma canção de andamento mais lento, o que não impediu o autor de compor um arranjo em que expressou seu desejo de movimento.

Sinteticamente, o processo de análise musical e a proposta de leitura hermenêutica das onze canções, foi baseado no cruzamento de três eixos: 1) temática poética das letras; 2) tópicos musicais do Romantismo utilizadas para expressar/representar determinados aspectos do regionalismo gaúcho; 3) narrativa musical resultante do cruzamento texto-música. Passo a expô-los por representarem o que consegui abstrair das escolhas significantes do compositor para compor sonoramente uma determinada imagem regionalista da cultura gaúcha, construída em função da rede de relações sociomusicais acionadas durante a sua trajetória e especialmente nas condições de criação de uma obra de encomenda.

*Eixo 1 - Os temas poéticos:*

- a) Lírico-amoroso: relação homem/mulher na cultura regional, encontrada nas canções *Prenda minha*, *Trovas saudosas nº1*, *Trovas saudosas nº 2* e *Chimarrita*.
- b) Lírico-épico: os temas de valentia/bravura do homem pampeano (masculinidade e competição masculina) presente na canção *Tirana*, *tira-tirana*.
- c) Lírico-telúrico: a relação homem/natureza - a saudade do rincão, da sua paisagem, da flora e fauna, característicos da região pastoril - expressa na poesia das canções *Boi Barroso*, *Saudades do gaúcho*, *Toada* e *Velha gaita*.
- d) Lírico-proverbial: relação de sinalização ao outro, através da transmissão oral, das moras vigentes na sociedade gaúcha (segundo o senso comum compartilhado ou *habitus*). Presentes em todas, mas especialmente em *Galinha morta* e *Carangueijo*.

*Eixo 2 - As tópicos musicais do Romantismo (seleção):*

- a) A tópica do trote: passo e trote do cavalo. Animal incansável companheiro do gaúcho, presente nas lides do campo, compõe com este uma figura mitológica, a do centauro dos pampas, cantado em prosa e verso na literatura regionalista desde o século XIX. Está presente nas canções *Prenda minha* (passo), *Meu boi- barroso* (trote).
- b) A tópica da iconicidade: imitação de timbres instrumentais como o da *Velha gaita*, com seu fole incansável e o baixo bordão emperrado; do canto de pássaros como a Juriti e o Bem-te-vi, em *Saudade do gaúcho*; da batida dos pés e dos facões nas danças do desafio ou descante da *Tirana*, *tira-tirana*; da mímese musical da bicada e levada de pé da *Galinha morta*; do vento minuano assoviando entre as frestas do rancho; ou do aboio ao final de *Meu boi barroso*; no *Carangueijo*, com seu ritmo movido que nos remete aos jogos musicais das canções infantis ou mesmo às pinçadas do carangueijo, representadas pela mímese do segundo tema ou de seu andar de lado que vai e vem, também representado pela variação do tema.



c) A tópica da circularidade do tempo, da repetição: a roca, o movimento da chinoca tecendo o poncho para o gaúcho, o *cantus firmus* da roda do carro de boi. O incessante ir e vir do vento minuano que entra pelas frestas do rancho e que passa por tudo e todos que continuam em seus lugares, em suas lides, apenas observando o passar do tempo e o transcorrer dos acontecimentos. Elementos de espera e conformidade com a realidade pastoril em que a narrativa lírico-poética transcreve ao mesmo tempo a atemporalidade destes elementos e sua agência sobre o humano, na representação do *habitus* do homem pastoril dos pampas gaúchos em *moto perpétuo*. Encontra-se em *Trovas saudosas nº1 e nº 2*, *Saudade do gaúcho*, *Toada e Velha gaita*.

### *Eixo 3 - A narrativa musical*

Resultante final das escolhas técnico-estéticas do autor para descrever musicalmente a poética dos textos (as tópicas), incluindo além dos parâmetros tempo, altura, timbre, texturas, as indicações para performance, a dinâmica, alternâncias rítmicas, variações tonais, citações melódicas, etc. Suas escolhas quanto à forma, seleção e reorganização das quadras e sextilhas poéticas também indicam o que o compositor considerava ser mais adequado para a recepção do público a que se destinava a obra: espetáculos massivos de execução musical com coro orfeônico de moças e seu enquadramento dentro dos propósitos propagandísticos da política da Era Vargas. No próximo capítulo tratarei de expor essa questão em mais detalhes ao focar a estréia da obra *Cancioneiro Gaúcho* no contexto dos festejos do Bicentenário de Porto Alegre em 1940.

## **3 A RECEPÇÃO DO CANCIONEIRO GAÚCHO**

Sabendo que o *Cancioneiro Gaúcho* de Ernani Braga, era obra de encomenda para os festejos do Bicentenário de Porto Alegre e os 10 anos do governo Vargas, idealizei a premissa

de que teria sido apresentada em sua íntegra durante os mesmos festejos, principalmente pelo fato de reunir tantas autoridades inclusive o presidente Getúlio Vargas. Porém, baseada em minha experiência como *performer*, deveria ter pressuposto o contrário. Existem muitas contingências que interferem na realização artística, como o tempo de ensaios e o preparo técnico-musical dos executantes, a vontade política e enfim, o conjunto e a ordem pelos quais os fatos se dão. Foi precisamente a busca de elementos elucidativos para esta história o meu mote para a recuperação das apresentações, que me levaram a realizar entrevistas com ex-participantes destes eventos, seus testemunhos da estréia do *Cancioneiro Gaúcho*, consultas aos jornais em busca das críticas da época, iconografia e finalmente a busca pelos registros visuais e musicais das performances em acervos públicos e privados.

Descobri durante o percurso investigativo, através das diversas fontes, que as apresentações do *Cancioneiro Gaúcho* realizadas por Ernani Braga em 1940 foram em número de três, da seguinte maneira distribuídas:

1. 24 de Julho, Theatro São Pedro, o concerto de estréia.
2. 8 de Novembro, Auditório Araújo Viana, coro de 500 orfeonistas dos grupos escolares de Porto Alegre.
3. 16 de Novembro, Concentração de 5000 vozes orfeônicas, no Stadium do Sport Club Cruzeiro.

Com a ajuda dessas fontes, passo a descrever e comentar essas três apresentações de estréia do *Cancioneiro*.

**1º Concerto – Theatro São Pedro, 24 de julho de 1940.** Do *Correio do Povo* do dia 25 de julho de 1940, pude resgatar o programa de uma crítica de P.A. do *Jornal Folha da Tarde* de Porto Alegre, onde este se refere ao espetáculo nos seguintes termos: “O espetáculo de ontem, certamente será repetido, pois mesmo os que puderam assisti-lo, não deixarão de, mais uma vez, sentir a música que é tão propriamente nossa.” Segundo a crítica, o programa realizado foi dividido em três partes, assim selecionadas e distribuídas pelo maestro e compositor Ernani Braga dentre autores brasileiros, quase todos folclóricos, em que apresentou técnica aprimorada e segura, fina musicalidade e a precisão de um regente com uma execução original:

1ª parte – pianística: Faulhaber e J. Nunes (primeiro professor de Ernani Braga), Villa Lobos e duas composições de Ernani Braga (não referenciadas).

2ª parte – conjunto de 18 orfeonistas do Instituto de Educação, executando canções brasileiras a 2 vozes com piano – “a página mais bela: *Massarico morreu ontem* – canção folclórica de Santa Catarina e *Desafio Nordestino* – Original de Braga – bisado.”

Completando, coro de 450 vozes orfeonistas que, segundo o crítico, “Além de encanto artístico e do talento de Ernani Braga, contribuiu para sua originalidade o elevado sentido patriótico do mesmo.” Destaque para o cânone a duas vozes: *Viva a Nossa Terra*, original de Braga, que, segundo o crítico, “entusiasmou e fez vibrar em uníssono o amor pátrio.”

3ª parte – 6 canções para coros de vozes femininas, *a capella* – a mais variada. Desta parte do espetáculo, o crítico destaca *Caapora* – Braga, 4 vozes, Episódio de *Martim Cererê* de Cassiano Ricardo – “página original e muito brasileira!” com recitativo e solos da professora Carmem Braga<sup>36</sup>, e *São João Da-rã-rão*, “toada folclórica do Piauí, harmonizada por Ernani Braga. Uma página melancólica, suave e ingênua como toda canção sertaneja. Uma intenção sincera espontânea, brotando da alma brasileira.” O crítico P.A. complementa sua apreciação estética dizendo “Com entradas precisas, pianíssimos e crescendos dosados, com um senso artístico único, no acorde final: afinação e simultaneidade de sons perfeitos.”

Sobre este mesmo concerto, encontrei uma crítica de Nilo Ruschel<sup>37</sup> de 29 de julho de 1940, extraída do Especial para a *Folha da Tarde* e intitulada “As meninas cantaram”, que é pura prosa poética engajada dentro do pensamento nacionalizador de Vargas:

Elas andam em bandos pela rua, principalmente quando a manhã termina e as portadas clássicas do Instituto abrem-se de par em par para soltá-las. As blusas brancas e as saias azuis aparecem em todas as esquinas... mas para os que tomaram conhecimento do último concerto do São Pedro, onde o Instituto de Educação colocou 450 meninas para cantar... Ernani Braga mostrou o seu vulto de artista... acima daquele mar de cabeças, fez com que se libertasse um grande milagre de som... fundindo aquelas vozes todas num só sentimento musical, num só pensamento de artista... daquelas gargantas todas bróta em borbotões de luz e som, a grande imagem da nossa terra... aquele coral adolescente e claro das meninas do Instituto, transformado em instrumento divino... A gente se comove ouvindo “*Massarico morreu ontem... o Jongo... Capim di Pranta*”<sup>38</sup>... É o coração da terra cantando, o coração de um povo, de uma raça que existe, que não é improvisto das imigrações... a música traduzindo a seiva de uma raça, a personalidade de um povo. (RUSCHEL, “As meninas cantaram”, Especial para a Folha da Tarde, 29 de julho de 1940)

**2º Concerto – Auditório Araújo Viana, 8 de novembro de 1940.** No *Correio do Povo*, do dia 9 de novembro de 1940, p. 2, aparece a cobertura referente ao segundo concerto,

<sup>36</sup> Carmem Braga acompanhou ao piano o maestro Ernani Braga durante seus ensaios no Instituto de Educação, onde reunia e regia as orfeonistas já preparadas pelas professoras de música do colégio para os ensaios com o maestro. Como cantora, consta em programa de concerto da “Eschola Cantorum”, da Associação dos Professores Católicos, dirigida por Andino Abreu, em 26 de novembro de 1939, no Theatro São Pedro, junto com Marina Marc, Lola Éboli, Helena Abreu, Beleta Abreu, Celina Kremer, Francisco Cauduro e Andino Abreu, entre outros. Lola Éboli e Marina Marc, eram componentes da Comissão do Bicentenário.

<sup>37</sup> Compositor, jornalista e Diretor do Departamento Central de Propaganda e Turismo do Bicentenário de Porto Alegre, inaugurado em 4 de junho de 1940 para melhor e mais eficiente orientação dos trabalhos do Bicentenário de 1940.

<sup>38</sup> Trata-se aqui, na verdade, da música *Engenho Novo*, coletada e harmonizada por Ernani Braga durante sua primeira viagem ao Norte e Nordeste do país, que passou a integrar posteriormente o ciclo de *Cinco Canções Nordestinas*, editado pela Ricordi de Buenos Aires, 1944, na versão arranjo para canto e piano.

realizado no Auditório Araújo Vianna. Nela, o cronista refere que, apesar do inconveniente do horário – 16:00, foi um programa apresentado com muito brilho, aplaudido entusiasticamente por um público que lotou todo o auditório e a Praça Matriz. Neste programa pude constatar a presença de 3 canções do *Cancioneiro Gaúcho – Saudades do Gaúcho, Galinha Morta e Carangueijo. Meia Canha*<sup>39</sup>, apesar de ser uma toada popular gaúcha, não foi incluída no álbum pelo autor. O programa executado, segundo a fonte consultada, foi apresentado na seguinte ordem:

1º – *A Bandeira Brasileira* – harmonização a 3 vozes; canção de Heckel Tavares/Letra de Manoel Bandeira.

2º – *Marcha Soldado!* – adaptação a 3 vozes; marcha patriótica infantil.

3º – *Saudades do Gaúcho* – harmonização a 3 vozes; motivos populares gaúchos e versos de Arlindo Ramos.

4º – *Galinha Morta* – harmonização a 3 vozes; folclore gaúcho.

5º – *Carangueijo* – harmonização a 3 vozes; folclore gaúcho.

6º – *Meia Canha* – harmonização a 3 vozes; toada popular gaúcha recolhida e com versos de Ovídio Chaves.

7º – *Viva Nossa Terra* – original do autor a 2 vozes.

Com relação às apresentações com o coral, pude, em entrevista com Zuleika Rosa Guedes<sup>40</sup>, coletar o seguinte depoimento:

**Zuleika** – O maestro Ernani Braga... ele era um regente de primeiríssima... e a filha dele, não fala isso?...Eu era uma jovem, então isso faz provavelmente 60 e tantos anos... então ele dirigiu... ele era um ótimo regente, você sabe disso... e ele dirigiu um coro. Ele era um compositor também, tu sabes, né? E eu tenho até uma peça que eu tocava muito que era um arranjo e ele fez para a *Prenda Minha*<sup>41</sup>. Você deve conhecer... e ele morou em São Paulo, quem estudou com ele foi um grande amigo meu, Camargo Guarnieri. Ele sempre falava dele. Ele era baixinho, cabeça branca. Ele trabalhou com o coral e fez um sucesso enorme aqui em Porto Alegre, o Coral do Instituto de Educação.

Da segunda apresentação, realizada no Auditório Araújo Viana, recolhi os seguintes registros iconográficos, gentilmente cedidos pelo Museu Hipólito da Costa, extraídos do livro *Biografia de uma Cidade*. O primeiro fotograma mostra a massa popular que assiste ao concerto ao ar livre. O segundo, o Maestro Ernani Braga regendo um grande concerto

<sup>39</sup> Desta toada, encontrei composição do autor, na versão canto e piano, em consulta no ano de 2010 à biblioteca da Escola de música da UFRJ, junto ao acervo de Luciano Gallet, editada pela Ricordi de São Paulo e dedicada pelo autor ao soprano gaúcho, intérprete de suas obras, Maria Kareska.

<sup>40</sup> Ex-professora de Piano do Instituto de Artes de Porto Alegre, atuante no meio musical da época, junto a seu marido, Paulo Guedes, pianista, musicólogo e compositor. Testemunhou as apresentações regidas por Ernani Braga durante os festejos do Bicentenário de 1940.

<sup>41</sup> Arranjo para piano composto em 1927, por Ernani Braga e editado pela Ricordi do Brasil.

orfeônico de 500 vozes de alunas das Escolas Públicas, no Auditório Araújo Viana, a apresentação na tarde de 8 de novembro de 1940.

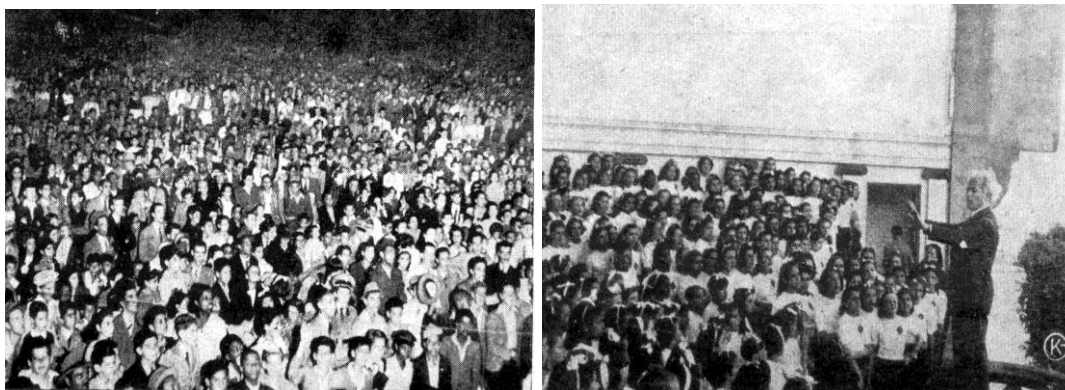


Figura 7 - A massa popular assiste ao concerto ao ar livre no Auditório Araújo Viana.

Figura 8 - Maestro Ernani Braga rege coro orfeônico composto de 500 vozes de alunas das Escolas Públicas de Porto Alegre. (*Biografia de Uma Cidade*, p. 648 e 649)

**3º Concerto – Stadium do Sport Club Cruzeiro, 16 de novembro de 1940.** O fotograma apresentado logo abaixo, documenta a realização da grandiosa apresentação no Stadium do Sport Club Cruzeiro na tarde do dia 16 de Novembro, do orfeão de 5000 vozes composto por alunas das Escolas Públicas de Porto Alegre. Audição essa que contou com a presença do Presidente da República, Getúlio Vargas. Igualmente considerável o fato de que, no Rio de Janeiro na semana anterior, Villa Lobos regeira uma apresentação com um coral orfeônico de 5000 vozes para também homenagear o Presidente Getúlio Vargas pelo seu 10º aniversário de governo. Durante a entrevista focal com o grupo de orfeonistas, foram surgindo dados sobre os componentes do coral orfeônico – *corpus* de todos os colégios estaduais e municipais de Porto Alegre. Concluíram que esse número era coerente devido ao fato de terem dez turmas de 50 alunas somente no IEGFC, totalizando 500 orfeonistas e que todas as escolas de Porto Alegre participaram desta última apresentação, somando então, possivelmente, as 5000 vozes.



Figura 9 - Apresentação de Canto Orfeônico com 5000 vozes, no Stadium do Cruzeiro em 16 de novembro de 1940, regido pelo Maestro Ernani Braga.

Observamos na frente do fotograma, o enquadre das meninas do IEGFC e atrás, o autógrafo de Theresinha Bolzoni, cantora orfeônica do coral.

Sobre esta terceira apresentação, encontrei referências nas entrevistas concedidas posteriormente a jornais de outros estados pelo maestro Ernani Braga e em chamadas nos jornais para os ensaios (*Correio do Povo*, 12, 13, 14 e 15 de Novembro de 1940). O próprio Getúlio Vargas deixou registrada sua presença ao evento em seu diário do dia 16/11/1940 conforme citação transcrita adiante. O mais interessante é que, dessa apresentação, a de maior destaque, não consegui registros mais específicos sobre o programa executado. Mesmo as cantoras não se lembravam do possível programa.

Posteriormente, encontrei em cópias estêncil, distribuídas pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, alguns arranjos das canções do *Cancioneiro Gaúcho* apresentadas durante o Bicentenário, junto ao acervo da Associação de ex-alunas. Estas cópias me chamaram a atenção por apresentarem um arranjo coral bem mais simples que o encontrado no *Cancioneiro Gaúcho*. Cruzei este novo elemento com a declaração de

Leida Müzell, ao folhear o álbum do *Cancioneiro Gaúcho*, e cogitei que esses arranjos, sim, poderiam ser cópias daqueles efetivamente executados em 1940 e demonstram a continuidade de execução desse repertório dentro do Estado e da instituição, como comprovam as datas destas cópias, ao invés daqueles que estão no álbum *Cancioneiro Gaúcho*. As partituras encontradas relaciono a seguir:

*O Cravo* (1-62/Scliar) – 2ª, 3ª e 4ª vozes – em arranjo bem mais simplificado. A canção consta como *Canção folclórica do RG do Sul*, arranjo de Ernani Braga, distribuída pela Secretaria de Educação e Cultura - RS, C.P.O.E., Serviço de Educação Artística, e corresponde ao arranjo de *Trovas Saudosas*, do *Cancioneiro Gaúcho* mais simplificado. O próprio nome traz a referência mais próxima ao álbum por ser o título e o primeiro verso pertencentes à letra do primeiro verso escolhido por Ernani Braga para compor o *Cancioneiro*, acrescentado de um segundo verso do cancionero açoriano: “Alecrim verde e cheiroso, da janela de meu bem, meu benzinho quisera ser eu ditoso e viver ali também...”. Também contém as vocalizações em *nan-nãn*, adaptadas. Isso me levou a deduzir que essa canção do *Cancioneiro Gaúcho* possa, talvez, ter feito parte do programa do dia 16 de novembro de 1940.

*Trova Saudosa De Longe Também se Ama* (Scliar, 19/1/56), distribuída pela Sec. de Educação e Cultura – R.G. do Sul, pela Superintendência de Educação Artística, contém a referência “Popular”, Ernani Braga. Com arranjo escrito de maneira ainda mais simplificada, todo ele para 4 vozes em *sol* de 3ªs e 6ªs paralelas. De bem mais fácil ensaio e execução para um coral de tão grandes proporções como um orfeão de cinco mil vozes.

*Prenda Minha* – para 2 vozes – dois arranjos muito semelhantes aos de Ernani em seu *Cancioneiro Gaúcho*, mas bem mais simplificados. O primeiro, distribuído pela Superintendência de Ed. Artística, com data de 1958, e novamente pela Divisão de Educação Artística, em 1970. Arranjo para 3 vozes do maestro Victor Neves, Superintendência de Educação Artística, de 1950. Desses arranjos, surpreendeu-me que somente foi mantido o primeiro verso do *Cancioneiro Gaúcho*, nos que poderiam ser atribuídos a Ernani Braga (já que não trazem a referência escrita, mas pela semelhança da harmonização) e nenhum, nem mesmo na vocalização inicial, no de Victor Neves. Isso me remeteu à escuta da voz de Helena Abreu que, segundo Ernani, foi quem lhe entoou esta canção. Em sua residência no Rio de Janeiro, durante entrevista em 2009, entoou o seguinte verso, não encontrado nem no *Cancioneiro Gaúcho*, nem nos arranjos simplificados do acervo da Associação de Ex-alunas:

<b>Helena:</b> ... Lá vai o sol se escondendo, deitado numa sangueira... Bis
--

*São João Da-ra-rão* – Folclore do Piauí, arranjo simplificado de Ernani Braga. Essa canção, parte integrante do *Ciclo Nordestino* de Ernani Braga, foi memorizada integralmente pelas cantoras do orfeão do Bicentenário e também referida nas crônicas dos dois primeiros concertos. Tudo leva a crer que deva ter composto o programa deste terceiro concerto, com coral de 5.000 vozes. Música acessível e letra conservada nos dois versos, idêntica à das canções no *Ciclo*. Segundo Brito (2008), Ernani Braga já fizera um arranjo coral enquanto à frente da divisão de canto orfeônico de Recife (1930).

### 3.1 Dos Contatos aos Contratos

É necessário ressaltar que, para minha surpresa e dentro da necessidade de busca de um distanciamento na pesquisa, pude observar em contraditório à minha hipótese original de que a apresentação ou apresentações do *Cancioneiro Gaúcho* poderiam ter sido realizadas na íntegra, segundo análise dos programas. Contudo, o autor desenvolveu não somente o trabalho de regente orfeônico, mas uma somatória de atividades durante seu trajeto pessoal, e que isso faz todo sentido a qualquer músico profissional que desenvolva seu trabalho por contratos, quase sempre estabelecidos entre suas relações pessoais. Adequando-se às necessidades do que lhe era solicitado em cada ocasião diferenciada, era *habituée* do *metier* artístico essa plasticidade. Tal diversidade se reflete na elaboração dos programas de concerto que realizava.

O “efeito quixotesco” ao qual se refere Bourdieu e creio poder aplicar ao autor, refere-se mais precisamente ao fato de uma dificuldade por parte de Braga de adaptação à ordem preestabelecida e vigente, a uma hierarquia e moral instituídas e rígidas (Instituto de Música no Rio de Janeiro, Conservatório Dramático Musical de São Paulo, Conservatório de Recife). Deve-se também ao *habitué* do modernismo romântico, da boemia – serestas do tempo de estudante no Rio de Janeiro, cafés elegantes em Paris, saraus, salas de concertos em São Paulo, Recife, Porto Alegre, Buenos Aires e Montevideú, onde se comia e se bebia o que era de *bom gosto* e proporcionava a distinção social. E por fim, as caminhadas exploratórias, vespertinas e noturnas, pelos passeios e ruas de São Paulo, Porto Alegre ou qualquer cidade por onde passasse, só ou acompanhado de algum amigo músico, estavam incorporadas ao estilo de vida boêmio e curioso do compositor.



Tal comportamento presente, como vemos, na maneira mundana de ser do autor, possibilitou-lhe realizar sua pesquisa e ambientação dentre os mais variados meios em que circulasse, sempre acompanhado de uma boa bebida (fosse água de coco como nos cafés em Recife ou algo mais), uma boa comida, sempre circulando entre intelectuais escritores, músicos e artistas plásticos de sua época. Nesse ambiente é que o autor estabelecia e expandia seus contatos, nesse ambiente proliferavam as idéias para a criação das novas sociedades musicais, criação e programação de novos projetos, de novas obras.

Ernani Braga gostava de ostentar o *gosto* que, segundo Bourdieu, determinava a *distinção* entre as classes. Este fato provavelmente desgostava muitas pessoas que levavam como bandeira social um gosto mais puritano, mais mariano de se portar, vestir e ostentar outros valores diferentes do mundanismo, mas com igual intenção de *distinção*. O autor encontrou, por exemplo, na sociedade de Porto Alegre em 1940 a Associação de Professores Católicos e outras entidades culturais em franca efervescência, embalados por um movimento acionado pelas ideias nacionalistas de Vargas, que, ao mesmo tempo em que fechava instituições culturais, abraçava as que lhe rendiam mérito.

Assim, meu pressuposto inicial de que o *Cancioneiro Gaúcho* poderia ter sido apresentado na íntegra foi sendo paulatinamente revisto e, por fim, caiu por terra frente aos fatos. Foi possível para o autor realizar o que era realmente possível: ensaiar, com o apoio das abelhas operárias – professoras de música dos quadros do município e estado, as canções mais acessíveis dentro de seu repertório de regente e compositor. A estas não poderiam se somar os arranjos mais elaborados encontrados no álbum do *Cancioneiro*, mas sim, de fato, os arranjos mais simplificados, por sua vez, bem mais acessíveis para o público orfeônico, encontrados posteriormente no acervo do arquivo da Associação de Ex-alunas do Instituto, onde tive generosa acolhida para realizar a coleta de grande parte das fontes documentais e testemunhais incluídas nesta dissertação.

Segundo declaração de Leida Müzell<sup>42</sup> durante um de nossos ensaios enquanto mostrava o álbum, primeira e principal fonte encontrada, para as coralistas: “as canções que me lembro de ter cantado, não eram tão elaboradas assim!”. No momento, confesso que fiquei descrente, mas, agora, rendo-me às evidências que se me apresentaram durante o tempo em que venho pesquisando e desenvolvendo este tema.

---

<sup>42</sup> Cantora em dois coros que regi, na cidade de Porto Alegre, o coral de repertório misto, litúrgico e popular – Integração e o Coral dos Servidores da Prefeitura de Porto Alegre, durante o período de 2005-2009. Durante o desenrolar desta pesquisa até o presente momento, cantora do Coral da Associação de Ex-alunas do Instituto General Flores da Cunha. Colaboradora voluntária em minha inserção na Associação e durante todo o processo.

### 3.2 O Deslocamento do Músico pelo Estado Novo

Buscando analisar a relação e enquadre de Ernani Braga com as políticas culturais de Vargas, encontrei no capítulo intitulado “Getúlio Vargas: Música Popular, produto e propaganda, de Tinhorão (2005, p. 289-304), uma análise elucidativa sobre a relação entre as diretrizes da política do Estado Novo implantada em 1937, com a utilização e controle de artistas populares, como Carmen Miranda e o Bando da Lua (1939), durante os intervalos do programa *A Hora do Brasil*, difundido em Buenos Aires. As colocações de Tinhorão me levaram a refletir sobre o papel do músico como agente social, sua representatividade e influência que o uso dirigido de sua imagem pode exercer na sociedade e no quanto tal estratégia foi utilizada durante a Era Vargas para atingir e fabricar a opinião das massas, através das transmissões radiofônicas que ajudaram a edificar o nacionalismo populista do Estado Novo.

Associei a minha reflexão a atuação de Ernani Braga descrita na *Enciclopédia da Música Brasileira - erudita-folclórica-popular*, que destaca sua atuação como folclorista e regente de coros orfeônicos, divulgando o folclore brasileiro em corais organizados no Brasil e em Montevideu e Buenos Aires, cidade em que atuou por três anos (1941-1943) como diretor da parte musical do programa citado acima por Tinhorão, *Hora do Brasil*, bem como conferencista e organizador de recitais e debates. Somente pelo cruzamento dos dados obtidos pelas fontes bibliográficas e documentais com os dados obtidos pelas fontes orais é que pude visualizar a trajetória de Ernani Braga para poder avaliar com o devido distanciamento os valores atribuídos a sua atuação e decorrente posicionamento no meio musical e social de sua época com um olhar atual.

Buscando nas fontes elementos sobre a relevância da atuação do maestro Ernani Braga em Porto Alegre encontrei um retrato seu pintado por Judith Fortes para o Salão de 1940 do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, atestando assim a relevância sociocultural de sua presença em Porto Alegre e para os festejos do Bicentenário. Este retrato também foi incluído no livro comemorativo oficial do bicentenário: *Porto Alegre: Biografia de uma Cidade* (1940). Seria esta também uma obra de encomenda estatal?

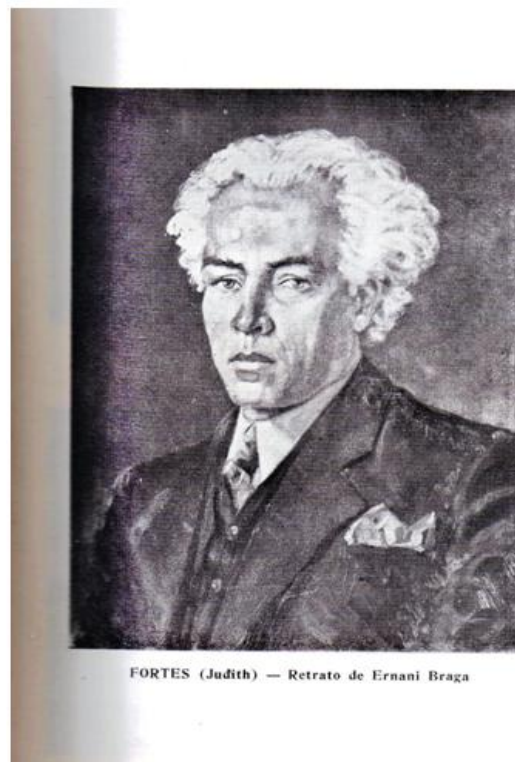


Figura 10 - Digitalização do Retrato de Ernani Braga pintado por Judith Fortes para o Segundo Salão de Belas Artes, 1940.

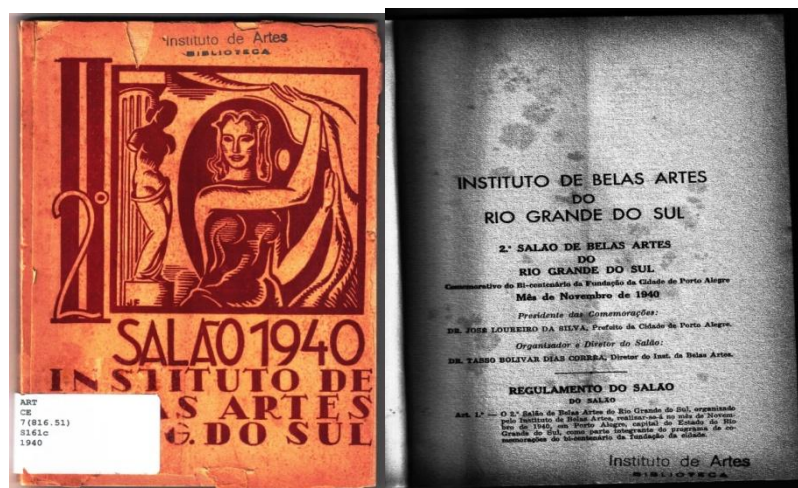


Figura 11 - Catálogo comemorativo do 2º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Comemorativo do Bicentário da Fundação da cidade de Porto Alegre, novembro de 1940. Biblioteca do IA da UFRGS.

Referi acima que pouco após ser homenageado no Rio de Janeiro com uma apresentação de canto orfeônico com 5000 vozes, regida pelo próprio Villa Lobos, Getúlio Vargas veio a Porto Alegre para ser igualmente homenageado, dentro do espírito unificador nacionalista da mentalidade difundida pelo DIP, com mais demonstrações cívico-patrióticas de ginástica, danças folclóricas, desfile e canto orfeônico, por um coral de 5000 mil vozes regido pelo maestro Ernani Braga no então Estádio do Cruzeiro Sport Club.

Da última apresentação para o Bicentenário que tive registros, posso apontar, através da voz do então chefe da nação, Getúlio Vargas, o motivo de sua vinda a Porto Alegre e atestar seu comparecimento às homenagens prestadas pela própria referência que fez delas em seu diário:

Exposição de gado Holandês, pela manhã. À tarde, canto orfeônico no Estádio do Cruzeiro, inauguração do Edifício da Capitania dos Portos, sessão no Departamento Administrativo, discursos, jantar com os membros do departamento, sessão no Instituto Histórico e Geográfico. O motivo da visita foram as comemorações do Bicentenário de Porto Alegre e a inauguração das obras que estão sendo realizadas pelo prefeito Loureiro da Silva. Boa impressão da atuação do interventor Cordeiro de Farias, muito estimado no estado. (VARGAS, 16 de novembro de 1940, p. 352)

A comprovação acima, de que Vargas assistiu à apresentação do dia 16 de novembro, regida por Ernani Braga e, mais especificamente, sobre sua vinda, nos dias 3 e 13, vem das páginas de seu diário. No dia 3, Vargas refere-se à homenagem que lhe é prestada pelos seus 10 anos de governo. Mais à frente, no dia 13, à demonstração de educação física no campo da Redenção – Várzea, respectivamente (VARGAS, 1940, 349-352).

O pensamento comum a muitas nações de valorização da unificação nacionalista a custo das diversidades regionais já havia rendido revoltas movidas pelo inconformismo, enquanto se queimavam as bandeiras dos estados para se fazer preponderar a unificação do símbolo nacional, sob uma única bandeira. Dentro deste ideal, encontrei ainda nesta edição comemorativa do álbum *Retrato de uma Cidade* (1940), a iconografia que retrata perfeitamente o pensamento e pretensão de Vargas para a época, dentro de uma abordagem estética que se encaixa de acordo com o recorte histórico do *Cancioneiro*. Em um dos fotogramas, observa-se a saída das meninas estudantes do Instituto General Flores da Cunha, o grupo mais representativo de cantoras partícipes dos eventos corais do Bicentenário.



Figura 12 – “Dois objetivos do Estado Novo: educação e estradas de rodagem.” *Retrato de uma cidade*, 1940.

Como entender o serviço prestado por intelectuais, empresários, religiosos, artistas, músicos, que, por diversas razões corroboraram com esta proposta em um esforço conjunto para a construção deste ideal de nação, arquitetado em salas fechadas e vendido em massa pelo DIP e através, principalmente, das organizadas e impressionantes manifestações cívico-patrióticas dos desfiles, danças folclóricas, de ginástica e do canto orfeônico de 5.000 vozes, no Rio de Janeiro, capital federal, ou em Porto Alegre? Um só pensamento movia a nação – poder, domínio – e uma só voz estava por trás do coro de milhões de vozes ecoando juntas – progresso! As vozes dissidentes, do descontentamento, da insurreição à nova ordem, precisavam ser abafadas. O coro do contentamento/comportamento cívico, patriótico, fortalecido. O nexos sócio-musical auxiliando a inculcar durante anos a mentalidade geradora de uma nova nação, um novo Estado. Hinos e Marchas a exaltar Getúlio Vargas e o Estado Novo. As vozes dissidentes a esse discurso, nem sequer eram consideradas, pois diferenças não poderiam existir ou não contavam.

A voz de Getúlio Vargas soava por toda a nação através das rádios e se fazia ouvir, principalmente, através da “Hora do Brasil”. Getúlio seguia os passos políticos de estadistas e ditadores de outras nações no Velho ou Novo Mundo. Ditadores como Benito Mussolini, visto então como grande estadista e homenageado com um hino composto por uma professora de música, do Instituto de Educação, que se encontra no acervo da Associação de Ex-alunas. Os hinos, fixando historicamente as datas do passado reconstruído, como nexos sócio-histórico-musical, compondo as memórias do grupo, da tradição. Memórias que vão sendo sempre censuradas ou legitimadas pela institucionalização de uma vontade imperativa, do Poder, do Estado: o Estado Novo.

Neste clima de virada, em pleno auge da instituição do Estado Novo, um compositor se dirigiu a Porto Alegre e colocou-se a serviço da vontade político-econômica de realizar uma homenagem a uma cidade e ao grande chefe do Estado. Em meio a isso, os artistas, nada alheios às oportunidades proporcionadas pela influência dos políticos importantes no fito da realização de sua obra, sua música.

Como Ernani Braga teria vindo parar aqui no Rio Grande do Sul, exatamente em Porto Alegre, foi a primeira pergunta que fiz a sua filha, Vera Braga:

**Vera:** Papai veio procurando o Andino Abreu, pois eram amigos desde São Paulo. O Andino fez os contatos na sociedade. Papai então, procurou o Secretário Coelho de Souza, para propor uma apresentação no Theatro São Pedro. A repercussão foi tal que recebeu o convite para trabalhar nas comemorações do Bicentenário, compondo uma obra e organizando uma grande

apresentação de canto orfeônico e regendo e organizando coros. De tal modo, que viemos também, eu e mamãe ficar com ele no Edifício do Clube do Comércio, na rua dos Andradas. Ele foi muito criticado... o folclore para ele era interessante, a raiz, mas o que ele fazia, era adaptar... tanto, que deixou a explicação na capa do *Cancioneiro*...entre rosas e espinhos. Alguns como Tasso Corrêa acharam interessante o trabalho de papai, outros... criticaram na época...

Desta maneira, Vera Braga Brito rememora e delinea o quadro de tensões criadas durante o impasse imperativo legitimador que se travou no meio intelectual de Porto Alegre entre as distintas facções nacionalistas e regionalistas, populares e folcloristas. Daí a necessidade de tantas explicações na apresentação e introdução de Andino Abreu e Ernani Braga, justificativas encontradas no álbum do *Cancioneiro Gaúcho*. Era grande a responsabilidade de Andino Abreu que introduziu, ou melhor, reintroduziu Ernani Braga no meio cultural de Porto Alegre (lembrando que este já se apresentara em *tournee* musical com Germana Bittencourt a caminho de Buenos Aires, em 1927). O próprio Secretário de Educação, Coelho de Souza – presidente de honra da Comissão Central dos Festejos (Boletim Municipal - Anuário, Maio/Agosto 1940, p. 339) – apadrinhou sua primeira apresentação no Theatro São Pedro. A comissão do Bicentenário era formada por membros do Departamento Central de Propaganda e Turismo do Bicentenário de Porto Alegre, instituído por Oswaldo Loureiro da Silva, administrador municipal, sob direção do Dr. Nilo Ruschel. “(...) todos os assuntos ligados às festividades do Bicentenário durante o ano serão tratados diretamente pelo referido departamento, sem que seja necessária a intervenção da Prefeitura de Porto Alegre” (Boletim Municipal – Anuário, Maio/Agosto de 1940, p. 339-341). A Comissão contratou, então, os serviços de Ernani para reger e organizar o coro de 5000 vozes e compor o álbum comemorativo do Bicentenário, um álbum de canções gaúchas, marcando o que havia de regionalismo, dentro da política nacionalista e massificadora de Vargas. Se algo não acontecesse da maneira planejada, teria repercussões indesejadas, em efeito dominó.

### 3.3 Da Distinção ao Esquecimento

Ecléa Bosi, em seu livro *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, apoiando-se em Halbwach nos diz que:

A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado conserva-se no espírito de cada ser humano. Aflora à consciência na forma de imagens-lembrança.” Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com

imagens e idéias de hoje as experiências do passado. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual... O simples fato de lembrar o passado, no presente exclui a individualidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. A menor alteração do ambiente, afeta a qualidade íntima da memória. (BOSI, 1979).

Para Bosi (1979, p.53), “Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo, e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade”. Neste recorte de Halbwach citado por Bosi, posso entender a colocação de Bourdieu de que a sociologia em alguns pontos aproxima-se, assemelha-se à psicologia social.

Nesta dissertação, interessa-me justamente o entreposto entre os diferentes pontos de vista por levantar, dentro dessa memória da pessoa-grupo-tradição, a importância ativa do nexos sócio-musical dentro da participação da performance e desde aí, a construção de identidade de seus partícipes.

Durante as entrevistas com Helena Abreu de Freitas Pacheco, Vera Braga Brito, Zuleika Rosa Guedes, Lucilla Conceição de Prímio Maineri, Leida Müzell Brutschin, Vera Mariante Obino Corrêa e Therezinha de Jesus Jablonski Bolzoni, algumas de suas declarações me marcaram. Seu entendimento de que lembrar é ser! Levaram-me a refletir sobre o que Bosi escreve e sugere, de que a função social dos velhos jamais deveria ser perdida, porque enquanto eles lembram, eles fazem. Ao abrirem as portas de seus lares para mim, me propiciaram uma vivência com personagens que eu conhecera pela história (Mário de Andrade, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Ernani Braga), com os quais, sob sua ótica, pude me familiarizar, compor uma imagem mais humana, mais afetiva. Uma vivência que de outra maneira jamais poderia ter acesso. Helena Abreu, referindo-se ao barítono Andino Abreu, seu pai, como “o Andino”, fez questão de frisar que nenhuma relação deveria ser estabelecida entre ele e o autor do *Cancioneiro Gaúcho*, Ernani Braga. Tal declaração contradiz o testemunho de Vera Braga e o que está escrito na apresentação do álbum e mesmo Maria Abreu, igualmente filha de Andino Abreu, que deixa esta declaração no capítulo “Camargo Guarnieri – O homem e episódios que caracterizam sua personalidade”, em *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*:

Não havia tempo para descanso nem diversão. Mozart chegava em casa às 6 horas da manhã e dormia até as nove. Depois levantava-se para estudar as lições que Ernani Braga lhe passava...Certa vez, Ernani, folheando ao acaso um dos álbuns de música do aluno, encontrou algumas composições. Surpreendeu-se. “Era demais”, disse ele a meu pai, Andino Abreu. (ABREU *apud* SILVA, 2001, p. 37)

A entrevista com Vera Braga foi elucidadora para muitas de minhas questões quanto ao autor, influências sobre sua obra, objetivos e estratégias para desenvolver a trajetória do

autor, Ernani Braga (papai, quando se refere a ele). Quando ouvi aquela mulher de 90 anos referindo-se aos pais neste diminutivo carinhoso, foi inevitável minha associação imediata à imagem correspondente da menina que ela fora, sentindo-se extremamente cobrada pela alta exigência paterna que permitiu o estudo da música somente à filha, pois não queria que o filho, Francisco, viesse a ser um *mendigo*. Dessa maneira, Ernani Braga perpetuou o pensamento de seu pai, ou seja, o *habitus* da casa paterna, originária.

Com as professoras Zuleika Rosa Guedes<sup>43</sup> e Lucilla Maineri<sup>44</sup>, tentei levantar testemunhos orais sobre as apresentações regidas por Ernani durante o Bicentenário e a vida cultural de Porto Alegre, para contextualizá-las. Zuleika se recordou das apresentações com o coral do Instituto e da repercussão delas no meio musical e social da época. Relatou também que Ernani Braga procurou o casal Guedes, pois este estava envolvido com a maior parte dos movimentos musicais da época. Lucilla e Zuleika forneceram-me dados importantes sobre o fluxo de artistas em Porto Alegre. Zuleika afirmou recordar-se de Ernani Braga nitidamente, como se estivesse ali conosco, naquele momento: *“Eu me lembro dele em Porto Alegre, eu era uma jovem... e isso faz o quê...deve fazer uns 60 anos que ele dirigiu o coro do Instituto de Educação, que na época, chamava a atenção!”*.

Zuleika ainda me indicou entrevistar Lucilla Conceição Maineri, ex-professora do Instituto de Artes e filha da também ex-professora fundadora do Instituto de Artes, D. Antonina di Prímio Maineri.

Lucilla falou sobre as apresentações musicais eruditas em Porto Alegre, instituições e organizações musicais, fornecendo-me o programa de um recital de Ernani Braga como pianista no Theatro São Pedro em 1927; comentou sobre ele: *“Ele realmente era um pianista virtuose, pois analisando o programa, vê-se da dificuldade técnica da execução.”* Dessa maneira, ressalta um dos aspectos de atuação profissional de Ernani Braga, que ele fez questão de mostrar novamente aos porto-alegrenses, quando do seu primeiro concerto, em julho de 1940, no Theatro São Pedro, como já foi descrito, dividido em três partes, toda a primeira parte do programa, executada por ele ao piano solo. Lucilla declara não haver testemunhado as apresentações ao vivo, mas ter ouvido de sua mãe comentários sobre o sucesso que foi a do Theatro São Pedro, certa ocasião, anos depois.

Aos poucos fui comparando diferentes recortes das diversas trajetórias dos músicos, musicólogos, compositores, regentes e intérpretes – Ernani Braga, Francisco Braga, Andino Abreu, Germana Bittencourt, Camargo Guarniere, Luciano Gallet, Villa-Lobos, Mário de

---

<sup>43</sup> Entrevista realizada em 08 de maio de 2009, na residência da entrevistada, Porto Alegre, RS.

<sup>44</sup> Entrevista realizada em 30 de janeiro de 2010, na residência da entrevistada, Porto Alegre, RS.



Andrade, Vera Janacopoulos, Maria Kareska, Bidú Sayão, Ninnon Valin, Autuori, Fittipaldi – dos políticos, autoridades da época de cuja vontade dependia o apoio econômico e a sustentabilidade dos projetos de carreira dos músicos, dos mecenas da época no Rio e em São Paulo, em Recife ou Porto Alegre. Reconstituo os alicerces que o sustentaram, possibilitando, assim, na trajetória do compositor, episódios como o de sua vinda para Porto Alegre para a realização das apresentações do Bicentenário.

A reconstrução dessa teia de relações pôde elucidar alguns dos aspectos obscurecidos da trajetória desviante de Ernani Braga. Desde a perspectiva da comparação das trajetórias, também posso relembrar a explicação que nos dá Bourdieu para a construção de uma história de família, de um *nome*; no âmbito artístico, a construção de um nome como um grande músico para ajudar na construção da imagem de uma grande nação. Desde antes de Carlos Gomes, passando por Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, muito se perdeu nesta trajetória de criação, legitimação e identificação de uma música nacional destes músicos que foram considerados “menores” e, assim, situados à margem do prestígio e reconhecimento social.

Lembro meu interesse primeiro, despertado pela escuta da performance de Bidú Sayão, regida por Villa-Lobos, da música *Boi Barroso*, de Ernani Braga, duas personalidades destacadas, em contradição ao desaparecimento da memória sobre este autor e da grande maioria de sua obra. Este fato só pode ser desvelado pela compreensão da adaptação do indivíduo ao meio vigente e suas regras ou de sua exclusão com dissidente delas.

Acredito que somente com tais relatos e a costura deles é que conseguimos compor o panorama dos tempos passados e das personagens que nele atuaram. Um grande artista, músico, regente e compositor, José Penalva, dizia durante seus ensaios com o Madrigal Vocale – um grupo de vozes mistas *a capella* do qual participei –, que a música guardada na gaveta (esquecida) é como uma coleção de borboletas. É dentro deste espírito, acreditando que somente com a realização artística, através da releitura, da recriação, pela alma do intérprete, e da recepção do público, no momento da catarse ritual do palco, que ela realmente volta à vida, voa, circula. Esse ritual da *performance*, do qual se trata este estudo, esta análise, não poderia deixar de fora as impressões reais e subjetivas de seus partícipes.

Se por um lado Bourdieu (2008) propõe que somos fruto de nosso ambiente e que nossas trajetórias são determinadas por ele, pela influência de nossas origens, por outro lado considera a possibilidade quixotesca do desvio modal – o artista que é a cigarra, o Dom Quixote que segue matando dragões imaginários. Bourdieu não considera relevante, entretanto, o fato de que somos agentes, de podermos ser agentes de nosso próprio destino, a despeito de todos esses constrangimentos do meio social que nos cerca.

É nesse espaço imaginário do sonho, da subjetividade, no espaço legítimo da arte, que nos situamos e buscamos compreender a tênue barreira que separa as camadas mais superficiais das mais profundas, dentre nossas lembranças. Revisitamos juntas, eu e as “meninas”, filhas de Ernani Braga e de Andino Abreu, os espaços construídos e reconstruídos de suas memórias afetivas. Visualizei com elas a constante migração, semelhante em ambas as trajetórias de suas infâncias. O lamento de Vera que, ao ter seu primeiro quarto de moça, depois de sete meses teve de abandonar os objetos que já contavam um pouco de sua história. Com as ex-professoras do Instituto de Artes, a importância dos eventos, as sociedades que se organizaram em prol do estabelecimento de um lugar social de destaque, de respeito, para a realização das artes plásticas e musicais em Porto Alegre. Com as meninas orfeonistas da Associação de Ex-alunas do Instituto de Educação General Flores da Cunha, pude percorrer o imaginário das salas de ensaio, da expectativa perante as apresentações, da consciência e orgulho em estar compondo, fazendo parte de algo maior, de valor, dentro do quadro social e musical de Porto Alegre, do Rio Grande do Sul.

Quando colhi os depoimentos de minhas colaboradoras, pude observar as diferenças de percepção sobre os fatos. Muitas sobre o que é institucionalizado pela educação dentro da sociedade brasileira, mundial como sendo, boa música, música de bom gosto. Muito do movimento internacional (1940) de nacionalização, de anulação do individual, do regional, para criar um só pensamento, um só homem, um só braço, para o arado, para a indústria, para a guerra – para o Estado.

Percorrendo esse caminho reflexivo, me deparei com o artigo da historiadora Sandra Jatahy Pesavento, *Nação e região: diálogos do “mesmo” e do “outro” (Brasil e Rio Grande do Sul, Século XIX)*, onde a autora oferece uma boa explicação para a importância da inclusão de relatos pessoais na reconstrução das paisagens culturais e históricas:

Nação e região são comunidades simbólicas de sentido que operam no âmbito do imaginário. Como tal, correspondem a um sistema de representações sociais, construídas historicamente e que se expressam por discursos, imagens e práticas... são construções mentais que dão significado ao mundo e que permitem a identificação, o reconhecimento, a classificação e a atribuição de valor à realidade...participam da realidade... fazem parte deste núcleo de investimento original que faz com que as pessoas enxerguem o mundo, as relações e a si próprias de uma determinada maneira... são formas particulares de representação do social, pois se referem à formulação de padrões de referência identitária, que dão coesão social e produzem a sensação de pertencimento. (PESAVENTO *apud* PESAVENTO, 2003, p. 209)

Pela ótica desta construção de categorias relacionais, encontramos o tal reconhecimento assinalado pelo *Nós* (no caso do *Cancioneiro*) regionalista e o *Outro* (um compositor, que vindo de fora, mesmo sendo patricio originário da Capital Federal, não é um

gaúcho) e podemos refletir com Pesavento (2003, p. 210-211) que *um* e *outro* coexistem numa relação espelhada do sujeito com sua autoimagem identificatória no plano das construções simbólicas, o que possibilita a alteridade, pois, segundo a autora, “região e nação correspondem a formas de relações do todo com a parte e que daí os conflitos derivados dos acertos morais, estratégias de afirmação de poder geradoras de tensões”. Para a autora, construir uma nação é sacralizar e ritualizar, é fixar datas comemorativas. A legitimação da missão, do direito de governar, podendo ler o passado desde o presente. Um presente cujo relato segue o olhar sacramentado e constantemente vigiado pelo poder.

Por fim, fiz a entrevista em grupo, focada nas apresentações do Bicentenário e semiconduzida com estímulos de memória (recortes de críticas dos jornais da época, apreciação das partituras e das gravações dos arranjos, posteriores – 1968-1971, mas regidas pela maestrina Dináh Néri, a quem foi destinado o cancionero que adquiri, o próprio cancionero e partituras de outras canções de Ernani, pertencentes ao acervo da Associação, fotografias do Maestro e dos eventos). Esta entrevista veio complementar e redimensionar os dados até então obtidos, situando a reconstituição dos eventos de uma maneira mais adensada e contextualizada, aliando aos dados obtidos os excertos de meus diários de campo, durante minha busca pelas diferentes fontes de informação, seja por entrevista, observação participativa, ou pesquisa nos acervos de museus ou acervos de particulares.

Das cantoras que contatei, efetivamente só compareceram três, representando duas das dez turmas presentes nas apresentações. A entrevista foi marcada para o dia 07 de abril, na sede da Associação, por ser um ponto de referência de melhor acesso e mais familiar para elas e para mim, que desenvolvi ali minha inserção e muitos de meus *insights* sobre a pesquisa. Os quadros que aparecem ao fundo são réplicas das obras painéis que se encontram no saguão do Instituto, restauradas graças aos esforços dirigidos pela Associação. No salão nobre do colégio, há uma placa comemorativa de 1940, em homenagem a Ernani Braga, como maestro do Orfeão do Instituto de Educação. Há também uma placa em homenagem a visita do soprano Bidú Sayão e do maestro Villa-Lobos. Mais uma vez comprovando o cruzamento das trajetórias dos maestros e da mais ilustre intérprete dos dois.

Nossa entrevista se desenvolveu em paisagem sonora idêntica à da observação participativa, com interferências paralelas dos sons ambientais do colégio, da rua, das associadas que adentravam e saíam da sala. Nada disso, como de costume, perturbou a concentração e o foco das meninas, interessadas em trabalhar pelo resgate da memória reconstitutiva dos eventos.

Enquanto terminava meus preparativos, elas foram olhando os fotogramas que trouxeram. Enquanto olhavam o fotograma da formatura, iam reconhecendo as companheiras e comentando o que sabiam sobre seus destinos.

**Leida-** Em 1940, quando cantamos com Ernani Braga, a turma da Ilda estava se formando pelo antigo regime!  
**V-** Tinha a Ília, uma voz muito bela...mas já faleceu.  
**L-** Quem cantava mesmo era a Cecília Bordini!  
**V-** Essa tinha uma voz belíssima, então eu trazia as músicas para ela cantar...só fui dona de casa, vocês tiveram uma vida mais útil!  
**L-** Quantos filhos?  
**V-** Tive quatro!  
**Therezinha-** Eu tive nove! Dezenove netos!

E as identificações, os reconhecimentos iam se seguindo: Ináh, Nadir, Elayne, a Mastrângelo, Marion Duarte...

**V-** Esta já faleceu, com 75 anos, a Leida Provenzano. Esta é a Leida Vasconcelos...  
**L-** A Alícia Moura Carvalho, onde está?  
**T-** Está aqui. Esta é a Lili Cauduro!  
**V-** Eu digo... não me lembro!  
**Celina-** Estão se achando, meninas?  
**V-** Hoje, quando mexo na minha caixa de lembranças... acho o retrato  
**T-** Ainda falamos retrato!

Aqui acho importante acrescentar uma citação do livro de Bosi, para refletir sobre a destituição atual do trabalho do velho – o rememorar, no espaço do sonho, o recriar:

Integrados em nossa geração, vivendo experiências que enriquecem a idade moderna, dia virá em que as pessoas que pensam como nós irão se ausentando, até que poucas, bem poucas, ficarão para testemunhar nosso estilo de vida e pensamento. Os jovens nos olharão com estranheza, curiosidade; nossos valores mais caros lhes parecerão dissonantes e eles encontrarão em nós aquele olhar desgarrado com que, às vezes, os velhos olham sem ver, buscando amparo nas coisas distantes e ausentes. (BOSI, 1994, p. 75).

É dessa função social que as meninas se ocupam na Associação de Ex-alunas, de rememorar, manter essa relação estreita entre memória e trabalho a que se refere Bosi, e que esta função lhes é legítima e não deveria ser perdida. Com o comentário de que foi apenas dona de casa, de que não teve uma vida tão *útil* como a das companheiras, Vera expressa sua angústia e necessidade de identificação com o fazer na velhice: reconstruir, recriar as memórias; expressa sua frustração quando não consegue lembrar e se justifica: “*na minha idade tenho permissão*”.

A primeira pergunta partiu delas, pois queriam saber do porquê de meu interesse pelo Coral do Instituto. Como havia chegado até ali, até elas. Apresentei o álbum e falei sobre

meus questionamentos e o caminho percorrido até então. Relembrei brevemente a biografia do compositor e maestro, contextualizando os eventos dentro do Bicentenário.

Duas das entrevistadas trouxeram fotogramas: Therezinha trouxe dois da apresentação no Estádio do Cruzeiro e Vera do grupo de sua turma, formandas de 1940, muitas das quais presentes nas apresentações. Após o reconhecimento do material, foram lidas as crônicas de 25 de julho de 1940, assinada por P.A., e 29 de julho, por Nilo Ruschel, sobre a primeira apresentação no Theatro São Pedro. Prestam muita atenção durante a leitura e vão tricotando seus comentários ora falados, ora cantarolados ao ouvirem a gravação do Orfeão do Instituto de Educação, com regência de Dináh Néri:

**T-** Capim de pranta, xique-xique, mela-mela...

**L-** Lembrou!

**L e T –** São João –Dã-rã-rão, tem uma gaita-ra-raita, quando toca-ro-róca, bate nela... agarrou-se-rourou-se em meu vesti-di-ri-rido, deu uma préga-ra-ra e foi ao chão...

**V –** Eu tenho a melodia, mas a letra eu não lembro...

**C-** Essa que ouvimos foi a do Theatro... foi só uma...?

**V-** Eu creio que sim... esse aí eu não me lembro...

Nesse momento, Leida pega a foto que Therezinha trouxe, vira e lê o autógrafo:

**Leida-** Coro do Instituto de Educação, regido pelo maestro Ernani Braga, no Estádio do Cruzeiro, mas quer dizer que se cantou em homenagem a Getúlio Vargas... foi durante o Bicentenário? No mesmo momento?

**C-** Foi! Esse coral aí... mas eu só vejo as meninas do Instituto...

**V-** Tem alguma coisa do Ernani Braga... que engraçado! Aqui fala do Auditório Araújo Viana. Se eu não estivesse vendo a foto, teria dúvidas de que estava ali...

Mostro então a foto da apresentação no Auditório Araújo Viana, que está no arquivo do museu Hipólito da Costa e reproduzida no livro *Porto Alegre: Biografia de uma Cidade* e, junto, a foto da crítica sobre o mesmo evento, que encontrei no jornal *Correio do Povo*, do dia 9 de novembro de 1940:

**C-** Eu tenho a foto no Araújo Viana que eu peguei no Hipólito... e aqui diz... 500 vezes... e a foto em que aparecem novamente as meninas do Instituto de Educação...

**V-** A memória trai a gente...

**V-** Eu não me recordo... nessa daí eu não estive... pena que não tem a data...

**C-** Tem sim, é do dia 8, às 16 horas no Araújo Viana... sábado, uma semana antes da apresentação para o Estádio do Cruzeiro, dia 16 as 15 horas... Aplaudiram entusiasmados... do concerto constam: Saudades do Gaúcho, Galinha Morta, Carangueijo e Meia Canha.

**V-** Tu não tens uma gravação?

**C-** Tenho! (e coloco a gravação do orfeão regido por Dináh Neri)

Aqui cabe lembrar o que diz Bosi (1994, p. 443): “através de um som, de um perfume, logo se libera a essência permanente das coisas, ordinariamente escondida, o nosso verdadeiro eu, que parecia morto, por vezes havia muito, desperta...”, o que me pareceu justificativa para a realização desta entrevista com estímulos de memória.

C- Eu vou por Velha Gaita...  
 L- Cantamos com o coral da Cecília Bordini... mas talvez seja daquela época...  
 C- Prenda minha... chegaram a cantar?  
 L- sim...  
 C- Boi barroso...  
**T e L** – Adeus Rosinha, que eu vou-me embora, não sou daqui, sou lá de fora!  
 V- O cravo! É mais rápido!  
 C- O que é que vocês lembram do maestro?  
 L- Ah! Nós adoramos cantar com ele! Ele encantava a gente...  
 V- Era muito importante! O maestro que veio... ele veio do RJ! Da capital federal!  
 L- Foi uma honra para nós ... éramos adolescentes, lá no Teatro...  
 T- O prestígio dele, a presença dele, nos levava à postura compenetrada e éramos... apesar da presença da D. Florinda e D. Araci, eram pessoas bem respeitadas...  
 C- Elas eram as professoras?  
 L- D. Araci, sim. D. Florinda a diretora. A presença dela impunha respeito.  
 V- A autoridade era respeitada...  
 L- Se tinha alguma travessura – para o gabinete da diretora! Bastava! Quando a D. Florinda chegava no auditório cheio de adolescentes... aquele burborinho... tudo parava... silêncio...  
 L- Carmem Braga era pianista do Ernani Braga. Quando ensaiávamos com o Ernani era ela quem tocava. Nos outros, ensaiávamos com a Araci.  
 T- Ela tinha uma voz de cantora...  
 C- Ela era parente do Andino Abreu...  
 V- Eu pela minha idade, sou perdoada por todas as minhas falhas.  
 T- Eu tenho 84... sou mocinha...

Para compreender a dimensão destas memórias, é preciso observar com os ouvidos e ouvir com os olhos. As reproduções atrás de nós na foto representam a grandiosidade da casa, restaurada pelas pinturas, em um trabalho de anos das abelhinhas. Esta casa é o ponto identitário de encontro temporal e espacial, carregada de significados e significantes. É do que já foi que se chega ao hoje, se reconstrói o ontem e se chega ao amanhã. É como, mais uma vez, nos diz Ecléa Bosi em seu capítulo “As Pedras da cidade”:

Temos com a casa e com a paisagem que a rodeia a comunicação silenciosa que marca nossas relações mais profundas... As lembranças que ouvimos de pessoas idosas têm assento nas pedras da cidade, presentes em nossos afetos, de uma maneira bem mais entranhada do que podemos imaginar... (BOSI, 1993, p. 443)



Figura 13 - Entrevista realizada na sala da associação de ex-alunas do Instituto de Educação General Flores da Cunha em 10 de março de 2011. Da esquerda para a direita: Celina Garcia Delmonaco, Therezinha de Jesus Jablonski Bolzoni, Vera Mariante Obino Corrêa e Leida Müzell Brutzchin.

## CONCLUSÃO

Do momento inicial da recepção e apreciação da canção *Boi Barroso* até o presente, esta pesquisa se delineou refletindo as transformações de meu enfoque como pesquisadora. Meu primeiro movimento, *Andante*, refletiu minha busca pelo objeto material. Meu segundo movimento, *Alegre e Apaixonadamente*, refletiu a atmosfera dominante no momento da descoberta do álbum *Cancioneiro Gaúcho* de Ernani Braga e das primeiras experimentações de execução da parte canto/piano. O momento dos primeiros questionamentos quanto às origens do álbum, da data do Bicentenário de Porto Alegre (1940!) e das buscas de referencial histórico cultural; quanto à trajetória do autor e em relação à obra, qual sua metodologia de trabalho, contextualizada para o momento passado e analisada do momento presente. Reflexões sobre o quanto das diferentes linguagens do nacionalismo musical e do regionalismo tradicionalista foram expressas e decodificadas pelas escolhas composicionais do autor.

Desse processo de análise, dentro desse diálogo entre o erudito e o folclórico e o popular regionalista, nasceu meu encantamento pela obra e minha inquietação quanto ao fato

de a termos perdido no tempo, como também o seu autor. No terceiro movimento de minha pesquisa, *Reflexivo*, refleti a necessidade de buscar apoio teórico para auxiliar-me na procura e análise de tantas respostas; a necessidade do distanciamento, da vigilância epistemológica para uma melhor percepção de minhas inferências, atentando em manter um olhar de pesquisadora sobre o objeto. Em um tempo além de Cronos, um tempo relativo, segui o andamento de minha pesquisa, que foi adquirindo tons mais expressivos e um movimento mais denso, aprofundado pelas buscas e reflexões, pela desconstrução do objeto inicial, despojamento de ideias *a priori* do senso comum. Nesse andamento, adotei uma elaboração camerística, tentando expressar de maneira clara e verossímil o contraponto dialógico das distintas vozes reveladas durante a exposição dos temas descobertos, ou melhor, reapresentados.

A análise da trajetória pessoal de Ernani Braga, a construção de sua teia de relações com o meio musical, político e econômico de sua época revelou uma estratégia bem orientada para o alcance de uma posição social de destaque e relevo a nível nacional e mesmo internacional. Posição esta que foi alcançada durante alguns momentos de sua trajetória, como no exercício do Magistério da música, momento mais estável, conquistado através de concurso público, fosse no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, no Conservatório Dramático Musical de São Paulo durante a década de 20 ou após sua luta pela fundação do Conservatório de Música de Recife. Estes foram os períodos de maior repouso durante a trajetória profissional e pessoal do autor do álbum *Cancioneiro Gaúcho*.

A inquietação de seu espírito boêmio e aventureiro impulsionava Ernani Braga de novo ao movimento, à circulação, a exemplo de sua obra. Como músico, dependia de contatos para estabelecer contratos de trabalho e por isso trabalhou como pianista solista, como compositor, como acompanhador de cantoras (na maioria suas intérpretes também), como palestrante, crítico musicólogo, pesquisador folclorista, diretor de programa musical e arranjador, e preparador e regente de corais orfeônicos. Esta última atividade foi a que executou com mais relevo e destaque, por enquadrar-se dentro do projeto de Canto Orfeônico da política populista de Vargas, antecipada a este período quando atuou, após concurso público, como regente coral em Recife, na década de 1930. Deixou sempre expressa sua preocupação com a educação musical brasileira como educador e pela qualidade estética, como artista.

Entretanto, Ernani Braga adquiria antipatias com a mesma facilidade que conquistava as pessoas com seu carisma, marca pessoal, segundo os testemunhos tomados, que o levou a ser considerado um regente coral notório em sua época e referência na bibliografia



remanescente. Valia-se de seu charme e inteligência para construir suas redes de relações profissionais, mas, sem muita tolerância para o que designava abertamente como mediocridade, construía também uma rede de desafetos obstinados. De hábitos citadinos, adquiridos durante a vida boêmia e seresteira no Rio de Janeiro e após em Paris, enquanto lá esteve como bolsista, nunca se acomodou completamente à vida pacata doméstica, mantendo sempre hábitos de caminhadas noturnas e apreciação do bom vinho e boa mesa na companhia de artistas e intelectuais aonde estivesse. Valia-se destes contatos, como é praxis no metiê musical ou no mundo dos negócios, para estabelecer seus novos contratos de trabalho.

Mas todo *gosto* tem um custo, que passa pela avaliação *modal* do meio no qual se está inserido, tendo sua trajetória avaliada pelo que é considerado como um comportamento adequado ao meio ou desviante. Ernani Braga, na maior parte das vezes, foi considerado desviante, principalmente por seus hábitos mundanos e boêmios, quase sempre deslocados em meios sociais provincianos onde a moral vigente era aquela de princípios religiosos cristãos. Neste contexto, Ernani Braga apresentava-se como desviante. Mas mesmo seus desafetos, adquiridos à custa de críticas irônicas e contundentes tecidas pelo autor enquanto músico e artista, admitiam seu valor. Alguns ainda salientavam que se não fosse seu caráter boêmio, com mais foco no desenvolvimento de sua obra e estudo, teria conquistado um lugar de relevo na literatura musicológica.

O fato é que, destarte comportamentos desviantes da média, Ernani Braga contribuiu com produção musical folclórica ou própria significativa, senão em volume, ao menos em qualidade. Sua atuação como folclorista e como intérprete durante a Semana de Arte Moderna de 1922, como compositor, regente e preparador de coros durante a Era Vargas, e a continuidade de utilização de sua obra, o reconhecimento posterior do Conservatório de Recife, ao homenageá-lo durante o aniversário de 15 anos de sua fundação e, mais atualmente, com a fundação do Memorial Ernani Braga, comprova o relevo de seu trabalho no projeto educacional, tanto do coro orfeônico quanto da preocupação com uma educação musical de qualidade.

Quanto aos porquês do *Cancioneiro Gaúcho* ou mesmo a data comemorativa para a qual foi encomendado, bem como seu autor, terem caído no esquecimento, revelam a desfragmentação da narrativa histórica, suscetível as mudanças dos ventos políticos. Não houve exceção no caso em questão. A cada mudança governamental, o músico migrante precisava levantar sua tenda e buscar em outras paragens respaldo para realizar seu trabalho artístico, adaptando-o às exigências e solicitações de seus contratantes ou, em contrário, como

aconteceu ao fim de sua vida, restar-lhe-iam poucos amigos para estabelecer novos contratos de trabalho.

O álbum, uma das publicações do Bicentenário de Porto Alegre, tinha por finalidade marcar uma data e construir, como as outras obras, uma história, relacionando a música regionalista do Rio Grande do Sul ao projeto de nacionalização de Getúlio Vargas, plenamente em vigor e, no momento, através do coro de vozes consonantes a seu discurso. Foi uma época rica de manifestações e alto investimento de propaganda política para a construção da opinião pública. O exemplo mais gritante foi de Villa-Lobos, na capital federal, iconizado dentro do projeto de nacionalização de Vargas, comemorando em concerto orfeônico de 5000 vozes o 10º aniversário da Revolução de 30, igualmente em novembro de 1940. Da mesma maneira, Ernani em Porto Alegre homenageia Vargas pelos 10 anos da revolução com apresentação no Stadium do Cruzeiro, a mando da administração de Loureiro da Silva, através da Comissão do Bicentenário. O músico nacional, mesmo vinculado a instituições de ensino de respeito, necessitava de apoio político para se consolidar, ainda a serviço dos interesses marqueteiros dos chefes políticos.

Entrevistando as participantes das *performances*, não identifiquei senso crítico neste sentido. Apenas a memória de terem participado, quando adolescentes, de manifestações de importância no cenário rio-grandense e nacional, com a vinda do Presidente Getúlio Vargas. Foi durante as conversas, entre as gravações, que esses dados apareciam, e com escuta analítica foram interpretados: o orgulho em fazer parte, pela música, de todo um movimento midiático nacionalizador populista, de fazer parte da mídia de massa da época. Das imagens selecionadas pelo DIP (departamento de imprensa e propaganda do governo Vargas) para fazer os filmes *Semana da Pátria em Porto Alegre* e *Parada da Pátria*, revelam-se as imagens das alunas do Instituto General Flores da Cunha (ironicamente, o próprio Flores da Cunha, afastado e exilado pelo próprio Vargas a quem apoiou) durante os eventos comemorativos da semana da Pátria e demonstrações cívico-patrióticas instituídas por Vargas.

O nexos sócio-musical escolhido para manipulação social durante este período foi o canto coral. Em seu projeto nacionalizador, Vargas contribuía ao museu musical de sua gestão política principalmente criando uma imagem do que teria o rosto para representar a música nacional. Através do canto coral, que mobilizava as massas, esses conceitos caminharam rapidamente. A importância de se ter datas marcadas no calendário cívico, o registro documental dos eventos realizados e a censura e massificação das informações não era desprezado pelo estadista Vargas e seus designatários. As orientações eram seguidas a risca e, por isso, não faltou emprego para os músicos que se encaixassem nesse modelo. O autor do

*Cancioneiro Gaúcho* não desprezou as oportunidades, inclusive desincumbindo-se musicalmente na Argentina, principalmente, com este enquadre e posteriormente em São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná e Santa Catarina.

Com as mudanças políticas decorrentes após a Segunda Guerra Mundial, a queda de Vargas e a mudança em toda a política internacional e nacional, pouco lugar sobrou para o músico e sua música restando a opção de buscar o que fazer. O autor conseguiu ao fim de sua vida, algumas aulas em ensino público de São Paulo, através da intervenção de seu amigo, Camargo Guarnieri. Mas mesmo com projetos para realizar, Ernani Braga não deixou de sonhar com composições originais, montagens e um último contrato com a Colúmbia Records para o pagamento de seus direitos musicais sobre suas composições. Morreu esperando a mudança dos ventos, admirado com o desaparecimento de suas 500 cópias do *Cancioneiro Gaúcho* deixadas com o zelador do Clube do Comércio e como soube posteriormente, incineradas como lixo. O que explica em partes, ao menos, o sumiço desta obra. Poucas pessoas têm conhecimento de sua existência e importância histórica. Tampouco do *Álbum Musical*, igualmente editado pela Comissão do Bicentenário sob a organização de Corte Real. Ambos os álbuns esquecidos e o segundo, sequer mencionado, mesmo por Zuleika Rosa Guedes, uma das entrevistadas, cujo marido, Paulo Guedes, compôs uma canção para ela e lhe ofertou no próprio álbum. A memória seletiva, que afasta por desafetos, e seleciona por afetos, e por atribuição de valores o que há de ser lembrado.

Mas a rememoração, a resignificação e a reconstrução do fato histórico só podem realmente se dar com o cruzamento das vozes não registradas com as vozes institucionalizadas, através da hermenêutica desses discursos. Já essa escuta e esse olhar epistemologicamente tendencioso. O quanto podemos realmente reconstruir e recriar sobre o que envolve esse nexos sócio-sônico, a música? O quanto o músico em seu *metier* tem consciência de seu papel social e o exerce? O diletantismo da arte, do gosto, justifica o posicionamento social do músico dentro da escala de valores atribuída ao seu fazer? Novos questionamentos foram surgindo ao passo que os anteriores foram se autoesclarecendo.

O primeiro movimento foi o da análise e reflexão, debruçada sobre os fatos expostos por documentos orais ou arquivísticos. O segundo foi o da hermenêutica sobre a obra através de sua percepção estética em busca dos instrumentos utilizados pelo compositor para decodificar os signos regionalistas, através da influência romântica do Lied alemão em sua formação musical, para a linguagem musical erudita. O terceiro movimento, o cruzamento dos relatos das entrevistas, das impressões colhidas durante a observação participativa, com os relatos históricos das críticas, da voz do autor, através de algumas de suas cartas pessoais,

entrevistas e crônicas musicais. Este, por sua vez, recheado de subjetividades da própria pesquisadora. Neutralidade científica surreal em uma pesquisa de caráter tão humanista. Dentro do possivelmente humano. A sugestão que fica é para uma reedição do álbum do *Cancioneiro Gaúcho* com a respectiva gravação da obra, integral, para que se resgate e torne possível a recepção da obra que em seu conjunto, conforme comprovado pelos programas, mantêm-se inédita e desconhecida do público.

## REFERÊNCIAS

### LOCAIS DE PESQUISA

Acervo da Associação de ex-alunas do Instituto de Educação General Flores da Cunha depositado na própria instituição. Porto Alegre, RS.

Arquivo do Correio do Povo – Porto Alegre, RS.

Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS – Porto Alegre, RS.

Arquivo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa – Porto Alegre.

Biblioteca Alberto Nepomuceno - Escola de Música da UFRJ (Acervo Luciano Gallet), Rio de Janeiro, RJ.

Biblioteca do Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul – Arquivo Ênio de Freitas Castro Porto Alegre, RS.

Biblioteca da PUC – Acervo Julian Petersen – Porto Alegre, RS.

Biblioteca Nacional – Divisão de Música - Arquivos Paralelos – Rio de Janeiro, RJ.

### FONTES CONSULTADAS

#### MANUSCRITAS

Carta de Ernani Braga a Luciano Gallet, Conservatório (SP), 26 de agosto de (1)923.

\_\_\_\_\_, São Paulo, 16 de (1)924.

\_\_\_\_\_, São Paulo, 13 de Abril de 1926.

\_\_\_\_\_, Recife, 16 de janeiro de 1929.

## IMPRESSAS

CASTRO, Acyr. *Música*. São Paulo: Jornal do Brasil, 3/7/1973.

Correio do Povo, *Caderno Especial do Bicentenário*, novembro de 1940.

Jornal Folha da Tarde, *Vida Musical*, 1934.

RUSCHEL, Nilo. *As meninas cantaram*. Especial para a Folha da Tarde, Porto Alegre: 29 de julho de 1940.

## LIVROS

ABREU, M. e GUEDES, Z. R.; *O Piano na Música brasileira: Seus compositores dos Primórdios até 1950*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

ABREU, Maria. *Camargo Guarnieri: O homem e episódios que caracterizam sua personalidade*. In SILVA, F. *Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

ALBERTI, Verna. *História dentro da História*. In: PINSKY, Carla (org.): *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1942.

BANGEL, Tasso. *Estilo gaúcho na música brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1989.

BECKER, Howard. *Segredos e Truques da Pesquisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Editor, 1979.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2008.

BRITO, Vera B.S.. *Ernani Braga: maestro, compositor, pianista, professor – coletânea de dados sobre sua obra*. Rio de Janeiro, 2008.

CASTRO, Ênio de Freitas e. *Fundamentos da Cultura Rio Grandense*. Porto Alegre: Quarta série, 1960.

CHAPIN, Keith et KRAMER, Lawrence. *Musical Meaning and Human Values*. USA: Fordham University Press, 2009.

COMISSÃO DO BICENTENÁRIO DE PORTO ALEGRE. *Porto Alegre: Biografia de uma cidade*. Edição comemorativa do Bicentenário de fundação da cidade. Porto Alegre: editor Leo Gerônimo Schidrwitz, Tipografia do Centro, 1940.

\_\_\_\_\_. *Retrato de uma cidade*. Porto Alegre: Editora Globo, 1940.

D'INDY, Vincent avec la collaboration de Sérieyx, Auguste. *Cours de Composition Musicale: D'après les notes prises aux classes de composition de La Schola Cantorum em 1897-1898*. Paris: A. Durand et Fils Editeurs, 6<sup>a</sup> edition, Première Livre, 1912.

ENCICLOPEDIA da Música Brasileira: erudita, popular e folclórica. 2 volumes, São Paulo: Art.editora, 1977.

GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2003.

KRAMER, Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Los Angeles, California: University of California Press, 2002.

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

MARIZ, Vasco. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 1997.

MEYER, Augusto. *Cancioneiro Gaúcho: Seleção de Poesia Popular com notas e suplemento musical*. 2<sup>a</sup> ed., Porto Alegre: Editora Globo, 1952, Coleção Província, Vol. 2.

NETO, João S. L. *Cancioneiro Guasca*. Porto Alegre: Editora Globo, 1954.

NOGUEIRA, Isabel. *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Palotti, 2005.

ORSINI, Maria S. *Guiomar Novaes: uma arrebatadora história de amor*. São Paulo: Editora C.I. LTDA, 1992.

PEREIRA, Gisete. *Ernani Braga vida e obra*. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986.

PESAVENTO, Sandra J. *Nação e região: diálogos do “mesmo” e do “outro” (Brasil e Rio Grande do Sul, Século XIX) in Pesavento, S. J. História Cultural: Experiências de Pesquisa*, Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

RODRIGUES, Félix C. (Piá do Sul). *Gauchadas e Gauchismos*. Paris: Arrault Et Cie., 1920.

\_\_\_\_\_. *Farrapo: Memórias dum cavalo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1935.

\_\_\_\_\_. *Amores do Capitão Paulo Centeno – novella*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Livraria do Globo, 1937.

SPALDING, Walter. *Boletim Municipal: Noticiário. Posse de Nilo Ruschel na Direção do Departamento Central de Propaganda e Turismo do Bicentenário de Porto Alegre*. Porto Alegre: Anuário publicado pela Diretoria Geral do Expediente, Ano II, nº 5, Vol 3. Maio a Agosto de 1940.

TINHORÃO, J. Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. 4ª ed., São Paulo: Editora 34, 2005.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, Ltd., 2008.

VARGAS, Getúlio. *Getúlio Vargas: Diário*. Apresentação de Celina Vargas do Amaral Peixoto. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995.

## PARTITURAS

CORTE REAL et al. *Álbum Musical – Composições de Autores Rio-Grandenses do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, Departamento Central de Organização do Bicentenário de Porto Alegre, 1940.

BRAGA, Ernani. *Cancioneiro Gaúcho*. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. Álbum de partituras (58 pg.) para canto/piano e canto a capella.

\_\_\_\_\_. *Prenda Minha*. São Paulo: Ricordi, 1927.

\_\_\_\_\_. *Maçarico morreu hontem: canção folclórica de Santa Catarina*, cópia manuscrita do arranjo para canto coral a três vozes, copiada em Alegrete autografada por Felício ...nbriani, 17/05/1943 e ofertada a regente Dinah Néri.

\_\_\_\_\_. *Saci Perêrê*. Cópia manuscrita de original para canto coral a três vozes, parte integrante da obra *Floresta Encantada*, não datada.

\_\_\_\_\_. *Engenho novo*, canção folclórica nordestina. Cópia manuscrita do arranjo para canto coral a três vozes femininas, não datada.

\_\_\_\_\_. *O Cravo: Canção folclórica do Rio Grande do Sul*. Cópia extêncil distribuída pela Secretaria de Educação e Cultura – RG do Sul, C.P.O.E, Serviço de Educação Artística e autografada por Scliar, 1/62.

\_\_\_\_\_. *De Longe Também se Ama (Trova Saudosa): popular*. Cópia extêncil, distribuída pela Superintendência de Educação Artística e autografada por Scliar, 19-1-56.

\_\_\_\_\_. *Prenda Minha: para duas vozes*. Cópia extêncil distribuída pela Superintendência de Educação Artística, autografada por Scliar, 1958.

\_\_\_\_\_. *São João Da-ra-rão: Folclore do Piauí*. Cópia extêncil não datada.

\_\_\_\_\_. *Ciclo de Canções Nordestinas*. Buenos Aires, Ricordi, 1944.

\_\_\_\_\_. *Tanguinho*. Original de E. B. para piano. São Paulo, Ricordi, 1922.

NEVES, Victor R. *Coleção Gauchesca: folclore*. São Paulo: Ricordi, 1955.

\_\_\_\_\_, *Prenda Minha*: para três vozes. Cópia extêncil ditribuída pela Secretaria de Educação e Cultura, Superintendência de Educação Artística, autografada por José H..., 8 – 1950.

## GRAVAÇÕES

BRAGA, Ernani (1888-1948). *Meu Boi Barroso*. Faixa 22 – 2’40”. In *Bidú Sayão – ópera, árias & Brazilian folksongs*. USA: Masterword of Sony Corporation, 1996. 1 CD.

PEREIRA, Dináh N. (reg.). *Orfeão Artístico “Araújo Viana”*. São Paulo: Novo Disco, 1965. 1 disco. ND-LP-025,33.

PEREIRA, Dináh N. (reg.). *Orfeão Artístico “Araújo Viana”*. São Paulo: DiscoSul, p 1969. 1 disco. PSP-LP-1767

## FILMES

*Semana da Pátria*, Recorte de filme de 14’40” contendo a digitalização de imagens captadas por Lepoldis Films durante a abertura e encerramento das comemorações da Semana da Pátria em Porto Alegre, 1940. Apresenta as manifestações cívico-patrióticas de ginástica, dança folclórica, hasteamento da bandeira, missa solene e canto orfeônico, onde participam ativamente as alunas do IEGFC, realizadas no Campo de Pólo. Acervo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

*PARADA DA PÁTRIA*, recorte do filme de 11’20” contendo imagens sobre o desfile da semana da pátria de 1940 em Porto Alegre onde estavam representadas todas as categorias civil, militar, religiosa, trabalhadora e estudantil, bem como demais autoridades do Rio Grande do Sul. Contém imagens das alunas do IEGFC e dos alunos do IA. Acervo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.



## ENTREVISTAS

Entrevista com Helena de Freitas Abreu Pacheco, em 20/04/2009, em seu domicílio, Rio de Janeiro, RJ.

Entrevista com Vera Braga Brito, em 20/04/2009, em seu domicílio, Rio de Janeiro, RJ.

Entrevista com Zuleika Rosa Guedes, em 08/05/2009, em seu domicílio, Porto Alegre, RS.

Entrevista com Lucilla Conceição de Prímio Maineri, em 08/03/2010, em seu domicílio, Porto Alegre, RS.

Entrevista com grupo formado por ex-alunas do Instituto de Educação General Flores da Cunha, cantoras orfeônicas que participaram das apresentações de estréia do Cancioneiro Gaúcho regidas pelo maestro e compositor Ernani Braga: Leida Müzell Brutschin, Teresinha de Jesus Jablonski Bolzoni e Vera Mariante Obino Corrêa – em 10/03/2011, na sede da Associação de ex-alunas do IEGFC, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

## ANEXOS EM DVD

### ANEXO 1

#### Álbum Cancioneiro Gaúcho

Edição comemorativa do Bicentenário de Porto Alegre

- . *Prenda minha*
- . *Tirana, tira-tirana*
- . *Meu boi-barroso*
- . *Trovas saudosas (Nº 1)*
- . *Trovas saudosas (Nº 2)*
- . *Chimarrita*
- . *Saudades do gaúcho*
- . *Galinha morta*
- . *Toada*
- . *Carangueijo*
- . *Velha gaita*

### ANEXO 2

#### Partituras de obras de Ernani Braga

(Acervo da Associação de ex-alunas do IEGFC)

\_\_\_\_\_. *Engenho novo*, canção folclórica nordestina. Cópia manuscrita do arranjo para canto coral a três vozes femininas, não datada.

\_\_\_\_\_. *Maçarico morreu ontem: canção folclórica de Santa Catarina*, cópia manuscrita do arranjo para canto coral a três vozes, copiada em Alegrete autografada por Felício ...nbriani, 17/05/1943 e ofertada a regente Dinah Néri.

\_\_\_\_\_. *Prenda Minha: para duas vozes*. Cópia extêncil distribuída pela Superintendência de Educação Artística, autografada por Scliar, 1958.

\_\_\_\_\_. *Saci Perêê*. Cópia manuscrita de original para canto coral a três vozes, parte integrante da obra *Floresta Encantada*, não datada.

\_\_\_\_\_. *São João Da-ra-rão: Folclore do Piauí*. Cópia extêncil não datado.

\_\_\_\_\_. *(Trova Saudosa): De Longe Também se Ama popular*. Cópia extêncil, distribuída pela Superintendência de Educação Artística e autografada por Esther Scliar, 19-1-56.

\_\_\_\_\_. *(Trova Saudosa): O Cravo. Canção folclórica do Rio Grande do Sul*. Cópia extêncil distribuída pela Secretaria de Educação e Cultura – RG do Sul, C.P.O.E, Serviço de Educação Artística e autografada por Esther Scliar, 1/62 [janeiro 1962].

### **ANEXO 3**

**Fotogramas das performances regidas por Ernani Braga durante as festividades do Bicentenário de Porto Alegre em 1940.**

### **ANEXO 4**

**Registros musicais das canções de Ernani Braga executadas pelo Orfeão Araújo Viana do IEGFC sob regência de Dináh Néri Pereira.**

### **ANEXO 5**

**Excerto dos Filmes *Parada da Pátria e Semana da Pátria em Porto Alegre, 1940*.  
(Reprodução autorizada)**