



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA
AMAZÔNIA

AMANDA BRITO PARACAMPO

AS TRILHAS AMAZÔNICAS DE ETTORE BOSIO:
trajetória, música e presença no meio artístico-musical em Belém (1892-
1936)

Belém

2018

AMANDA BRITO PARACAMPO

AS TRILHAS AMAZÔNICAS DE ETTORE BOSIO:
trajetória, música e presença no meio artístico-musical em Belém (1892-
1936)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa.

Belém

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P221t

Paracampo, Amanda Brito

AS TRILHAS AMAZÔNICAS DE ETTORE BOSIO: trajetória, música e presença
no meio artístico-musical de Belém (1892-1936) / Amanda Brito Paracampo. – 2018
217 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História (PPGH), Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Antônio Maurício Dias Costa

1. Ettore Bosio. 2. Música em Belém. 3. Século XIX-XX. 4. Trajetória musical. 5.
Imigração italiana. I. Costa, Antônio Maurício Dias, *orient.* II. Título

CDD 981.05

AMANDA BRITO PARACAMPO

AS TRILHAS AMAZÔNICAS DE ETTORE BOSIO:
trajetória, música e presença no meio artístico-musical em Belém (1892-
1936)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA:

Aprovada em: ____/____/____.

Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa (Orientador)

PPGHIST/UFPA

Prof^a. Dr^a. Maria Alice Volpe

PPGM/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Sônia Maria Chada Moraes

PPGArtes/UFPA

Prof^a. Dr^a. Franciane Gama Lacerda

PPGHIST/UFPA

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

PPGHIST/UFPA

AGRADECIMENTOS

O ato de agradecer é necessário, difícil e por vezes ingrato. É necessário porque o resultado final de algo nunca se deve somente à pessoa que o fez, no meu caso, o meu estudo, minha pesquisa, minha escrita e resultado final de minha dissertação de mestrado não se deve somente a mim. Muitas pessoas me ajudaram consciente ou inconscientemente para este resultado final, e se torna um dever agradecê-las. É um ato também difícil porque mesmo em situações e respostas negativas, o agradecimento precisa acontecer, pois é a partir destes casos que o crescimento interior, o aprendizado, acontece. Enfim, é um ato ingrato, igualmente, porque são tantas pessoas inseridas num momento de vida, neste caso de escrita, que por vezes nos esquecemos ou não damos a necessária atenção a algumas, espero que aqui tenha abrangido todas as pessoas que colocaram mais uma linha para ajudar na construção da minha dissertação.

Primeiramente, a minha família é a principal recebedora dos agradecimentos. Aqueles que estão sempre perto de nós são os que precisam receber os melhores troféus. À Lilia de Brito Santos, minha mãe, eu agradeço por sempre ter me mostrado, desde pequena, que devo perseguir meus sonhos e a buscar a independência, seja pessoal, intelectual, financeira, sempre. Ela foi a primeira pessoa que me disse que eu poderia fazer o que quisesse sem esperar que alguém fizesse por mim, disse também que eu teria êxito em tudo o que me dedicasse realmente, mesmo que custasse muito para conseguir. Os ensinamentos dela são meu alicerce até hoje, e mesmo que um dia ela mesma os esqueça, eu nunca os esquecerei. Sem ter consciência disto, minha mãe foi a primeira mulher *empoderada* que conheci, e os seus ensinamentos me são *empoderadores*.

Ao Bruno Neves, meu companheiro desde meados da graduação, eu agradeço, primeiramente por ser um historiador como eu, o que nos permite frutíferas conversas e opiniões sobre tantos assuntos. Ambos nos ajudamos em nossas tarefas acadêmicas, até onde nos permitíamos. A sua paixão por contar uma história, a história de vida de outro homem, João Francisco de Madureira Pará, um paraense esquecido da nossa historiografia, me incentivou a também escrever ou, pelo menos, tentar escrever uma trajetória de vida. Sua ajuda foi, também, muito mais do que intelectual, e por isso eu te agradeço.

À Carla Paracampo, minha madrinha e segunda mãe, eu agradeço por me fazer entender a realidade da vida acadêmica e da importância da Universidade Federal do

Pará na minha época de vestibulanda. Até onde eu vejo, eu segui os passos dela, trêmulos embora constantes em direção do próximo título acadêmico. Minha madrinha me ensinou que uma mulher pode ser intelectual, batalhadora e professora, ensinou-me também que os objetivos podem ser alcançados não importa o que aconteça. Sua “sombra” sempre esteve ao meu lado em todo o meu percurso acadêmico e fora dele, igualmente, afinal, é minha segunda mãe.

À Gabriela Paracampo, Antonio Paracampo Junior, Ana Carla Paracampo e Edigio Neto, meus irmãos, eu agradeço, pela atenção e caminhada ao longo da vida, e pelos altos debates humanistas em incontáveis conversas sobre tudo. Ao Antonio Paracampo, meu pai, eu agradeço por ter me proporcionado o que considerou que me traria melhores oportunidades durante minha vida e por me amar. Ao Kleber Santos, agradeço por ter me amparado e ter acreditado em mim durante estes anos. Ao restante de minha família, obrigada!

Ao professor Maurício Costa, meu orientador, eu agradeço por todas as aulas, orientações, e, especialmente, pela sua paciência e compreensão durante estes breves anos de mestrado. Suas lições foram-me muito essenciais durante o trabalho de pesquisa e a escrita da dissertação, seu empenho em me proporcionar um aprendizado cada vez mais aprofundado no assunto em questão foi, acredito, muito bem aproveitado por mim. Ainda que a ideia para a esta dissertação ter partido de minha própria pesquisa, certamente não teria conseguido chegar a este resultado final sem a sua orientação e dedicação. Muito obrigada, mestre!

Agradeço, igualmente, aos meus professores do Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia, por seus profícuos ensinamentos. Especialmente aos professores Maria de Nazaré Sarges, pela sua compreensão e transmissão de conhecimentos, Aldrin de Moura Figueiredo, pelas suas aulas esclarecedoras e opiniões relevantes, e Caroline Fernandes Silva, pelas ótimas e criativas orientações em sala na disciplina de linha de pesquisa. Agradeço, igualmente, à secretária do Laboratório de História da UFPA, LÍlian Lopes, pela ajuda durante o período do mestrado.

Agradeço ao CNPq por ter me proporcionado auxílio durante os dois anos de pesquisa no mestrado.

Ao professor e maestro Jonas Arraes, agradeço pela maravilhosa ajuda durante a construção de minha dissertação através do seu profundo conhecimento musical. Agradeço igualmente às gentis secretárias da Biblioteca da Fundação Carlos Gomes que me permitiram estar em seu ambiente de trabalho durante alguns dias de pesquisa; à

secretária Raquel do Acervo Vicente Salles no Museu da UFPA, pela sua atenção. À pianista Lenora de Menezes Brito, agradeço pela atenção e disposição de contar algumas histórias sobre o maestro Bosio e alguns de seus ilustres alunos.

Aos amigos que me acompanharam durante o período de disciplinas do mestrado, que me ajudaram com suas opiniões e debates historiográficos, saibam que ajudaram-me mais do que imaginam, mesmo não sendo digna de presenças tão gentis e dedicadas à minha amizade, vocês foram ótimos companheiros Adnê Moura e Josiane Melo, obrigada! Agradeço também aos meus amigos mais íntimos de todos os dias, que me perscrutam das estantes, os livros de História, Literatura e Música que acabaram se tornando parte do que sou hoje. Também às inspirações musicais dos artistas que acompanho há tempos, obrigada. Afinal, o que seria do mundo sem música?

Agradeço, especialmente, aos meus avôs que já se foram, Humberto Brito e Ida Brito, especialmente ao Egidio Paracampo e à Margarida Paracampo, pela presença de ambos na minha infância que ficou marcada em minha memória, o fato de estudar um pouco de imigração tem relação com querer saber mais de suas origens, afinal, vocês eram o meu italiano e a minha portuguesa. Algo de sua própria história, algo que me falta agora e que a cada vez que pesquiso sobre o assunto, principalmente sobre os meus italianos, me sinto mais perto de você vó, *sarò sempre con te, mio nonno*. Minha vó Margarida se foi inesperadamente, em setembro deste ano, nos deixando uma saudade antes da hora, uma falta de acalento e proteção que ainda está muito recente para ser suprida. Enfeite lindamente o jardim do seu céu, Margarida, ao lado de meu avô, e obrigada por sempre acreditar em mim e fazer um dos seus sonhos o meu.

Por último e não menos importante, agradeço à minha filha Helena Sophia, por me dar a motivação de passar por mais um dia, por me fazer enxergar que eu preciso fazer do futuro um lugar melhor para que você habite nele, e, igualmente, por reacender a minha paixão pelo ofício de ser professora. Espero ser para você a melhor mãe do mundo.

RESUMO

Este trabalho disserta acerca da trajetória do maestro compositor italiano Ettore Bosio, compreendendo o período de vivência do mesmo em Belém (1892-1936) até seu falecimento nesta mesma cidade. Ao traçar sua trajetória, é nosso objetivo analisar também seu círculo social e profissional no meio artístico-musical belenense de fins do século XIX até as primeiras décadas do século XX; assim como a recepção de suas composições líricas pela crítica da imprensa, abordando inevitavelmente o tema da modernidade na música. Evidenciamos igualmente a relação de Bosio com o mercado musical e suas mudanças ao longo do tempo em diferentes contextos históricos, assim como o lugar de Belém dentro de um contexto internacional das artes musicais, especialmente sua interface com a Itália. Portanto, as trilhas amazônicas de Ettore Bosio serão traçadas através de suas relações sociais e profissionais, sua visão acerca da música nos períodos em que vivera e também as daqueles que foram seus contemporâneos, sua compreensão da modernidade, e finalmente, como fora afetado, positivamente e negativamente, pelo mercado musical. Pode-se dizer que Bosio foi, deste modo, um espelho de muitos músicos que viveram naquela sociedade no mesmo período que ele.

Palavras-chave: Ettore Bosio; Música no entre séculos XIX-XX; Modernidade; Amazônia.

ABSTRACT

This work discourses about the Italian maestro-composer Ettore Bosio's trajectory, comprehending his living experience in Belém (1892-1936) until his death in this city. In tracing his trajectory, it is our objective to analyze also his social and professional circles inside the artistic-musical environment of Belém in the end of the 19th century until the first decades of the 20th century; as well as his lyric compositions' reception by the critics of the press, inevitably approaching the modernity in the music theme. We evidence also the relation between Bosio and the music business throughout the time into different historical contexts, as well as Belém's importance inside an international art music context, especially in its interface with Italy. Thus, the Ettore Bosio's Amazonian trails are traced through his social and professional relationships: his view concerning the music in the periods in which he lived and connected himself to those who were his contemporary too; his modernity comprehension; and, finally, how was he affected, positively and negatively, by the music business. It can be said that Bosio was, in such a way, a reflection of many musicians who lived in that society at the same time he lived.

Keywords: Ettore Bosio; Music in the between 19th-20th centuries; Modernity; Amazon.

*À Helena Sophia, a mais linda expressão
de mim mesma.*

*Ao Bruno Neves, o meu imperfeito mais
perfeito.*

*Ao Egidio Paracampo, o meu próprio
italiano, que vive agora na minha
memória.*

*À Margarida Paracampo, que viveu a
vida intensamente.*

“Vivo há quarenta e seis anos neste abençoado Brasil, embora não esqueça eu a minha terra natal - Itália. São dois afetos abrigados dentro de uma única alma, predominando o primeiro”.

Ettore Bosio, *Humorismo de artista*, 1934, p. 9-10.

“A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem”.

Charles Baudelaire, *O pintor da vida moderna*, 1864, p. 853.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A seção <i>Notas artísticas</i> do jornal <i>Folha do Norte</i>	34
Figura 2 – Anúncio da companhia lírica de Franco no <i>Diário de Notícias</i>	63
Figura 3 – Anúncio do espetáculo da empresa de Belfort e Bosio realizado no Teatro São Luís	86
Figura 4 – Anúncio de jornal da ópera <i>Duque de Vizeu</i> , de Ettore Bosio, no Éden Teatro em Manaus, em 1893	96
Figura 5 – O número 1 do folhetim <i>L'Eco del Parà</i> de Mario Cattaruzza	121
Figura 6 – Fotografia de Ettore Bosio aos 57 anos, retirada do livro de Nogueira de Faria, <i>O trabalho dos mortos</i>	129
Figura 7 – Fotografia da primeira página da carta enviada a Ettore Bosio por José Vianna da Motta	132
Figura 8 – Excerto recortado do jornal <i>Estado do Pará</i> , seção Cinemas	169
Figura 9 – A primeira folha da Ata de Reinauguração do Instituto Carlos Gomes em 11 de julho de 1929	185

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo Um – A jornada do operista	25
1.1 – Belém na rota da ópera ocidental: as vésperas da chegada do maestro na capital do Pará	28
1.1.1 – Ópera no mundo	28
1.1.2 – A instrução musical oitocentista	37
1.1.3 – O teatro e o gosto	41
1.2 – Transição republicana: Bosio e o Brasil	47
1.2.1 – Crônicas musicais paulistas	47
1.2.2 – <i>Duque de Vizeu</i> parte um: da Europa à Amazônia	59
1.3 – A “nova tendência” lírica em Belém: o realismo	65
1.3.1 – <i>Duque de Vizeu</i> parte dois: estética moderna	65
1.3.2 – “Língua de inflexões rudes e bárbaras”	75
Capítulo Dois – Caleidoscópio artístico: as sociabilidades amazônicas	80
2.1 – Rumo ao Norte: de São Luís ao Amazonas e de volta a Belém	84
2.1.1 – Da ilha ao sertão	84
2.1.2 – No coração da floresta	94
2.2 – “Merecimento e aptidão artística”: vivendo em Belém	103
2.2.1 – “Meu illustre amigo e colega maestro Gama Malcher”	103
2.2.2 – As imagens do maestro Bosio	114
2.3 – <i>Gl’italiani</i> na cultura musical e músico-teatral belenense	134
Capítulo Três – As facetas de Ettore Bosio	143
3.1 – O músico italiano	145
3.1.1 – “Dois afetos abrigados dentro de uma única alma”	145
3.1.2 – No palco das sociedades italianas	150
3.2 – O incentivador da música através do olhar folclorista	154
3.2.1 – “Ouvi os caboclos tocarem nas tabócas”	154
3.2.2 – “Ia cumprindo a minha missão, leccionando musica”	171
3.3 – O músico paraense	180
3.3.1 – “Para bem da própria arte”: a favor da educação musical	180
3.3.2 – A música e seus tempos: lembranças de uma vida	187
Considerações finais	196
Fontes	200
Referências bibliográficas	207

INTRODUÇÃO

“Os tempos mudaram, como as localidades, homens, sistemas, impressões psíquicas, sendo que decorreram dezenas de anos, transformando, pela evolução natural, personagens, panoramas, tudo, ao ponto de nada ser reconhecido hoje”.

Ettore Bosio, *Humorismo de artista*, 1934, p. 9.

A história da vida de um indivíduo pode ser contada por muitas pessoas, isto é, pode ter muitas versões, sem, necessariamente, que uma anule a outra. Uma trajetória histórica, neste sentido, pode receber determinada ênfase de cada historiador que a realiza. Seja qualquer aspecto social de certo indivíduo que se queira enfatizar. Decerto, pode ser considerada uma tarefa difícil aglomerar todos os momentos vividos por alguém. E se mostra, também, praticamente impossível para um historiador conseguir restaurar, por meio da pesquisa, exatamente todos os momentos vividos de sua personagem histórica. Pode-se chegar apenas perto do que foi realmente a vida de um indivíduo que vivera em tempo tão distante daquele que o pesquisa. Dito isto, este trabalho foi iniciado com a consciência de que não chegaremos ao conhecimento da totalidade da vida de nosso sujeito histórico. Assim, a problemática foi construída com base em suas relações profissionais e sociais ao longo do tempo que vivera na cidade de Belém participando de mudanças sociais, culturais e econômicas dentro de contextos históricos distintos.

O foco desta pesquisa é a trajetória de Ettore Bosio (1862-1936), músico, professor, diretor do Instituto Carlos Gomes (1929-1936), desde quando estreara sua ópera *Duque de Vizeu* no Teatro da Paz em Belém no ano de 1892, até seu falecimento em 17 de abril de 1936. Este período coincide, igualmente, com a residência fixa de Bosio no Brasil; em Belém, particularmente, ele reside a partir de 1893. Este estudo aborda a trajetória de sua vida essencialmente enquanto residente no Brasil, a partir dos 29 anos de idade do maestro. Ettore Bosio nasceu na Itália, na cidade de Vicenza, interior do Vêneto, província ao nordeste do país europeu. Fora formado como maestro pelo Liceu Musical de Bolonha, na Itália em 1887. Veio ao Brasil pela primeira vez em 1888, participando de uma companhia lírica italiana, que desembarcara no porto do Rio de Janeiro. O maestro retornou à Itália poucos anos depois, e viajou de volta ao Brasil

em fins de 1891, desembarcando no porto de São Luís, no Maranhão, sendo que a partir deste período, Bosio não mais retornou à Europa para residir.

Ettore Bosio foi uma pessoa com influência nos meios de elite de Belém no regime republicano. Era um maestro assíduo nos concertos musicais do Teatro da Paz e de peças líricas instrumentadas em locais conhecidos pela grande presença de cidadãos da elite da cidade, como os salões de diversos clubes privados e públicos. O maestro italiano apareceu em muitos trabalhos dedicados à história da música no Pará¹, obteve destaque na dissertação da pianista professora Maria Lenora de Menezes Brito (2003) sobre a afirmação da negritude através da música e literatura. Porém, esta pesquisa cujo resultado foi esta dissertação aqui iniciada foi a primeira a se dedicar somente a ele. Reconhecido como sendo um dos responsáveis pela reinauguração do Instituto Carlos Gomes em 1929, o maestro Ettore Bosio é um perfeito exemplo de um indivíduo que passou por todas as mudanças de contextos sócio-culturais registrados no fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX, especialmente relacionados aos aspectos artístico-musicais ambientados na capital paraense.

O título *As trilhas amazônicas de Ettore Bosio* se refere, primeiramente, à trilha no sentido de *vestígio* do maestro por Belém e pelo norte do Brasil, lugares por onde passou e fez questão de registrar em suas memórias; em segundo lugar, há a utilização de trilha num sentido de *sonoridade*, relativo ao ofício e paixão do maestro: a música. Assim, traçar sua trajetória no Brasil, entender como a sua música fora recebida em solo brasileiro e como entendia ele a própria música, e analisar a sua inserção social no meio artístico-musical de Belém são os objetivos desta pesquisa.

A ideia acerca da trajetória ou biografia de um indivíduo relacionada com o contexto histórico no qual está inserido veio principalmente de Jacques Le Goff (2013) (2014). O historiador francês em sua obra *São Francisco de Assis* revela ter esta personagem histórica poucos documentos históricos acerca de sua vida, mas possui muitas obras publicadas sobre a mesma. Por isso, Le Goff teoriza a biografia histórica no sentido de um indivíduo possuir muitas versões de uma mesma vida, dependendo da

¹ Estudos como os de Vicente Salles: *Sociedades de euterpe* (1985), *A viagem maravilhosa de Villa-Lobos* (1994), *Memória histórica do Instituto Carlos Gomes* (1995), *Maestro Gama Malcher* (2005), e *Música e músicos do Pará* (2007); Márcio Páscoa: *Ópera em Belém* (2009); Líliam Barros: *Memória histórica do Instituto Carlos Gomes* (2012); Ângela Corrêa: *História, cultura e música em Belém* (2010); Gilda Maia: *Helena Nobre* (2011); Vittorio Cappelli: *La presenza italiana in Amazzonia e nel nordest del Brasile tra Otto e Novecento* (2010); e Sheila Evangelista: *O arraial do espiritismo* (2012), este último não é propriamente um estudo de história da música, mas destacou brevemente o aspecto religioso de Bosio, suas relações com outros espíritas em Belém e seu papel na difusão do espiritismo na década de 1920 na capital paraense.

ênfase em determinado aspecto daquela vida que o historiador queira dar. Para isto, o autor esclarece que deve se levar em consideração “a globalidade do passado em que se integra seu objeto e a totalidade dos instrumentos que o presente oferece ao historiador” (2013, p. 121).

Em sua obra *São Luís*, outra biografia, Le Goff revela ter encontrado uma situação contrária de quando fez a biografia de São Francisco. Segundo ele, há muitos documentos históricos sobre este rei e santo medieval e, no entanto, nenhuma biografia sobre o mesmo. Esta extensa obra do historiador francês expõe verdadeira apologia à biografia histórica, pois um indivíduo, segundo ele, carrega complexidades de seu contexto histórico que o definem, fazendo com que aspectos de sua vida acabem por ser um espelho de muitas características de determinada sociedade. Assim, o aspecto religioso de uma personagem pode explicar toda uma característica religiosa do tempo em que tal personagem vivera, o mesmo acontece com aspectos políticos, econômicos e culturais. Enfim, a biografia histórica parte de uma construção da personagem, seja social, cultural, de gênero, política ou religiosa a partir do historiador.

Utilizo a teoria de Roger Chartier (2002) que respondeu à sua insatisfação acerca da história serial quantitativa dos anos 1960 e 1970 com a sua obra *A história cultural – entre práticas e representações*. Nela, o autor preza pelo estudo dos processos históricos com os quais pode se construir um sentido, ou seja, entender as diversas práticas que “constroem o mundo como representação”, sendo estas múltiplas, complexas e diferenciadas. Para Chartier (2002, p. 27-28), esta proposta de história cultural ajuda a romper “com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único (...), dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo”. Neste sentido, ao possibilitar diferentes interpretações acerca de uma mesma personagem histórica, o historiador também estará analisando diferentes práticas culturais realizadas naquele contexto histórico em que a personagem vivera, sendo estas, contraditórias, plurais, mas que carregam significados capazes de explicar a própria sociedade daquele tempo histórico.

Isto quer dizer, então, que vamos além do *nome próprio*, utilizando aqui a ideia de Pierre Bourdieu (1996) em *A ilusão biográfica*. Segundo o autor, o nome de um sujeito acaba sendo uma “certidão de atribuição” em que é desenvolvida uma verdadeira “descrição oficial dessa espécie de essência social”, descrição esta construída pelos atributos que envolvem o nome próprio, isto é, a ideia da família e a ideia que o sujeito tem e constrói de si mesmo. No entanto, a trajetória de um sujeito social vai muito além

de uma simples descrição oficial, de simples “acontecimentos sucessivos” (1996, p. 189). É imprescindível levar em consideração que o indivíduo está sujeito a “incessantes transformações” no meio social. Há a necessidade de compreender o conjunto das relações sociais empreendidas entre o sujeito social e os outros sujeitos presentes no mesmo meio. Desta forma, uma construção social do sujeito permite a revelação de um indivíduo múltiplo, para além da “pluralidade dos mundos da identidade socialmente determinada pelo nome próprio” (1996, p. 187).

O que é pretendido através deste estudo advém justamente desta perspectiva analítica acerca da personagem histórica e seu tempo e também as práticas culturais identificadas por ela, assim como da própria personagem. Ettore Bosio enxergou seu tempo histórico de uma maneira diferente do tempo anterior à sua própria formação musical, e depois, diferentemente do tempo que veio quando já estava numa idade avançada. O maestro Bosio viveu num período rico em mudanças e transformações econômicas e sociais no Brasil. Presenciou, como ele mesmo disse (1934), o fim da escravidão no império e no ano seguinte a proclamação da República. Mais além, Bosio residira em solo brasileiro durante todo o período denominado pelos historiadores de Primeira República, presenciou, igualmente, outra mudança radical na república brasileira, quando Getúlio Vargas subira ao poder, assim como o início do governo do interventor Magalhães Barata no Pará.

Estas transformações político-sociais possibilitaram novos sentidos para o entendimento da música em consonância com a sociedade, e Bosio, juntamente com outros músicos contemporâneos seus, foram atingidos por estas mudanças, adaptando-se a elas da maneira que podiam. A questão, que será neste estudo analisada, é de que modo ocorreram estas adaptações, como estas mudanças foram apreendidas por Ettore Bosio, e por aqueles que escreveram sobre seu trabalho, dentro daquela sociedade específica. Para poder chegar nesta questão acima, o contexto histórico da última década do século XIX e as três primeiras décadas do século XX será analisado proporcionando uma visão do mercado musical daquele período que possibilitava uma maneira de se trabalhar com a música e viver dela, já que este era o ofício de nossa personagem histórica; igualmente, as relações sociais de Bosio com seus contemporâneos são fundamentais para se ter uma imagem ampla de seu círculo social, não só em Belém onde morou a maior parte da vida, mas também nas outras localidades por onde passara, e de que modo a sociedade paraense, como também a brasileira, existia em confluência com a sociedade ocidental mundial. Isto é, estas sociedades deixam de ser relegadas a

um campo periférico, obtendo uma característica “passiva” dentro do cenário mundial, e passam a revelar características importantes e simultâneas aos grandes centros urbanos, estando na rota de um mercado musical à época que demonstrava sua relevância global.

Em consequência disso, esta amplitude gerava muitas percepções coletivas diferenciadas, especialmente em Belém, no caso aqui dissertado, principalmente em torno do conceito de modernidade, amplamente utilizado já no século oitocentista, que se mostrava embalado no auge da *belle époque* amazônica². Estas diferentes percepções coletivas que acabam gerando determinada prática cultural e representação podem ser entendidas também na perspectiva de análise de Walter Benjamin em sua tentativa de compreender as inúmeras nuances da modernidade no contexto da primeira metade do século XX. Benjamin (2009), ao analisar a modernidade oitocentista de Paris, revela que as tendências criadas na capital francesa naquele período aos poucos se distanciavam do antigo, impulsionadas pela ideia do novo. Este autor alemão analisou diversos aspectos da cidade, desde a criação dos *magasins de nouveautés*, precursores das atuais lojas de departamentos, passando pelos panoramas, exposições universais, o *intérieur*, até as ruas de Paris. Benjamin (2009) revelou a existência de uma “entronização da mercadoria”, um “fetiche capitalista” dentro de uma cidade contraditória, permitindo a criação na consciência coletiva de “imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo” (2009, p. 41).

Charles Baudelaire, sob o olhar de Benjamin (2009, p. 47), seria um *flâneur* no meio da multidão, encontrando-se “no limiar tanto da grande cidade quanto da classe burguesa”, não enxergando abrigo em nenhuma, tornando-se a rua cada vez mais um refúgio. A modernidade também era um tema importante para ele e que aparecia muito em seus escritos, principalmente mesclada com a ideia do *novo*, do futuro, e ele poderia observar isto no meio da multidão. Baudelaire, segundo Benjamin (2009, p. 48), havia sucumbido à sedução de Richard Wagner. Na carta do próprio literato francês ao músico alemão (1861), quando da época que havia estreado *Tännhäuser* em Paris, pode-se

² Este período de grande crescimento econômico amazônico, representado principalmente pelas duas grandes capitais nortistas brasileiras: Belém e Manaus, foi amplamente estudado pela historiografia local, tendo como obras principais as de Maria de Nazaré Sarges, *Belém: riquezas produzindo a belle époque (1870-1912)* (2000), e de Edinéa Mascarenhas Dias, *A ilusão do fausto* (1999), esta última centrando seu estudo na *belle époque* manauara. A *belle époque* amazônica é definida principalmente pelo crescimento econômico proporcionado pela alta exportação do látex, o que gerou um aumento na renda dos cofres públicos das duas capitais mencionadas. O período do auge (1870-1910) possibilitou a muitos administradores públicos locais modificarem o espaço público urbano, como praças, prédios públicos e ruas centrais, mas acabou segregando a população menos abastada ao instituir códigos de conduta e ao iniciar um grande projeto de higienização urbana, que afetavam a esta população diretamente. Por conta deste último fato, criou-se a ideia de um fausto ilusório, atingindo apenas a um segmento da sociedade.

perceber esta preferência de Baudelaire, e também, o fato de o mesmo associar Wagner à modernidade, ao novo e ao futuro.

A ópera total de Wagner, que englobava a música, o libreto, a dança, o cenário, os cantores, comumente organizados e adaptados de forma poética chamou a atenção do poeta francês. Para Baudelaire (1999, p. 25), o compositor alemão havia sido audacioso, pois não mostrou aos parisienses o que estavam acostumados a ouvir nos concertos e nas óperas da época. As pessoas que haviam criticado negativamente Wagner eram aquelas que, segundo Baudelaire, estavam revoltadas contra “as teorias da música do futuro” (1999, p. 39). Para ele, Wagner poderia não viver para sempre, mas sua música certamente inspiraria outros compositores, aproveitando “a brecha deixada por ele”, isto faria a música de Wagner ter uma característica eterna. Na análise de Benjamin (2009, p. 48), a arte, segundo Baudelaire, precisaria “fazer do novo o seu valor supremo”, ainda que este *novo* fosse uma “qualidade independente do valor de uso da mercadoria”.

A questão da modernidade também foi algo que fez parte da história de Ettore Bosio. Sua ópera *Duque de Vizeu* (1892), que fez estrear em Belém, era cantada em português adaptada de uma peça de teatro portuguesa escrita pelo poeta Henrique Lopes de Mendonça, cuja ideia de fazê-la lhe foi dada pelo amigo paulista Assis Pacheco Netto, que foi também quem adaptou a peça para libreto. A ópera recebeu críticas maliciosas dos cronistas de Belém, que acusaram Bosio de procurar propositalmente o “modernismo”, de utilizar a língua portuguesa, considerada por eles bárbara e rude, e apontaram ser sua ópera muito semelhante à *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni e à *Bug-Jargal* do paraense José Cândido da Gama Malcher, para eles de baixa qualidade. A situação lembra, guardadas as devidas proporções, a recepção de *Tänhauser* de Wagner em Paris, cuja malícia foi tanta que Baudelaire lhe escreveu uma carta para se desculpar pelos cronistas franceses, a mesma que mencionamos anteriormente.

A modernidade era um conceito muito utilizado pela sociedade contemporânea a Bosio. O maestro chegou a Belém durante o primeiro governo de Lauro Sodré (1891-1897), conhecido republicano, maçom, que partilhava ideias progressistas, evolucionistas e *modernas*. Pensamentos filosóficos que a chamada “geração de 1870”³ compartilhava (Mello, 2007) faziam parte da filosofia naturalista, amplamente utilizada

³ De acordo com Maria Tereza Chaves de Mello em sua obra *A república consentida* (2007), a chamada “geração de 1870” recebeu o epíteto à época de “a Ilustração brasileira”, “sob a égide do cientificismo, a *intelligentsia* nacional quis valer-se da razão como guia único e seguro da reconstrução do Estado e da sociedade pátrios, deles expurgando a tradição de hierarquias fundadas sobre o privilégio e a cadação união trono-altar, para fundá-los sobre a ciência, a propulsora eficaz do progresso” (2007, p. 94-95).

desde meados até o fim do século XIX. O naturalismo prezava pelo anti-romantismo, pela linguagem científica, pelo método positivista, pelo realismo de uma sociedade avaliada como cheia de falhas e doente (Cunha, 2017). As derivações do naturalismo tinham características realistas, como o movimento verista italiano. O verismo, iniciado na literatura por Giovanni Verga, encontrou em Pietro Mascagni seu expoente na música, o mesmo compositor com que Ettore Bosio fora comparado maliciosamente pelos cronistas paraenses. Este, de acordo com os críticos italianos ainda na época de sua formação musical, fora comparado elogiosamente com os jovens compositores Leoncavallo e Puccini.

Entretanto, mais relevante do que rotular e classificar as obras de Bosio, é necessário compreender o contexto histórico no qual vivia. Suas composições passam, ao longo dos anos como residente de Belém, cada vez mais a ser voltadas para o regional. Em obras como *Nazareida* e *A Taboca do Ceguinho*, o maestro passa a ter um olhar folclorista acerca de canções e músicas regionais. Isto comprova, igualmente, sua profunda inserção no meio artístico-musical de Belém, através de suas relações sociais com músicos paraenses, também em noites boêmias, em que se encontrava com violonistas, músicos com conhecimento, mas sem formação técnica.

A trajetória de Ettore Bosio demonstra todo o lugar por onde o músico com formação técnica ou “erudito” passava pela sociedade com o avanço das mudanças econômico-sociais ao longo do século XX. Desde o auge dos concertos líricos no Teatro da Paz, os empregos nas companhias líricas italianas, até as apresentações nos cinemas, salões de clubes sociais da elite, perpassando, também, pela docência, seja particular ou em instituições públicas, como colégios de educação básica e o Conservatório de Música. O rádio foi amplamente utilizado por músicos com formação erudita a partir da década de 1930 em Belém. Bosio não se aventurou neste caminho, porém, seus alunos mais ilustres como Helena Nobre, Gentil Puget e Waldemar Henrique ficaram reconhecidos nacionalmente através do rádio.

A personagem histórica deste estudo é, como já foi dito, um exemplo de como estes músicos viviam e se relacionavam em meio às transformações advindas com a *belle époque* e o declínio da exportação da borracha, que levou ao fim de um período de crescimento econômico amazônico. E além da questão da modernidade em torno da música produzida no Brasil naquele período, há a questão da inserção de elementos populares, ou seja, regionais e nacionais na música, como no caso das composições de Bosio com olhar folclorista. Neste sentido, o pensamento de Maurício Costa (2016, p.

100), de que é necessário compreender os diversos sentidos nas representações destes elementos populares, “a partir da realidade histórica específica de interações, conflitos e compartilhamentos culturais”, é válido para esta pesquisa, pois na trajetória musical do maestro Bosio é demonstrado justamente o popular como “objeto de constantes apropriações e redefinições”.

Deste modo, o olhar dado à música no período vivenciado por Ettore Bosio deve ser entendido como pertencente àquela realidade histórica, dentro de um contexto em que a música era contraditória, pois buscava-se através dela uma forma de nacionalização, mas, ainda sem dispensar o modelo da técnica europeia musical. Na verdade, segundo Vanda Bellard Freire (2012), a própria utilização da técnica europeia era tida como uma afirmação nacional, até mesmo dentro do movimento modernista brasileiro. Isto colocava Bosio dentro de um período transitório, tal qual era definida a modernidade para Baudelaire: transitória, contingente e eterna.

A questão da identidade de Bosio também precisa ser levada em consideração dentro da construção de sua trajetória, pois, naquele período era uma questão complexa. Bosio nascera durante o processo de unificação italiana, um período em que a italianidade se tornara um projeto da elite piemontesa para melhor construir uma nação (Bertonha, 2010). Por conta disto, era comum os italianos não se reconhecerem como tal. Sua “nacionalidade” vinha da província onde haviam nascido e não do país (recém unificado). Ettore Bosio não pode ser reconhecido como um imigrante comum dentro da massa imigratória que veio ao Brasil para trabalhar na agricultura do país. Ao invés disto, ele se encontra dentro da denominação de “imigrante espontâneo” (Emmi, 2008), que engloba os artistas, intelectuais, engenheiros, que imigravam para trabalhar em outros países. No entanto, ele não retornou ao seu país natal, como ocorrera com seus próprios amigos que viveram em Belém, Enrico Bernardi e Luigi Sarti, que voltaram à Itália, lugar onde faleceram. Bosio, por seu turno, construíra família na cidade de Belém.

Portanto, a trajetória de Ettore Bosio torna-se importante para a história da música paraense, por explicar sua sociabilidade e diversos processos econômico-sociais e culturais dentro das mudanças na realidade histórica daquele período de transformações. Desta forma, não seria equivocado pensar que Bosio vivera sua própria modernidade, pois pertencera a um tempo musical próprio, e dentro daquele contexto ele buscou sempre se diferenciar daqueles que vieram antes dele, entendendo a si mesmo como moderno.

Para este estudo, a hemeroteca digital da Biblioteca Nacional foi amplamente utilizada, especialmente em relação aos periódicos de outros Estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Maranhão e Amazonas. Alguns periódicos paraenses também foram pesquisados nesta biblioteca digital, como o *Diário de Notícias do Pará* e o *Estado do Pará*, dentre outros. O mercado musical de entresséculos XIX-XX pode ser facilmente identificado a partir da análise destes periódicos em diferentes Estados brasileiros, assim como sua modificação ao longo do tempo com o avanço do século XX. Na Biblioteca Pública Arthur Vianna, da Fundação Cultural do Estado do Pará, também foram pesquisados periódicos como *A Província do Pará* e *A República*, dentre outros.

Na Biblioteca da Fundação Carlos Gomes há a maior parte das informações mais específicas acerca da vida de Ettore Bosio. Dentro de uma pasta denominada “Ettore Bosio” há um álbum que congrega inúmeros excertos de jornais que tem notícias com relação ao maestro, entre estes há jornais italianos, paulistas e paraenses, infelizmente a maioria se encontra sem referências sobre os jornais, alguns contêm o nome do periódico e a data escritos à mão ao lado, mas são muito poucos em comparação com a quantidade existente na pasta. De todos os excertos que utilizamos neste estudo, conseguimos encontrar as devidas referências nas outras bibliotecas anteriormente mencionadas, mas infelizmente, muitos ainda estão sem referências. Além da grande quantidade de periódicos trabalhados, advindos das bibliotecas mencionadas, também utilizamos uma carta de recomendação escrita pelo diretor do Liceu Musical de Bolonha em julho de 1887 acerca de Ettore Bosio, recém formado à época naquela instituição, esta se encontra também na pasta “Ettore Bosio” existente na Biblioteca da Fundação Carlos Gomes.

A ata da reinauguração do Instituto Carlos Gomes, datada de 1929, também se encontra nesta biblioteca, que é um registro oficial da iniciativa e participação de Bosio e outros professores naquela reinauguração; assim como um dos três livros publicados de autoria de Bosio: *Humorismo de artista* (1934), fartamente utilizado neste estudo. Os outros dois livros intitulados *Traços biographicos* (1922) e *O que eu vi* (s/a), infelizmente não pudemos ter acesso durante o tempo de pesquisa. Aliás, sobre este último livro citado, tivemos informação sobre ele apenas nas leituras e fontes pesquisadas acerca do lado espírita de Bosio, pois é um livro que relata o credo do maestro no espiritismo, nestas leituras e fontes não encontramos o ano em que este foi publicado.

Na *Library of Congress* (Washington DC, Estados Unidos), em seus acervos digitais, encontramos as mensagens de presidentes de províncias brasileiros, em que utilizamos as de Lauro Sodré principalmente, no intuito de compreender e interpretar os pormenores da administração do republicano e suas subsequentes ações políticas. As partituras de algumas das obras de Ettore Bosio encontram-se no Acervo Vicente Salles do Museu da Universidade Federal do Pará, mas até onde esta pesquisa foi realizada, elas estavam em processo de restauro e digitalização, indisponíveis para pesquisa neste caso. Foi realizada uma entrevista em novembro de 2015 com a pianista mestra Maria Lenora de Menezes Brito dentro da Fundação Carlos Gomes, onde foram levantadas questões acerca de Bosio e de Gentil Puget especialmente, já que a musicóloga permitiu um capítulo de sua dissertação de mestrado para destacar o maestro italiano, e teve contato com as alunas de Bosio, que conheceram o maestro pessoalmente.

A partir dos periódicos, conseguimos informações também acerca dos outros sujeitos sociais que conviveram à mesma época do maestro, assim como notícias sobre as instituições, públicas e privadas, onde Bosio e outros músicos frequentavam. Estas fontes, isto é, os periódicos, o livro do maestro, as cartas do Liceu e do pianista português Vianna da Motta endereçada ao maestro, as mensagens oficiais, o livro *Trabalho dos mortos* (1922) do espírita Raymundo Nogueira de Faria, e a entrevista com Lenora Brito, nos possibilitaram conhecer, compreender e interpretar analiticamente os contextos históricos vividos por Ettore Bosio e seus contemporâneos, assim como detalhar as diversas nuances do mercado musical enfrentadas por aqueles que viviam da música, partindo de um contexto regional, para outro nacional e internacional. Isto fazendo parte do intuito de melhor traçar uma trajetória do maestro Bosio na maior parte de sua vida, aquela em que vivera no Brasil.

Esta dissertação foi dividida em três capítulos e não foi de nossa intenção realizar uma trajetória necessariamente cronológica da vida deste maestro. Ao nos voltarmos para a trajetória e a sociabilidade recorrente dentro de contextos históricos distintos, nossa preocupação foi de deixar de abarcar esta história cronologicamente⁴, até porque as informações acerca da infância e adolescência de nosso sujeito são poucas, sendo que a maior parte destes documentos está na Itália, e não entrariam no objetivo da pesquisa que é retratar a vida do maestro em solo brasileiro.

⁴ Esta intenção veio a partir do pensamento de Pierre Bourdieu (1996), em que o autor sinaliza que uma biografia ou trajetória não deve ser uma simples sucessão de acontecimentos da vida de alguém como se fosse uma descrição oficial do indivíduo.

O primeiro capítulo tem como objetivo demonstrar a trajetória de Ettore Bosio ao final do século oitocentista, momento em que chega ao Brasil recém formado como regente de orquestra, já em momentos cruciais para a história brasileira: a abolição da escravidão (1888) e a proclamação da república (1889). Deste modo, o contexto histórico e social é de grande relevância, pois permite analisar o trabalho daqueles que “viviam de música” ainda dentro de uma perspectiva do século XIX. Por isso, num primeiro momento será feita uma análise do mundo artístico da época, o qual era em sua maior parte composto pelo gênero lírico, representado majoritariamente pela ópera também. Assim, o fato de Belém estar numa rota da ópera ocidental será colocado em evidência, tanto pela existência das temporadas líricas no Teatro da Paz como pela ampla divulgação do “mundo operístico” nos periódicos do período. Sem deixar de analisar, é claro, os discursos políticos que afirmavam que a música de técnica europeia era um dos fatores que levariam os cidadãos a viver de modo civilizado a partir da compreensão da mesma. O tema da modernidade também é logo abordado quando da recepção da ópera inédita de Ettore Bosio em Belém, *Duque de Vizeu* (1892). É um tema abordado pelos próprios cronistas artísticos de jornal, fazendo com que se possa verificar de que forma a música de Bosio foi entendida pelos cronistas e de que forma o maestro entendia a própria música.

Apesar de todos os capítulos retratarem a sociabilidade de Bosio em diferentes ocasiões, o seguinte capítulo dará maior atenção a ela já em ambiente amazônico, e em menor grau, mas igualmente importante, em ambiente nordestino. As diversas viagens que este maestro fez enquanto membro de companhias líricas, para São Luís, Piauí, Manaus e Belém, serão evidenciadas, incluindo nestas viagens, as recepções de suas obras. Trataremos, também, da fixação de residência de Ettore Bosio em Belém a partir de 1893 e o início de seus vínculos sociais e profissionais no meio artístico belenense. De modo específico, será compreendida a relação entre Bosio e o maestro Gama Malcher, as comparações entre suas óperas e a ligação maçônica entre os dois, revelada anteriormente por Salles (2005). A relação entre Ettore Bosio e os outros músicos italianos na cidade de Belém também terá destaque neste capítulo, assim como uma análise destes estrangeiros no meio artístico-musical da capital paraense, revelando a importância deles para este meio naquele período. O lado espírita do maestro também será destacado, pois é importante para reconhecer o pensamento deste indivíduo acerca da questão religiosa, e era algo que ele fazia questão de demonstrar através de seus escritos, revelando sua predileção para assuntos científicos, tendo em vista que o

espiritismo no início do século XX era algo quase que inteiramente voltado para o método empírico ao procurar comprovações científicas.

O terceiro e último capítulo desta dissertação procurou tratar Ettore Bosio não somente como um músico italiano, mais além, como um incentivador da música, como um docente, um diretor de uma importante instituição, um músico que foi reconhecido como paraense, primeiramente por ele mesmo. Este capítulo, de certa forma, é uma amálgama, no sentido de se fazer entrecruzar elementos diferentes para se formar um todo, neste caso, as diversas facetas de um mesmo indivíduo. Sua relação com a comunidade italiana em Belém pode ser evidenciada através das articulações do mesmo enquanto membro e sócio de uma importante sociedade de mútuo socorro italiana, e também no período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), em que tratou diretamente com o consulado italiano na cidade. Suas composições que demonstraram um olhar folclorista acerca do elemento popular também serão analisadas, bem como o que ele mesmo pensou ao realizá-las, ou seja, a interpretação que ele teve acerca do regional. Sua relação com o mercado musical numa cidade em declínio do crescimento econômico da *belle époque*, em mais uma mudança dentro de um contexto histórico distinto, a partir da década de 1910, também é retratada. E, finalmente, a proximidade de sua música com o tema da modernidade que cercou a maior parte de sua vida profissional, de que forma este tema foi internalizado por ele e pelos outros ao redor de seu círculo social, evidenciando, desta forma, o que Baudelaire já havia afirmado em meados do século XIX: a modernidade é transitória e, ainda assim, eterna.

Capítulo I

A JORNADA DO OPERISTA

O que tem se sugerido nos últimos anos para a história da música é a defesa de uma não linearidade do tempo nas análises historiográficas (Freire, 1994, 1995, 2010; Volpe, 2012). Parte-se da ideia de que a música é constituída de sentidos, construídos em cada sociedade e em cada tempo, este que não é somente um, mas muitos tempos. Pois se a história da sociedade humana é realizada em diferentes tempos, ou seja, escreve-se no presente sobre o passado, a música é igualmente praticada em tempos distintos. Wisnik elucida que “a música, em sua história, é uma longa conversa entre o *som* (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o *ruído* (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, (...)” (2002, p. 30). Ora, se as culturas irão administrar esta passagem gradativa entre ruído e som, e as próprias fazem parte da nossa sociedade, sendo que esta última é construída e ressignificada através dos tempos, então a música também será construída e ressignificada através dos tempos sob múltiplos sentidos.

Vanda Bellard Freire (1994, p. 159) defende que na história da música o tempo existe em dois níveis, o primeiro seria numa rede simbólica, objeto desta história, em que a música é constituinte, e o segundo seria no relato que se faz sobre esta música ao se escrever história da música. Neste sentido, neste dois níveis, “é o tempo-criação-significação – e não o tempo calendário – que permite uma melhor aproximação do fenômeno musical e de sua trajetória”, ou seja, deve-se atender aos diversos significados que aquele tempo e contexto possuíam, igualmente aos significados que os próprios artistas davam à música dentro de determinado tempo e contexto. Sem esquecer, é claro, dos significados presentes no tempo histórico em que aqueles que escrevem a história da música estão inseridos.

Desta maneira, a história da música não deve ser tratada de forma determinante, escatológica, isolada na sociedade como se a música não fosse um agente desta mesma sociedade. Assim como Freire bem nos lembra, o fenômeno musical e sua trajetória são

plenos de novas propostas de ordenações, também de significados e sentidos. A linearidade de uma história musical prejudica o entendimento de diversas mudanças sociais em torno da música e seus agentes, ela propõe, por exemplo, que a música da primeira metade do século XIX tenha acabado por volta de 1850 e que a partir disto, há uma outra trajetória musical, pertencente somente à segunda metade do século XIX. Tal ideia empobrece a história musical e seus fenômenos, pois ignora as continuidades e descontinuidades pertencentes à sociedade, aos homens e ao tempo. Marcos Napolitano (2002) nos ajuda a entender de forma simplificada a relevância destas continuidades entre diferentes tempos para a música, escrevendo especificamente sobre a música popular urbana. O autor dá o exemplo da “canção”, dentro do que se chama hoje de música popular, como um produto do século XX somente em sua forma “fonográfica, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano” (2002, p. 11), porém, seus antecessores são elementos musicais “poéticos e performáticos da música erudita” como as árias operísticas, o *lied*, a *chançon*, e da música “folclórica” como as cantigas, cantos de trabalho, narrativas orais, entre outros.

Deste modo, a música praticada em boa parte do oitocentos de forma “erudita” e “popular” não terminou ao fim do século, mas não continuou da forma como foi praticada naquele século já findado, ela foi ressignificada, foi dado um novo sentido a ela. Assim, ela se encontra em dois tempos diferentes, ou mesmo três, e sua importância é relativa a cada um.

Partindo da ideia de que a música é uma forma de linguagem utilizada pelo homem em sociedade, e o homem ou a mulher também criam ou reproduzem sentidos e novos sentidos através dos tempos, então a música, produzida por eles, é igualmente ressignificada. Neste sentido, abordar a trajetória de um único indivíduo na sociedade ocidental e suas produções musicais, trânsitos e interações sociais através dos tempos é totalmente confluyente com a perspectiva histórico-musical sugerida nas últimas décadas por Vanda Bellard Freire (1994, 1995, 2010).

A trajetória de um indivíduo, e especialmente um que age em torno da música, é cercada de mudanças seguindo os tempos e sociedades. A complexidade de historiar uma biografia é descrita por Jacques Le Goff (2014, p. 21) em sua obra acerca de São Luís, em que afirma que a “busca do conhecimento integral do indivíduo” se torna uma “procura utópica”, ou seja, impossível de ser atingida sendo apenas imaginada. Porém, segundo o historiador francês, uma personagem histórica é a que melhor “cristaliza em

torno de si o conjunto de seu meio” ao participar simultaneamente dos aspectos sociais, políticos, econômicos, culturais e religiosos da sociedade em que vivera.

O objetivo deste trabalho é analisar a trajetória de uma vida, um maestro italiano, Ettore Bosio, que escolheu a capital do Pará, Belém, para viver até sua morte, aos 73 anos, na mesma cidade. E não somente, é nosso intento verificar e explicar, através de suas produções musicais, sua sociabilidade, sua docência e ações políticas, os novos sentidos dados à música praticada no Brasil, mais especificamente em Belém, durante os contextos históricos vividos por ele ao longo do tempo.

Neste sentido, a questão da identidade nos parece igualmente essencial. Afinal, como realizar a trajetória de um indivíduo e suas contribuições para o desenvolvimento musical em Belém até a terceira década do século XX, sem tocar no fato conhecido de ser um italiano nato, radicado em Belém? A situação imigratória é evidente na experiência social da cidade amazônica naquele período, e por isso não deve ser diminuída. Pois será justamente esta relação recíproca entre migrante e novo ambiente social que permitirá a evolução do indivíduo como partícipe sócio-cultural, religioso e econômico de determinada sociedade. Ou seja, será primeiramente através da inserção de Ettore Bosio na sociedade belenense recém republicana e sua participação social nos anos 1892, ano de chegada a Belém, até 1936, ano de falecimento, incluindo as mudanças histórico-sociais, que o permitirá ressignificar suas produções musicais e, deste modo, demonstrar uma parte do desenvolvimento musical brasileiro, tão importante naquele período.

O período em si é complexo. Há o auge da sociedade *fin-de-siècle* demonstrada pela *belle époque* amazônica⁵, quando Bosio se instala no Brasil, ao mesmo tempo em que o novo regime republicano é instaurado no país e a escravatura é recém abolida oficialmente, e a sociedade se torna uma mescla entre o antigo e o novo regime, continuidades e descontinuidades. O século XX inicia, nas suas primeiras décadas, como um século conflitante, mutante, destruidor. E é juntamente com todas estas mudanças sócio-culturais e econômicas que o Brasil adentrará outro momento

⁵ Este período histórico ocorreu aproximadamente entre 1870 e 1910, em que o auge da exportação gomífera proporcionou um enriquecimento dos cofres públicos paraenses, em sintonia com a *belle époque* europeia, as capitais amazônicas Belém e Manaus tiveram uma urbanização avançada e segregadora, aumentando a desigualdade social entre as classes mais abastadas e menos abastadas. Sobre este assunto há vasta bibliografia, mas destacamos as obras de SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque* (1870-1912). 3a ed. Belém: Paka-Tatu, 2010; DIAS, Edinéa Mascarenhas. *A ilusão do fausto: Manaus, 1890-1920*. Manaus: Valer, 1999; e COELHO, Geraldo Mártires. “Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares”. In: *Escritos* - Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 5, número 5, pp. 141-168, 2011.

nacionalista, através de um projeto modernista inicialmente possibilitado por intelectuais e artistas em torno do país, até uma forma mais concreta com a instalação do governo Vargas a partir de 1930, década da morte do maestro.

Vanda Bellard Freire nos convida a perceber as ressignificações da música, já que, segundo ela, “toda sociedade porta resíduos, pois não pode ser concebida apenas como a instituição do novo a cada momento. Contudo, é importante que seja reconhecida a ocorrência das modificações, dos deslocamentos de significados, para que não ocorram distorções na interpretação desses resíduos” (1994, p. 165).

1.1 Belém na rota da ópera ocidental: as vésperas da chegada do maestro na capital do Pará

1.1.1 Ópera no mundo

O século XIX foi de diversas mudanças na arte, especialmente na arte musical. A música e o meio musical experimentaram um popularismo ascendente. Com as transições sócio-econômicas proporcionadas pela Revolução Industrial ainda no século anterior e a Revolução Francesa com suas ideias libertárias espalhando-se pelo ocidente, tais mudanças afetaram, logicamente, o meio artístico-musical. As funções e os propósitos da música mudaram, lentamente. Se os séculos anteriores foram de destaques nas artes visuais, o oitocentos teve como destaque artístico a música. Maria Alice Volpe exemplifica a presença da música neste século, que passou de ser fomentada pela Igreja no setecentos, para ser altamente desenvolvida na vida urbana no oitocentos, inserindo-se numa rede de atividades que incluíam o “ensino, os clubes musicais, os teatros, as salas de concerto, os periódicos especializados, a crítica musical, as obras teóricas, o movimento editorial e a importação e fabricação de instrumentos musicais” (1994, p. 133).

Esta presença musical na vida urbana descrita por Volpe aconteceu de forma global, partindo da Europa para a América e até mesmo à Ásia (Walton, 2012). E o Brasil também acompanhou tal fato. Não de forma “atrasada”, mas acompanhando o seu desenvolvimento como país sul americano e a sua sociedade imperial, com revoltas e conflitos políticos muito recentes à sua história. Porém, antes de nos aprofundar mais na realidade brasileira, e mais especificamente na amazônica, é importante esclarecer a dimensão mundial da ópera e das peças líricas.

Benjamin Walton (2012), trabalhando as óperas italianas durante o oitocentos, enfatizando especialmente a América Latina, verificou o alto número de companhias líricas italianas viajando para diversas cidades latino-americanas, a presença da música italiana operística é até mesmo evidenciada por ele no continente asiático ainda no século XVIII, o que o leva a cunhar o termo “globalização da ópera” diante destas evidências em sua pesquisa, levando em consideração, para isto, as redes de comunicação e a liberalização do comércio, que ajudaram a espalhar a ópera pelo globo. As cidades que o historiador mais atenta para este alto fluxo de reprodução da música operística italiana e também a presença de muitas companhias líricas que levavam as óperas mais conhecidas para o conhecimento do público são Havana, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Montevideú, Santiago e Lima. Walton encontra em um jornal de língua germânica *Allgemeine musikalische Zeitung* de 1836 os detalhes da viagem de uma companhia lírica italiana com um número expressivo de membros, 70, para Havana, em Cuba:

Aí se incluíam uma *prima donna* soprano, um *primo contralto* que também era primeiro músico, mais dois *primi contralti*, duas *seconde donne*, sete *primi tenori*, dois *primi bassi cantanti*, um *primo basso generico*, uma série de *primi e bassi secondi*, três coristas, um diretor de música, um diretor de coros, um copista e ponto, ainda os principais membros de uma orquestra completa: músicos de cordas e de sopro, um trompetista e um harpista. Havia ainda um suplemento completo de bailarinas e mímicos, com seus mestres de dança, assim como pintor, maquinista, alfaiates de ambos os sexos, um médico e um cozinheiro. Todos eram italianos arregimentados durante o verão anterior em Milão e Bolonha por um empresário de Berlim, Franz Brichta; a companhia completa totalizava 70 pessoas. A epidemia da cólera atingiu a região enquanto aguardavam o navio em Livorno. Quando da partida, somavam 67 membros; perderam um dos tenores, um alfaiate e o infeliz médico (...). (2012, p. 31)

Walton ainda descreve parte do relatório do jornalista ao final da notícia:

“Se levarmos em consideração”, concluiu o relatório, “que ano após ano, a Itália fornece cantores para não apenas os seus inúmeros teatros, mas também os de Lisboa, Madrid, Barcelona, Cádiz, Sevilha, Porto, as ilhas Maiorca e a América, muitos dos quais também cantam em vários teatros na Inglaterra, França e Alemanha, e que ainda há um grande número deles sem qualquer compromisso, temos de nos maravilhar com essa imensa assembléia”. (2012, p. 31)

A escrita do jornalista nos mostra a considerável quantidade de músicos italianos operando em muitas partes da Europa, assim como demonstra também, em algumas companhias líricas italianas, como esta descrita por Walton, que há outras pessoas realizando diversos outros ofícios como bailarinas, mímicos, pintores, maquinistas, alfaiates, médicos e cozinheiros dentro das companhias. Este fato e a própria função dos periódicos, crescente em quantidade com o avanço dos oitocentos, possibilita a

disseminação da cultura operística dentro do que Walton chama de globalização através das redes de comunicação. Já que, o jornal “ajudou a mapear e, assim, dar existência ao crescente âmbito da ópera”, deste modo, “a própria ópera italiana é transformada, ao receber um novo conjunto de contextos e significados como uma ideia global” (2012, p. 33). Não à toa que os jornais brasileiros assumirão a mesma função em relação à música lírica neste mesmo período, como será abordado mais adiante.

Neste sentido, pode-se observar que esta cultura operística passa a ter, dentro deste contexto, a feição de um entretenimento que atingia um vasto público, se transformando, desta maneira, num antecedente dos espetáculos de massa. Utilizamos a definição de “massa” da mesma forma que Walter Benjamin a utiliza, ou seja, “uma matriz da qual emana (...) um conjunto de atitudes novas em relação à arte. A quantidade transformou-se em qualidade” (2012, p. 30), deste modo, “o número substancialmente maior de participantes gerou uma nova forma de participação” e também de percepção de uma nova mudança social e artística no âmbito musical do oitocentos que foi anteriormente descrita aqui por Volpe (1994).

Este cenário ainda pode ser corroborado pelo exemplo descrito por Walton da cultura operística ter penetrado na cultura asiática antes mesmo da constância de viagens de companhias líricas pelo ocidente, fazendo a música lírica italiana chegar a lugares longínquos através dos periódicos.

(...) Já no século XVIII a ópera italiana fora apresentada em toda a Europa e também desde o Vice-Reino de Lima até a corte Imperial da China, onde o imperador Qianlong teria sido tão seduzido por *La buona figliuola*, de Piccini, que ele arrumou um grupo de músicos chineses especialmente treinados para executar essa obra em um teatro especialmente construído para isso (Ginguené, 1800, p. 10-11).

Sem companhias líricas ou músicos italianos para reproduzir esta ópera naquele período na China, o imperador Qianlong improvisou e conseguiu realizar, através de treinos de músicos chineses e da construção de um teatro, uma ópera italiana em território chinês em pleno século XVIII, como está escrito acima. Neste caso, o imperador teve conhecimento daquela obra específica pelo jornal ou por viajantes inúmeros que desembarcavam em portos chineses, estas as formas já mencionadas por Walton de globalização: redes de comunicação e liberalização de comércio.

Com o avanço do século XIX, as companhias líricas italianas já se tornaram o principal meio de levar, além dos periódicos, a presença da música italiana para diversos locais do globo, como foi corroborado por Walton naquele caso da companhia lírica composta por 70 membros a caminho de Havana. Além destes aspectos públicos,

a vida privada, conseqüentemente, foi igualmente marcada pela presença musical lírica, como Walton demonstra através do relato de um viajante em Lima, no Peru: “A companhia de ópera italiana, que de lá partiu em 1832, difundiu um gosto quase universal pela música italiana; e agora cada jovem sintonizado com a moda canta e toca as melhores peças de Rossini e Puccini, e muitos aprenderam a ler italiano” (2012, p. 35-36). Segundo o historiador, já nesta década dos oitocentos, as companhias começavam a fazer longas viagens, esta companhia específica citada pelo viajante em Lima, já havia passado por Montevidéu, seguiu para Santiago e depois para Lima, partindo de lá para Macau, na China (2012, p. 32).

No Brasil, o Rio de Janeiro foi a primeira cidade a receber músicos estrangeiros em companhias líricas, por representar a capital do Império brasileiro, e de lá muitas companhias viajavam pelas outras capitais sul americanas (Walton, 2012, p. 32). Maria Alice Volpe (1994), entretanto, demonstra que somente a partir da segunda metade do século XIX, com o advento da *belle époque*, é que a música lírica atingirá um nível crescente de popularismo, mais dentro da burguesia e menos para outras classes sociais, mas ainda assim, presente, em todos os níveis das sociedades das principais capitais brasileiras neste período. Não somente a ópera, mas as peças líricas como um todo foram amplamente cultivadas na sociedade brasileira oitocentista e nas décadas iniciais do século seguinte.

Volpe coloca a partir da década de 1880 como de maior expressividade de peças líricas dentro da produção camerística brasileira (1994, p. 140). Segundo ela, em cerca de metade de toda a produção camerística catalogada na sua pesquisa até o presente momento, “predominam o romance e a *berceuse*⁶. As danças representam cerca de 15%, predominando aí o minueto e a valsa; e a música brilhante, cerca de 5%, sobretudo fantasias e caprichos⁷” (1994, p. 141-142). De fato, juntamente com as óperas, a música de câmara também se mostra parte significativa dos concertos em casas particulares, os saraus domésticos, e em salas de concertos. Títulos como *scherzo*, *andante*, *prelúdio*, *suíte*, entre outros, eram de morfologia curta, ou seja, retirados de composições mais longas, o que permitia que esse repertório também fosse “consumido pelos amadores ou estudantes de música” se tornando costumeiros e constantes nos jornais do país em notícias musicais ou artísticas. Segundo Volpe (1994, p. 146), “a maior parte dessas

⁶ Estilo de peça instrumental que sugere o ritmo de uma canção de ninar.

⁷ Estilos de composição com características humorísticas ou fantásticas.

peças era escrita para conjunto instrumental reduzido, geralmente duos, às vezes com versão para piano solo”.

Assim como a ópera, a música de câmara teve uma enorme presença na vida privada brasileira, como se demonstra acima. A música lírica, como um todo, ganhava proporções gigantescas ao chegar dentro da casa das pessoas. Isso partia das salas de concerto e dos clubes musicais, que se multiplicavam em cada cidade assim como a quantidade de músicos italianos presentes neles: “O repertório camerístico figura nos concertos de diversas sociedades musicais, como o Clube Mozart (1867-1889) e o Clube Beethoven (1882-1889) do Rio de Janeiro, e Clube Haydn (1883-1891) de São Paulo e a Sociedade dos Concertos Clássicos (1883-1889) do Rio de Janeiro” (Volpe, 1994, p. 137-138). Destaquei aqui apenas alguns músicos italianos membros destes clubes paulistas e cariocas citados por Volpe: Vincenzo Cernicchiaro/violino; Luigi Gravenstein/viola; Felice Bernardinelli/violino; Giovanni Cerroni/violoncelo; Giulio Bastiani/violino; A. Pasquale/violino; A. Martini/viola; Guido Rochi/violoncelo; Ricardo Tatti/violino; Humberto Milano/violino; Ernesto Ronchini/viola; Guido Arcolani/viola; Cicala; Lazzarini; Luigi Oliani/violino; Aldo Peracchi/contrabaixo.

A quantidade expressiva de músicos italianos em Belém, em companhias subsidiadas pelo governo do Estado e pela Intendência para integrar as bandas dos regimentos⁸, e também aqueles que acabaram se fixando na cidade, inclusive o próprio Ettore Bosio, será demonstrada mais adiante para corroborar este mercado lírico-musical, o que vem sendo atestado tanto por Walton em escala mundial quanto por Volpe em escala nacional. A música lírica também estava presente no meio jornalístico e no meio artístico-musical belenense durante sua *belle époque* proporcionada pela exportação da borracha. Praticamente todos os periódicos da época na cidade evidenciam isso.

Em 1888, por exemplo, o *Diário de Notícias* publicou uma crônica musical sobre uma apresentação da ópera *Othello* de Verdi no Teatro alla Scala em Milão, sobre a repercussão da obra através da reação do público⁹. As “notas artísticas”, “crônicas teatrais” e “crônicas musicais” estavam presentes todos os dias nos jornais belenenses, alguns periódicos mantinham-nas sempre em páginas específicas, geralmente as segundas páginas ou terceiras, mas quando eram grandes novidades no Teatro, as

⁸ Sobre este assunto ver SALLES, Vicente. *Sociedades de euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do autor, 1985.

⁹ Diário de Notícias (PA), 21 de junho de 1888, p. 2.

primeiras páginas eram as escolhidas. Em 1890, *O Democrata* relatou a viagem de uma companhia lírica italiana formada para viajar pelos Estados Unidos durante o inverno de 1889-1890, desembarcando em Nova York¹⁰:

(...) além dos artistas contractados para essa estação theatral, estão os celebres cantores Adelina Patti e Tamagno. Esses emprezarios devem fazer a inauguração do <Auditorium> de Chicago, que póde, segundo dizem alguns jornaes, comportar pouco mais ou menos oito mil espectadores. De Chicago a *troupe* irá representar no Mexico, S. Francisco, S. Luiz e Boston, voltando depois a Nova-York.

Além das notícias de companhias líricas italianas que viajavam o mundo e das repercussões do público estrangeiro acerca das óperas representadas em seus famosos palcos, muitos jornais mencionavam as festas artísticas europeias. O *Correio Paraense* publicou uma carta transcrita de Verdi a Rossini em 1892 durante uma comemoração em Milão¹¹:

Como lembranças da grande festa artistica, realizada ultimamente na Scala de Milão, em homenagem a Rossini, a comissão enviou a Verdi uma medalha de ouro. O grande maestro respondeu com a seguinte carta:
<S. Agata 6 de Maio de 1892.
<Senhores: - Agradeço á honrada comissão das commemorações rossinianas a medalha que me enviaram.
<Essa me lembrará, durante o pouco que me resta a viver, um acontecimento, no qual eu tambem, ainda que modestamente rendi devida homenagem ao maior compositor italiano de nosso seculo.
<Com a mais profunda estima tenho a honra de assignar-me. - Vosso reconhecido *Verdi*>.

Muitas vezes as notas artísticas, representadas geralmente pelas novidades musicais, traziam muitas notícias de diversas partes do mundo num único número de jornal. Como a figura 1, abaixo, mostra um exemplo¹²: o tenor Masini cantando em Moscou; a nova ópera de Puccini, *Bohemia*, fazendo sucesso na Europa; o cantor Tamagno se apresentando em Buenos Aires; a companhia lírica italiana Antonietti organizando um concerto a bordo de um vapor que saiu de Valparaíso, no Chile, à Itália; a cantora Duse, “rival” de Sarah Bernhardt, sendo contratada para três récitas no teatro que esta mais se apresentava; Mascagni regendo sua ópera *Cavalleria Rusticana* em Florença e recebendo inúmeras ovações; num dos jornais musicais de Milão, foi noticiado que o baixo Nicoletto foi contratado pela terceira vez para os teatros de Manaus e de Belém. É perceptível o tamanho do mundo lírico e operístico representado pelos periódicos paraenses em diferentes anos da *belle époque*. E, exatamente como

¹⁰ O Democrata (PA), 16 de janeiro de 1890, p. 2.

¹¹ Correio Paraense, 4 de setembro de 1892, p. 3.

¹² Folha do Norte (PA), 9 de agosto de 1896, p. 2.

Walton demonstrara, podemos dizer que Belém estava na rota globalizada da ópera e da música lírica por fornecer uma rede de comunicações ampla e aproveitar de uma liberalização do comércio, com alto fluxo econômico, naquele período, o que incitava a vinda de muitas companhias líricas para se apresentarem na cidade.



Figura 1: A seção *Notas artísticas* do jornal *Folha do Norte*.

Antes do Teatro da Paz, inaugurado em 1878, palco onde uma grande quantidade de companhias líricas italianas se apresentavam, havia outros pequenos teatros na cidade para prover divertimento e lazer do público belenense no século XIX. Um deles, de maior reconhecimento, foi o Teatro Providência, a partir de 1835 (Páscoa, 2009, p. 19), sobre o qual o próprio Domingos Antônio Raiol comenta, neste trecho utilizado por Márcio Páscoa:

Falei em teatro. O único que aqui existia era o antigo Providência, ao largo das Mercês, construído de madeira, acanhado, mal pintado, não me recordo se tinha iluminação de azeite de terra ou andiroba. Por aí podemos calcular das companhias que ali trabalhavam. A primeira que tenho lembrança foi uma chamada lírica, (...). O Pará inteiro concorria, naquela época, ao teatro, sendo para notar que a trupe, com quatro figuras, levava à cena o Barbeiro de Sevilha, o Elixir do Amor e outras peças, cujas audições muito me deliciava e aos avós de quem me ler. (2009, p. 19-20)

Nesta companhia lírica citada por Raiol, de apenas quatro membros, dois deles, os italianos Carlo Ricci e Luigi Guizzoni, viajaram em outras companhias para o Rio de Janeiro e depois para Buenos Aires, após a temporada em Belém, em meados do século XIX (Páscoa, 2009, p. 20-21). Exatamente pela alta procura ao lazer músico-teatral que

a ideia para um teatro maior e suntuoso tornou-se cada vez mais uma realidade necessária em tempos de alto fluxo econômico.

A relação das companhias artísticas atuantes no Teatro da Paz desde 1878 a 1907, feita por Márcio Páscoa (2009, p. 33-36), é bem expressiva. Foram 43 companhias artísticas, entre líricas, dramáticas, variedades, operetas, *zarzuelas*, e mágicas¹³, que se apresentaram no teatro naquele período, de empresários e empresárias, brasileiros e estrangeiros. Abaixo segue uma tabela demonstrando apenas as companhias atuantes no período republicano, com o intuito de demonstrar a considerável quantidade das mesmas e de seus empresários em Belém. De todos, os empresários brasileiros que mantiveram suas companhias por contratos mais longos foram Joaquim Franco, empresário da companhia lírica que o próprio Bosio se insere, ainda na Itália, e Juca Carvalho, sobre Franco dissertaremos mais adiante.

Tabela 1: Relação de empresários de companhias artísticas, o ano e o gênero respectivos em que cada um atuou (1890-1907)¹⁴

Empresário	Ano	Gênero
José Cândido da Gama Malcher	1890	Lírico
Joaquim Franco	1891, 1892 , 1893, 1894, 1896, 1906 e 1907	Lírico
Fernandez Liá	1891	Operetas
Cesare Ficarra	1892	Dramática/Operetas
Câmara Madureira/Santos Silva	1892	Dramática
Álvaro Borges	1893	Dramática
A. Costa & Cia.	1894	Zarzuelas
Germano Alves	1894	Dramática
Alzatti & Villa	1895	Lírica
Souza Bastos	1895, 1896, 1897	Revistas e Operetas
Moreira de Vasconcelos	1895	Revistas e Operetas
Mattos & Machado	1896	Revistas e Operetas
Rafaelle Tomba	1897	Operetas
Dias Braga	1897	Dramática
Silva Pinto	1898	Revistas e Mágicas
Coniglio & Valla	1899	Operetas
Umbelino Dias	1899	Revistas e Operetas
Juca Carvalho	1900, 1901, 1902 e 1906	Lírica

¹³ As companhias líricas e dramáticas geralmente reproduziam óperas de grande sucesso nos teatros europeus, e poucas vezes representavam óperas inéditas de maestros da própria companhia. As operetas eram um gênero de espetáculo leve combinando canções, diálogos falados e dança, derivado da ópera-bufa. As *zarzuelas* eram um estilo teatral espanhol com características operísticas líricas e satíricas, permeadas por diálogos, cujos temas eram geralmente folclóricos. As companhias mágicas reproduziam espetáculos de prestidigitação, ilusionismo e magnetismo. Todas muito comuns ao final do século XIX.

¹⁴ Tabela adaptada da “Relação das companhias artísticas atuantes no Teatro da Paz, de Belém” realizada por Márcio Páscoa (2009, p. 33-36), em que foram relacionadas apenas as companhias atuantes no período republicano, período este em que Bosio já encontrava em Belém, a partir de 1892.

Juca Carvalho	1899, 1900, 1902 e 1903	Dramática
Juca Carvalho	1902	Variedades
Ferreira da Silva	1901	Dramática
Pacheco Netto	1905	Lírica

Na tabela acima, o ano de 1892 referente à companhia lírica de Joaquim Franco está em negrito pois foi nesta companhia em que Ettore Bosio veio a Belém para estreitar sua ópera *Duque de Vizeu*. As companhias dos empresários Fernandez Liá, Rafaele Tomba, e Coniglio & Valla, eram inteiramente italianas, como especificadas na relação de Páscoa (2009). Entretanto, muitos músicos italianos participavam de companhias de empresários não necessariamente italianos, como o próprio caso de Bosio, que participava das companhias do brasileiro Franco. Desta forma, muitos elencos de maioria italiana participavam de companhias de empresários brasileiros, o que demonstra que estes brasileiros tinham destaque no mercado musical das companhias artísticas.

A exportação da música lírica, em especial da italiana, e a iminente migração dos italianos em companhias líricas desde o início do século XIX, culminando em uma ampla rede operística em diversas partes do globo, nos permite visualizar esta espécie de mapa mundial da ópera, patrocinado pelo mercado lírico-musical oitocentista. Saindo da Europa, a maior quantidade de rotas vem para a América, dos Estados Unidos até o Chile. No Brasil, as companhias chegavam no porto carioca, santista, pernambucano, e também maranhense e paraense, como experimentou o maestro Bosio. A circulação não acontecia somente no sentido Europa – Brasil, ocorria também em esfera nacional, exatamente como muitas notas artísticas dos jornais noticiavam, Rio de Janeiro – Recife - São Luís – Belém – Manaus, por exemplo, ou vice-versa, caracterizando assim este entretenimento como um antecedente dos espetáculos de massa.

Pode-se perceber, então, o tamanho do mundo musical neste período, mas o século XIX não foi constituído de apenas um tempo, como lembra Freire. A segunda metade do século proporcionou outro tipo de mentalidade artística que conflitava com aquela dominante desde o início do oitocentos, o *primo ottocento*, que idealizava o romantismo nas artes, a segunda metade viu surgir outros ideais artístico-musicais e serão estes que transitarão pela Belém republicana através de Ettore Bosio e outros maestros, classificando este período como transitório entre o romantismo oitocentista e o que era concebido pelos críticos como modernismo novecentista no meio musical brasileiro.

1.1.2 A instrução musical oitocentista

Ao longo do século XIX, os principais países ocidentais europeus produziram música lírica, mas a Itália se destacava por sua tradição de séculos anteriores na arte músico-teatral. Uma prova desta tradição é acerca dos estudos musicais. Enquanto que no século XVIII os grandes nomes da música clássica estudavam em casa com os pais ou nas igrejas, e por isso, muitos recebiam títulos de “gênios”¹⁵, no século seguinte com a expansão do meio musical e músico-teatral, espaços foram especialmente criados para tratar desta educação. Os reinos de Emília-Romanha e de Lombardia no início do século XIX, hoje pertencentes ao norte da Itália, foram os primeiros a destinar estes espaços de instrução musical ao povo.

As principais cidades destes reinos, Bolonha e Milão, respectivamente, criaram seus liceus musicais, que se tornaram conhecidos em praticamente todo o ocidente. O *Liceo Musicale di Bologna*, por exemplo, o mesmo que Ettore Bosio frequentou, o que vamos falar mais adiante, foi criado em 1802 no mesmo prédio do convento de São Giacomo (Gaspari, 1867). Lá ensinava-se composição, piano, canto, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e oboé, aulas encarregadas de três compositores italianos. Dois anos depois, em 1804, foi criado o *Liceo Filarmonico di Bologna* e sua popularidade só aumentou ao longo dos anos. A partir da década de 1830, ficou famoso por abrigar Gioachino Rossini, autor de *O Barbeiro de Sevilha* e *Guilherme Tell*, ilustrando a vida no Liceu¹⁶. O *Liceo Musicale di Milano*, porém, foi criado somente em 1850¹⁷, mesmo que a cidade tenha tido seu primeiro regulamento de estudos musicais em 1808, mas foi quase que instantaneamente reconhecido, tendo como alunos ilustres os brasileiros Carlos Gomes, José Cândido da Gama Malcher e Meneleu Campos, por exemplo.

A partir do segundo império brasileiro, e com o advento da *belle époque*, era comum muitos brasileiros, da elite brasileira ou subsidiados pelo governo, estudarem na

¹⁵ Johann Sebastian Bach (1685-1750) estudou com membros de sua família, já que todos os seus tios eram músicos ativos, e também na Igreja, sobre o assunto há a biografia escrita por WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach: the learned musician*. New York: W W Norton & Co Inc, 2000. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) junto com seus irmãos foi ensinado pelo pai em casa, desenvolvendo rapidamente uma habilidade autodidata e superando seu pai em talento para composições, sobre o assunto há a biografia escrita por SOLOMON, Maynard. *Mozart: a life*. New York: Harper Collins Publishers, 1995.

¹⁶ Informação do hoje Conservatório de Bolonha, escrita por Piero Mioli em consbo.it/conservatorio, acessado em 08/01/2017.

¹⁷ Informação do hoje Conservatório de Música de Milão, em consmilano.it/it/conservatorio/storia, acessado em 08/01/2017.

Europa. Desde cursos de Direito em universidades portuguesas a estudos artísticos e musicais em liceus na Itália e na França. Afinal, a tendência, naquele período, era seguir os passos dos mestres europeus. Essa característica, que aprofundaremos, continuou frequentemente até a Primeira República.

No Pará, o político republicano Lauro Sodré, durante seu primeiro governo (1891-1897), montou todo um projeto de educação através de uma concepção político-educacional no viés republicano (Moraes, 2011). Utilizando-se de marcos simbólicos com propósitos imagéticos republicanos, como a estátua de *Marianne* na Praça da República, sua intenção foi de “legitimação da República no plano das mentalidades, de modo a formar uma tradição republicana” (Moraes, 2011, p. 96). As inúmeras festas fúnebres de Carlos Gomes em 1896 também foram carregadas de simbolismos republicanos e imaginários políticos (Coelho, 1995), mesmo o maestro ter sido um símbolo associado ao império, o que importava naquele momento era a sua nacionalidade e sua expressão patriótica através da música no passado, e o nacionalismo também era buscado pelo novo regime republicano de forma redefinida.

Expressões como “derramamento das luzes da sciencia”¹⁸ e “força social moderna”¹⁹, amplamente utilizadas por Sodré, demonstram a mentalidade republicana fortemente propagada nos âmbitos sociais e econômicos da sociedade brasileira. Alan Watrin (2006) disserta acerca das correntes evolucionistas e positivistas, essencialmente realistas, cujas ideias eram largamente utilizadas nos discursos políticos de Lauro Sodré. Estes refletiam o discurso de progresso, ordem, ciência e civilização em contraponto com os valores religiosos símbolos do antigo regime. Neste sentido, a educação, para o governador Sodré, seria parte essencial de uma sociedade civilizada e evoluída, longe da ignorância.

Desta forma, a intenção de Sodré de criar um Liceu de Artes e Ofícios (Figueiredo, 2001) durante seu governo republicano está diretamente associada à ideia de educação ligada ao progresso evolutivo. E assim, o exemplo de civilização e progresso viria da Europa, o velho mundo, das tradições, dos grandes palcos, prontos para serem mimetizados na forma amazônica. Por isso havia o incentivo governamental para os que mais se destacavam no Pará estudarem no continente europeu. Tanto na música como nas artes visuais. Meneleu Campos, contemporâneo de Ettore Bosio, foi

¹⁸ SODRÉ, Lauro. *Mensagem*. 1891, p. 10.

¹⁹ SODRÉ, Lauro. *Mensagem*. 1893, p. 9-10.

um destes. Segundo Márcio Páscoa, o compositor logo demonstrou talento para a música e chamou a atenção dos governantes paraenses:

(...) O desejo paterno quis que o jovem aprendiz fosse ainda para o Recife cursar Direito, o que de fato aconteceu em 1888. Na altura já compunha e foi com um destes primeiros trabalhos, a valsa *Cecy*, - que ele logo orquestraria, que chamou atenção do estipêndio governamental, pois Lauro Sodré, (...), concedeu bolsa a Meneleu Campos para ir estudar na Europa. A família reagiu então declinando do favor, para custear, enfim, a ida de Meneleu Campos para Milão. (2009, p. 357-358)

Como mencionado anteriormente, Campos foi estudar no *Liceo Musicale di Milano*, sua família, que fazia parte da elite paraense, declinou a oferta de bolsa de estudos oferecida por Sodré, o que não impediu o maestro já formado, ao voltar a Belém, usufruir de subsídios governamentais para apresentar suas composições (Páscoa, 2009). Afinal, o espírito da época, isto é, as décadas finais do oitocentos, alimentava muito mais do que antes o intercâmbio entre Brasil e Europa, e neste caso especificamente, Itália.

Ettore Bosio nasceu em Vicenza, cidade pertencente à província de Vêneto, cuja capital era e ainda é Veneza. Vicenza fica aproximadamente no centro da província, com Veneza ao leste no Mar Adriático, Bolonha (pertencente à província de Emília-Romanha) ao sul, Milão (pertencente à província da Lombardia) ao oeste, e Trento (pertencente à província de Trentino) ao norte, especificadas estas cidades principais de cada província. Esta relativa proximidade às duas cidades cujas reputações em educação musical eram as melhores do país recém unificado, fez com que Bosio escolhesse estudar no *Liceo Musicale di Bologna*. Ele havia começado seus estudos musicais com Boghetto, assim o maestro explicou em seu livro:

Com a idade de 13 annos, tornei-me senhor dos meus actos, vivendo á custa do meu trabalho, primeiramente como aprendiz em uma fabrica de pianos, ganhando uma lira diaria, e subindo gradualmente até afinador da mesma casa, com ordenado sufficiente para uma regular manutenção.

Apaixonado pela musica, tendo estudado os seus principios com o professor Boghetto, lancei-me corajosamente nesta grande arte que embriaga e extasia os corações os menos vibrateis. (BOSIO, 1934, p. 101)

Bosio nunca escreveu especificamente sobre seu pai e mãe, ao longo de seu livro²⁰ estas questões continuam uma incógnita. Apenas uma frase é reservada a seu pai, quase no fim do livro, quando escreve que lembrava de escutar certas músicas tocadas

²⁰ Este livro cujo título é *Humorismo de artista*, foi publicado em 1934 pela Livraria Gillet em Belém. É um livro praticamente autobiográfico em que o maestro elenca diversas situações cômicas que ocorreram em muitos momentos de sua vida, e também artigos que foram publicados em periódicos selecionados por ele para estarem no livro, como *Quem Será?* em que fala sobre a cantora Helena Nobre. Bosio também publicou *Traços biographicos* em 1922 e *O Que Eu Vi* (sem data), este último falando sobre sua experiência espírita, mas a estes, infelizmente, não tivemos acesso durante a pesquisa.

no piano de seu progenitor. Pelo o que o maestro atesta, neste trecho em seu livro, sua emancipação veio cedo, o que o coloca, em termos de comparação, numa posição familiar diferente da de Meneleu Campos, mencionada anteriormente, ou mesmo da de Gama Malcher, cuja comparação faremos mais adiante neste trabalho. Bosio termina seus estudos em Bolonha no verão de 1887, como podemos ler no documento oficial transcrito aqui²¹:

Municipio di Bologna
Liceo Musicale
Direzione

Mi è grato poter dichiarare che il Signor Ettore Bosio ha compiuti gli studi di composizione musicale, in questo Liceo, con costante assiduità e buon volere. E gli ha date belle prove di natural disposizione e di grande amore all'arte de suoni; ed è ben preposato alla direzione orchestrale, per la quale è dotato di speciale attitudine.

Bologna, 3 luglio '87.²²

Vicente Salles (2007, p. 59) escreve algumas informações complementares a esta época da vida de Bosio, mas infelizmente sem referências a fontes:

(...) em 1885 matriculou-se no Liceu Musical de Bolonha. (...) Terminou os estudos em 1887 e fez estrear a ópera *La Coppa D'Oro*, em 1 ato. No ano seguinte, embarcou para o Brasil engajado como violoncelista na orquestra de companhia lírica que trabalhou no Rio de Janeiro e São Paulo.

Desta forma, podemos perceber a importância da educação musical nas décadas finais do século XIX. Este século que, a partir de sua segunda metade, mostrava-se cada vez mais cientificista e positivista (Watrin Coelho, 2006) requisitava o conhecimento e a busca por soluções para os problemas sociais. Transitavam neste período duas mentalidades que podem ser igualmente dois tempos: o romântico, mais longínquo e ligado ao *primo ottocento*; e o científico, mais recente e o indicador da proximidade iminente do século XX. Como aprofundaremos mais adiante, estes dois tempos não aconteceram apenas na esfera política da sociedade ocidental, o campo artístico foi igualmente propício às novas ideias científicas no *fin-de-siècle*. Neste sentido, não se pode separar o republicano Lauro Sodré, político, cientificista, maçom, dos aspectos artísticos da cidade. Para ele, as artes levavam à civilização do povo, a música e as artes visuais eram símbolos de progresso e de evolução humanística. Entretanto,

²¹ O documento oficial encontra-se na Pasta Ettore Bosio, Biblioteca da Fundação Carlos Gomes.

²² Tradução livre do documento: “Município de Bolonha. Liceu Musical. Direção. Agrada-me poder declarar que o Senhor Ettore Bosio completou os estudos de composição musical, neste Liceu, com assiduidade e boa vontade. E tem dado bela prova de disposição natural e de grande amor à arte dos sons; e é muito disposto à direção orquestral, para a qual é dotado de atitude especial. Bolonha, 3 de julho de 1887”.

simplesmente ouvir ou ver estas artes era apenas um passo para o progresso da sociedade, o aspecto pedagógico das artes era essencial. Republicanos como Sodré defendiam que educar o povo era imperativo para a continuidade de um meio civilizado, ordenado e evoluído. E esta educação também seria por meio artístico.

1.1.3 O teatro e o gosto

A cidade de Belém inaugurou seu Teatro da Paz em 15 de fevereiro de 1878, estimando-se um público, àquela noite, de mais de mil pessoas (Páscoa, 2009, p. 25). Tal empreendimento, pensado muitos anos antes pelas autoridades e depois de pronto reformado diversas vezes, se mostrava necessário à cidade amazônica. Inaugurado ainda no regime imperial, o teatro sofreria uma reforma justamente durante os anos transitórios da Monarquia para a República, portanto, sua reabertura se daria já sob autoridade republicana. Deste modo, na época do auge da exportação gomífera, de 1878 a 1907, o teatro presenciou dois regimes políticos e, assim, duas mentalidades sociais alimentadas pelo espírito conflituoso do fim do século, que influenciavam, de certa forma, os aspectos artísticos.

O teatro passa os anos 1887, 1888 e 1889 fechado para a grande reforma, reabrindo somente no segundo semestre do ano de 1890. Possuímos, então, duas fases durante o auge econômico da borracha: monárquica (1878 a 1886) e republicana (1890 a 1907). Esta divisão demonstrará os diferentes estilos operísticos apresentados no teatro, bem como a quantidade de companhias líricas diferenciadas pelos empresários das mesmas, e conseqüentemente, as óperas mais ou menos apresentadas durante as duas fases. Como já mencionado, o espírito romântico e o espírito científico estão presentes na sociedade desde meados dos oitocentos, e as presenças de ambos estarão igualmente demonstradas nas temporadas músico-teatrais de Belém. Uma mais evidente do que a outra dependendo da fase em que se encontra o teatro.

Carl Schorske (1981) ao analisar a cidade de Viena, capital da Áustria, no *fin-de-siècle*, disserta acerca da ascensão da burguesia ao poder político face aos nobres austríacos e de que forma isto levou à renovação da cidade de acordo com ideais estéticos, políticos e psicológicos. Neste caso, a renovação da cidade só seria possível através de uma ampla modernização urbana, com a criação da *Ringstrasse*, que foi um projeto urbanístico proposto pelos vienenses liberais para preencher um espaço geográfico “vazio” da forma de um círculo ou “anel” com prédios esplendorosos e

magníficos. Os liberais no poder vienense propuseram reformar a imagem de Viena, transformar a cidade através da homogeneidade e escala estilísticas da *Ringstrasse*. Obviamente, a ideia positivista, essencialmente científica, circundava a sociedade. Segundo Schorske, o conceito para os parques da cidade foram modificados ao serem utilizados termos fisiológicos, típicos do positivismo, para designá-los. Ele menciona a frase dita pelo prefeito Kajetan Felder: “Os parques são os pulmões de uma megalópole”²³, por exemplo. Não somente as utilidades do serviço público, bastante visado pelos liberais, como também uma “auto-projeção cultural” dominava a *Ringstrasse*. O historiador estadunidense explica:

The term most commonly used to describe the great program of the sixties was not "renovation" or "redevelopment" but "beautification of the city's image" [Verschönerung des Stadtbildes].²⁴

Um alto valor estético era atribuído à Viena durante o *fin-de-siècle*, então. E o tal “embelezamento” seria o que os franceses chamaram de *belle époque*. Isto significa que a bela época assumiu proporções mundiais no fim do século, como nos lembra Geraldo Coelho (2011, p. 141):

A *belle époque* implica reconhecer linguagens, gostos, atitudes, estéticas, sociabilidades que, construídos em escalas diferenciadas nos espaços hegemônicos da cultura burguesa, reproduziram-se, em escala planetária, também na condição das formas de ser e de agir em tempos que abrigavam o proclamado triunfo do Progresso e da sua homologia, a Civilização.

Neste sentido, este tipo de mentalidade, como o historiador paraense acima nos revela, irá se tornar, junto com o cientificismo, o ponto sobre o qual houve grande embate nas primeiras décadas republicanas brasileiras. República contra Monarquia. Ciência e civilização contra fé e religião. Não somente no Brasil, este embate, conflituoso ou não, ocorreu também em outros lugares do mundo. Viena é um exemplo ao que Schorske menciona²⁵:

Not palaces, garrisons, and churches, but centers of constitutional government and higher culture dominated the Ring. The art of building, used in the old city to express aristocratic grandeur and ecclesiastical pomp, now became the communal property of the citizenry, expressing the various aspects of the bourgeois cultural ideal in a series of so-called *Pracht-bauten* (buildings of splendor).

²³ SCHORSKE, 1981, p. 26. Tradução livre.

²⁴ Idem, p. 26-27. Tradução livre: “O termo mais comumente utilizado para descrever o grande programa dos anos sessenta [1860] não era ‘renovação’ ou ‘redesenvolvimento’ mas sim ‘embelezamento da imagem da cidade’ [Verschönerung des Stadtbildes]”.

²⁵ SCHORSKE, 1981, p. 31. Tradução livre: “Não palácios, fortes e igrejas, mas centros de governo institucional e alta cultura dominaram o *Ring*. A arte de construir, utilizada na cidade velha para expressar grandeza aristocrática e pompa eclesiástica agora tornaram-se a propriedade comum da cidadania, expressando os inúmeros aspectos dos ideais culturais burgueses numa série chamada *Pracht-bauten* (edifícios de esplendor).”

O Teatro da Paz e o Teatro Amazonas, portanto, são duas das “edificações de esplendor” na Amazônia de fins do século XIX. Assim, este modo de agir, este tipo de comportamento social, proporcionado pelas correntes científicas e métodos positivistas também foram responsáveis pelo tipo de gosto artístico da sociedade belenense *fin-de-siècle*. Somente a partir da educação do gosto poderia haver o reconhecimento do valor daquela determinada arte. E neste sentido, o Teatro da Paz teve especial participação para o governo, sendo propriedade dos “cidadãos” e expressão dos ideais culturais da elite, segundo o modelo europeu.

As primeiras temporadas anuais no teatro foram totalmente custeadas pelo governo imperial (Páscoa, 2009, p. 26). Foi a partir de 1881 que surgiu a Associação Lírica Paraense, “cuja etiqueta institucional sempre escondeu os nomes de seus participantes” (Páscoa, 2009, p. 27). Ela tinha o intuito de organizar as temporadas líricas do teatro, incluindo a escolha do empresário responsável pela companhia lírica que assinaria um contrato, e também com a inserção de recursos financeiros através de iniciativa privada.

Esta associação não monopolizava a organização das temporadas do teatro por todos os anos, havia anos cujas temporadas eram organizadas por empresários de companhias líricas (Páscoa, 2009, p. 37). O fato é que nos seis anos de governo imperial do teatro, as óperas assistidas eram relativamente poucas, no entanto, eram frequentemente repetidas nas outras temporadas. Márcio Páscoa (2009) ao fazer a relação das óperas assistidas em Belém entre 1880 e 1886, e também a frequência de apresentação destas óperas em Belém relação à cidade de Gênova na Itália durante o mesmo período, comprova um determinado gosto musical característico daquela época ainda monárquica.

De acordo com Páscoa (2009), por exemplo, neste período mencionado, o compositor mais ouvido foi Giuseppe Verdi, com oito óperas suas reproduzidas no teatro: *Ernani* (1844); *Il trovatore* (1853); *Un ballo in maschera* (1859); *Rigoletto* (1851); *La traviata* (1853); *La forza del destino* (1862); *Macbeth* (1847); e *Aida* (1871). A ópera *Il trovatore* foi a mais representada, em seis temporadas, neste período. Em Gênova, esta ópera foi a segunda mais representada neste mesmo período, perdendo apenas para *O barbeiro de Sevilha* de Rossini. O segundo compositor mais representado no teatro foi Gaetano Donizetti, cujas quatro óperas *Lucia di Lammermoor* (1835), *Lucrezia Borgia* (1833), *La favorita* (1840), e *Linda di Chamounix* (1842), estiveram

presentes em cinco temporadas. O terceiro compositor mais representado no teatro foi Filippo Marchetti, cuja ópera *Ruy Blas* (1869), somente, esteve presente em quatro temporadas. Os demais foram, respectivamente, Gioacchino Rossini autor de *Il Barbiere di Siviglia* (1816); Carlos Gomes autor de *Il Guarany* (1870) e *Salvator Rosa* (1874); Vincenzo Bellini autor de *Norma* (1831); Charles Gounod autor de *Fausto* (1859); depois Luigi Ricci autor de *Crispino e la comare* (1850); Errico Petrella autor de *Ione* (1858); e Emilio Usiglio autor de *Le educande di Sorrento* (1868).

Percebe-se uma hegemonia de compositores italianos. Apenas Carlos Gomes, como compositor brasileiro, aparece com duas óperas representadas em três temporadas desta primeira fase. Verdi era, já neste período, o maior expoente da ópera italiana daquele século, passando Rossini e Bellini ao ter óperas mais representadas pelas companhias líricas italianas do que as produções daqueles dois juntos. Nove óperas destas acima mencionadas estrearam durante o *primo ottocento*, dez óperas entre as mencionadas estrearam no período de 1851 a 1870, e apenas duas óperas entre as mencionadas estrearam no período de 1871 a 1880, ou seja, as mais recentes para esta primeira fase do teatro.

A partir desta relação feita por Márcio Páscoa, percebemos a preferência, nesta década de 1880, do público pelas produções do *primo ottocento* e da metade do século. Já que as companhias líricas só voltavam para outra temporada a partir da boa recepção obtida, e como Páscoa relata, dentre as que foram representadas apenas em uma temporada, estavam as lançadas mais recentemente, como *Aida* (1871) e *Salvator Rosa* (1874). Donizetti, por exemplo, o segundo compositor com as óperas mais representadas nesta fase, eram todas da primeira metade do século.

As novidades operísticas não foram exploradas pelas companhias líricas durante esta fase monárquica do teatro. Elas apareceram apenas durante a fase republicana. Apesar da continuidade do outro tempo, como a permanência de Verdi no topo das óperas mais representadas, as novidades começaram a ser presenciadas pelo público paraense. Além da presença de produções de autores nacionais, demonstrou-se, também, a mudança estética das composições adquirida recentemente na Europa, afastando-se, propositalmente, da estética romântica, como será abordado mais adiante. Ou seja, foi dado um novo sentido à música a partir da República, que não demorará a ser substituído, mas que iniciou um processo que levava, lentamente, às vanguardas do século XX.

Na fase republicana do teatro, por exemplo, Verdi continuou tendo suas óperas mais representadas, como já foi mencionado, no entanto, *Aida* (1871) representada apenas em uma temporada na fase monárquica, foi presenciada em 6 temporadas republicanas. Uma das últimas óperas deste compositor, *Otello* (1887), com libreto de Arrigo Boito, foi presenciada em três temporadas a partir de 1896. Esta última ópera, especialmente, marca a influência de um movimento artístico pós-*Risorgimento* na Itália, através de Boito, seu maior expoente: a *Scapigliatura*²⁶. Inclusive, a própria ópera de autoria de Boito, *Mefistofele* (1868), foi representada nesta fase do teatro na temporada de 1905 (Páscoa, 2009, p. 60).

No entanto, uma das óperas mais assistidas da fase republicana do teatro, recorrente em 8 temporadas foi *Cavalleria Rusticana* (1892) de Pietro Mascagni. Representada pela primeira vez no Teatro da Paz, inclusive, no seu próprio ano de estréia na Itália, trazida pela mesma companhia lírica que trouxe a estréia de *Duque de Vizeu* (1892) de Ettore Bosio para o mesmo teatro. A ópera de Mascagni marca também o início de outro movimento artístico: o verismo²⁷, que surgiu na literatura mas atingiu em grande escala a música italiana, cuja influência nas produções de Bosio e de outros maestros será melhor discutida no decorrer deste capítulo. Outra ópera de Mascagni, *Iris* (1898), foi representada na temporada de 1905 do teatro (Páscoa, 2009, p. 60).

As novidades operísticas durante a fase republicana do Teatro da Paz são amplas. Apesar de Donizetti, compositor característico do *primo ottocento*, ter tido seis óperas suas representadas no ano de 1892, a partir de 1893, elas ficaram cada vez mais escassas, assim como as óperas de Bellini e Rossini. O que Márcio Páscoa (2009) classifica como “Puccini e contemporâneos”, na verdade são todos músicos veristas, inclui-se, além de Puccini, também Mascagni, Leoncavallo e Giordano. Todos, com exceção de Mascagni, tendo suas óperas representadas a partir de 1895. Sendo que,

²⁶ Este movimento artístico pós-*Risorgimento* italiano (Vetere, 2010), “espécie de *Bohème*, que havia caracterizado a cena milanesa” na década 1860-1870 (Fabris, 2017, p. 185), foi um movimento deflagrado na segunda metade do século XIX, cujo objetivo era “aproximar a arte da vida” (Fabris, *idem*).

²⁷ Este movimento italiano amplamente difundido entre 1890 e 1910 (Vetere, 2010; Fabris, 2017), é derivado do movimento realista francês, mas com especificidades próprias, como a forma de retratar o que era vivido pela sociedade italiana tendo a preocupação de mostrar o “real” e as pessoas comuns, também o drama histórico e a penúria social daquelas pessoas. O verismo italiano também foi retratado na arte visual, sobre a relação deste movimento na pintura em Belém de fins do século XIX, ver RODRIGUES, Silvio Ferreira. *Todos os caminhos partem de Roma: arte italiana e romanização entre o Império e a República em Belém do Pará (1867-1892)*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Belém: 2015. Voltando à música, está juntamente com a *Scapigliatura* como um dos movimentos pertencentes à segunda metade do oitocentos, cujo alcance também se deu no entresséculos brasileiro, e com mais força, por ser mais recente, será melhor abordado no último tópico deste capítulo.

especialmente na temporada de 1905, as 7 óperas destes quatro compositores, foram representadas no teatro (Páscoa, 2009, p. 60).

Nesta fase também houve a participação de dois músicos brasileiros, além de Carlos Gomes com suas óperas *Il Guarany* (1870) e *Fosca* (1873), o paraense Gama Malcher com duas óperas representadas: *Bug-Jargal* (1890) e *Iara* (1895), e o paulista Assis Pacheco Netto com sua ópera *Moema* (1895). Este último também foi o responsável pelo libreto em português da ópera de Bosio, *Duque de Vizeu*, a única ópera em língua portuguesa representada no Teatro da Paz neste período relacionado por Páscoa, de 1878 a 1907, especificamente. Óperas em língua italiana eram a maioria, seguidas de longe por óperas em língua francesa. Com esta ópera cantada em português, podemos afirmar, definitivamente, que a fase republicana do teatro municipal foi de muitas novidades operísticas, e assim, de novos sentidos dados à música lírica do entresséculos republicano.

Tais fases operísticas do teatro nos revelam o gosto genuíno por Verdi, amplamente representado em ambas as fases, independentemente de influência artística ou de companhia lírica. Segundo Páscoa (2009, p. 46), o interesse em compositores da primeira metade do século até o início da segunda metade, “pode estar relacionado diretamente ao desejo de que o público local tomasse contato com os títulos tradicionais, (...) de modo a identificar o teatro e seus frequentadores como participantes de uma comunidade maior do mundo reconhecivelmente civilizado”.

O musicólogo nos alerta para o fato do interesse público naquelas obras musicais, pois, segundo ele, justificaria o recurso financeiro governamental dado à Associação Lírica Paraense, que era quem escolhia as companhias líricas que iriam representar seu repertório. No entanto, ele mesmo relata os recursos privados relacionados à Associação, o que nos permite colocar o interesse de mostrar à elite a tradição musical europeia, nesta fase final da monarquia, também aos empresários, e àqueles, que faziam parte da associação, mas que não tinham relação com a política.

O que demonstra, neste caso, uma mentalidade monárquica mais ampla, que não atingia somente a classe política, mas igualmente a elite paraense. A ideia de civilidade através da música também vai continuar na fase republicana, mas com outro enfoque, enfatizando mais as novidades europeias e um pouco mais as obras nacionais, fato este que é comprovado através da primeira temporada lírica desta fase após a reforma, em 1890, que é comandada por Gama Malcher, mesmo ano em que estréia sua própria ópera. Isto não significa, porém, que certas novidades operísticas representadas no

teatro, não causassem certo desconforto ao público, em relação à significativa discrepância com as óperas mais tradicionais. Estes casos específicos, com relação às óperas de Bosio, de Malcher e de Mascagni, por exemplo, serão abordados adiante, mas vale destacar agora, que apesar da ânsia pela modernidade, certas obras “modernas” tiveram dificuldade em conquistar o imediato interesse do público e dos críticos.

Assim, o projeto do governo republicano era enfático na relação de educar o gosto para reconhecer o valor daquelas obras. Neste sentido, a carga cultural e o hábito de apreciação determinariam o que seria eleito para apreciar (Alves, 2013), considerando as influências culturais italianas e francesas, mas, como abordaremos adiante, o hábito de apreciação da elite paraense teria que se acostumar à modernidade pretendida pela mentalidade republicana, que redefiniria o campo artístico-musical belenense. Deste modo, o gosto seria evidentemente construído principalmente a partir do público e da crítica jornalística, estes não necessariamente estariam com rigorosidade atendendo ao interesse governista, mas sim a um *interesse puramente artístico*, já que, por exemplo, a “simples presença de uma personalidade lírica podia garantir o sucesso da temporada” (Páscoa, 2009, p. 78) e “apegos a um artista eram frequentemente manifestados em grande euforia” (Páscoa, 2009, p. 79). A presença de Belém na rota global da ópera ocidental não poderia estar mais evidente diante de todos estes aspectos.

1.2 Transição republicana: Bosio e o Brasil

1.2.1 Crônicas musicais paulistas

Ettore Bosio, nascido na cidade italiana de Vicenza, localizada no centro geográfico da província do Vêneto ao norte do território italiano, trabalhava dentro do meio musical desde cedo, como já explicado. Aos 13 anos afinava instrumentos musicais, e já afirmava estar, nesta idade, emancipado (Bosio, 1934). Havia um talento musical expressado pelo diretor do Liceu Musical de Bolonha, onde estudou de 1885 a 1887, recebendo, ao final, título de maestro.

Segundo o próprio maestro Bosio (1934) e também Vicente Salles (2007), no ano seguinte ao término de sua formação ele chegou ao Brasil viajando com uma companhia lírica, sem menção ao nome, provavelmente uma das inúmeras que chegavam ao Brasil naquela época. Sabendo que o maestro chegara a São Paulo e

presenciara a publicação da Lei Áurea, podemos colocar a sua chegada entre janeiro e o início de maio de 1888.

E lá fui com novas esperanças para S. Paulo, acompanhado apenas das minhas composições, roupas de uso e um bello violoncello, meu inseparavel companheiro. Permaneci em S. Paulo, (...) assistindo a duas datas gloriosas: a extinção da escravatura e a proclamação da Republica. (BOSIO, 1934, p. 105)

Assim, Bosio chegou ao território brasileiro num momento derradeiro, como ele mesmo coloca, “assistindo a duas datas gloriosas”. A abolição da escravatura foi o último grande ato monárquico do Brasil, o marco simbólico da iminência da República e da existência de dois tempos coexistindo. Segundo Maria Tereza Chaves de Mello (2007), a intelectualidade do fim do século permitiu uma “deslegitimação simbólica e teórica” da monarquia, “atacando seus suportes maiores: o monarca, a religião, o romantismo” (2007, p. 13). Para a historiadora, a própria ideia de República estava simbolizada numa ideia de futuro, evolução, civilização, todas estas necessárias à sociedade, cujo epítome no estado do Pará foi Lauro Sodré. Mello (2007) descreve que as “ideias novas” sempre estiveram no pensamento republicano, favorecendo-lhes também a conjuntura internacional, deste modo, “a imagem do progresso foi percebida na modernização dos transportes e das comunicações, no emprego da eletricidade, na aceleração do ritmo de vida”, houve também a ampliação das camadas médias que “tornou a sociedade mais complexa, mais ilustrada e mais desejosa de participação na vida pública” (2007, p. 14), proporcionando, então, o consentimento desta nova concepção de mundo.

Neste momento tão importante para a história brasileira, Bosio chegara. Ele mesmo havia nascido num momento importante para a história de seu próprio país natal, o *Risorgimento* italiano. O maestro nascera no ano de 1862, em pleno processo de unificação italiana, cujo momento histórico também mexeu com a intelectualidade e o meio artístico italianos. Bosio não conhecera o momento musical do *primo ottocento*, ele nascera depois dele. Em 1868, Boito apresentava sua *Mefistofele*, obra marcante do movimento *scapigliati* pós-*Risorgimento*, Bosio tinha apenas 6 anos de idade. Aos 13 anos, quando ele clamava ter se emancipado, era o ano de 1875, momento de maior difusão do realismo, que se caracterizou, primeiramente, por ser antirromântico. O campo artístico, especialmente a literatura, era praticamente dominado pelo naturalismo, cujas características eram realistas.

Newton Cunha (2017) escreve sobre esta relação oposta entre os fundamentos filosóficos do romantismo e do naturalismo. Segundo o autor, o primeiro era caracterizado “por uma exaltação do ‘eu’ e pela floração das paixões”, já o segundo procurou “expressar as influências do meio e da hereditariedade sobre as relações humanas e o mundo áspero dos conflitos socioeconômicos contemporâneos” (2017, p. 39). Neste sentido, este último se baseava num pensamento científico determinista, em que faziam parte a “crítica das religiões, uma esperança de reformas políticas e um evidente ceticismo perante a condição humana”, tudo isto ao se apoiar no método positivista, que permitia, através do empirismo, a constatação e “veracidade” dos fatos.

Deste modo, de acordo com Cunha (2017, p. 40), “o desenvolvimento científico, a inovação tecnológica, o crescimento e a diversificação das indústrias e a expansão da riqueza são bastante estreitos”. Baseando-se no darwinismo social, puramente evolucionista e fisiologista, o realismo representou grande parte das expressões artísticas na segunda metade do século XIX e até o início do XX, algumas artes atingidas em maior grau, outras atingidas em menor grau.

Enquanto o mundo mudava, o modo de pensá-lo igualmente se modificava. Se nos basearmos na afirmação de Newton Cunha, podemos dizer que a *belle époque* foi essencialmente positivista e não romântica. Pensando, portanto, no nosso maestro, ele não cresceu durante um tempo romântico, ele cresceu, de fato, num tempo realista, “positivo”. Bosio, durante sua velhice em Belém, no ano de 1934, escreveu em seu livro um relato de seu batismo, impossível de ter sido lembrado por ele, provavelmente escrito através da sua imaginação do que deveria ter ocorrido:

Nasci no dia 7 de dezembro de 1862. (...) No dia imediato fui apresentado ao vigário da igreja de S. Lourenço, em Vicenza, minha terra natal - velho rabugento, cheio de escrúpulos e de *cruz, credo e companhia*, para me livrar do peccado original, o que elle fez com agua *microbiana*, deitando-a na minha tenra cabecinha. (BOSIO, 1934, p. 100, grifos nossos)

Apesar de ser batizado na religião católica, Bosio assume pensamentos característicos do positivismo pós-*Risorgimento*, dificilmente não assumiria, pois nascera e crescera com aquela influência, que se tornara, eventualmente, mundial. Os grifos “cruz, credo e companhia” demonstram o aspecto anticlerical do movimento, e “microbiana”, referente à água benta do padre, demonstra o caráter científico, fisiológico, tipicamente realista. Isto significa que o realismo, desdobramento positivista, não aconteceu somente no meio literário, as outras artes foram igualmente atingidas pelos pensamentos característicos de uma sociedade considerada como

constantemente em evolução, social, moral, cultural, econômica. Tais declarações nos ajudam a entender até mesmo a posterior ligação de Bosio com o espiritismo e a maçonaria, sobre os quais dissertaremos mais adiante. Pensando o maestro nesta sociedade mais científica e complexa, suas críticas musicais publicadas nos jornais paulistas tornam-se justificadas.

Ettore Bosio morou dois anos na capital paulista, dos 25 aos 27 anos, voltando para a Europa pelo porto de Santos em julho de 1890²⁸. Além de pequenas apresentações em residências privadas e de trabalhar com uma companhia lírica, a principal atividade de Bosio na cidade foi jornalística. Ele foi crítico musical de pelo menos dois jornais paulistas registrados. *Gazeta do Povo*, onde escrevia nas seções de *Chronica musical*, e no periódico *Gl'Italiani in San Paolo*, pertencente a uma comunidade italiana da cidade, que à época, já era a maior comunidade de imigrantes italianos do país. O que mais admira, seja, talvez, o fato do maestro já conseguir escrever fluentemente em língua portuguesa no periódico *Gazeta do Povo*, cuja assinatura era um pseudônimo: Fischio.

Enquanto que nas seções de crítica musical do periódico *Gazeta* Bosio escrevia sobre as companhias líricas atuantes no teatro falando sobre os atores, as interpretações e a recepção do público, no *Gl'Italiani* o maestro escrevia sobre suas experiências na cidade, inclusive sobre brasileiros que conheceu. Duas personalidades sobre as quais escreve, merecem destaque neste trabalho: Assis Pacheco Netto e Alexandre Levy.

Tornei-me amigo de espiritos cultos, como o inesquecível Alexandre Levy, inspirado compositor (...). Fui crítico musical da "Gazeta do Povo", dando bordoadas brutas aos indisciplinados artistas da companhia lírica Musella e sustentando uma polémica que durou quasi um mez com um presumido artista de canto, sr. Lucio Gonçalves da Silva Junior. (BOSIO, 1934, p. 105)

Na *Gazeta do Povo*, ele fez críticas sobre diversas apresentações operísticas trazidas por companhias líricas que ocorriam no Teatro São José, entre elas *Aida* (1871) e *Otello* (1887), ambas de Verdi e ambas dirigidas pelo maestro Buonicioli em São Paulo, *Os Huguenotes* (1836), de Giacomo Meyerbeer, e *Mefistofele*, de Arrigo Boito, todas pela companhia lírica Musella dirigida pelo maestro citado.

Há uma ópera, no entanto, representada pela mesma companhia lírica do Sr. Buonicioli, que merece maior atenção neste momento. *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes,

²⁸ Correio Paulistano, 22 de julho de 1890, p. 2.

foi à cena no Teatro São José em 1889, um ano após a abolição da escravatura, e foi analisada na crônica do jovem Bosio pelo jornal *Gazeta do Povo*²⁹:

O ultimo trabalho do illustre maestro Carlos Gomes não está certamente destinado a augmentar a fama do autor do *Guarany* e da *Fosca*. O nosso publico recebeu *Lo Schiavo* com muita frieza e não se deixou illudir pelos effeitos de sonoridade, pelas melodias de facil sensação e pelas velhas fórmas de quase todas as operas do velho cunho italiano. Todos esperavam ouvir do illustre compositor, uma obra influenciada pela nova escola melodramática, onde o convencionalismo illogico da fórma nesse novo trabalho fosse refutado, como fizeram quase todos os compositores pertencentes ás duas escolas. (...) Carlos Gomes nesta sua ultima opera conservou a forma de *peças*, e em alguns pontos o typo dos Rossini, Donizetti e Bellini ressentindo-se tambem da influencia da escola velha franceza vindo nos provar o que acima fica dito; (...). No nosso modo de ver o *Schiavo* pertence ao typo mixto das duas escolas franceza e italiana, com um progresso notabilissimo na instrumentação e na harmonisação. (...) Os córos satisfizeram. Orchestra discreta. Mise-en-scene bellissima.

FISCHIO.

É interessante a utilização dos termos “velhas formas”, “óperas do velho cunho italiano”, “convencionalismo ilógico da forma”, “conservou a forma”, “influência da escola velha francesa”. Eles nos mostram que Bosio sabia diferenciar o seu momento presente no fim do século XIX e o momento do auge de Carlos Gomes na metade do mesmo século. Apesar das poucas décadas de diferença entre a mocidade de um e de outro, relativamente para nós, no século XXI, tendemos achar pouco tempo, Ettore Bosio conseguiu enxergar muitas diferenças de estilo musical melodramático. Para ele, o maestro campinense não conseguiu avançar musicalmente em seu novo trabalho. Ele permanecera no passado. Claramente não acompanhava as recentes novidades operísticas divulgadas pelo mundo.

Destacaremos no próximo tópico que esta fora uma questão central para Bosio, ao compor a ópera *Duque de Vizeu*, ele tentou propositalmente fazer algo diferente, algo que se distanciasse da “velha forma”. Não significava, absolutamente, que desprezasse as óperas tradicionais reconhecidas mundialmente. Entretanto, acreditava que as composições feitas no seu tempo presente não poderiam seguir os mesmos passos. Há uma ideia de evolução musical, de progresso, e conseqüentemente, de modernidade. É por este motivo que a música de *Lo Schiavo* é decepcionante para ele, ao contrário das de Alexandre Levy e de Pacheco Netto, sobre as quais escreve com muito entusiasmo.

Abaixo está transcrito um trecho de uma crônica de Bosio no jornal italiano *Gl'Italiani in San Paolo*, no qual o maestro descreve uma noite de espetáculo no Teatro São José, segundo ele, “foi [nos] dada oportunidade de apreciar o talento artístico, e a

²⁹ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, grifos do autor.

nobre ação de filantropia, dos senhores e senhoras membros do Clube Mendelsohn”³⁰.

No fim da crônica, ele menciona Levy:

Ed ora che diremo del Sig. Alessandro Levy? Di questo simpatico giovane che diede perfetta prova del suo talento musicale? Di questo giovane che senza fanfaronate di sorta, ricevette dal pubblico il battesimo di buon direttore d’orchestra? Non ci sono parole che bastino ad esprimere ammirazione per lui. (...) Non mancarono i battimani e le chiamate al proscenio agli egregi dilettanti, ed il Sig. Alessandro Levy può essere contento della splendida manifestazione di stima che tutti indistintamente, hanno voluto dargli coi loro insistenti applausi, durante una sì bella serata musicale.
E. Bosio³¹

Esta foi a primeira ocasião que Ettore Bosio testemunhou uma apresentação em público de Alexandre Levy, como fica claro na escrita da crônica. Os dois maestros tornaram-se amigos³², o “inspirado compositor”, como Bosio o chamou em seu livro, trazia novidades musicais que o italiano acreditava necessários naquele tempo. Ambos eram da mesma geração, Bosio nascido em 1862, Levy nascido em 1864, suas ideias combinavam, pois foram criados no mesmo período histórico. Infelizmente, o jovem maestro morreu aos 27 anos, no mesmo ano de estreia da ópera de Bosio em Belém, em 1892.

O pequeno tempo de vida, porém, foi suficiente para deixar boa impressão nos músicos e intelectuais que viveram o início do século XX, Bosio e Mário de Andrade, por exemplo. Este último escreveu em sua obra *Evolução social da música no Brasil* (1965, p. 30-31):

E realmente são estes dois homens, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, as primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista. (...) Pois era na própria lição europeia da fase internacionalista que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno iam colher o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade.

Para Mário de Andrade, a música de Levy pertence à fase internacionalista da música brasileira, com “vantagens” sobre as composições mais antigas por seguir uma

³⁰ *Gl’Italiani in San Paolo*, ano IV, n. 215, 4-5 de abril de 1889, p. 3. Tradução livre do original: “ci á dato occasione d’apprezzare il talento artistico, e la nobile azione di filantropia, dei Signori e Signorine componenti il Club Mendelsohn”.

³¹ Tradução livre: “E agora que diremos do S. Alexandre Levy? Deste simpático jovem que deu perfeita prova de seu talento musical? Deste jovem que sem jeito de fanfarrão, recebeu do público o batismo de bom diretor orquestral? Não há palavras suficientes para exprimir admiração por ele. (...) Não faltaram aplausos e chamados à ribalta dos egrégios diletantes, e o S. Alexandre Levy pode ficar feliz à esplêndida manifestação de estima que todos indistintamente, lhe deram insistentes aplausos, durante uma bela noite musical”.

³² Ver em BRITO, Maria Lenora de Menezes. *Negritude no Pará: música e poesia na afirmação de uma raça*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2003; e Bosio (1934).

ideia de nacionalização musical, que, para ele, antes não existia. Para Ettore Bosio, contemporâneo e amigo de Levy, a música do compositor brasileiro era o que de mais moderno se podia ouvir musicalmente naquele momento. Ele sabia, conscientemente, que aquelas composições eram mais evoluídas, naturalmente, para o povo brasileiro do que as de Carlos Gomes.

Numa análise de longa duração de Bruno Kiefer (1976), a música de Levy “reflete bem as dificuldades inerentes ao processo de nacionalização” (p. 109), pois para ele, assim como para Mário de Andrade, o compositor não produzia música homoganeamente brasileira. A questão é que, homogênea ou não, pensando aquele momento, especificamente, a música de Levy era brasileira, composta por um brasileiro e produzida e levada ao público do mesmo país. Tais reflexões feitas em meados do século XX não podem ser ignoradas pois refletem o pensamento da época em que foram escritas, mas analisar historicamente o tempo complexo e conflituoso de Levy e Bosio requer entender o processo naturalmente lento de consciência nacional. A necessidade republicana quase que urgente de firmar um nacionalismo era para se afastar o mais eficientemente possível do antigo regime, pois o nacionalismo característico da monarquia tinha outro sentido, ele era almejado para afirmar uma nação recentemente independente, livre da condição de colônia³³. Da mesma forma, o projeto de nacionalismo pretendido a partir de 1920, portanto da época de Andrade, tinha novamente outro sentido, diferente dos outros experimentados em outros tempos da história brasileira (Ianni, 1994).

No fim do século XIX, Alexandre Levy era um dos principais maestros compositores do país. Suas composições: *Vem cá, bitu; Suíte brasileira*, com as partes *Prelúdio, Dança rústica, Canção triste, À beira do regato*, e *Samba; Trio em si bemol; e Schummanianas*, por exemplo, inspiraram muitos brasileiros e também estrangeiros. Apesar de ser frequentemente registrado nos jornais já nesta época composições utilizando o samba, ainda que de forma redefinida do popular, o *Samba* de Levy

³³ Eric Hobsbawm em seu “A produção em massa de tradições” (2012) trata das invenções das tradições políticas nacionais de 1870 a 1914. Para o historiador, a invenção da tradição desempenhou um papel fundamental na manutenção do regime republicano, nisto estão inseridas as invenções das cerimônias públicas com festividades que exaltavam os políticos que representavam o regime, também a produção de monumentos públicos tinham a função de reconstituir as raízes da República, a celebração de figuras históricas do passado local também eram invenções republicanas. No Brasil, a figura de Tiradentes, por exemplo, foi uma invenção republicana. No Pará, o monumento à República, erigido na Praça da República também fez parte destas invenções.

alcançou, a nível intelectual, reconhecimento nacional. No periódico *Correio Paulistano*, há uma crônica³⁴ sobre ela:

“SAMBA”

E’ o titulo de uma inspirada composição musical do talentoso e illustre maestro Alexandre Levy. Executado pela primeira vez ante-hontem no Rio o *Samba* teve uma acceitação extraordinaria provocando o mais franco successo. Elle que procurou no calor do estylo de Julio Ribeiro, (...), as soberbas descripções dos sambas, das tradicionaes danças dos pretos, tomou para mote uma dessas dolentes quadrinhas populares, que sahem da poesia selvagem dos tambaques, ou do bojo das violas, glosou num magnifico conjunto de musica pastoril todas as sensações dessas extraordinarias e pittorescas dansas de pretos.

Alexandre Levy, segundo Kiefer (1976), estava dentro do que ele chamou de despontar do sentimento nativo na música brasileira. De acordo com o autor, o tema popular já era aproveitado em Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), assim como nas obras de Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886) e Joseph Ascher (1829-1869). Nos inúmeros concertos, encontros em casas particulares, salões ou teatros, as obras destes quatro compositores eram frequentemente apresentadas, como comprovam os periódicos do fim do século XIX e início do XX. É importante frisar, no entanto, que o tema popular de que fala Kiefer não tem o mesmo sentido histórico para estes compositores citados e para Levy, que viveu durante a segunda metade do século.

A segunda personalidade que merece destaque neste momento da vida de Bosio em São Paulo foi Assis Pacheco Netto. Este foi o responsável por adaptar o libreto da obra literária portuguesa escrita por Henrique Lopes de Mendonça em 1880 em Portugal, sobre a qual abordaremos no próximo tópico, *Duque de Vizeu*. “Um bello rapaz é o Assis Pacheco Netto, (...) bacharel em direito, poeta, *conteur*, pianista, romancista, dramaturgo, orador popular, jornalista. Não contente em ser tudo isso, - uma especie de homem dos sete instrumentos - é agora compositor de opera” disse um jornalista do *Diário de Notícias* carioca sobre ele³⁵. O *virtuose* paulista também é o autor da ópera *Moema*, que seria apresentada anos depois, em 1905, no Teatro da Paz em Belém, temporada de cuja companhia lírica era empresário no momento (Páscoa, 2009, p. 57). Uma crônica também foi escrita sobre ele³⁶ por Bosio no periódico italiano³⁷ do qual fazia parte. Era acerca de uma reunião particular em casa de Pacheco

³⁴ Correio Paulistano, 22 de julho de 1890, p. 2.

³⁵ Diário de Notícias (RJ), 17 de maio de 1889, p. 1.

³⁶ *Gl’Italiani in San Paolo*, 16-17 de maio de 1889, p. 3, grifo do autor.

³⁷ Tradução livre: “Quando se trata de verdadeira arte, daquela arte que arrasta nossa mente ao mais alto ideal, (...) não podemos esquecer-nos de dar elogios merecidos (...). E estas palavras elogiosas nos deixam satisfeitos de dedicar a um dos maiores intelectos, que reivindicam a cidade de São Paulo, ao S. Dr. Assis Pacheco Netto, homem que à larga cultura do intelecto une a mais deliciosa afabilidade da

Netto para os amigos mais próximos, incluindo o maestro Bosio, num domingo em que o paulista fez apresentar um esboço de sua própria ópera em um ato:

Quando si tratta di vera arte, di quell'arte che trascina la nostra mente al piú alti ideali, (...) non possiamo asterneci dal tributare elogi meritati (...). E queste parole d'elogio siamo lieti di dedicarle ad uno dei piú eletti ingegni, che vantí la città di S. Paolo, al Sig. Dott. *Assis Pacheco Netto*, uomo che alla vasta coltura della mente unisce la piú squisita affabilitá di modi, rendendosi in tal modo oltre ogni dire simpatico a chi viene onorato della sua amicizia. (...) Il soggetto é tratto da una delle tante leggende indigene, sorte poco dopo la scoperta del Brasile, ed offre al musicista buone situazioni drammatiche, predominandovi soprattutto una specie di *lirismo selvaggio* assai caratteristico.

Neste trecho, Bosio elogia a personalidade de Pacheco Netto, destacando a ampla educação do autor e sentindo-se honrado pela sua amizade com ele. Assim, escreve ainda que o tema do trabalho é “uma das muitas lendas indígenas” surgidas após a descoberta do Brasil e que oferece boas situações dramáticas, dominando especialmente um *lirismo selvagem*. Bosio continua descrevendo a história da ópera, a lenda da índia Moema. Logo após, revela que o tema do libreto fora escrito pelo próprio compositor, e traduzido para o italiano pelo prof. Bresciani. Ainda na crônica, o maestro italiano escreve que a música possui “uma grande pegada de originalidade” e que os elogios só merecem ser dados caso forem realmente verdadeiros.

O *virtuose* paulista era genuinamente mais conhecido por ser poeta, tendo inúmeros de seus poemas publicados em periódicos paulistas e cariocas, principalmente. A afinidade com a literatura também se demonstrava pelo fato de escrever e adaptar poemas e romances para composições musicais, o que acontece com sua própria ópera e também com a ópera de Ettore Bosio. A sua habilidade literária revelava, neste período de fim de século, grandes características no mínimo naturalistas e da *scapigliatura* italiana, esta última surgida na literatura italiana que também era conhecida como um movimento boêmio (Fabris, 2017). As noites boemias eram aclamadas pelo poeta neste poema³⁸ transcrito aqui, denominado “Toda Lyra Pelo Amor!”:

Toda Lyra *Pelo Amor!*
A Eduardo Wright

Anoiteceu... A bohemia ri-se e canta

forma, fazendo-se de tal modo além de palavras simpáticas que me faz honrado de sua amizade. (...) O tema trata de uma das tantas lendas indígenas, surgidas pouco após a descoberta do Brasil, e oferece ao musicista boas situações dramáticas, predominando sobretudo uma espécie de lirismo selvagem deveras característico”.

³⁸ Este poema foi dedicado a Eduardo Wright, como está escrito abaixo do título, ele foi um bacharel em Direito, da mesma forma que Pacheco Netto. Além da boemia, uma característica de amor homossexual pode ser inferida neste poema, mas nada que fora publicamente revelada. O homossexualismo também foi um tema abordado pelo naturalismo (Cunha, 2017).

Umas cantigas lúbricas. Silente
E' o ceu, silente é a terra, e toda a gente
E toda, deve amar nesta hora santa!

Anoiteceu, amor! Teu beijo é quente,
E eu tenho a bocca fria assim... Levanta
Os braços nús e prende-me-serpente
Ou pomba! - E' noite. E a bohemia ri-se e canta

Umas cantigas lubricas... Partamos!
Ninguem mais ouve os nossos beijos... Vamos,
Vamos amar! Quem se hade arrepender

De na existencia desfolhar num dia
As flores pretas da Melancholia
Pela estrada vermelha do Prazer?
ASSIS PACHECO NETTO.
S. Paulo--25--5--90.³⁹

A prática da boemia é evidentemente exaltada por Pacheco Netto, e como frequentador das noites paulistas, pode-se supor que tenha conhecido o maestro Bosio em uma delas. Ele narra toda a experiência de conhecer e ouvir a obra do jovem maestro numa carta destinada ao amigo Alfredo Prates, que depois foi transcrita para um jornal de São Paulo⁴⁰, lembrando também um concerto em que Bosio participou no Teatro São José.

CONCERTO BOZIO

Meu caro Alfredo Prates

(...)

Como noticiaste em teu brilhante *Jornal da Tarde*, realizou-se hontem no salão superior do theatro S. José o concerto de Ettore Bozio.

Conheci este bello rapaz em uma noite artistica em sua casa numa reunião de amigos. Bosio *fazia* uma audição da *Semèle*. Naturalmente despregas o olhar destas tiras e fixando-o num ponto, sobre o tecto, pensas d'ahi para com tigo:

- Que diabo vem a ser *Semèle*!

E, certo, ignoras (porque Bosio é um escravo covarde da modestia!) ignoras que *Semèle* é, para assim dizer, um eschineo inestimavel, dentro do qual Ettore Bosio derramou na precipitação de um temperamento selvagememente nervoso toda uma potozziana riqueza de pedraria varia e rutilante. *Semèle*, é uma opera em um acto, libretto do talentoso poeta italiano Luiz Bresciani, e musica desse... Bosio que tem talento ás direitas, e uma profunda e criteriosa erudicção musical; cultiva a arte não como o diletanti filho da Italia que ao nascer, parece, deve chorar... cantando; mas cultiva-a como verdadeiro artista diplomado que é do conservatorio de musica de Bologna; lá ouvido, lá applaudido, lá consagrado como valente interprete da sublime loucura de Schumann, da suave poesia de Mendelsohn e do sonho epico de Wagner.

Foi nessa noite que eu conheci o Bozio. Modesto, muito modesto, dentro do seu costume de fazenda escura, (sic).

(...)

De Ettore Bosio não se podia esperar outro programma; eil-o já em suas modificações, soffridas no noite do concerto:

(...)

³⁹ Correio Paulistano, 27 de maio de 1890, p. 1.

⁴⁰ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, periódico não identificado, grifos do autor.

Meu caro Alfredo Prates, a festa foi do Bosio! E' isso e acabou-se... (...) Para que andar a se dizer que o Bosio tem talento, assim, á guiza de quem quer provar uma cousa que não seja por todos acreditada? - Pois hontem não se ouviram o *Preludio em fá*, a *marcha funebre*, o *Scherzo-danza* (bizarra, nervosa, moderna e como tudo quanto elle faz, sobreshahindo sempre a originalidade em suas composições), o *Pianto*, o *Caprizio*, e *Marcha triumphal* da *Coppa d'Oro*?

E eu vi hontem na azafama do concerto, dentro do seu *costume* de fazenda escura, um riso para todos, os cabellos castanhos erguidos, verticaes, firmes, rijos numa tenacidade de sentinellas incansaveis; ouvindo uma phrase aqui... Elle, o mesmo daquella saudosa noite em que eu escutei religiosamente a *Semèle*, a minha cara *Semèle*! e applaudi-o, applaudi-o com as minhas mãos, com o meu entusiasmo, com a minha alma; a minha alma que tem uma fonte perene de sinceridade, e, (porque não o terá?), o colorido mansamente accentuado de alguma cousa de artista...

Viva o Bosio!

Desculpa, meu caro, esta torrente de expansões amigas do teu

A. Pacheco Netto.

Nesta carta transcrita de Pacheco Netto, ele descreve a ocasião que conheceu o maestro, quando ouviu pela primeira vez a ópera em um ato *Semèle* em sua casa, e também descreve brevemente o concerto do mesmo no Teatro São José, que não está no trecho acima, mas que podemos colocar aqui as composições de Bosio, já citadas pelo paulista: *Preludio em fá* (para dois pianos); *Marcha funebre*; *Scherzo-danza*; *Pianto* (romance sem palavras); *Caprizio-danza*; e a *Marcha triumphal* da ópera *La Coppa d'Oro*, estão são provavelmente composições do maestro enquanto estudava em Bolonha, já que havia pouco tempo que estava formado, esta última ópera citada foi uma composição de 1887 (Salles, 2007, p. 59), por exemplo. Isto significa que são as primeiras composições de Bosio, enquanto ainda estudava, podemos dizer que fazem parte do primeiro “tempo” do maestro, o tempo em que era largamente influenciado pelas vanguardas italianas.

Aqui podemos fazer um adendo para acrescentar o pensamento de Charles Baudelaire (1864) acerca do caráter moderno, que tem muitas semelhanças com as impressões de Pacheco Netto acerca das composições de Ettore Bosio. Para o autor francês, quando dissertou sobre *O pintor da vida moderna*, e aqui podemos relacionar também a música, havia uma modernidade “para cada pintor antigo”, “a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época” (2006, p. 859). Baudelaire acreditava que o caráter moderno era um elemento “transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes”, por isso, não se deve, na opinião dele, suprimir estes autores que demonstravam esta modernidade nas artes, pois seria passível de cair no vazio de uma “beleza indefinível”. Assim como Pacheco Netto definiu a obra de Bosio como original e bizarra, Baudelaire também

acreditava a modernidade nas artes como sendo “frequentemente estranha, violenta e excessiva”, em que a sua utilização da palavra *frequentemente* denota o seu pensamento sobre o caráter moderno como algo constante, que sempre existiria, pois o moderno sempre faria parte das manifestações artísticas de determinado tempo presente.

A impressão do *virtuose* paulista sobre Bosio parece muito a impressão do próprio maestro italiano acerca de Alexandre Levy. Especialmente quando ele detalha a *Scherzo-danza*, “bizarra, nervosa, moderna e como tudo quanto elle faz, sobresahindo sempre a originalidade em suas composições”. A *originalidade* está presente novamente. Assim como estava presente em Levy e também no próprio Pacheco Netto, na consciência de Bosio. Mas algo a mais Pacheco Netto destaca em sua carta, os adjetivos *bizarra*, *nervosa* e *moderna*. São adjetivos que tratam de uma modernidade que pertenciam evidentemente àquela época tão característica e que revelam, mais uma vez, a tendência realista do poeta paulista. O termo *bizarra* pode ser colocado como o oposto de romântica, que neste caso, é um elogio, sendo o anti-romantismo, naquele período, “uma atitude geral diante da vida” (Mello, 2007, p. 109). O termo *nervosa* pode ser a evocação de um cientificismo ligado à fisiologia, neste caso, aos nervos, o que era igualmente um elogio pela ideia do corpo humano ser sinônimo de vida, agitação; afinal, “a produção literária aumentou significativamente e diversificou-se, incorporando a mentalidade cientificista” (Mello, 2007, p. 106). E, finalmente, o termo *moderna* tinha real ligação com a ideia de progresso e evolução amplamente presenciados naquele tempo, especialmente com a iminência da República, e que significava, portanto, um distanciamento das composições musicais de outrora, tinha um caráter, pensando como Baudelaire, transitório e contingente.

Durante os dois anos morando em São Paulo, Ettore Bosio tornou-se imensamente familiarizado com a língua portuguesa, comprovado pelo fato de sua escrita fluente em periódico brasileiro, e com a música que estava sendo produzida no Brasil, através de músicos, poetas e outros artistas. Por este motivo, as amizades que cultivara lhe renderam grandes frutos. A exemplo disto, a ideia para a ópera de maior sucesso do maestro veio do próprio Pacheco Netto. E a sugestão era original, como bem se poderia esperar destes dois artistas, uma ópera cantada em língua portuguesa. Ele relembra em seu livro: “Retirei-me saudosos da bella cidade de São Paulo, deixando innumerous amigos, entre elles o dr. Assis Pacheco Netto, auctor do libretto da minha opera ‘O Duque de Vizeu’” (Bosio, 1934, p. 105).

Um pouco antes de partir para a Europa, em julho de 1890, Bosio realizou, em junho, um concerto no Teatro São José, muito parecido com aquele noticiado por Pacheco Netto. Sobre este, o cronista musical *Figarote*⁴¹, do *Correio Paulistano*, escreveu frases elogiosas acerca do maestro:

Ettore Bosio tem talento e, mesmo muito.
Siga o nosso conselho: volte a Europa, não esmoreça e verá que a felicidade, assim como chega a tantos, também acabará por visitá-lo e colocá-lo em pedestal digno de seu grande engenho e de sua rija tempera de artista.

Ele, de fato, voltou à Itália. Lá começou a compor a música para sua ópera cuja ideia fora concebida em solo brasileiro. Mas o desejo, certamente, era voltar ao Brasil para fazê-la estrear, coisa que em menos de dois anos conseguiu. Na segunda metade do ano de 1891 ele desembarcou no Brasil novamente (Bosio, 1934), mas em território mais ao norte, no porto de São Luís, capital maranhense.

1.2.2 *Duque de Vizeu* parte um: da Europa à Amazônia

O libreto de Pacheco Netto era uma adaptação, como já foi mencionado, da peça homônima escrita pelo poeta português Henrique Lopes de Mendonça, lançada em Portugal na década de 1880, que rapidamente chegou ao Brasil. Segundo a informação de um periódico paraense⁴², foi feito um convite do *virtuose* paulista a Ettore Bosio em 1890, que culminou na ideia para a ópera do maestro italiano.

Este libretto é obra do conhecido e festejado litterato brasileiro Pacheco Netto, o qual em S. Paulo, (...), ouvindo a execução de uma das operas de Bosio, tão entusiasmado ficou que offereceu-se espontaneamente a escrever-lhe um libretto em portuguez sobre qualquer assumpto que o maestro escolhesse.

O fato da escolha de Bosio ter sido *Duque de Vizeu* nos esclarece muito. Afinal, a obra literária de Henrique Lopes de Mendonça se encaixa no teatro naturalista português (Junqueira, 2008), ao tentar utilizar de grande dramaticidade, historicidade (ao relembrar um fato histórico da história portuguesa), e ao ironizar e debochar da figura do rei, o que provavelmente lembrava a Itália antes da unificação.

A história sugerida é a novela *O Duque de Vizeu*, de autoria de Henrique Lopes de Mendonça (1856, Lisboa, 1931). Essa peça, um drama histórico, havia obtido grande êxito em Lisboa. Seu autor era sobrinho de Antônio Pedro Lopes de Mendonça, romancista, pertencente à segunda geração do Romantismo em Portugal sem, entretanto, aderir à tendência ultra-romântica predominante. Antônio Pedro é considerado um dos primeiros teóricos que analisa o Romantismo português em confronto com os outros Romantismos

⁴¹ Correio Paulistano, 29 de junho de 1890, p. 2.

⁴² Diario de Noticias do Pará, 15 de março de 1892, p. 2.

européus. O escritor da peça *O Duque...* era também, como o tio, integrado no espírito do neo-romantismo, aproximando-se, de alguma forma, do teatro naturalista de costumes. (BRITO, 2003, p. 27)

A musicóloga Lenora Brito (2003) coloca a peça de Henrique Lopes de Mendonça aproximada ao teatro naturalista. Já Renata Junqueira (2008) o coloca como um dos principais autores do teatro naturalista em Portugal. Através da análise anterior feita acerca do naturalismo, que tinha como característica explícita afastar-se do romantismo propositalmente, seria um equívoco colocá-lo naquela época como neo-romântico, sendo este termo utilizado por Brito fundamentalmente anacrônico. O espírito do final do século mundial, especialmente a partir de 1870, o qual Mello (2007) chama de “Geração de 70”, era largamente cientificista. O termo “neo-romântico” é decerto uma análise atual, que não traduz a mentalidade do tempo presente do final do século XIX e início do século XX.

Esclarecendo, pois, este fato, é relevante pensar que praticamente dominando o meio artístico a partir da segunda metade do oitocentos (Guinsburg, Faria, 2017), ainda que o realismo, na figura do naturalismo, tenha se expandido majoritariamente pela literatura, isso não significa absolutamente que as outras artes não tenham sido atingidas. Foi através das características realistas dos poemas de Pacheco Netto que houve o encontro deste movimento artístico com a música de Bosio, neste tempo específico, pelo menos.

Como já foi mencionado anteriormente, Bosio voltou à Europa em 1890, brevemente, para iniciar a composição. Ele narra tudo em seu livro (1934) sob o título de *A odysseia de um operista*, dividida em três partes. O jovem maestro italiano, poucas vezes chamado pelo nome aportuguesado de Heitor Bosio, entrou na companhia lírica italiana do empresário Joaquim Franco, amazonense, que excursionaria pelo norte do Brasil a partir do fim de 1891, como o próprio maestro menciona em seu livro (Bosio, 1934, p. 25):

Por contracto, lavrado em Milão no anno de 1891, com o talentoso empresario Joaquim Franco, dei inicio á composição musical de uma opera escripta sobre o libretto em lingua portugueza e intitulado "O Duque de Vizeu", a qual foi representada, pela primeira vez, no anno de 1892, no Theatro da Paz.

Joaquim Franco era maestro e empresário de companhias líricas reconhecido principalmente nos palcos de teatros das três cidades principais ao norte do Brasil: Belém, Manaus e São Luís. De acordo com Márcio Páscoa (2009, p. 30), o domínio de Franco “atingia as grandes praças do Norte e de maneira integral”, um exemplo disto é

que após sua companhia ter sido contratada pela Associação Lírica Amazonense, Franco trouxe os remanescentes desta para apresentarem-se em Belém; em 1892, levou a Belém um elenco ainda maior que proveio também da estação feita em São Luís (Páscoa, 2009).

Esta temporada em Belém no início de 1892, mencionada por Páscoa, já contava com Ettore Bosio entre os artistas. A primeira temporada da fase republicana do teatro, no segundo semestre de 1890, teve Gama Malcher como organizador pois era membro da Associação Lírica Paraense, o maestro paraense, que estrearia sua própria ópera *Bug-Jargal* durante ela. Franco foi o empresário responsável pela temporada lírica do Teatro da Paz por sete vezes, destas, quatro temporadas foram consecutivas: 1891 a 1894 (Páscoa, 2009, p. 31). Em 1895 a empresa de Gama Malcher foi responsável pela estação lírica, e também naquele ano o paraense estrearia sua segunda ópera *Iara*. A temporada de 1896 também tinha a companhia do maestro Franco como responsável pela estação lírica, que após o término “retirou-se temporariamente do ofício, fixando-se em Manaus para dedicar-se ao seu projeto educativo à testa da Academia Amazonense de Belas-Artes” (Páscoa, 2009, p. 53).

Isto significa que durante praticamente todo o primeiro governo de Lauro Sodré (1891-1897), as estações líricas do Teatro da Paz estavam responsáveis pelas empresas de Joaquim Franco ou de José Cândido da Gama Malcher. Como já explicado, a partir de 1890 fica-se mais evidente uma mudança nos repertórios operísticos realizados no teatro em comparação com as temporadas anteriores na década de 1880, e é claro, isto também tem a ver com os organizadores das companhias líricas. De acordo com Páscoa (2009, p. 52), a partir da temporada lírica em que Malcher apresenta *Bug-Jargal* pela primeira vez, houve algumas mudanças no desenvolvimento lírico paraense, o que atribuímos também ao fato de ter sido a primeira temporada lírica no teatro já no regime republicano (1890). Assim, “ficava claro que o aparecimento de novidades, que ‘atualizavam’ a plateia nortista, tornava-se elemento importante” (2009, *idem*).

Ettore Bosio seria um destes compositores responsáveis pelo “aparecimento de novidades” juntamente com o próprio Gama Malcher. Entretanto, antes de desembarcar em solo brasileiro novamente, Bosio traçaria uma jornada pela Europa compondo sua música entre cidades europeias e terminando em Belém.

Escrevi o primeiro acto na encantadora cidade de Veneza, ao lado de minha noiva, (...). Comecei o segundo acto em Milão, em casa do maestro Meneleu Campos, então estudante do Conservatorio de Musica daquela cidade, (...). O remanescente deste mesmo acto compuz em um café, em Londres, e, afinal, conclui-o na cidade de S. Luiz, no Estado do Maranhão, em casa do dr.

Claudio Serra: ahí mesmo comecei o terceiro acto, terminando a composição da dita opera aqui, em Belem, na travessa 1 de Março (zona suspeita), na residência de um empresario hespanhol. (Bosio, 1934, p. 25-26)

Passou um mês em Veneza com a noiva, chamada Antonietta, mas que nunca chegou a trazer ao Brasil, e provavelmente não houve casamento, já que Bosio não voltou mais à Europa e Antonietta não veio para o Brasil. Encontrou-se com o ainda estudante Meneleu Campos em Milão, futuro diretor do Conservatório Carlos Gomes, de 1900 a 1906, em Belém. Passou, então, brevemente por Londres, para chegar até Lisboa, de onde saía o navio com a companhia lírica para o Brasil. Chegando, finalmente, no porto de São Luís, capital maranhense, em 4 de dezembro de 1891⁴³, cujo relato da chegada pelo maestro segue transcrito abaixo (Bosio, 1934, p. 31):

Nesta ocasião passava eu com a minha maleta, magro, macillento, quasi cadaverico, despertando a atenção da peruada.

- Coitado! Mas que magreza esta. Tão novo!

- Olhem! este, a amarelinha o come em dois tempos - seguindo-se uma gargalhada dos presentes. Parei, e, com o meu sorriso habitual, disse:

- Muitissimo obrigado. Mas tenho fé que desta vez "ella" não me comerá.

- O homem pisou em terra brasileira e já fala portuguez. Admiravel!

Mal sabiam elles que já tinha papado no Rio, no anno de 1889, uma bruta e succulenta "feijoada á carioca", com cabeça de ministro!

Enquanto estava em São Luís, preparando-se para vir a Belém, os jornais belenenses, desde as vésperas do Natal de 1891, anunciavam os concertos e a chegada próxima da companhia lírica italiana dirigida pelo empresário Franco. O repertório era extenso, afinal, duraria todo o primeiro semestre do ano de 1892 no teatro, como podemos ver na Figura 2, uma imagem recortada do periódico paraense.

As obras são: “Poliuto, Trovatore, Lucrezia Borgia, Forza del destino, Ernani, Lucia, Puritani, Rigoletto, Sonnambula, La Favorita, Norma, Maria de Rohan, Ruy-Blaz, Ballo in Maschera, Gemma di Vergy, La Traviata, Capuletti e Montecchi, Nabuco, Jone, Faust, Cavallaria Rusticana, Saffo, Duque de Vizeu (do maestro Ettore Bosio), Mahometto II (do maestro Carnetti)”, percebemos que destas, apenas duas são de autoria de maestros da companhia. E a representação da ópera de Mascagni *Cavalleria Rusticana* seria feita no teatro, no mesmo ano de estreia da obra na Itália. Portanto, a realização das óperas de Bosio e de Mascagni seriam as grandes novidades daquele ano para o teatro paraense.

⁴³ Pacotilha (MA), 4 de dezembro de 1891, p. 3.

THEATRO DA PAZ

Impresa Sociale

COMPANHIA LYRICA DE OPERA ITALIANA

Auxiliada pelo Governo do Estado

Organizada e dirigida pelo maestro
Joaquim Franco

←—→

PESSOAL ARTISTICO

Prima-donna soprano dramático absoluto CONTE FORONI.—Idem, idem, mezzo carattere FERNANDA RAPISARDI e LAURA GHERUNZI.
Prima-donna soprano leggero absoluto MARIA BOSI.—Idem contralto absoluto MARIA PETTICCI.—Idem mezzo soprano contralto DESEMIONA CAMFAGNOLI.
Soprano MARIA ALLASIA e SHARA RAPISARDI.—Mezzo soprano GEMMA COMEL.
Primo tenore dramático absoluto MARTINEZ PATTL.—Idem, FRANCESCO MAZOLANI.—Idem, mezzo carattere ANGELO MORINI.
Alto tenore GIOVANI DOMINO.—Idem, VENTURA BRUSCHI.
Primo barytono absoluto SANTE ATHOS.—Idem, GIUSEPE DOMINICI.—Primo barytono VIGENZO PENSA.
Primo basso absoluto LADESLO PASCOSCHIL.—Idem, FRANCESCO RUSCONI.—Primo basso comico LUIGI FERRARI.
Maestri concertatori e direttore d'orchestra: GIACOMO CARNETTI.—ETTORE BOSIO.—JOAQUIM FRANCO.
Violino di concerto—PAULINA GATTINONI.
Partes comprimarias e coristas de ambos os sexos.

Repertorio

Poliuto, Trovatore, Lucrezia Borgia, Forza del destino, Ernani, Lucia, Puritani, Rigoletto, Sonnambula, Favorita, Norma, Maria de Rohan, Ruy-Blaz, Ballo in Maschera, Gemma di Vergy, Traviata, Capuletti e Montecchi, Nabuco, Jone, Faust, Cavallaria Rusticana, Saffo, Duque de Viseu (do maestro ETTORE BOSIO), Mahometto II (do maestro CARNETTI).

Opere semi-serie:—Don Pasquale, Barbiere di Siviglia, Crispino e la Comare, Linda de Chamounix, Fra Diavolo.

Fornecedores:—Musica, RICORDI; vestimenta, BRUNI e VICINELLI, succ. aderecista, RANZANI; scenographia, SORMANI; gholeria, NAPOLEONE CORDELLA; maglieria, POZZOLI; parucchiere, PEZZAGLIA.

A companhia acha-se trabalhando em Maranhão, onde ha sido recobida com o maior entusiasmo pela imprensa e pelo publico, e d'onde passará brevemente a esta capital.

Os lucros liquidos de 24 récitas do contracto pertencem ao

Lycen Benjamin Constant

As assignaturas para uma série de 18 récitas acham-se abertas na Tabacaria paraense, á rua Santo Antonio.

Figura 2: Anúncio da companhia lírica de Franco no *Diário de Notícias* de 23 de dezembro de 1891, p. 3.

A informação dada pelo anúncio: “Os lucros liquidos das 24 récitas do contracto pertencem ao Lyceu Benjamin Constant” destaca a importância do colégio, cujo tutor musical era Gama Malcher, e sua ligação às companhias líricas subsidiadas pelo governo estadual. Este fato comprova o valor da educação para o governo de Sodrê. Especialmente da arte musical, para ele, um dos caminhos para a verdadeira civilidade (Mello, 2007). Educar através da música era pontual e possibilitar a instrução, não só musical, através dos lucros do teatro era de certa forma proposital. Não obtemos fontes que assegurem o motivo de, neste caso, somente o Liceu Benjamin Constant estar sendo beneficiado, pois Vicente Salles destaca outros colégios que mantinham professores de música conhecidos pela cidade⁴⁴, muitos destes fariam parte do corpo docente do então futuro Conservatório de Música, cujo prédio foi vizinho do próprio Liceu Benjamin Constant: “Por essa época, vários outros estabelecimentos de ensino propiciavam aulas de música. O Colégio Minerva (...), o Instituto Gentil Bittencourt (...), o Colégio Santa

⁴⁴ Sobre estes professores destacados por Salles (1995) em questão, serão melhor apresentados no próximo capítulo deste trabalho, mostrando a interação entre eles e Ettore Bosio.

Maria de Belém (...) estando as aulas a cargo dos professores Luigi Sarti (violino) e Pereira de Sousa (piano e canto)” (Salles, 1995, p. 13).

Destacando esta outra informação: “A companhia acha-se trabalhando em Maranhão, onde ha sido recebida com o maior enthusiasmo pela imprensa e pelo publico, e d’onde passará brevemente a esta capital”, a verdade era que, apesar de anunciada, *Duque de Vizeu* não estreou em São Luís pois não estava propriamente terminada, como o próprio Bosio explicou em seu livro, cujo trecho já destacamos anteriormente. No entanto, a expectativa era realmente apresentar a ópera inédita no Teatro da Paz, como o maestro coloca: “Em Belem, as coisas mudaram de feitio. Era o operista, com a sua grande responsabilidade, que ia ser julgado em ultima instancia pelo publico” (Bosio, 1934, p. 32).

Os cronistas musicais, extasiados pela proximidade da nova temporada lírica em Belém, e principalmente, pela estreia da primeira ópera cantada em português no teatro, produziam inúmeras crônicas nos jornais especialmente sobre o maestro e sua breve biografia conseguida de alguns periódicos paulistas, feitas também enquanto Bosio lá se encontrava. A expectativa era que a companhia chegasse até o dia 20 de janeiro de 1892 em Belém⁴⁵. Um dos cronistas escreveu: “A scena do theatro da Paz vae, dentro em poucos dias, ter a gloria de pela 3º vez no decurso da sua historia artistica dar ao publico a estréa de uma nova opera, original e inedita”⁴⁶. Esta sentença faz comprovar o fato de apenas durante a fase republicana, ter-se dado chance a novos repertórios operísticos. Se *Duque de Vizeu* (1892) era a terceira ópera original e inédita, *Bug-Jargal* (1890) de Malcher foi a primeira, e *Cavalleria Rusticana* (1892) de Mascagni provavelmente a segunda.

À medida que a data programada para a estreia se aproximava, mais notícias surgiam nos jornais. O *Diário de Notícias* fez uma série dividida em três partes da biografia de Bosio. Na primeira parte⁴⁷, o cronista, não identificado, relatou os estudos em Bolonha, as primeiras composições na Itália e a chegada ao Brasil nos anos finais do regime imperial. Na segunda parte⁴⁸, o cronista revela a atividade jornalística de Bosio em São Paulo, escrevendo que, “já então havendo estudado a lingua do paiz Bosio, podia escrever, como escreve, correctamente o portuguez. Convidaram-n’o para ser chronista musical da *Gazeta do Povo*. Aceitou, por instancia de amigos, e os seus

⁴⁵ Diário de Noticias (PA), 3 de janeiro de 1892, p. 3.

⁴⁶ Diário de Noticias (PA), 15 de março de 1892, p. 2.

⁴⁷ Diário de Noticias (PA), 19 de março de 1892, p. 2.

⁴⁸ Diário de Noticias (PA), 20 de março de 1892, p. 2.

primeiros artigos foram subscriptos com o pseudonymo de *Fischio*". A crônica continua, revelando a surpreendente modéstia do maestro, esta que impede o público de enxergar que "aquelle violoncellista que todos veem modestamente tocando na orchestra do theatro da Paz é o illustre maestro Ettore Bosio". Na terceira parte⁴⁹, o cronista narra o papel de Pacheco Netto ao escrever o libreto para a ópera e copia a carta escrita pelo poeta paulista para o amigo Alfredo Prates, publicada em periódico paulista.

A preparação para a estreia da ópera inédita de Ettore Bosio no Teatro da Paz já acontecia com meses de antecedência, a função dos cronistas e críticos de educar o gosto do público era implicitamente realizada, percebe-se que a vida do compositor da ópera muito lhes interessava, mas o que dizer de Bosio? Além de ser maestro italiano, era jovem, tinha apenas 29 anos de idade na ocasião, suas produções não eram reconhecidas mundialmente, e, ainda traziam características de vanguardas musicais italianas, como a *scapigliatura* e o verismo, que se distanciavam da forma tradicional da ópera italiana do *primo ottocento*. Apesar disto, a expectativa não diminuía, apenas aumentava. Eram outros tempos.

1.3 A "nova tendência" lírica em Belém: o realismo

1.3.1 *Duque de Vizeu* parte dois: estética moderna

Enquanto os periódicos da cidade faziam a preparação do público, Bosio passava por experiências complicadas nos bastidores. O trecho escrito por ele em seu livro: "A imprensa local anunciava a proxima estréia do 'Duque de Vizeu', seguida de noticias biographicas do seu 'illustre' auctor, e, a cada instante, era procurado pelos 'reporters', para dar-lhes detalhadas informações sobre o meu trabalho" (1934, p. 32), não poderia ser mais irônico. Os jornais o vendiam como *illustre maestro*, mas escondiam o endereço onde morava. Ele escreveu: "Ao chegar, fui morar na Primeiro de Março, em casa de um empresario hespanhol, pobre, (...). O meu aposento era guarnecido de uma rêde, duas cadeiras, uma mesinha e o necessario para escrever" (1934, p. 32); após as inúmeras visitas dos cronistas e a publicação, no dia seguinte, das crônicas nos jornais, Bosio escreveu ironicamente, "occultavam por prudencia o nome da rua" (1934, p. 33).

⁴⁹ Diario de Noticias (PA), 22 de março de 1892, p. 3.

Além da residência humilde⁵⁰, os ensaios de *Duque de Vizeu* pela companhia lírica causaram transtornos para o maestro. Segundo ele, estes começaram já tardiamente por conta do idioma a ser cantado:

Começaram os ensaios da opera, após breve relutancia dos artistas para cantarem os seus papeis em lingua portugueza, chegando alguns delles a se recusarem formalmente. (...) Os coristas tambem fizeram gréve pelo mesmo motivo, (...). (Bosio, 1934, p. 34)

Cantar em português era motivo de protesto dos cantores italianos. Os cantores e coristas contratados pela companhia de Franco estavam habituados ao idioma italiano, afinal, era uma companhia lírica italiana. No entanto, a ópera de Bosio cantada em português era um desejo do maestro, ele queria realizá-la e, como não desfrutava de muitos recursos financeiros, em contraste com Gama Malcher, por exemplo, que tinha a opção de organizar a temporada lírica do teatro por conta da influência política do pai⁵¹ (Páscoa, 2009), a única opção naquele momento era inserir-se em uma companhia lírica, como ele fez. Além, ainda, da recusa momentânea dos cantores, Bosio relata em seu livro outra situação com o empresário Franco, pois a criação do maestro dependia do empresário da companhia para ser levada ao público. A ópera estava programada para estreiar no Teatro da Paz no dia 26 de março de 1892, um sábado. Os jornais anunciavam o dia e a publicação do libreto para o acesso do público⁵²:

Consta que irá á scena no sabbado proximo, pela primeira vez, a opera do maestro Ettore Bosio <O Duque de Vizeu>, cantada em lingua portugueza. Amanhã começaremos a publicar, na integra, o libretto do <Duque de Vizeu>. Aviso aos dilletanti.

Entretanto, não foi o que aconteceu. A estreia foi adiada, apesar da imprensa pouco revelar motivos e argumentos. O relato escrito de Bosio também não deu maiores explicações sobre o adiamento e possível cancelamento, esclarece, apenas, que Joaquim Franco não mais queria apresentar a ópera por motivo íntimo, apesar da ameaça do maestro italiano de reclamar junto à imprensa (1934, p. 35). Tal ópera, no entanto, não seria a primeira, tampouco a última, a receber resistência no meio artístico-musical brasileiro por conta da língua portuguesa. Apesar de um cronista não identificado afirmar ao escrever no *Diário de Notícias do Pará* que “será esta a primeira vez que no

⁵⁰ Brito (2003, p. 28) escreve que “a travessa *Primeiro de Março* era local de prostituição, do *bas fond* e, naturalmente, de aluguel mais barato”.

⁵¹ José da Gama Malcher (1814-1882) foi um médico e exerceu cargos políticos na cidade de Belém nas décadas finais do regime monárquico. Seus filhos mais conhecidos são José Cândido da Gama Malcher, o maestro compositor, e José Carneiro da Gama Malcher, que seguiu os passos do pai na carreira política dentro do regime republicano.

⁵² *Diario de Noticias (PA)*, 24 de março de 1892, p. 2.

Brasil se cantará uma ópera em português”⁵³, Vanda Bellard Freire (2012, p. 304) escreve que:

A produção de óperas em português é mais extensa do que comumente se imagina e, embora seja habitualmente relacionada à proposta da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (meados do século XIX), na verdade antecede, em muito, a essa proposta e se desdobra até a atualidade.

De acordo com a autora, através de levantamentos feitos em diversos museus e acervos musicais cariocas, há 332 títulos em português de óperas produzidas desde o século XVIII até o século atual. Segundo ela, 6% foram produzidas durante o setecentos; 5% foram produzidas durante a primeira metade do século XIX; 25% foram produzidas durante a segunda metade do oitocentos; 36% foram produzidas durante a primeira metade do século XX; 18% foram produzidas durante a segunda metade do século XX; e 10% no século XXI (Freire, 2012, p. 304).

Apesar destes números consideráveis, especialmente os 25% de produções durante a segunda metade do século XIX, tais óperas não eram populares como aquelas cantadas em italiano ou francês. Esta possa ser, talvez, a razão do equívoco do cronista acerca destas produções, a simples falta de conhecimento da existência destas, tamanha a impopularidade. No Teatro da Paz, por exemplo, as óperas apresentadas eram em grande maioria cantadas em italiano, apenas poucas eram cantadas em francês. Por este motivo, a expectativa dos críticos era grande e por isso, como consequência, também se tornava grande a expectativa do público.

Mas a ópera cantada em português de Bosio não foi cancelada. Dois dias após a resposta negativa dada ao maestro, Franco comunicou a Bosio que a estreia de *Duque de Vizeu* fora marcada para o dia 3 de abril daquele ano (Bosio, 1934, p. 36). O maestro acreditava ser o motivo da quase desistência o fato de alguém íntimo ao empresário estar com problemas de saúde, mas, podemos inferir que é chance alta a razão do adiamento se dar pela insatisfação dos cantores em realizar a ópera. Os obstáculos sofridos por Bosio para apresentar sua ópera demonstraram que ele não desistiria facilmente. E então percebemos a dificuldade, ainda, de se fazer apresentar uma ópera em língua portuguesa no Brasil. Todavia, os jornais puderam anunciar, sem equívoco, a estreia da ópera de Bosio no dia 3 de abril de 1892, como confirmado por Franco, e a expectativa, apesar dos obstáculos diversos, era das melhores para o cronista do *Diário*⁵⁴:

⁵³ Diário de Notícias do Pará, 15 de março de 1892, p. 2.

⁵⁴ Diário de Notícias (PA), 3 de abril de 1892, p. 2.

Está anunciada para hoje a primeira representação d'esta opera do distincto maestro Ettore Bosio, a qual é sem duvida uma importantissima novidade lyrica e theatral, por ser o libreto em portuguez, por ser a estréa de uma opera inédita, por ser o assumpto extrahido da grandiosa tragedia do laureado poeta portuguez Lopes de Mendonça, e até pelas peripecias de que a opera tem sido objecto, as quaes ameaçaram mesmo privar-nos da sua audição depois de estarem promptos todos os ensaios.

A ansiedade do cronista se mostra pelo fato do idioma cantado da ópera, também se mostra assim o cronista Binóculo da *Província do Pará*⁵⁵, lembrando com ironia a ocasião do adiamento como um “elemento de assombro”:

(...) não fica sem aquelle elemento de assombro a facil admiração amazonica. Uma opera cantada em portuguez por quem não fala meia-duzia de palavras n'essa lingua não deve ser mau divertimento.
Binoculo.

Uma das provas da grande expectativa no meio elitista paraense também está no relato do próprio Bosio, lembrando a alta procura de ingressos para a ópera e, igualmente, seu próprio nervosismo (1934, p. 42).

(...) Dirigi-me, á noite, ao bello Theatro da Paz, vendo uma grande multidão disputar as entradas. Venderam-se cadeiras a 50\$000, tal era o interesse despertado pela estréa.
Um condemnado á morte, vendo a guilhotina, não provaria de certo mais forte emoção que a que me dominava naquelle momento.

A história do libreto⁵⁶ dividido em três atos, adaptado por Pacheco Netto da peça homônima de cinco atos do autor português, era retirada de um fato histórico de Portugal, uma conspiração da nobreza, na figura dos duques de Bragança e de Viseu, este último irmão da rainha, contra o rei de Portugal, D. João II. Após a morte do duque de Bragança encomendada pelo rei, o duque de Viseu prometera vingança com as próprias mãos, rejeitando a ideia de ficar com Margarida para cumprir o seu dever. Acaba sendo morto pelo próprio rei, seu cunhado. A história pode ser analisada como a defesa do patriotismo português face a uma nobreza corrompida pelo espírito do passado. Um dos dramas históricos escrito pelo republicano Henrique Lopes de Mendonça, militar e historiador (Junqueira, 2008).

Após o espetáculo na noite de domingo, os críticos prepararam suas respectivas crônicas musicais nos dias seguintes de abril. A primeira crítica musical do *Diário* foi positiva quanto à impressão do público, transcrevemos este trecho⁵⁷:

Até o final do 1 acto os espectadores conservaram-se n'uma fria reserva, talvez mesmo por demais sustentada. Uma ou outra vez as palmas estiveram a estalar mas eram logo comprimidas.

⁵⁵ A Província do Pará, 3 de abril de 1892, p. 2.

⁵⁶ Diario de Noticias (PA), 25 de março de 1892, p. 2.

⁵⁷ Diario de Noticias (PA), 5 de abril de 1892, p. 2.

O terminar do 1 acto, porém, foi o começo da ovação; ovação unanime, entusiastica, estrondosa, delirante, que acompanhou d'ahi por deante a execução inteira da opera.

As primeiras impressões gerais d'A *República* e d'*O Democrata* foram similares quanto ao destaque do teatro cheio de espectadores, lotado, com pessoas que não conseguiram ingressos ficando amontoadas do lado de fora⁵⁸. As críticas mais detalhadas dos cronistas musicais sucederam-se. O primeiro a se manifestar foi o "Binoculo" d'A *Província*⁵⁹:

Foi um verdadeiro exito ante-hontem para a empreza Franco, do Theatro da Paz, não tanto pelo valor artistico da partitura como pelas razões especiaes que relacionam-se com o assumpto e a origem do libretto - a primeira representação d'*O Duque de Vizeu*, opera inedita do maestro Bosio. (...)
A partitura tem alguns numeros bem apreciaveis que exprimem bastante certeza de reproducção de sentimentos. Entretanto parece que houve no autor o plano preconcebido de buscar o modernismo. (...)
Melhor fôra talvez que o maestro procurasse menos os modêlos da larga factura harmônica.

A resposta⁶⁰ ao "Binoculo" escrita por Bosio foi publicada no *Diário*, e por ser muito longa, destacamos aqui somente os trechos dirigidos ao crítico:

Não se enganou o illustre e consciencioso critico da Provincia. Com effeito, de minha parte esse *preconceito existio*, e até de um modo poderoso. Mas permita-me uma simples pergunta, que para o illustre critico parecerá, com certeza, ingenua: - o que entende s. s. por *modernismo*?
Talvez o estrepito dos trombones, de que accusa a minha opera?
Talvez o artificio harmonico de que faz menção?
(...)
Não mais aquellas *orquestrações bellinianas*, enervantes, que se apoderam do nosso *organismo* pouco a pouco, *como que tocado de uma injeção de morphina, fazendo-nos dormir em uma cadeira*, embalando-nos quasi sempre em uns accordes de tonica dominante, (...)
Não mais aquellas caballetas de *convencionalismo*, que só tem por fim fazer applaudir-se o cantor; (...)
Mas *sim orquestração severa, rigorosa rica de effeitos, sempre variada, cortando a monotonia, acompanhando a acção dramatica, não como papel secundario, porém como parte integrante do todo*, sem nunca alcançar o desagradavel effeito do barulho e da confusão, como succede muitas vezes nas operas de alguns maestros, e especialmente Massenet; mas sempre adequada á vida e desenvolvimento da acção dramatica.
(...)
Temo abusar da bondade do leitor, mas não posso deixar de dizer ainda alguma coisa ao nunca assaz encomiado critico da <Provincia>, e esta alguma coisa se refere á adaptação da lingua portugueza á musica.
Está estudado e provado por muitos philologos que a lingua portugueza, depois da italiana, é a que mais se adapta á musica; e eu accrescento ainda mais (sem ter a pretensão de philologo) que a lingua portugueza para as situações dramaticas é mais adequada que a lingua italiana, porque *é mais concisa, e forte, e expressiva*.

⁵⁸ A Republica (PA), 5 de abril de 1892, p. 1; O Democrata (PA), 5 de abril de 1892, p. 2.

⁵⁹ A Província do Pará, 5 de abril de 1892, p. 2.

⁶⁰ Diario de Noticias (PA), 7 de abril de 1892, p. 3, grifos nossos.

Parece me ter manifestado claramente o que penso. Agora permita-me dar-lhe um conselho, (...) antes de fazer a crítica de um trabalho, que, comquanto moderno, é sempre uma obra d'arte, estude, estude e estude muito. (...)

Tanto a crítica de “Binoculo” como a resposta de Bosio dizem muito acerca do momento musical vivido, e não somente estas, mas as seguintes que destacaremos igualmente. A escrita de Bosio, como já foi visto nas suas crônicas musicais em periódicos paulistas, sempre se mostra acalorada. Ou ele aprecia com veemência ou ataca com igual veemência. O pré-conceito de buscar uma forma moderna na música foi corroborado por Bosio, e o próprio conceito da palavra “modernismo” surgiu, este no sentido de *inovação*. O conceito é explicado por ele a seguir quando coloca como convencionais as músicas de Bellini, maestro italiano pertencente ao *primo ottocento*, isto é, à primeira metade do século XIX, portanto, a uma estética romântica. Ao descrever a sensação de ouvir a uma música de Bellini, Bosio se utiliza de termos científicos como “organismo” e “injeção de morfina”, ou seja, percebemos o espírito da época realista em suas palavras colocadas propositalmente para descrever uma música romântica. Para ele, uma música moderna deveria se utilizar de variações na forma, “rica de efeitos”, “cortando a monotonia”. E, ao enfatizar no fim de sua resposta, Bosio declara seu pensamento esclarecido: um trabalho contanto que fosse moderno, seria sempre uma obra de arte.

“Binoculo” considera um êxito a apresentação mais por conta do tema e origem da ópera, isto é, a adaptação da peça de Lopes de Mendonça, mas não menciona o fato da língua portuguesa. Apesar de não mencionar, Bosio fez questão de defender o idioma em sua resposta. Segundo ele, os estudos, e ele cita a filologia, comprovam que a língua portuguesa é a que mais se adapta à música depois da língua italiana, por diversas qualidades se mostra até mais adequada do que o idioma italiano para o que ele chama de situações dramáticas. Esta frase usada para a defesa do idioma é muito parecida com uma frase utilizada no periódico carioca *A Actualidade* em novembro de 1860, citado por Vanda Bellard Freire (2012, p. 306): “Depois da Italiana, nenhuma conhecemos que lhe deve a palma da clareza e suavidade dos sons, na facilidade e melodia da prosa”, o cronista escreve em relação à língua portuguesa.

Mas a questão do português cantado ainda daria muito o que falar nas outras críticas. Não houve uma réplica de “Binoculo” à resposta de Bosio. Um dia antes da resposta do maestro no *Diário*, o crítico do periódico *O Democrata*, “Violino e

Violoncello”, publicou a sua⁶¹, que só foi respondida por Bosio alguns dias depois. Devido à similaridade desta crítica à do Binoculo, não transcrevemos aqui a crítica apenas a resposta de Bosio e os pontos que julgamos mais relevantes, que contém um breve trecho da crítica transcrito pelo próprio maestro.

<E' por tanto difficil, senão impossivel formar-se, por emquanto, um juizo seguro sobre o - Duque de Vizeu - que foi frenetica, extemporanea e inconvenientemente applaudido.>[Violino e Violoncello]

E attribue aquelle frenesi, aquella extemporaneidade e inconveniencia á *claque*, que, a seu vêr, a empreza e o autor metteram no theatro para assegurar o exito; e não se convence, nem se persuade o articulista que taes applausos fossem fructos das impressões que a minha pobre opera houvesse despertado, (...).

Julgo ter assim succedido agora ao critico do *Democrata*: não acostumado á verdadeira musica moderna, sendo ainda criança na musica melodico-harmonica, (...).

A maior parte da crítica de “Violino e Violoncello” foi aos atores da ópera e à partitura “cheia de trombones” do maestro. O crítico também julgou inconveniente o excesso de aplausos da plateia, ao que Bosio responde ironicamente, como podemos ver no trecho acima. Por fim, mais uma vez a novidade da forma moderna, que para o maestro era uma questão de costume, já que os críticos não conheceriam os avanços da música naquele momento, ou seja, as tendências *scapigliati* e veristas das vanguardas italianas. De certo modo, a análise de Bosio está correta, pois havia poucos anos desde a última temporada da fase monárquica do Teatro da Paz, que como pudemos verificar ao longo deste capítulo, era propositalmente diferenciada desta fase republicana, onde foram inseridas algumas novidades operísticas. O “costume” acabou mudando junto com o espírito republicano, o que acarreta certas continuidades e algumas rupturas, especialmente na visão dos críticos musicais. A crítica do cronista “Monoculo” do periódico *A República*⁶², talvez seja a mais distinta das demais. Transcrevemos os trechos que julgamos merecedores de maior destaque:

Ha em todo o Brazil, aqui no Pará, principalmente, a tola presumpção, a stulta sabedoria (perdoem-me o desencontro) de sómente approvar-se, de sómente admirar-se o que já nos *vem de fóra consagrado pela critica estrangeira, o que já foi applaudido por um outro povo qualquer.* (...)

Annuncia-se um quadro notavel, um trabalho perfeito ou uma opera esplendida, quadro, trabalho ou opera que ainda não se tenha exposto ante um outro publico que não o nosso, e eis que todos se põem de sobreaviso e *até os proprios jornaes começam a augmentar a desconfiança geral com piadinhas miudas, insistentes e pretenciosas.*

Isto que digo vê-se succeder todos os dias e foi o que mais uma vez deo-se com novel peça *O Duque de Vizeo*, obra do maestro italiano Ettore Bosio. (...)

Realmente o Sig. Bosio não querendo se filiar a nenhuma escola de musica, *senão a moderna*, teve não pouco trabalho em seguir óvante o seo intuito,

⁶¹ O Democrata (PA), 6 de abril de 1892, p. 1.

⁶² A Republica (PA), segunda epocha, 7 de abril de 1892, p. 1, grifos nossos.

hoje, que ainda essa escola é tão pouco conhecida e, mais do que isso, é tão pouco compreendida.

A's dificuldades da composição de uma partitura em taes condições juntou-se ás de adaptal-a a letra; dificuldade não pequena se attendermos a que era *necessario maximo cuidado e grande conhecimento da lingua portugueza*, em que é escripto o libretto, (...).

Tudo isso tinha a vencer e venceo o distincto maestro.

O Duque de Vizeo (cuja letra não é das melhores digamos desde já) *soube conquistar saliente logar entre as modernas composições; pelo menos collocou-se egual da Cavalleria Rusticana de Pietro Mascagni, e muitissimo acima do Bug-Jargal do nosso comprovinciano Malcher.*

Com effeito a musica cheia e vigorosa do *Duque de Vizeo* não pode ter paridade com os effeitos faceis, com os *retornellos* assimilados d'outros maestros, que em não pequena porção encontram-se nas composições de que acima fallamos apezar de serem ambas ellas de merecimento conhecido.

O cronista “Monoculo” acusa o ineditismo da ópera de Bosio, feita para ser apresentada no Teatro da Paz⁶³, como a causa das críticas negativas feitas por outros cronistas de Belém. Para ele, costuma-se apreciar somente o que “vem de fora”, “aplaudido por um outro povo”, somado a isto, ele confronta a questão da música moderna, que seria pouco conhecida e compreendida. A questão da apreciação se torna uma polêmica, pois, o estrangeirismo fazia parte da sociedade belenense da borracha (Sarges, 2010). E era exatamente o que vinha “de fora” que precisava estar no gosto elitista paraense, pois era sinal de civilidade e exemplo de sociedades evoluídas (Alves, 2013), logo, o cronista “Monoculo” estava correto, a função dos jornais era justamente propagar este tipo de gosto e, conseqüentemente, o público também. O fato de Bosio estar filiado a uma escola moderna (no sentido de se afastar da forma musical “convencional” e não de este ser o real nome da escola) tornou as críticas ainda mais ásperas.

Neste sentido, o cronista acaba por congregiar três obras musicais na mesma “escola moderna”: *Duque de Vizeu*, de Bosio; *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni⁶⁴; e *Bug-Jargal*, de Gama Malcher⁶⁵. Todas estas pertencentes à década de 1890 e com características em comum, que serão abordadas mais adiante. Com certeza, porém, a crítica mais dura feita à ópera *Duque de Vizeu* foi a última a ser publicada, no *Diário*⁶⁶, periódico geralmente mais amigável a Bosio, onde o mesmo sempre publicava suas

⁶³ Diário de Noticias (PA), 3 de abril de 1892, p. 1.

⁶⁴ Ópera em um ato cujos acontecimentos se desenvolvem numa aldeia do interior italiano. Aborda temas como adultério, duelos e a trágica morte do personagem principal, Turiddu, ao fim; o que a torna similar à história de *Duque de Vizeu*. O caráter regionalista e o fato de os personagens serem camponeses fazem com que tenha características de uma ópera verista.

⁶⁵ Ópera-ballo, em quatro atos, inspirada no romance de mesmo nome de Victor Hugo, que aborda o tema da abolição da escravatura, envolvendo o personagem principal Bug-Jargal, escravo que se apaixona pela sua senhora branca.

⁶⁶ Diário de Noticias (PA), 9 de abril de 1892, p. 2-3, grifos nossos.

respostas às críticas. O cronista sob o pseudônimo “Un monsieur de l’orchestre” escreveu longamente sobre a ópera e sobre todas as polêmicas envolvidas. E nela aparecem questões já colocadas por outros cronistas.

A critica indigena tem-se mostrado pouco affecta ás obras dos compositores modernos. Ha poucos dias, era a pobre *Cavalleria Rusticana demolida, scena por scena, compasso por compasso, nota por nota*, pelo camartello arrojado da *Provincia*. (...) e hoje sabemos que este compositor de fama não passa de um *maestro* apocrypho, inventado pelo *preconicio* de um editor ricasso. (...) Acho porém que um critico, que se respeita, não deve de golpe achar superior um trabalho, que ainda não tem a consagração do *publico pariziense, o unico juiz seguiu em questões de arte*. (...) (...) Nós, os criticos da terra, *somos musicos da escola franceza*, e como taes havemos de julgar as produções que se nos offercem. O *Duque de Vizeu* tem um defeito capital - o poema é *escripto em portuguez, linguagem barbara, de inflexões rudes, e cuja aspereza não se presta de forma alguma ás exigencias da melodia*. (...) O allemão é sem duvida mais aspero que o portuguez, e comtudo, poemas, escriptos n’esse idioma, têm servido de base ás mais inspiradas composições musicaes. (...) Mas tudo isso não impede que a opera de Bosio seja um *fiasco*, por causa do verso portuguez.

Esta é a última crítica à ópera *Duque de Vizeu* de Bosio durante seu período de estreia no Teatro da Paz em Belém, no ano de 1892. Percebe-se que o crítico “Un monsieur” talvez tenha sido o mais enfático à sua crítica negativa à música “moderna” e ao português cantado. É possível que sua crítica tenha sido uma resposta tanto a Bosio quanto ao crítico “Monoculo”, que defendeu em alguns pontos a ópera do maestro italiano. Sua opinião é bem direta. Ele considera tanto a obra de Mascagni quanto a de Bosio defeituosas, ainda acusa Pietro Mascagni de ter sido ajudado por um editor com recursos financeiros e influência, devendo sua fama a esses aspectos e não à qualidade da obra. O crítico corrobora o fato de os “críticos da terra”, ou seja, os críticos paraenses serem músicos da “escola francesa”, por este motivo, acredita piamente que somente o público de Paris pode ser juiz em questões de arte, o que faz com que o fato do ineditismo da ópera de Bosio seja algo negativo.

Foi alvo de ataque novamente a língua portuguesa, cuja comparação foi feita à língua alemã, sendo ambas tomadas como ásperas, rudes e de “inflexões bárbaras”, segundo “Un monsieur”. Porém, ainda segundo ele, o alemão até mesmo combinaria um pouco com composições musicais, já o português não e, por isso, a ópera de Bosio fora um “fiasco”. O restante da crítica é reservado à encenação da história e aos atores.

Já foi deixado transparecer, ao longo deste capítulo, as ideias positivistas e realistas do período em si. E, na verdade, esta corrente filosófica era o que unia Ettore Bosio, Gama Malcher e Mascagni. No campo artístico, assim como *Duque de Vizeu* foi uma peça escrita por escritor naturalista português, e adaptada por poeta naturalista

brasileiro; *Cavalleria Rusticana* foi baseada na obra homônima de Giovanni Verga, grande expoente do verismo italiano. Fabris (2017, p. 184) explica que é “por volta de 1870 que a tendência naturalista começa a penetrar no meio intelectual italiano pós-unitário – dominado pelo laicismo, pelo anticlericalismo e pelo positivismo – dando origem ao *verismo* (de *vero*, no sentido de *reale* = ‘real’, ‘realidade’)”, mesmo adotando alguns dos princípios do naturalismo francês, este movimento na Itália, muito mais do que prestar atenção aos espaços urbanos e suas penúrias, teve um caráter regional, neste caso, tendeu “a retratar uma realidade camponesa”.

E ainda, “mais do que a realização, interessam os elementos programáticos, as intenções de renovação que visam ao estudo objetivo, antirromântico, de um caráter e de uma sociedade” (Brioschi; Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana*, p. 510 apud Fabris, 2017, p. 185). As tendências realistas, apoiadas pela filosofia positivista, surgiram e acabaram afetando o meio musical no entresséculos, ainda que de acordo com Chasin (2017, p. 622) o naturalismo não possa ser atribuído à música, por este movimento ter se projetado no meio musical “como um fenômeno sem rosto ou forma definidos”.

Em Belém, uma cidade em que havia um *Colégio Progresso* e uma *Alfaiataria Moderna*, só mostra a dimensão e o alcance desta filosofia. As obras de Émile Zola e Gustave Flaubert, naturalistas, eram divulgadas nos periódicos, no sentido de melhor conhecer os autores franceses⁶⁷. Para o musicólogo Márcio Páscoa, essa tendência existiu na música: “(...) [As] influências inevitáveis da estética do Realismo, que por muitas maneiras e em diversa magnitude fomentou a produção e a atividade musical desta segunda metade do século XIX, especialmente o seu final e até mesmo em um período subsequente” (2009, p. 50).

Segundo Páscoa (2009, p. 56), a obra de Mascagni era realista: “As estreias apontaram então para as obras naturalistas e de influência direta ao realismo de grande efeito. Ao lado de *Cavalleria Rusticana* deu-se pela primeira vez em Belém a ópera *Pagliacci* (...)”. O musicólogo aponta para o fato de, a partir da fase republicana do Teatro da Paz, novidades operísticas terem se tornado mais pontuais. A ópera *Pagliacci* (1892), mencionada por ele, é de Ruggero Leoncavallo, um verista. A ópera *Moema*, de Pacheco Netto, também seria verista (2009, p. 58), assim como as óperas de Gama Malcher (2009, p. 50). Logo, o verismo, debruçado no realismo, seria a “nova

⁶⁷ Diário de Notícias (PA), 2 de abril de 1892, p. 2; *idem*, 3 de abril de 1892, p. 2.

tendência” lírico-musical em Belém. “O naturalismo era a corrente estética dominante no ambiente cultural ocidental e o Norte brasileiro encetou esforços para acompanhar a tempo tais passos [deste] desenvolvimento” (2009, p. 59), o que também foi permitido através da grande exportação gomífera amazônica, a qual possibilitou as cidades de Belém e Manaus aproveitarem um período de riquezas e grande segregação social (Sarges, 2010; Dias, 1999).

Esta nova estética do *fin-de-siècle* afetou até mesmo os cantores de ópera, sendo descrito por Páscoa (2009, p. 63) que a chegada do verismo possibilitou aos cantores acompanhar “o grande poder da descrição literária, com cenas dedicadas à construção intelectualizada das personagens, pela força emotiva de suas ações e palavras”. Neste sentido, a característica do canto assumiu situações declamatórias e algumas vezes “convergindo para o gritar, mas com uma vocalidade cada vez mais ampla e teatral, (...) tentando agir tão naturalmente que simulavam a confusão entre a Arte e a realidade”.

Esta nova concepção estética não era devidamente denominada por Bosio ou Malcher explicitamente, ambos eram filiados apenas a uma “escola moderna”, como os cronistas denominavam. Ainda que estes cronistas definissem as obras de Bosio como “modernas” ou como “neo-wagnerianas”, como será abordado no próximo capítulo, estes são rótulos dados a composições inovadoras para a época. E algumas das características principais que estavam presentes nas composições não poderiam ser outras senão realistas. Assim, como foi explanado, a maioria dos críticos, pelo menos no ano de 1892, não consideravam a “escola moderna” como digna musicalmente. Tanto Mascagni como Bosio e, mais adiante, Gama Malcher, receberam críticas negativas devido às novidades lírico-musicais que traziam em suas produções “modernas”.

Estas novidades operísticas trouxeram outro sentido para a música em Belém a partir do regime republicano, pois acompanhavam determinado pensamento filosófico. Com o passar do tempo, haverá outros sentidos, acompanhando outros pensamentos filosóficos. O meio musical não estava alheio, muito menos isolado às outras artes, e como ficará mais esclarecido ao longo deste trabalho, a necessidade de buscar o “povo” numa corrente republicana se tornará cada vez mais urgente e eficaz para modificar a sociedade e o meio musical. Ettore Bosio esteve inserido neste processo.

1.3.2 “Língua de inflexões rudes e bárbaras”

A língua portuguesa aparece em produções operísticas desde o século XVIII, como já foi mencionado (Freire, 2012). Mas por que pouco se sabe sobre elas? Um cronista paraense, em 1892, achava que a ópera de Ettore Bosio seria a primeira cantada em português no Brasil. Porém, muito antes dele, o próprio Carlos Gomes havia apresentado óperas em português neste país (Kiefer, 1976). Uma coisa é certa, a impopularidade.

Houve na metade do século XIX, uma institucionalização para produzir óperas em língua portuguesa pelo Movimento de Ópera Nacional, através da iniciativa de um nobre espanhol fixado no Brasil. D. José Amat, um nobre da Espanha, organizou, durante a década de 1850, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, na qual participavam Manuel de Araújo Porto Alegre e Francisco Manuel da Silva. Extinta em 1860, a sociedade conseguiu apenas fazer óperas com libretos traduzidos para a língua portuguesa, com uma participação de Machado de Assis, traduzindo para o português o libreto em francês de *Pipelet* (1976, p. 81). D. José Amat surge com nova entidade musical algumas semanas depois, a Ópera Lírica Nacional, já com estreia de uma primeira ópera nacional encenada como *A noite de S. João*⁶⁸. Em 1861 houve a encenação de *Moema e Paraguaçu*⁶⁹. No mesmo ano houve a primeira participação de Carlos Gomes neste movimento da Ópera Nacional. Ele compôs a música para *A noite do castelo*, com libreto de A. J. F. dos Reis, inspirado num poema de A. F. de Castilho (Kiefer, 1976, p. 81).

A primeira notícia de uma cantata com texto em português é de 1852⁷⁰, *Véspera dos Guararapes*, narrada por Bruno Kiefer (1976). A primeira ópera, segundo ele, foi *Marília de Itamaracá*, 1854, mas que nunca chegou a ser encenada (1976, p. 79). Após a última apresentação de uma ópera com libreto em português (*A noite do castelo*, 1861) no movimento de Ópera Nacional, somente em 1863 haverá outra ópera com libreto em português, a ópera de Henrique Alves de Mesquita, *O Vagabundo*, reapresentada em 1864, quando o Movimento termina. Podemos perceber, então, a dificuldade, mesmo em pouco tempo, de produzir e continuar a produção de óperas cantadas em português. Diversos elementos contribuíram para o fracasso deste movimento, como explica Kiefer

⁶⁸ Texto de José de Alencar, música de Elias Álvares Lobo.

⁶⁹ Texto de F. B. de Abreu, música de Sangiorgi.

⁷⁰ Na página 78, Kiefer narra a iniciativa do desembargador João Antônio Miranda, diretor do Teatro Provisório, que, num relatório dirigido ao Imperador, escreve: “Quero fazer representar no dia 7 de setembro uma ópera em italiano, cujo assunto seja nacional”. Manuel de Araújo Porto Alegre ficou encarregado de escrever um libreto em português, que depois de pronto, mandaram traduzir para o italiano. A ópera virou cantata e foi apresentada com texto em português.

(1976), dando ênfase para os aspectos econômicos. Segundo o autor (1976, p. 82), “o repertório estrangeiro rendia mais”, o fato de ser um movimento recente e sem tradição, com poucos cantores preparados para a utilização da língua portuguesa e libretos improvisados, tornava difícil “resistir à ópera italiana que fazia parte da estrutura mental do carioca”.

Segundo Vanda Bellard Freire (2012, p. 305), “a criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional não foi um movimento isolado ou desconectado da trama social da época”, pelo menos no Rio de Janeiro. No entanto, a defesa da língua portuguesa na ópera encontrava obstáculos diversos. Já que a ópera ocupava lugar central no meio artístico-musical urbano brasileiro, a tentativa de implementar um movimento cujo foco seria a ópera nacional, cantada em português, se tornava um gesto político-cultural. Este seria, prioritariamente, o desejo de alguns de afirmar uma nacionalização brasileira, que aparecia na “valorização de elementos da cultura local com a imitação de elementos estrangeiros” (Freire, 2012, p. 309). Deste modo, esta afirmação também articulava noções de modernidade por fazer parte de uma ideologia importante “na sociedade brasileira oitocentista e que estão subjacentes à produção de óperas em português” (Freire, *idem*).

Mas esta tentativa de afirmação nacional através da ópera se tornou contraditória, pois partia de “hibridismos musicais diversos” (Freire, 2012), ou seja, tornava-se uma construção de identidade não inteiramente brasileira. Havia a questão da imitação europeia, que era, segundo Freire (1995), naquele momento, necessária. Para a musicóloga, o processo de construção desta identidade passou por duas etapas: “uma de imitação, em que a simples cópia do modelo europeu é uma forma de afirmação, (...); outra de síntese, de elaboração conjunta de elementos musicais” (1995, p. 107-108).

Neste sentido, além da mentalidade da época, que se mostrava também através dos críticos musicais: “o melhor crítico musical da época, repudiou tanto o canto em português - a língua portuguesa não se adaptaria ao *bel canto* - quanto o nacionalismo radical” (Squeff, Wisnik, 2001, p. 40). A escrita destes autores reflete bem a posição da maioria dos críticos musicais quanto ao nosso idioma, e isto se alonga até a década final do oitocentos, como foi o caso de *Duque de Vizeu* em Belém. No entanto, pensar um “nacionalismo radical” em meados do século XIX se mostra equivocado, já que, como Freire (1995) sintetiza, a simples cópia da música europeia já era uma forma de afirmação nacional porque era o que a mentalidade da época possibilitava.

Deste modo, a produção de música lírica brasileira se torna, numa análise do século XXI, contraditória e híbrida, no sentido de necessitar dos modelos europeus como base para compor música no Brasil. E isto se estende até mesmo em estilos mais populares como a modinha (Salles, 2005b; Tinhorão, 2000; Freire, 2012). Assim, o modelo europeu era a base na qual se misturava elementos nacionais, como a língua ou temas regionais com maior frequência a partir do fim do século, daí o que Freire (2012) denomina hibridismo. Isto pode ser colocado numa análise das óperas de Gama Malcher, as quais serão analisadas com maior profundidade no próximo capítulo, em que *Bug-Jargal* (1890) tida como composição “moderna” tinha características do realismo e que apresenta em seu último ato uma representação do autor para o carimbó (Salles, 2005a).

Isto é, o libreto era baseado na obra de Victor Hugo, escritor francês, mas havia um elemento regional colocado pelo compositor. Este “hibridismo” já era “radical” demais para aquela época, que pode ser comprovado através das críticas negativas que a ópera recebeu. As tentativas, porém, não pararam até mesmo no século XX. E segundo Freire (2012), até mesmo o movimento modernista da década de 1920 se utilizava de modelos europeus para buscar uma afirmação nacional, no sentido de que foi formulada “uma versão do nacionalismo musical que resultaria da absorção do folclore pela música ‘universal’”. Ainda que a Semana de Arte Moderna de 1922 tenha sido considerada pelos contemporâneos como a “‘inventora’ dessas concepções [nacionalismo] na arte brasileira”, isto não se mostrou, dentro de uma análise atual, a realidade da época, pois, segundo Freire (2012, p. 312), “muitos elementos do pensamento e estética dos séculos anteriores persistiram no ideário modernista e posteriormente a ele”.

Paulo Tarso Salles (2012) em sua tese acerca das composições de Heitor Villa-Lobos, um dos símbolos do nacionalismo musical, coloca que muitas das composições do músico tinham características dos quartetos de Joseph Haydn (1732-1809), compositor clássico. Neste sentido, Villa-Lobos conseguiu transpor mais elementos nacionais em suas composições do que os compositores anteriores a ele, mas a base de sua música também era europeia. Ou seja, o “hibridismo” continuou. O nacionalismo foi uma questão que permeou o país desde a independência de Portugal, mas sofreu muitas mudanças ao longo do tempo, com ressignificados e a chegada de novos sentidos para a música a partir de determinada filosofia, que ora era rompida ora continuava. No modernismo, Mário de Andrade e seguidores acreditavam que a música de Wagner e de

Chopin poderia ser utilizada, pois vinha de compositores engendrados numa questão nacional em seus respectivos países (Salles, 2012).

Neste sentido, através da música erudita poderia haver uma afirmação nacional, desde que seguindo os passos destes compositores (Salles, 2012; Contier, 2004). Assim, o pensamento de Vanda Freire se mostra cada vez mais correto nesta questão. A ideologia nacionalista de meados do século XIX e início do XX, apesar de se redefinir pela mudança de percepção dos indivíduos de cada contexto histórico, continuou representando aspectos contraditórios. Sendo estes, “liberdade e independência *versus* submissão; idealização romântica *versus* realismo; modernismo *versus* conservadorismo; afirmação de identidade diferenciada *versus* busca de igualar-se ao estrangeiro” (Freire, 2012, p. 312).

Talvez por isso a questão nacional seja tão complexa, atravessada por muitos tempos e diferentes filosofias. Seria uma enorme pretensão tentar colocar Ettore Bosio, um maestro italiano, no meio de todas estas questões a partir de sua chegada ao Brasil e a Belém. Entretanto, como será demonstrado a seguir, ao escolher fazer parte da sociedade belenense, Bosio esteve inevitavelmente no meio destas complexidades e novos sentidos musicais. Ele se tornou um agente histórico e participou de processos musicais que estavam na esteira dos pensamentos nacionais. Até 1936, ano de seu falecimento em Belém, o maestro presenciou inúmeras mudanças num curto período de tempo, desde o declínio da *belle époque* até a destruição humana representada pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que de formas diferentes afetaram o Brasil. Estas mudanças acarretaram novas filosofias que possibilitaram novos conceitos artísticos a partir de vanguardas europeias.

Neste sentido, a questão do nacional estará impregnada nas produções musicais deste “longo” período que gestou outros tempos, com suas continuidades e rupturas. E como bem lembra Le Goff (2014), o que melhor do que um personagem para refletir com igual complexidade os tempos em que viveu? Para refletir as ideias econômicas, sociais e culturais de uma sociedade? Para demonstrar da melhor maneira os diversos processos históricos que penetram com maior ou menor profundidade determinado círculo social? Ettore Bosio, maestro italiano, radicado em Belém, considerado por alguns musicólogos (Brito, 2003; Salles, 2007; Páscoa, 2009) como músico paraense, será o artífice nesta jornada histórico-musical pela capital amazônica que está longe de ser “periférica” ou “atrasada”, em termos sociais, históricos e culturais, no território brasileiro.

Capítulo II

CALEIDOSCÓPIO ARTÍSTICO: AS SOCIABILIDADES AMAZÔNICAS

Se os anos 1888 a 1890 foram suficientes para causar ótima impressão da sociedade sulista brasileira, principalmente no campo artístico, em Bosio, a partir das pessoas com quem se encontrara e fizera amizades, especialmente músicos, ou seja, a partir dos ambientes sociais; em 1892, quando fixa residência no Brasil, sua sociabilidade será essencialmente amazônica. Como foi relatado no capítulo anterior, quando Ettore Bosio retorna ao Brasil no fim de 1891, ele aporta em São Luís, capital maranhense, com a companhia lírica montada pelo empresário maestro Joaquim Franco. A intenção de Bosio era estrear sua ópera *Duque de Vizeu* no Teatro da Paz, elogiado por todos que o visitavam, cuja inspiração fora o *Teatro alla Scala* de Milão (Sarges, 2010; Salles, 1995).

Suas sociabilidades amazônicas são demonstradas a partir do momento em que sua “preferência” pelo norte é evidenciada. Afinal, como maestro itinerante, Bosio poderia seguir para praticamente qualquer lugar no território republicano brasileiro⁷¹, porém, o maestro reside primeiro em São Luís, por breve período de um ano, depois em Belém, para o resto da vida. É claro que, esta preferência também estava ligada ao seu próprio envolvimento com companhias líricas, que eram por vezes desfeitas, obrigando muitos músicos a residirem nas cidades em que estavam se apresentando ou a migrarem para outro local ao entrar em outra companhia. Essa característica “itinerante” era algo costumeiro para o maestro, como fora demonstrado anteriormente uma parte de sua jornada artística. Sua emancipação fora aos 13 anos de idade, como relatara em seu livro (Bosio, 1934), e, segundo Hobsbawm (2010a), o século XIX proporcionaria uma “carreira aberta ao talento”, um filho não precisaria necessariamente seguir a carreira do pai, pois ele teria uma escolha, um privilégio garantido pelo oitocentos.

Havia quatro “caminhos para as estrelas” diante dele: os negócios, a educação (que por sua vez, levava a três metas: o funcionalismo público, a política e as profissões liberais), as artes e a guerra. (...) O terceiro caminho [as artes] era novo somente na medida em que as recompensas públicas de uma excepcional capacidade para entreter e emocionar os auditórios eram agora muito maiores do que jamais tinham sido anteriormente, conforme

⁷¹ Seguindo seu ofício, Bosio poderia ir para qualquer cidade com comércio bem desenvolvido e, no mínimo, para pequenos teatros onde suas apresentações seriam possíveis, o que nesta época de fins do século XIX já significava muitas capitais e cidades brasileiras.

demonstrado pelo crescente *status* social do palco, (...). (Hobsbawm, 2010a, p. 303).

Mesmo que Hobsbawm tenha focado esta análise no período inicial do século XIX, 1789-1848, a carreira artística descrita por ele se revela ao longo do século em questão com muitas continuidades. Ettore Bosio pode ser um exemplo do que ele denomina “*self-made-man*” (2010a, p. 294), isto é, o homem que trabalha duro em sua carreira, correndo atrás de uma estabilidade social através do ofício que escolhera, não o que fora imposto a ele através de uma hierarquia social familiar. A residência do maestro Bosio em São Luís, como veremos a seguir, se mostra turbulenta e sem descanso, foram muitos concertos, aulas particulares, temporadas líricas e não líricas. Todo este “trabalho duro” para conquistar uma estabilidade sócio-econômica que só viria na cidade de Belém. “O problema real era o do artista apartado de uma função reconhecida, patrocinada ou pública, e deixado para lançar sua alma como uma mercadoria em um mercado cego, que seria comprada ou não, (...)” (Hobsbawm, 2010a, p. 411).

Seguindo também este mesmo raciocínio, escreveu Leuchter (1946, p. 115) que a geração artística que segue à Revolução Francesa pode desfrutar “de los resultados de la lucha por la emancipación social del artista”⁷², ou seja, o músico, a partir do século XIX, se tornaria cada vez mais emancipado e, assim, empregado no comércio musical cada vez mais desenvolvido a partir deste mesmo século, o que possibilitava a “escolha” de trabalhos que poderiam ser em inúmeros locais do mundo. Mas que também significava o trabalho árduo e incansável destes artistas, especialmente dos músicos itinerantes, que dependiam de uma considerável quantidade de concertos para conseguir uma boa renda.

De certa forma, o maestro só conseguiria um emprego fixo e, conseqüentemente, certa estabilidade financeira a partir da criação do Instituto de Música do Pará, mas nada estava determinado quanto à criação deste até pelo menos o ano de 1895 (Salles, 1995). Ettore Bosio se fixaria na capital paraense somente na segunda metade do ano de 1893, sem estar ligado a nenhuma companhia lírica, provavelmente atraído pelos muitos concertos musicais “patrocinados” por Lauro Sodré, se tornando, à época, mais um italiano dentro da considerável comunidade de músicos italianos em Belém, como veremos adiante; antes disto, ele passara ao menos um ano em São Luís. Nesta então província maranhense, o maestro teria seu primeiro contato com o povo rural em meio à

⁷² Tradução livre: “dos resultados da luta pela emancipação social do artista”.

natureza do interior daquele Estado. Sua ida à Manaus também será relatada, novamente na companhia de Joaquim Franco, um pouco antes de retornar a Belém em meados de 1893.

Tais sociabilidades serão definitivas em solo belenense. Bosio continuou sua trajetória em uma sociedade cujo “projeto modernizador” (Sarges, 2002) ainda era intenso. E continuaria assim, intensamente, até pelo menos a primeira década de 1900, com a gestão de Antonio Lemos, proporcionada pela alta da exportação do látex. Neste contexto, a filosofia positivista continuava a ser reproduzida em diversos discursos pelos sucessores de Sodré, tais como Paes de Carvalho, Augusto Montenegro e o intendente Antonio Lemos, por exemplo. O aspecto civilizatório continuava a ser evocado em diversos locais, a ciência e o empirismo ganhariam mais força se imbricando na sociedade juntamente com a religião, que não fora deixada totalmente de lado.

Entretanto, este sentimento de modernidade era contraditório na medida em que apenas uma parte da sociedade belenense se utilizava dele. E, ainda, certos intelectuais elitistas, como os críticos de música e artes visuais, por exemplo, se tornaram receosos da “nova” criatividade moderna, como foi visto nas crônicas acerca das óperas veristas demonstradas no capítulo anterior. Ou seja, este sentimento de modernidade muitas vezes era veementemente definido somente no campo político, ele não era inteiramente definido nos campos artísticos e sociais. As manifestações artísticas daquele tempo presente (representado pela década de 1890) demorariam a ser tomadas como modernas, sendo as vanguardas musicais italianas como o verismo, reconhecidas como modernas já na década seguinte 1900. Neste sentido, a modernidade nas artes naquele momento era transitória, como definiu Baudelaire (1864), efêmera. O que era moderno na década de 1890 já seria substituído por outra expressão artística tida como moderna em 1900, e por aí continuando.

O “projeto modernizador”, com a intendência de Lemos, se tornaria mais evidente na vida cotidiana da cidade, pois o político e jornalista criaria códigos de conduta a ser seguidos a fim de “civilizar”⁷³ a urbe (Sarges, 2010). Durante a década de

⁷³ A ideia de *civilização* era comum à época, especialmente durante o imperialismo europeu sobre povos africanos e asiáticos. Segundo Edward Said, os líderes europeus diziam que a “Europa levaria modernidade às colônias”, esta no sentido de bem-estar e progresso (2011, p. 307); neste sentido, o processo de pensamentos advindos do imperialismo seria o mesmo reproduzido em outros locais, como a América do Sul, por exemplo, em que a burguesia e as elites mimetizavam, de certa forma, as estruturas sociais europeias. Haveria um “traço marcante de sua forma moderna, que consistia em ser (ou alegar ser)

1890, sendo a maioria administrada por Lauro Sodré, o “apelo modernizador” já se tornara um projeto juntamente com o projeto republicano, mas ainda era algo incipiente, com o intuito de se afastar do antigo regime. De fato, o sentimento de modernidade, ainda que contraditório, andava de mãos dadas com a *belle époque* não só num âmbito regional, mas mundial, significando na maioria das vezes opulência, beleza e segregação (Schorske, 1981).

Vicente Salles (1994a) deu especial atenção para as manifestações artísticas populares que circulavam pelos espaços “elitistas” de Belém durante a bela época, criando nestes espaços linhas tênues entre uma cultura “erudita” e uma cultura “popular”.

Retornando de Manaus, o Circo Anglo-Brasileiro, de João Gomes Ribeiro, agora secretariado por mestre Agrepino José da Costa, fez voltar ao largo da Pólvora, em 13 de dezembro, o público que se deslocara para Nazaré. Encerrou o ano artístico no Pará. Deu o último espetáculo em 25 de dezembro, no mesmo dia em que numerosos *cordões de pastorinhas* saíram às ruas de Belém, em alegres bandos, pedindo licença para cantar e dançar diante de presépios familiares.

Velhos costumes na cidade que se modernizara. O Largo da Pólvora era agora o centro da boêmia artística e intelectual de Belém. Ali o capitalista José Guilherme Kopke Corrêa Pinto fizera contruir o Café Chic, estilo parisiense, e o Teatro-Circo Cosmopolita. Primeiro edifício moderno, inaugurado em 9.06.1880, o Café Chic era tido como sem igual em todo o Norte. Era dirigido pelo João Maria da Silva - o João do Chic - amigo dos artistas e dos poetas. Tinha em anexo o Hotel da Paz que hospedou em 1882 Carlos Gomes, na sua primeira visita ao Pará. (Salles, 1994a, p. 129, grifos nossos)

O Cosmopolita, que era bem próximo ao Teatro da Paz, se tornava um local de fama duvidosa à medida que seus freqüentadores, majoritariamente homens, causavam certo desconforto às famílias da área por conta de suas relações com as *coquettes*, o que acabou fazendo com que a polícia fechasse as portas do local devido às transgressões morais alegadas dentro do recinto (Salles, 1994a, p. 130).

Este momento de intensas transformações e circulação de culturas em um mesmo espaço da cidade também foi o momento de chegada e integração de Ettore Bosio na capital amazônica. Neste capítulo, será evidenciada a inserção do maestro italiano na sociedade paraense, através da sua amizade com músicos e maestros belenenses, sendo especial atenção dada à sua amizade com José Cândido da Gama Malcher; também da imagem construída do maestro pelos habitantes e para os habitantes belenenses; da sua experiência pelo interior do Maranhão e Piauí, como

um movimento educacional; ele se propunha expressamente a modernizar, desenvolver, instruir e civilizar” (Said, 2011, p. 345).

também de sua estadia em São Luís e Manaus. Será trazida igualmente a atuação profissional dos outros músicos italianos na capital paraense, cuja quantidade é considerável a partir dos anos finais do oitocentos e tem grande importância para a história do meio artístico-musical belenense e da atual Fundação Carlos Gomes, antigo Instituto Carlos Gomes inaugurado em 1895, de cuja história Ettore Bosio também faz parte.

2.1 Rumo ao Norte: de São Luís ao Amazonas e de volta a Belém

2.1.1 Da ilha ao sertão

Ettore Bosio escreveu em seu livro *Humorismo de artista* (1934, p. 72) sobre sua afinidade com a capital maranhense:

No anno de 1894, se a memoria não me trahe, achava-me na cidade de S. Luiz, capital do Estado do Maranhão, cahido ahi pelo desastre financeiro de um empresario de companhias lyricas. Dava-me bem naquella localidade, pelo trato affavel e gentil de seus habitantes e pela sua tranquillidade.

Ao voltar a São Luís, Joaquim Franco dispersou a companhia lírica, deixando alguns artistas na cidade e voltando com outros para Manaus, sua cidade natal. Nesta passagem acima, a memória do maestro o traiu por um ano, pois era da metade de 1892 até o início do ano seguinte, 1893, a sua residência mais longa na capital maranhense, lá chegando no mês de julho⁷⁴. Ficara em Belém apenas o período da temporada lírica⁷⁵ do Teatro da Paz, que era sempre durante o primeiro semestre neste período (Páscoa, 2009), pois estava atado à companhia de Franco. Seus anúncios de aulas particulares nos periódicos maranhenses informavam que residia no Hotel Cassina, ensinando lições de piano, violoncelo, arranjo, contraponto e composição, e também afinando e consertando pianos⁷⁶.

As atividades do maestro em São Luís eram muitas e diversas, todas relacionadas ao meio musical. Os recursos eram poucos, assim, Bosio participava de alguns concertos nos quais não precisara gastar de seu próprio bolso para realizar. Participara de um concerto vocal e instrumental com a soprano Sophia Campos no

⁷⁴ Pacotilha (MA), 16 de julho de 1892, p. 2.

⁷⁵ Sobre a relação das temporadas líricas, especificando as companhias artísticas e os empresários no período republicano, entre os anos de 1890 a 1907, voltar ao subtópico 1.1.1 desta dissertação: *Ópera no mundo*.

⁷⁶ Diário do Maranhão, 9 de agosto de 1892, p. 2.

Teatro São Luís⁷⁷ no mesmo mês em que chegara à cidade. Desta forma, o maestro realizava, num curto período de tempo, um número de concertos consideráveis além das aulas particulares com as quais se engajava, seu espírito docente já se manifestava desde então. Houve um concerto realizado em benefício dele, de Fernanda Rapizardi e Antonio Rayol⁷⁸ que acontecera no Centro Caixeiral de São Luís, sendo autorizado pelos diretores do Centro a realização do mesmo sem que os músicos gastassem com aquela despesa⁷⁹, ou seja, estando fora de uma empresa ou companhia lírica, os músicos detentores de poucos recursos financeiros recorriam a financiamentos particulares, neste caso específico, aos comerciantes.

Ettore Bosio conseguiu organizar uma empresa artística juntamente com o artista maranhense Deocleciano Belfort, apenas por breve temporada, a fim de realizar espetáculos “mágico-cômico-musicais” no Teatro São Luís⁸⁰ ao fim de novembro de 1892. Esta empresa artística contava com espetáculos mais populares como hipnotismo, adivinhação, ilusão e magnetismo, como se pode ver na Figura 3 abaixo. Os espetáculos eram novamente dedicados à classe caixeiral maranhense, isto é, aos empregados do comércio. Bosio era responsável pela música orquestral que acompanhava as ações no palco. Fora anunciado no jornal *A Cruzada* que esta empresa viajaria para as capitais do sul do Brasil⁸¹, porém, Bosio não chegou a sair do Estado maranhense. Já em dezembro daquele ano, ele voltava a realizar outros concertos com diversos professores de música de São Luís.

⁷⁷ Pacotilha (MA), 16 de julho de 1892, p. 2; infelizmente Bosio não cita Sophia Campos em seu livro e pouco conseguimos fontes e informações sobre ela. Sabemos, apenas, através dos periódicos, que ela realizou cerca de três concertos com Ettore Bosio, atuando como soprano, provavelmente era uma cantora local.

⁷⁸ Antonio Rayol (1855-1905) foi um tenor maranhense que estudou canto na Itália e foi vice-diretor da Academia de Música no Rio de Janeiro.

⁷⁹ Pacotilha (MA), 20 de agosto de 1892, p. 3.

⁸⁰ Pacotilha (MA), 24 de novembro de 1892, p. 3.

⁸¹ A Cruzada (MA), 17 de outubro de 1892, p. 2.

THEATRO S. LUIZ

Empreza—Belfort—Bosio

Sabbado, 26 de novembro de 1892.

GRANDE

E

extraordinario espectáculo
MAGICO-COMICO-MUSICAL.

Em beneficio do applaudido e bem conhecido
prestidigitador

Grande e variado espectáculo de Hy-
pnotismo, Adivinhação, Ilusão e
Magnetismo



—PRESTIDIGITADORES—
Terror de todos os
O rei de todos os Ilusionistas

DEOCLECIANO BELFORT

no qual o beneficiado representará perante os seus
conterraneos

A SOMNAMBULA

COMPLETAMENTE SUSPensa NO AR.

Nenhum ponto de apoio.

Toma parte nesta extraordinaria representação um grupo de distintos
amadores de dramatica: a exma. sra. Irene Ferrielli e os eximos
professores senhores Medeiros e João Lantini, os quaes todos
prestam-se gentilmente em homenagem ao popular
prestidigitador Maranhense.

DEOCLECIANO BELFORT.

O beneficiado dedica o espectáculo á distinctissima
Classe Caixaeral.

Todos ao S. Luiz.

Figura 3: Anúncio do espetáculo da empresa de Belfort e Bosio realizado no Teatro São Luís.

Segundo Mary del Priore (2014), as questões psíquicas começaram a ficar populares em meados do século XIX nos Estados Unidos e na Europa, e se tornaram mais comuns no Brasil nas décadas finais do oitocentos, seguindo as ideias progressistas advindas com a proximidade do regime republicano. Deste modo, o sobrenatural seria fundamental, assim, “cada grupo da sociedade encontraria em suas crenças a perspectiva de um futuro secreto, digno de motivar as ações do presente. Cada um poderia imaginar um futuro melhor, e daí o sucesso de cartomantes, videntes e adivinhos” (Priore, 2014, p. 19).

Desta forma, segundo a autora, criou-se um pensamento em que se misturavam a superstição e a ciência de modo muito singular, e que se tornava, cada vez mais, popular na sociedade republicana. Para Priore (2014, p. 20), houve a criação de um pequeno mundo na sociedade brasileira, composto por diversas classes sociais como “aristocratas, burgueses e simples operários”, tomando vantagem através da decadência do catolicismo naquele período. O misticismo, então, ganhava maior lugar na sociedade, e as pesquisas dedicadas ao sobrenatural exigiam uma cientificidade adorada e comum à época.

Percebe-se que duas palavras escritas no anúncio do espetáculo da empresa de Belfort e Bosio, *adivinhação* e *magnetismo*, também se encontram nos trechos retirados de Priore (2014). Apesar de a autora concentrar sua pesquisa em grande parte no Rio de

Janeiro, verificamos que os espetáculos psíquicos ou “mágico-cômico-musicais”, como está escrito no anúncio, estão igualmente presentes no norte do país, neste caso específico, artisticamente. E, por isso, mostram-se presentes nos teatros, não só nas ruas, o que corrobora a afirmação da autora de que classes sociais distintas foram atingidas por tais ideias.

Não somente a adivinhação e o magnetismo se tornaram populares, e toda sorte de espetáculos psíquicos, como também o hipnotismo e a ilusão, igualmente descritos no anúncio, chamavam a atenção do público. Estes espetáculos mais “populares” também eram comuns, a partir do regime republicano, no Teatro da Paz em Belém. Tanto que, segundo Páscoa (2009), as temporadas no teatro eram divididas em espetáculos líricos e dramáticos apresentados no primeiro semestre do ano, e espetáculos mágicos, *zarzuelas*, cômicos e de variedades apresentados no segundo semestre do ano, como foi mencionado no primeiro capítulo. Isto demonstra a participação destes estilos mais populares e mágicos no ambiente teatral burguês belenense.

Esta primeira fase da vida de Bosio no Brasil demonstra a versatilidade do jovem maestro. Com poucos recursos financeiros para se dispor, o italiano acabava por depender de empresários de companhias líricas ou de parcerias com outros artistas para se manter. Os periódicos maranhenses durante o segundo semestre de 1892 e o início do ano de 1893 demonstram a intensa atividade artística-musical-teatral de Ettore Bosio. Neste sentido, se recortarmos este momento da vida de Bosio e o enxergarmos como o imigrante italiano (que era) em meio à sua terra de acolhida, percebemos todas as similaridades com a grande massa imigrante desta nacionalidade europeia no Brasil. As dificuldades financeiras iniciais, a facilidade com a língua portuguesa, o entusiasmo com o povo brasileiro são algumas destas semelhanças (Cappelli, 2010).

No entanto, Bosio tornava-se cada vez mais próximo da sua terra de acolhida, e o reconhecimento de seu talento em terras brasileiras fez com que seu retorno à Itália se tornasse mais improvável com o passar do tempo. Uma de suas aventuras artísticas destacada por ele em seu livro (1934) acontecera numa jornada pelo interior do Maranhão e Piauí no início de 1893, acompanhado de seu amigo também músico o maranhense Elpídio Pereira (1872-1961). Segundo a pesquisa biográfica de Vanessa Monteiro (2005) sobre o músico maranhense, Pereira havia pouco retornado para São

Luís depois de seus estudos no Conservatório de Paris na França⁸². À época da viagem com Bosio, Pereira sendo dez anos mais novo que o italiano, tinha apenas 20 anos de idade. E suas composições, assim como as de Ettore Bosio, estão marcadas pela “nova tendência” de fim do século. De acordo com Fernando Silva (2005, p. 5), Pereira fora marcado pela tendência verista *fin-de-siècle*, “onde estas indicações por vezes bastante exageradas de motivação musical são lugar comum na estruturação do discurso musical, como por exemplo, nas óperas de Puccini, Leoncavallo e Mascagni”. Ainda segundo o autor, Pereira confirmou, em sua autobiografia (1957), que assistira à estreia francesa de *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, sendo “perfeitamente plausível que tenha se deixado influenciar pela repercussão destas obras”.

Segundo Ettore Bosio (1934), quando residia em São Luís⁸³, uma pianista conhecida chamada Madame Pasteur lhe apresentou o jovem Elpídio Pereira:

Um bello dia, apresentou-me um rapaz que tinha estudado musica em Paris e tencionava realizar uma "tourné" em diversas localidades do interior do Estado. (...)
Passado tempo, elle me propoz acompanhá-lo até Caxias, e depois irmos até Therezina para tal fim. (BOSIO, 1934, p. 11-12)

A intenção de ir à Caxias por parte de Pereira pode ser facilmente explicada pelo fato de o mesmo ter nascido nesta localidade. Já a escolha de viajar pelo sertão de São Luís até Teresina, atual capital do Piauí, pode ter sido provavelmente pela busca de espaços de atuação musical, ou seja, seguindo os passos do mercado musical, uma vez que Bosio não estava atuando em uma companhia lírica naquele período; e igualmente para mostrar ao maestro estrangeiro as paisagens interioranas daquela região.

Fomos subindo o rio Itapicurú, gastando oito intermináveis dias para lá chegarmos.
O combustível do "gaiola" era de lenha e fornecido pelos proprios marinheiros que iam cortar as arvores á machado e transportá-las até ao vapor.
Chegados á villa Urubú, (...) a noite aproximava-se. A lua, empertigando-se com tanta innocencia, espreitava-nos através das nuvens, dando um aspecto sombrio ás mattas proximas da barraca onde estavamos cordialmente recebidos pelas meigas trigueiras...

⁸² De acordo com Monteiro (2005, p. 1), Elpídio Pereira nasceu em Caxias, Maranhão, em 1872, viajou em 1889 para a França, aos 17 anos de idade, "para estudar Harmonia na classe do professor Antoine Taudou, no Conservatório de Paris. Devido às dificuldades financeiras, interrompeu seus estudos e voltou para o Brasil entre 1892 e 1893, quando então se dedicou a produzir e apresentar-se em concertos em várias cidades, como Belém, São Luís e Caxias. (...) o compositor migrou com a família para a cidade de Manaus, em 1895, vindo a lecionar no Instituto de Educação do Amazonas". Mais tarde, a partir de 1903, Pereira também trabalhou com Joaquim Franco e outros maestros na apresentação de concertos.

⁸³ Em seu livro (1934, p. 11) Bosio afirma ter sido no ano de 1894 que conheceu e viajara com Elpídio Pereira, mas inúmeros periódicos da época confirmavam a presença do maestro italiano já em Belém neste ano, sendo muito provável que a memória do maestro tenha se enganado por um ano, já que em 1893, ele ainda se encontrava em São Luís, sendo este ano o mais provável para esta jornada ter acontecido.

Infelizmente lá fomos rio acima, comendo carne secca, feijão podre com arroz e farinha que parecia colhida do chão. (BOSIO, 1934, p. 12)

A viagem de barco era longa, e pelo o que Bosio relatara, ele sentira bem as dificuldades passadas pelo interior do país em contraste com os ambientes que conheceu nos centros urbanos brasileiros. Este contato com a natureza crua e ainda relativamente intocada dos anos finais do século XIX, nos faz lembrar de uma das teorias deterministas e cientificistas divulgada no meio sócio-antropológico e literário brasileiro de *fin-de-siècle*. O estudo de Araripe Junior, baseado na teoria própria da “obnubilação brasílica”, dissertava acerca da concepção de identidade nacional segundo interpretações que colocavam o *meio* (clima e geografia) como “fator de conformação da cultura, fundamentado no mesologismo” (Volpe, 2008, p. 58). Araripe Junior, advindo da Escola do Recife e da “geração de 1870”⁸⁴, se baseava no mesmo pensamento evolucionista e cientificista que tomara conta do meio intelectual, político e social brasileiro com a proximidade do século XX. Sua teoria fazia parte deste pensamento, porém, dentro de uma polarização das vertentes deterministas raciais de um lado e geográficas de outro. Por se fundamentar no mesologismo, a teoria da “obnubilação brasílica” de Araripe Junior, pertence, logicamente, à vertente determinista geográfica.

Maria Alice Volpe (2008) escreveu um artigo somente sobre esta teoria de Araripe Junior e a utilização desta por Renato Almeida, dentro de uma perspectiva musicológica, em meio à hegemonia das teorias deterministas raciais nos anos iniciais do século XX. Para isto, ela se vale do capítulo introdutório do livro *História da música brasileira* (1926) de Renato Almeida, o qual se intitula “A Sinfonia da Terra”, abordando a teoria de Araripe Junior. Nesta primeira edição do livro, “Almeida formula extensivamente sua própria versão da teoria da obnubilação brasílica aplicada à música brasileira” e “reconhece o impacto da natureza tropical sobre a psicologia e a alma brasileira. Como outros autores da época, Almeida tece várias considerações a respeito da vinculação entre as características psíquicas do homem e sua dependência do meio ambiente” (Volpe, 2008, p. 64).

Segundo a autora, a segunda edição do livro de Almeida, publicada em 1942, e reproduzida posteriormente, já está em consonância com as ideias de Mario de Andrade,

⁸⁴ Segundo Maria Tereza de Mello (2007, p. 96), “para a Geração 70, o cientificismo, filosoficamente apoiado, libertava a inteligência de fantasias religiosas e de abstrações inócuas para dar conta e imprimir velocidade ao progresso tecnológico capitalista. (...) A atração exercida pelo positivismo estava no fato de este lidar com toda a gama do conhecimento, tendo respostas para todas as inquietações e vicissitudes do cotidiano”.

buscando na “raça” as respostas para o aprofundamento do estudo folclórico e da questão da miscigenação. Isto faz da primeira edição do livro analisada por Volpe, um artífice extraordinário para o estudo da teoria de Araripe Junior e para o pensamento de Renato Almeida voltado para as questões do *meio* influenciando o “caráter nacional”, mostrando que ainda era levado em consideração este tipo de teoria no início do século XX. Considero interessante colocar aqui um trecho utilizado por Volpe em seu artigo:

O mundo em torno é todo ele uma alegoria. Ao meio da luz, rebrilham e fulguram as coisas, tocadas de ouro, como num incêndio maravilhoso. A cor cria e transfigura, nos reflexos cambiantes e sutis, entre os tons intensos e os motivos suaves, numa surpreendente harmonia. O sol esbraseia, queima as florestas, escalda a terra e põe no mar requintes de brilhos, dando à natureza a alegria e o torpor, o deslumbramento e a melancolia. Na mata, torram as folhagens, arrebentam os troncos, donde escorrem as resinas mornas, e a terra mesma se abre, numa ânsia cruel e voluptuosa. A soalheira é uma alucinação. Não só dá cor, mas também som. Vede a sinfonia prodigiosa que se levanta! Gritos vermelhos, melopéias verdes, alaridos de folhas secas, soluções lilases e imprecações cinzentas. São as vozes da selva que estrugem. Sons de violinos e oboés, flautas, violoncelos, tambores, fagotes e timbales, harmonizando um ritmo bárbaro e grandioso. Até o silêncio é uma voz grave e perturbadora, que ressoa e amedronta. Tudo canta; as ramarias gementes, os rios murmurosos, as cascatas em corais, as cigarras estridentes, os besouros e os moscardos zumbindo e a passarada, na politonia dos gorjeios e gritos, dos canários, das arapongas e dos coleiros. As flores silvestres e os frutos bravos são notas vibrantes e em tudo há som, nesse rumor indeciso da terra virgem, que é toda inteira um canto de alegria e de êxtase. (ALMEIDA, 1926, p. 11-13 *apud* VOLPE, 2008, p. 65)

Desta forma, a natureza tropical não só condicionaria a musicalidade brasileira como também garantiria a sua originalidade. Para Volpe (2008, p. 67), “é importante observar que (...) as metáforas usadas por Almeida derivam de visões científicas da sua época, especialmente na re-interpretação de Araripe Junior e sua teoria do impacto da natureza sobre os indivíduos e, conseqüentemente, sobre a formação da cultura”. Assim, tal análise foi a mesma aplicada na descrição da música de Villa-Lobos pelo próprio Almeida, o “gênio” criador e transfigurador da natureza tropical para a música cuja imaginação se desenvolveria através das impressões do meio (Volpe, 2008).

Deste modo, podemos transportar “a sinfonia da terra” para a própria impressão de Bosio acerca da viagem pelo interior do nordeste com seu amigo Elpídio Pereira, nascido em Caxias, interior do Maranhão. O meio ambiente o impressionava, talvez tenha sido por este fato que conseguira mantê-lo vivo em suas lembranças. O maestro relata em poucas páginas sua *tournée* em Caxias, a que ele carinhosamente chama de “concerto das lanternas”.

(...) entramos na rua principal de Caxias, em direcção ao teatro.
(...)

Não podia ser mais simples; o local se compunha de uma grande sala vazia e de um palco sem cenários nem bastidores.

A iluminação era fornecida por alguns candieiros a kerosene que se assemelhavam mais com uma grotesca imitação de "vasos etruscos", fazendo recordar gerações caídas no esquecimento do tempo.

(...)

A' noite, uma hora antes do concerto que se devia realizar ás 9 horas, vi, de longe, uma procissão de lanternas acesas que se aproximava. (BOSIO, 1934, p. 13)

Ettore Bosio deu alguns detalhes sobre o local, mas o fato que mais parece se repetir em sua narração é a escuridão. Ele fala sobre candeeiros, lanternas, o luar. Tudo para evitar que a escuridão se espalhasse. A procissão de lanternas acesas descrita por ele em direção ao único teatro da cidadezinha onde seria o concerto, nos remonta a ideia do povo guiando o caminho com a luz, com a ajuda da fraca iluminação, mas ainda uma iluminação, da própria rua que levava ao teatro. O maestro continua, narrando um diálogo entre ele mesmo e Elpídio:

"Que será? perguntei.

"E' o povo, respondeu Elpídio.

"Que povo?

"E' o povo que vem para o nosso concerto".

"Então elles vêm em procissão?"

Ao aproximarem-se, notei que effectivamente eram os nossos futuros ouvintes, acompanhados das suas respectivas cadeiras, (...) e as indispensaveis lanternas visto a cidade estar desprovida de iluminação. (BOSIO, 1934, p. 14)

Em seguida, o maestro dá detalhes de alguns momentos da sua apresentação, inclusive o espanto da plateia ao ver pela primeira vez alguns instrumentos, como o violoncelo. Percebemos, também, que a escolha de Bosio foi tocar uma música de um compositor alemão, Goltermann, menos conhecido do que os compositores italianos habituais apresentados em concertos. No mínimo, Bosio preferiu introduzir um breve repertório novo, e não reproduzir a maioria dos repertórios conhecidos nas capitais do país.

Segurava naquela ocasião, na mão direita, o violoncello, que devia vibrar numa inspirada composição de Goltermann.

Sentei-me, e colloquei, como é natural o instrumento entre as pernas, ouvindo nesta ocasião um surdo e malicioso murmúrio.

Compreendi bem: era a primeira vez que a maioria dos assistentes contemplava um violino monstro, suspenso do chão e seguro com as pernas.

Aos primeiros "soluços" ouviu-se um "Ah" emotivo dos presentes.

(...)

Ao finalizar o bello trecho do inspirado allemão, uma estrondosa salva de palmas e de bravos irrompeu pelo ambiente. (BOSIO, 1934, p. 14)

A narração se alonga até o fim do concerto e o dia seguinte, demonstrando-se satisfeito com sua "aventura" naquela localidade.

Não sabendo como agradecer a tamanha manifestação de *sympathia*, não tinha mais pescoço para movimentar a cabeça, nem sorrisos que correspondessem a tão grande amabilidade.

(...)

Ao sahir, repetiu-se o quadro anterior, isto é, famílias, criados, cadeiras e lanternas reproduzindo em sentido oposto a procissão por mim observada antes do concerto. (BOSIO, 1934, p. 15)

Até mesmo a impressão do povo no dia seguinte ao concerto foi narrada por Bosio (1934, p. 18), onde percebemos a linha tênue que separa referências de cultura popular e a erudita, através da mistura de instrumentos que fazem os participantes da conversa.

No dia seguinte ao celebre concerto das lanternas, fomos felicitados pelo seu sucesso por centenas de pessoas de Caxias.

- "O batuque, na *Dansa Negra*, é de um efeito imitativo magistral".
- "E o tambor rufando no *Hymno Brasileiro* de Gottschalk, que te parece?"
- "Não, o que mais me impressionou foi aquelle chôro do rabecão!"
- "Aquillo não era rabecão, mas sim um grande violão".
- "Qual violão! interrompeu um terceiro - aquillo é um violóncello".

A coexistência de termos como choro, batuque, rabecão, violão, juntamente com violoncelo e as composições *Dança Negra* e o *Hino brasileiro* de Gottschalk, comprovam a fina linha entre tais culturas, especialmente no interior do país. “Turnês” pelo interior como esta de Bosio e Pereira podem ter ocorrido outras vezes por outros músicos sem algum tipo de registro. O fato é que nos é demonstrado através dela a presença da música, seja popular ou erudita, no meio de localidades distantes dos grandes centros urbanos. E como temos o exemplo acima, esta presença musical algumas vezes advinha também da iniciativa particular de certos músicos. Segundo a narração de Bosio (1934, p. 19), até mesmo a menção de provavelmente a mais famosa composição de Elpídio Pereira *A Brasileira*⁸⁵ foi lembrada pelos moradores, segundo eles: “tem o cunho local intimamente nosso”.

⁸⁵ Maria Alice Volpe (1994) em sua pesquisa acerca da produção camerística feita no Brasil desde o século XVIII até o século XX, elenca alguns títulos de compositores que procuraram colocar um aspecto mais nacional em suas composições, especialmente em fins do século XIX e início do XX: “Alguns desses títulos demonstram certa preocupação em forjar um vocabulário mais brasileiro, senão nacionalizante: *Nostalgia*, *Serenata "Brasileira"* de Elpídio Pereira; *Serenata rústica* de Bento de Albuquerque Moçurunga; *Seresta "Diálogo sonoro ao luar"*, *Impressões da roça*, *Sol poente*, *Toada*, *Minha terra*, *Visões*, *Cantilena nupcial*, Bendengo de Francisco Braga; *Elegia "Saudade"*, *Berçuse "Mariinha"* de Inácio Manuel Cunha; *Saudade* de Santana Gomes; *Romance "Inocência"* de Misael Domingues; *Elegia "Silvia!..."* de Leopoldo Miguez; *Aria "Alvorada das Rosas"* de Júlio Reis; *Faceirice*, *Coriscos*, *Canto de amor* de Barrozo Neto; *Primavera* de João Gomes Araújo; *Suíte Brasileira* de Meneleu Campos; *Tristeza*, *Nostalgia*, *Melancolia* de Glauco Velasquez; *Cantiga sertaneja* de João Gomes Junior; *Devaneio* de Alberto Nepomuceno; *Reminiscência* de Agnello França; *Ondulações* de Homero Sá Barreto”. Volpe continua: “O conjunto de títulos ‘Serenata espanhola’ de Giulio Bastiani, ‘Serenata napolitana’ de Carlos Mesquita, e ‘Serenata Brasileira’ de Elpídio Pereira, demonstram a presença de certo sentido de nacionalidade acompanhado da tentativa de se forjar um abasileiramento do gênero” (1994, p. 144).

A viagem de Ettore Bosio e Elpídio Pereira até Teresina continuou após a saída da cidade de Caxias. E retorna, igualmente, a narrativa dos aspectos naturais da paisagem, sempre lembrados por Bosio.

Oito dias depois, formamos a caravana expedicionaria para Therezina.

Tratava-se, nada mais, nada menos, de atravessar a matta quasi virgem, até chegarmos á margem do rio Parnahyba; doze interminaveis horas sobre o costado de um cavallo.

A dita caravana *artística* era composta dos 2 concertistas e respectivas malas, do guia, do violóncello, de 2 cavallos e de 2 jumentos.

(...)

Durante o percurso, além do espectáculo maravilhoso da matta com as suas arvores frondosas e seus multiverdes encantos, tivemos varias surpresas, entre ellas uma poetica.

A quasi meio caminho da verde travessia encontramos um logar chamado "Descanso das Flores".

Compunha-se apenas de uma casa de palha, seguida de uma estrebaria onde havia logar para atar as redes dos viajantes, em conjuncto com os animaes, formando assim uma só familia. (BOSIO, 1934, p. 19, grifo do autor)

Ettore Bosio continua sua narração detalhando sua travessia pelo rio enfrentando a forte correnteza enquanto cavalgava o cavalo, também os diversos lugares por onde ele e sua pequena comitiva dormiam durante a noite (1934, p. 21). Finalmente, ele relata sua chegada a Teresina, incluindo alguns diálogos e a falta de um flautista no programa do concerto que ele e Pereira realizariam.

O visinho perguntou-me:

- "São viajantes?"

- "Não; somos artistas. Vimos fazer um concerto no teatro".

- "Fazer um concerto no teatro, se ainda não acabaram de construí-lo?"

- "O concerto que vamos realizar é musical".

- "Ah!!! sim, agora compreendo; são artistas tocadores".

- "Isto mesmo".

(...)

Faltava-nos um elemento para completá-lo [o concerto], sendo-nos indicado um marceneiro, perto do hotel, distinto soprador de flauta.

E lá fomos convidá-lo.

Homem humilde, sentiu-se honrado pela distinção do convite, dando-nos o nome das peças para serem incluídas no programma.

No início do diálogo descrito por Bosio, ele rapidamente evidencia seu ofício como artista, o que acaba criando uma diferenciação entre a ideia de ser um viajante e ser um artista, já que, àquela época e ainda hoje, o fato de viajar para atuar profissionalmente está inerente ao ofício de um músico. Isto nos permite pensar novamente a evolução do alcance da atuação profissional dos músicos a partir do século XIX. Igualmente a relação entre a atuação musical e a imigração italiana espontânea vislumbrando o mercado musical, que será abordada mais adiante. Os maestros não viram problema em tocar ao lado do humilde tocador de flauta, mas Bosio relata que o homem acabou ficando muito nervoso no palco. De qualquer forma, o maestro termina

sua narração revelando algumas pessoas que estavam presentes no concerto dando-lhes cumprimentos especiais, inclusive políticos como “dr. Herculano, governador do Estado e de pessoas gradadas da localidade” (1934, p. 24).

Como já foi mencionado anteriormente, Bosio gostava muito do Maranhão, morou pouco mais de um ano no estado e fez muitos amigos por lá. Não à toa que em seu livro de memórias publicado em 1934 os dois primeiros capítulos sejam justamente sobre sua estada no local. Mas suas aventuras registradas nas capitais do norte do país não pararam em São Luís. Ao voltar para a capital maranhense, recebera um telegrama do empresário Joaquim Franco no primeiro trimestre de 1893. Era um convite para encontrá-lo em Manaus, no coração da floresta amazônica.

2.1.2 No coração da floresta

Por volta de fevereiro ou março de 1893, não muito depois de retornar à capital maranhense depois de sua estada no interior do estado e em Teresina, Piauí, Ettore Bosio relata em seu livro (1934) que recebera um pedido urgente de ajuda do maestro empresário Joaquim Franco.

(...) [recebi] o seguinte telegramma, vindo de Manaus: "Venha salvar a companhia; maestro fugiu; honorarios á vossa discreção. Franco". (...) [munido de uma] unica mala, constando apenas de roupas de uso e da partitura de minha opera 'Duque de Vizeu'. Poucos dias depois ia rolando lá por este mundão de Christo; rumo ao rio Negro. (BOSIO, 1934, p. 72-73)

Sabe-se, pelas informações dos jornais amazonenses e maranhenses, que Bosio esteve em Manaus durante o mês de abril, o que coloca sua chegada, como já dito anteriormente, nos meses de fevereiro ou março. Neste mês de abril, os periódicos locais anunciavam que aconteceria a estreia da ópera *Duque de Vizeu* de Bosio no Éden Teatro⁸⁶, um dos teatros mais antigos da cidade⁸⁷. Bosio escreveu que fora para a cidade para substituir um maestro fugido, atendendo, assim, ao pedido de Franco. Deste modo, ao retornar aos trabalhos da companhia lírica, Bosio teria mais uma vez a chance de apresentar sua própria ópera.

⁸⁶ Diário de Manãos (AM), 4 de abril de 1893, p. 2.

⁸⁷ Em VILLANOVA, Simone. *Sociabilidade e cultura: a história dos pequenos teatros na cidade de Manaus (1859-1900)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2008; a autora descreve a criação dos primeiros “pequenos” teatros da capital amazonense, antes do Teatro Amazonas, com detalhes sobre a população e forma de lazer do povo durante o início da *belle époque*, os contrastes e usos daqueles espaços ainda antes da grande influência cultural europeia.

O maestro narra que os artistas e outros empregados da companhia lírica montada por Franco ficaram muito felizes em vê-lo, pois através da chegada dele, as apresentações finalmente poderiam continuar, inclusive Maria Bosi, a soprano principal da companhia que também era muito conhecida nos palcos paraenses. Ele narra ainda a impressão que tivera do teatro, pois houvera a expectativa de um teatro parecido com o Teatro da Paz, em Belém, enquanto sonhava durante “a viagem poetica do rio Amazonas ir trabalhar num teatro de estylo architetonico requintado; imaginando um *foyer* em cujo tecto fossem esculpidas obras sublimes de arte, pensando numa entrada de larga escadaria de marmore, ladeada de ricos candelabros” (Bosio, 1934, p. 73), mas segundo ele, o Éden Teatro mais parecia uma “carcaça velha”.

Na ocasião da primeira apresentação de Bosio junto com a companhia lírica em Manaus, aconteceu o que ele chamou de “invasão dos grilos”. A intervenção dos insetos ocorreu durante um ato de *La Favorita* de Donizetti, mostrando, mais uma vez, que a natureza estava sempre presente nas “aventuras” narradas pelo maestro, ou seja, esta questão sempre tendia a chamar a atenção do maestro, inclusive, neste caso, na elaboração de suas memórias. Entretanto, talvez, o que mais se sobrepôs nesta narração específica fora a política. A companhia de Franco, subsidiada pelo governo amazonense para a estação lírica no teatro, estava para realizar suas últimas apresentações quando irrompeu uma revolta na capital do Amazonas.

De acordo com Bosio (1934, p. 79), que escreveu “o 36 atacou o governo!”, mas sem muitas explicações, houve um conflito muito intenso durante dois dias na cidade, o bastante para interromper todas as atividades do teatro. Sendo, à época, o governador do Amazonas o engenheiro Eduardo Gonçalves Ribeiro, pode-se presumir que “o 36” fosse o 36º Batalhão de Infantaria, e que a breve revolta de dois dias tenha sido mais uma tentativa de golpe numa recente época republicana em que o próprio regime tinha sua estabilidade ameaçada.

Em meio ao caos político e militar, Bosio encontrou na sua lembrança, narrada no livro, a generosidade e afabilidade dos pobres camponeses aos arredores da cidade. Segundo ele (1934, p. 81), o próprio, Maria Bosi, Joaquim Franco e Domenici (outro artista da companhia lírica), abrigaram-se numa choupana de uma pobre família, “mas de coração generoso e que espontaneamente nos offereceram hospedagem”. Sua narração não nos poupa de certa ironia e sarcasmo quando trata do tema político, ironizando as versões opostas dos jornais do governo e os de oposição. Bem *au contraire* de quando trata sobre sua arte, a natureza e as pessoas gentis e amigas que

conhecera. Dois dias depois, como já foi dito, a revolta terminara, tendo o governador como vitorioso. Deste modo, como uma forma de comemoração, a companhia lírica de Franco fora chamada para realizar um último concerto, o qual, no início do mesmo, fora tocado o hino nacional para todos do recinto (1934, p. 82).

No entanto, além dos fatos narrados por Ettore Bosio em seu livro, o breve tempo que passou em Manaus, por volta de dois a três meses, trouxe também mais uma crônica musical digna de ser transcrita neste trabalho acerca da ópera *Duque de Vizeu*. Talvez uma das melhores crônicas acerca da ópera em território nortista, infelizmente de um cronista não identificado no periódico nem por pseudônimo, este muito comum nos jornais da época.



Figura 4: Anúncio de jornal da ópera *Duque de Vizeu*, de Ettore Bosio, no Eden Teatro em Manaus, em 1893.

O jornal *Diário de Manaus* anunciava, como mostra a figura 4 acima⁸⁸, a ópera cantada em português como uma *grande novidade*, sempre em letras maiúsculas, e a expectativa era provavelmente a mesma que se teve em Belém. Apesar de todo o tempo que passara em São Luís, a capital maranhense não tinha um teatro com estrutura para abrigar a ópera de Bosio, e se houve a possibilidade de fazê-lo, Bosio não dispunha de uma companhia lírica grande como as de Franco para realizá-la. Desta forma, *Duque de Vizeu* entrou em cartaz somente em Belém e Manaus. Outras de suas composições, as que foram criadas após *Duque de Vizeu* também foram levadas por Bosio para outros teatros do país, dando-lhe especial atenção nos periódicos nacionais, mas estas questões serão melhor aprofundadas no próximo capítulo.

⁸⁸ Diário de Manáos (AM), 29 de março de 1893, p. 3.

O mesmo periódico citado acima também publicou, alguns dias depois da estreia da ópera, uma crônica musical acerca da obra⁸⁹. Infelizmente sem informações sobre o cronista do jornal, temos no Amazonas a crítica mais favorável à ópera de Bosio e, talvez, a mais polêmica quando se trata de criticar os hábitos europeus e o uso da língua portuguesa em obras musicais líricas, sendo, assim, de uma opinião contrária aos cronistas paraenses.

Si a intenção do legislador amazonense, votando uma subvenção annual para estações regulares de opera lyrica, foi tão somente proporcionar ao povo ensejo de educar o gosto musical, familiarizando-se com os autores conhecidos e popularizados em milhares de audições, (...) ultrapassou as vistas legislativas e, como nos theatros subvencionados das grandes capitaes, fez jús ao subsidio official introduzindo no seu repertorio um trabalho inedito, como é o *Duque de Vizeu*, drama lyrico de composição do talentoso maestro Ettore Bosio, regente da orchestra no Eden-Theatro.

O libretto da opera é extrahido do drama de igual titulo, do poeta portuguez Lopes de Mendonça, e faz parte da serie de peças historicas (...), com o fim de elevar o theatro nacional do abatimento em que o prostaram as imitações e traducções do francez, que invadiram triumphantemente, abastardando-os, os palcos portuguezes e brasileiros; e o sr. Bosio, apoderando-se d'esse assumpto, para sobre elle compôr a sua musica, abalançou-se a um tempo a duas arrojadas emprezas: acclimatar entre nós a escola de Wagner, e fazer cantar uma opera em lingua portugueza.

Antes de mais nada, devemos declarar que não acompanhamos a opinião de muitas pessoas, condemnando peremptoriamente a idéa de compôr musica sobre palavras portuguezas, por acharem que a nossa lingua *não se presta* a isso.

Desde que a musica é bôa, pensamos nós, sem pretensão a doutrinar, toda lingua se presta: o ponto é saber escolher os vocabulos que melhor se casem com as notas do canto.

Não deixa de ser uma puerilidade um pouco sedija a theoria de que somente o italiano foi talhado para a musica, e só attribuímos essa convicção á circumstancias de não ouvirmos operas senão n'essa lingua, porque só companhias italianas estamos costumados a ouvir entre nós, quando aliás muitas d'ellas foram originariamente escriptas n'outros idiomas, tanto de origem latina como saxonia, sem que com isso perdessem do seu valor musical.

(...) o seu [Bosio] trabalho de compositor achamos que é digno da attenção dos entendidos, sobretudo por constituir uma demonstração dos seus conhecimentos de artista sabedor da sua arte, no que ella tem de mais desenvolvido e de mais moderno.

São três os aspectos principais que o cronista amazonense elenca em sua crônica musical sobre *Duque de Vizeu*: primeiramente, os subsídios governamentais dados às companhias líricas que se apresentam no teatro; segundo, a questão do idioma da ópera, este aspecto mais largamente utilizado na crônica; e enfim, a questão da *modernidade* da composição.

Segundo o cronista, esta ópera teria a finalidade de “elevar o teatro nacional do abatimento em que o prostaram as imitações e traduções do francês” por conta de seu

⁸⁹ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, *Diario de Manáos*, grifos do autor.

idioma cantado, o português, língua nacional; completando ainda que tais traduções e imitações de línguas estrangeiras acabaram por “abastardar” os palcos portugueses e brasileiros. Em seguida, ele afirma que uma das intenções de Bosio, além de se fazer apresentar uma ópera em língua portuguesa, seria aclimatar na plateia “a escola de Wagner”. Apesar de não haver explicação para o que seria a escola de Wagner, podemos supor que esta afirmação fora feita pelas inúmeras inspirações de compositores alemães nas composições de Bosio, o que será explanado em breve. A sua “preferência” e talvez o tema histórico da ópera podem ter levado o cronista a afirmar tal coisa, mesmo que Bosio nunca tenha se identificado, nos documentos aqui analisados, com as composições de Wagner.

Ainda segundo o cronista, revela que não concorda com a opinião alheia de que a língua portuguesa “não se presta” a obras líricas. Pois, sendo a música de boa qualidade, “toda língua se presta”. Por fim, ele ataca a ideia de que somente a língua italiana combina com a música, e que muitos só pensam desta forma porque, àquela época, não se ouvem óperas de outras línguas senão a italiana, “porque só companhias italianas estamos costumados a ouvir entre nós”, inclusive óperas escritas em outras línguas, mas traduzidas ao italiano para se fazer apresentar nos palcos brasileiros. A hegemonia das companhias líricas italianas não somente no Brasil, mas em grande parcela do mundo ocidental como foi explicado anteriormente, seria um dos motivos, para o cronista, para os críticos e a plateia preferirem sempre o italiano, pois estariam acostumados a isso.

Para o cronista, o fato de ser cantada em português e ser inédita a ópera de Bosio em Manaus, fez com que o governo do Estado amazonense fosse além dos seus objetivos, o que seria uma boa coisa, para as subvenções anuais de estações regulares de ópera na cidade. Objetivos estes que seriam “tão somente proporcionar ao povo ensejo de educar o gosto musical” ao se familiarizarem com “autores conhecidos e popularizados em milhares de audições”. Infelizmente, assim como em Belém, as óperas inéditas ainda seriam poucas naquela década. E, segundo as relações de títulos apresentados no Éden Teatro de 1890 a 1893 de Villanova (2008, p. 263), apenas a ópera de Bosio poderia se considerar como inédita.

Por fim, o terceiro aspecto escrito pelo cronista foi a questão da modernidade da música. Segundo ele, a obra é digna da atenção dos sabedores da arte musical, e ela representa tudo o que havia de mais *moderno* e *desenvolvido* em aspectos musicais naquele tempo. Lembrando que, naquele *fin-de-siècle*, a modernidade era representada

pelo progresso e pela visão positivista e evolucionista da sociedade e, conseqüentemente, da arte também. O que já foi explanado sobre as críticas dos cronistas paraenses no primeiro capítulo. Por último, o cronista do *Diário de Manaus* ainda fez algumas colocações sobre os atores da companhia lírica, elogiando-os.

A referência à “escola de Wagner”, além da própria preferência do maestro por compositores germânicos, pode ter sido feita devido à característica definidora da ópera wagneriana que seria uma síntese de outras artes além da música, a *Gesamtkunstwert* (obra de arte total). Este estilo wagneriano agregava música, cenário, dança, libreto, encenação, tudo maravilhosamente organizado em algo único, o que acabou gerando muitos seguidores para o compositor em sua época. Apesar deste cronista e de outros, mencionados no primeiro capítulo, não explicar o que seria propriamente esta “escola”, basta para este trabalho, explicar o motivo da comparação entre a obra de Bosio e a de Wagner. Logicamente, ao lermos a crítica, nos fica claro que as obras dos dois compositores tinham semelhanças, como por exemplo, o intuito do idioma cantado.

As óperas wagnerianas eram cantadas na língua germânica, enquanto que a maioria das óperas realizadas naquele período era cantada em língua italiana, como já abordamos anteriormente. O fato de Bosio ter realizado uma ópera para ser cantada deliberadamente em português, adaptada de uma peça teatral cujo tema era histórico, pode ter sido alguns dos motivos para sugerir semelhanças entre os dois compositores pelos cronistas da época. Richard Wagner foi reconhecido pela sua dita “revolução na música” na segunda metade do século XIX, teve seguidores ilustres como Friedrich Nietzsche e Charles Baudelaire, e ambos rotularam suas obras como revolucionárias, detentoras de um ideário *novo*, que repercutiria em tempos futuros.

Nietzsche possui obras filosóficas escritas deliberadamente sobre Wagner, dentre elas, podem ser consideradas as mais famosas: *Richard Wagner em Bayreuth* (1876) e *O Caso Wagner* (1888). De acordo com Henry Burnett (2011), que analisou os diversos pensamentos de Nietzsche acerca de Wagner, havia dentro do deslumbre do filósofo alemão um olhar idealizado sobre o que representava o festival de Bayreuth⁹⁰ para a história da Alemanha e para a história da música. Na visão de Nietzsche, Wagner seria um redentor, ele representaria a junção e a unidade do povo alemão em meio ao caos e à desordem, ele revolucionaria a sociedade e a língua germânica, pois Wagner

⁹⁰ O festival de Bayreuth (*Bayreuther Festspiele*) foi criado em 1876 a partir da inauguração do Teatro de Bayreuth, construído pelo rei da Bavária à época, justamente para abrigar as óperas de Wagner. Foi, portanto, um evento muito importante para o compositor, que acreditava estar revolucionando a forma, e também para Nietzsche, que acreditava que o festival permitiria uma revolução no plano da cultura.

seria a incorporação do sentimento popular, e sua música “era o caminho para a alma do povo”. No entanto, segundo Burnett (2011), houve uma sobrevalorização dos ideais do compositor por parte do filósofo. A idealização de um retorno da civilização ao momento primordial (povo) através da música de Wagner pertencia a Nietzsche e não ao próprio compositor daquela maneira. A decepção de Nietzsche se deu quando percebera que o festival servira para agregar uma massa de nobres e aristocratas germânicos e de outros países, Wagner queria a revolução da forma na música e reconhecimento para além das fronteiras alemãs, nada mais filosófico que isto⁹¹.

Não se pode negar, porém, que Wagner causou muitas impressões positivas em seu auge de composições. O poeta francês Charles Baudelaire escreveu-lhe uma carta em 1861 quando da estreia de *Tannhauser* em Paris no intuito de se desculpar pelas maldosas críticas que seus contemporâneos fizeram à sua obra. Nesta carta, Baudelaire detalha o que para ele seriam maravilhas na ópera do compositor alemão:

(...) as trompas e os fagotes, ao se juntarem a eles, preparam a entrada dos trompetes e dos trombones, que repetem a melodia pela quarta vez, *com um clarão fascinante de cores*, como se nesse instante único o santo edifício tivesse brilhado diante de *nossos olhares ofuscados*, em toda a sua *magnificência luminosa e radiante*. (...) Seu caráter de *misticidade ideal* faz-se sensível graças sobretudo ao *pianíssimo* sempre conservado na orquestra e que se interrompe apenas no curto momento em que os *metais* fazem *resplandecer* as maravilhosas linhas do único tema dessa introdução. (1999, p. 30, grifos do autor)

Baudelaire também acreditava que a música de Wagner faria parte do *novo*, ou seja, seria moderna. Entretanto, mesmo sendo moderna, ela seria eterna, pois outros encontrariam “brechas” deixadas por Wagner para continuar o que ele havia começado, e assim, a música daquele compositor não deixaria de existir mesmo em outra época (1999, p. 80). Portanto, as semelhanças entre Wagner e Bosio, nas visões dos cronistas nortistas, poderiam ser muitas, guardadas as devidas proporções. As principais sendo, talvez, a questão da língua cantada na ópera e do tema histórico. O tema da modernidade na ópera de Bosio também foi algo questionado na imprensa, como foi visto no capítulo anterior, assim como a língua portuguesa cantada, recebendo, desta forma, críticas maliciosas, muito parecido com a situação de Wagner em Paris e as

⁹¹ Tanto *Richard Wagner em Bayreuth* (1876) quanto *O Caso Wagner* (1888) demonstram ideias antitéticas acerca do compositor alemão. Na primeira obra, Nietzsche faz certa apologia ao compositor e deposita as suas esperanças filosóficas em suas óperas, que, para ele, seriam a redescoberta do povo alemão através da música, do mito, da história e da língua. Neste sentido, não se pode esquecer que naquele período histórico, a Alemanha estava em processo de unificação tardia, igualmente à Itália, e que a necessidade de pensar o povo intelectualmente fazia parte daquele contexto. A decepção do filósofo é escrita na segunda obra mencionada, em que Nietzsche relata que seus pensamentos iniciais iam muito além do que Wagner realmente poderia oferecer.

respectivas críticas maldosas da imprensa francesa que tanto envergonharam Baudelaire.

As experiências de Ettore Bosio nos estados do Maranhão e do Amazonas só fazem comprovar, neste contexto, a ópera como um estilo antecedente dos espetáculos de massa, pois passa a ser o principal entretenimento de um vasto público. Sendo a ópera a junção do que o público “assistia” e “ouvia” num mesmo espetáculo. Nas décadas iniciais do século XX, não demoraria muito para ser substituída por dois grandes veículos de massa, já dividida: o cinema e o rádio.

Sendo o cinema e o rádio relacionados à ópera assuntos para o próximo capítulo deste trabalho, é importante destacar, neste momento, a similaridade da *belle époque* nas capitais nortistas do Brasil. Tanto Villanova (2008) quanto Salles (1994a) ressaltam a existência de pequenos teatros, quase todos muito simples, sem traços de beleza externa ou suntuosidade nas capitais amazônicas Belém e Manaus, anteriormente à inauguração dos prédios símbolos da riqueza da bela época, o Teatro da Paz (1878) e o Teatro Amazonas (1896). Na verdade, os grandes e belos teatros só puderam ser mentalizados e construídos a partir da alta procura e da crescente necessidade para maiores e segregadores espaços de lazer da elite. Tais construções ocorreram por conta do pensamento positivista e progressista republicano dos governos, os mesmos que alimentavam a ideia da *belle époque*. Essas concepções cientificistas e progressistas eram, porque tinham de ser, as mesmas concepções europeias, as que Schorske (1981) demonstra em Viena, capital da Áustria, porém, fica evidente que no contexto amazônico brasileiro as concepções da *belle époque* se distanciavam, de certa maneira, da prática (Sarges, 2010; Dias, 1999).

A presença dos pequenos teatros nem sempre significava um lazer de elite. O próprio Bosio relatou a presença do tocador de flauta no teatro de Teresina, ou a invasão de grilos pelo mal cuidado teto do Éden Teatro em Manaus, ou os espetáculos de prestidigitação para os caixeiros de São Luís. Tanto em Belém quanto em Manaus e São Luís as estações de companhias cômicas, mágicas e outros estilos mais populares eram certas nos teatros, até mesmo no Teatro da Paz (Páscoa, 2009) como foi lembrado no primeiro capítulo. Neste sentido, os ambientes de lazer e seus arredores (praças, ruas, tavernas) ainda eram locais de interseção cultural, onde predominavam não só uma cultura, mas muitas. Isto pode ser evidenciado tanto na realidade amazônica quanto na europeia. Pois eram sociedades marcadas, naquele período, pela ascensão do modo de vida burguês, o que causava quase um isolamento das classes menos abastadas às áreas

periféricas das cidades. A análise do surgimento da *Ringstrasse* feita por Schorske (1981) revela as intenções burguesas de que, com a criação do *ring*, os espaços urbanos de Viena ficariam melhor organizados, e principalmente, a separação entre o espaço periférico e o espaço que antigamente era somente da nobreza austríaca, continuaria intocada. Walter Benjamin (2009) revela praticamente o mesmo acerca de Paris, em que o novo e o antigo se misturavam em constante evolução própria da modernidade, mas que os esforços das autoridades francesas poderiam ser explicados pelo fato de que as classes não estavam inteiramente separadas.

Toda a experiência que Ettore Bosio vivenciou nos estados ao norte do país, experiência física, mental e cultural, inclusive as diferentes culturas, ajudaram a moldar sua vida posteriormente. A composição da ópera *Duque de Vizeu* e suas composições enquanto estudante de música na Itália fizeram parte da primeira etapa da sua vida musical. Existia nele a ânsia de compor novidades que combinavam com o momento histórico no qual vivia, a vontade de se distanciar dos grandes mestres italianos de outrora. Infelizmente, não pode fazer muito mais por falta de recursos. Era apenas um músico viajante de companhias líricas, não era um empresário de companhias líricas, não podia ditar o repertório que tocaria ou regeria. Bosio era um músico italiano que trabalhava de diversas maneiras, com inúmeros outros músicos, para se manter. Foi somente em Belém, capital do Pará, que ele conseguiu se estabelecer de verdade. Após dois meses, mais ou menos, de estada em Manaus, Bosio se desvencilhou da companhia lírica de Franco mais uma vez. Em vez de voltar à Europa, decidiu ficar no Brasil. Em junho de 1893, o maestro já se encontrava em Belém novamente⁹², realizando um concerto em benefício⁹³ ao Orfanato Paraense sob a direção de Gama Malcher. Desta vez, fixou-se na capital paraense.

⁹² A República (PA), 22 de junho de 1893, p. 1.

⁹³ Alguns concertos musicais eram realizados em benefício de alguém ou de alguma instituição, significando, desta forma, que o lucro gerado por aquele concerto seria revertido para aquele que fora beneficiado. Podiam ser beneficiados músicos, cantores de ópera, instituições como neste caso mencionado, políticos, entre outros. Era uma prática muito utilizada naquele período, sendo relatada comumente pela imprensa. Muitos músicos viajantes tinham concertos em benefício deles nas cidades visitadas, onde trabalhavam com os colegas da localidade.

2.2 “Merecimento e aptidão artística”: vivendo em Belém

2.2.1 “Meu illustre amigo e colega maestro Gama Malcher”

Quando Bosio veio à Belém pela primeira vez, em 1892, para a estação lírica do primeiro semestre do Teatro da Paz, apresentar sua inédita ópera *Duque de Vizeu* na companhia lírica de Joaquim Franco, ele já fizera amizades que seriam duradouras em sua vida. À época da passagem por Belém, foram realizados concertos e *soirées* musicais em seu benefício. No *Correio Paraense* há o anúncio de um concerto⁹⁴ no Teatro da Paz com composições dele e acompanhamentos dos professores e músicos Alfredo de Freitas, Roberto de Barros, Manoel Pereira e Luigi Sarti⁹⁵. Estes músicos fariam parte do corpo docente do ainda futuro Conservatório de Música criado em 1895.

Outro grande nome da música paraense no final do século XIX e início do XX foi José Cândido da Gama Malcher, cuja tese de doutoramento de Márcio Páscoa (2003) e a biografia feita por Vicente Salles (2005a) são os trabalhos mais abrangentes acerca do compositor paraense. Gama Malcher, nascido em 1853, cerca de uma década antes de Bosio, era filho do famoso médico paraense José da Gama Malcher. Posteriormente, por conta da influência política de seu pai no governo republicano, o músico Gama Malcher teria certos privilégios dentro do Teatro da Paz (Páscoa, 2009; Salles, 2005a). Influente, e vindo de uma família importante no Estado, Gama Malcher teve um papel relevante para o meio artístico-musical, como músico e professor do Conservatório e também como diretor do Centro Musical Paraense.

Como contemporâneo de Ettore Bosio, Gama Malcher e o músico italiano tiveram uma amizade duradoura. Tanto através da maçonaria, como será abordado adiante, quanto, naturalmente, pelo meio musical. Estes dois músicos, juntamente com Meneleu Campos, talvez sejam os principais expoentes da nova tendência musical do fim do século XIX, o verismo. Gama Malcher compôs duas óperas de reconhecimento nacional à época: *Bug-Jargal* e *Jara* (leia-se Iara). Neste tópico será abordada a relação entre Ettore Bosio e Gama Malcher e também a relação destes com outros compositores importantes na história musical paraense. Neste sentido, será analisado como fora

⁹⁴ Correio Paraense, 11 de junho de 1892, p. 3.

⁹⁵ O professor Sarti, assim como Bosio, fazia parte de uma grande comunidade de músicos italianos residentes em Belém. A relação destes dois músicos juntamente com os outros músicos italianos na cidade será destacada mais adiante.

fecunda a criação e o lançamento de obras musicais relacionadas à nova tendência na primeira década do regime republicano.

Quando Bosio chegara a Belém, como um simples músico italiano vindo de uma companhia lírica, Gama Malcher já era uma personalidade importante na sociedade. A sua ópera *Bug-Jargal* fora levada à cena no Teatro da Paz logo no ano de sua reinauguração, em 17 de setembro de 1890, já no regime republicano. Pouco menos de dois anos antes da estreia de *Duque de Vizeu*, em 3 de abril de 1892. Páscoa (2003; 2009) faz uma análise musicológica extensiva acerca desta ópera, desde a partitura até os aspectos sociais que circundavam as apresentações. Não é o objetivo deste trabalho analisar a ópera de Gama Malcher, no entanto, as similaridades e diferenças entre as obras deste e de Bosio nos são relevantes, bem como a recepção das mesmas na sociedade republicana belenense.

Apesar de ter viajado aos Estados Unidos para se formar em engenharia, e concluir o grau (Páscoa, 2009, p. 89), Malcher não demorou para ir à Itália estudar o que mais lhe interessava, a música, no Conservatório de Milão em 1877. Quando voltou a Belém, em 1881, já recebera a subvenção governamental para realizar a temporada lírica de 1882 (Páscoa, 2009, p. 90) e trouxera Carlos Gomes ao Pará pela primeira vez (Salles, 2005a). Mas, no ano seguinte, em 1883, Malcher mudou-se para morar na Itália. Lá ele conheceu a esposa Palmira Belatti e lá também nasceu seu primeiro filho, em Milão. Não há registrado exatamente o ano que Malcher volta a Belém, porém, sabe-se que já estava na cidade em 1890, quando da reinauguração do Teatro da Paz após as reformas e da nova temporada lírica no regime republicano, cuja ópera *Bug-Jargal* seria levada à cena.

Atuando como empresário da companhia lírica de 1890, Gama Malcher ainda seguiu com sua companhia para o sudeste do país, como relata Páscoa (2009, p. 92), apresentando-se em São Paulo e no Rio de Janeiro, desfazendo-se em 1891. As críticas da ópera foram muito parecidas com as críticas de *Duque de Vizeu*, levada à cena quase dois anos depois. Nas três cidades brasileiras em que fora apresentada: Belém, São Paulo e Rio de Janeiro, *Bug-Jargal* obteve críticas diferenciadas. Alguns cronistas se satisfizeram com a ópera, outros não, mas estes últimos divididos pelo motivo que não os satisfazia. A ópera tinha tema abolicionista, que fazia parte do contexto em que fora planejada. Era uma adaptação do romance de Victor Hugo de mesmo nome, mas que fora traduzido para o italiano pelo libretista Vincenzo Valle (Salles, 2005a). Conta a história de um africano nascido no Congo, Bug-Jargal, reduzido à escravidão e ao

serviço da casa de um senhor branco. Lá ele se apaixonou pela filha de seu senhor, Maria, um amor não correspondido que acaba em tragédia e na morte do personagem principal, o escravo.

Na forma de uma ópera *ballo* em 4 atos, Gama Malcher inovou ao colocar instrumentos e ritmos típicos do carimbó no segundo e quarto atos (Salles, 2005a; Páscoa, 2009). Tal fato transformou *Bug-Jargal* numa ópera híbrida, pois manteve a tradição italiana da forma em 4 atos e cantando o idioma italiano, mas demonstrou tendências veristas ao introduzir uma dança que fazia parte da realidade do povo paraense, ainda que modificada para o palco de um teatro. As crônicas musicais seguiram-se. Segundo Salles (2005a, p. 53), “o mais ferino crítico foi o cronista de *A Província do Pará*, (...), que não tolerou tambores de carimbó”. Com ironia, o cronista Marques de Carvalho escreveu: “Imaginem os leitores um espírito gentil com aquele acompanhamento de carimbó!!! (...) Somos nós que não passamos de selvagens, e não entendemos da coisa. (...) o que se usa hoje é o lírico obrigado a batuque”, percebemos aqui a intolerância com os aspectos veristas da ópera.

Mas para o cronista do *Diário de Notícias do Pará* a ópera fora maravilhosa: “(...) nos arrebatamentos da música selvagem, como selvagens são as nossas florestas (...) ouvimos aquela sublime melodia”⁹⁶, aqui a tendência verista se mostra bem-vinda. O cronista ainda continua escrevendo que a ópera seria filiada à “moderna escola musical”, o que seria um ponto positivo. Entretanto, assim como Páscoa (2009, p. 112) coloca, as críticas dos cronistas paulistas e cariocas foram mais intensas, talvez porque não conheciam outros trabalhos de Gama Malcher, talvez porque fosse *Bug-Jargal* uma ópera inédita, apresentada apenas no Teatro da Paz à época. Páscoa transcreve uma crítica do *Jornal do Comércio*⁹⁷ paulista da qual destaco o seguinte: “(...) não corresponde no seu todo às exigências da música moderna, não parece acompanhar a *evolução* vencedora da música”. Para este cronista fica evidente o repúdio à escolha de Malcher da tradicional forma italiana de 4 atos, se pensarmos desta maneira *Duque de Vizeu* fora pensada e idealizada em 3 atos já diferente da forma tradicional, e a questão do carimbó como um aspecto verista da ópera pode simplesmente não ter sido

⁹⁶ Diário de Notícias (PA), 19 de setembro de 1890.

⁹⁷ Jornal do Commercio (SP), 5 de janeiro de 1891.

reconhecido pelo cronista paulista como tal, pelo simples fato de o mesmo não conhecer a dança amazônica⁹⁸.

No entanto, o cronista do periódico paulista *A Plateia*, segundo Salles (2005a, p. 58), teve uma opinião contrária, segundo este há uma “originalidade da música” e “é um trabalho já modelado nos modernos preceitos da escola musical e que necessariamente há de, (...), ser uma partitura de estímulo nacional”. Neste sentido, há divergências de opiniões de cronistas não somente no Pará. Certamente, no recém instaurado regime republicano as ideias “modernas” ainda não estavam totalmente consolidadas no meio artístico intelectual, da mesma maneira que se mostrou à época das crônicas acerca de *Duque de Vizeu*, quase dois anos depois. O cronista do *Jornal do Comércio carioca*⁹⁹, por exemplo, escreveu que Gama Malcher “talvez fosse mais feliz não querendo parecer tão moderno (...)”, ou seja, desta vez os aspectos veristas foram atacados. Para o cronista, a ânsia do compositor de fugir do estilo italiano tornou-se confuso e irritante para o espectador.

De fato, podia realmente ser confuso para o espectador, como se revelou através das diversas críticas, mas o contexto histórico e social do país naquele período era igualmente confuso. Afinal, não se pode pensar as artes em geral como se não espelhassem as angústias, alegrias e esperanças do contexto histórico em que foram criadas. A Primeira República, como hoje é conhecida, foi um período de transição e de intensas transformações em todos os âmbitos da sociedade brasileira. Rica de continuidades e rupturas e igualmente de ressignificações. Um estímulo nacional já era melhor moldado nas composições em relação às décadas anteriores do século XIX, mas estas ainda eram idealizadas na forma europeia. As crônicas musicais tanto sobre *Duque de Vizeu* quanto *Bug-Jargal* demonstram isto.

Com a vinda de Bosio à Belém e o retorno de Gama Malcher à cidade também, estes dois compositores tornaram-se grandes amigos. No dia 14 de janeiro de 1894, um domingo, houve no Teatro da Paz um concerto, organizado por Luigi Sarti, em comemoração à inauguração da iluminação à luz elétrica no próprio teatro (Salles, 2005a, p. 70). Um “grande concerto vocal e instrumental, organizado pelos artistas M.^{me} Virginie Bloch e L. Sarti. Tomarão parte no mesmo os distintos artistas e maestros: Gama Malcher, Ettore Bosio, Moreira de Sá e Pereira com o gentil concurso de diversos

⁹⁸ No livro homônimo de Victor Hugo, de onde a ópera de Malcher foi baseada, no último ato há a referência a uma dança haitiana dançada pelos escravos. Salles (2005a) revela que o maestro paraense não conhecia a dança descrita, achando melhor destacar em sua ópera o carimbó no lugar daquela dança.

⁹⁹ *Jornal do Commercio* (RJ), 27 de fevereiro de 1891.

amadores”. No programa do concerto, dividido em duas partes, entre composições de Gounod, Mendelsohn, Pfeiffer, Alard, entre outros, apenas Bosio e Gama Malcher tiveram composições suas executadas pela orquestra de Sarti, respectivamente, “Grande prelúdio”, e “Ridda d’Amor” e “Bergeronnette”, esta última Malcher dedica à cantora Virginie Bloch. Além da execução de seu “Grande prelúdio”, Bosio executa o “Andante expressivo” e a “Canção da Primavera” de Mendelsohn somente para violoncelo. Duas composições portuguesas, “Inquietude” e “Gaivota imperial” foram regidas pelo maestro português Moreira de Sá, que estava em Belém à época. Acerca dos concertos organizados pelo próprio Gama Malcher, Vicente Salles (2005a, p. 124) destaca:

Os programas de concerto eram sempre ecléticos e muitas vezes Gama Malcher deixava de executar suas próprias obras, mostrando outra face desprendida do seu caráter. (...) E, por vezes, executava obras sinfônicas de seus colegas paraenses, entre outros Ettore Bosio, Meneleu Campos, Alípio César ou José Domingues Brandão.

Neste trecho destacado, Salles está escrevendo sobre os concertos dados nas festas de Nazaré, na época do Círio em Belém, e vemos que Gama Malcher colocava com certa assiduidade nos programas as composições de seus amigos paraenses. De acordo com Páscoa (2009, p. 92), em 1892 Malcher tornou-se professor do Liceu Paraense, atual Colégio Paes de Carvalho, o que lhe deu tempo para compor sua nova ópera *Jara*, que seria levada à cena no Teatro da Paz em 1895. Neste ano também, o maestro paraense montou um sexteto que se tornou notável pelos nomes que o compunham, “pois eram todos musicistas exponenciais da vida artística local, como o violoncelista e compositor Ettore Bosio. Com este agrupamento fez mais de duzentos concertos, até 1902” (Páscoa, *idem*).

Jara teve seu libreto escrito pelo conde de Stradelli, em língua italiana igualmente à *Bug-Jargal*. Mas a segunda ópera de Malcher foi definitivamente mais povoada de aspectos veristas do que a primeira¹⁰⁰. Segundo Páscoa (2009, p. 272), esta ópera é cheia de simbolismos. É evidente a relação entre Homem e Natureza, “em *Jara* não há guerras, nem motins, nem os tradicionais duelos e disputas de amor e honra, menos ainda levantes coletivos contra injustiças sociais”, ainda neste sentido, “o Homem, sob um pensamento progressista, melhora de forma pretensa, emancipando-se no universo da razão” (Páscoa, 2009, p. 274). A lenda amazônica foi retratada por

¹⁰⁰ Vicente Salles (2005a, p. 95) inclusive menciona o pioneirismo de Malcher, nesta ópera, ao utilizar cantos indígenas: “O caráter nacionalista do libreto também se anuncia no aproveitamento de motivos populares, instrumentos típicos da região amazônica e, pela primeira vez, cantos indígenas na língua nheengatu. Malcher antecipou-se, portanto, a Heitor Villa-Lobos no revestimento musical de palavras indígenas”. Desta forma, assinala-se realmente *Jara* com mais aspectos veristas que *Bug-Jargal*.

Malcher num tempo menor, não os 4 atos de *Bug-Jargal*, mas os 3 atos mais próprios às composições veristas, assim como *Duque de Vizeu*. A segunda ópera de Ettore Bosio, *Ideale*, levada à cena em 1900, a tempo para as comemorações do quarto centenário do “descobrimento” do Brasil, é ainda mais breve. Tem apenas 1 ato. A recepção desta ópera será abordada mais adiante. Sobre a questão da duração das óperas veristas, Páscoa escreve:

A brevidade das novas composições se associava à simplicidade dos novos personagens, suas questões cotidianas, comezinhas se postas ao lado dos grandes conflitos de Estado das tragédias e melodramas do passado, mas vitais para a trajetória destes anônimos camponeses e urbanos, sem maiores perspectivas (PÁSCOA, 2009, p. 275).

De acordo com uma das críticas que Salles (2005a, p. 236) destaca em sua biografia, *Jara* seria “uma lenda das inúmeras que acalentaram a nossa infância. Como imaginação e relevo nenhuma outra se prestaria melhor à adaptação musical”. Certamente, a segunda ópera de Gama Malcher continha mais aspectos veristas do que a primeira, no entanto, não se tornou tão conhecida quanto *Bug-Jargal*, talvez pelo momento em que fora apresentada, quando Carlos Gomes já se encontrava em Belém para a inauguração do Instituto que levaria seu nome. O cronista do periódico *Época*¹⁰¹ emitiu uma opinião pouco amistosa a respeito da ópera:

Representou-se pela primeira vez (...) a “Yara” do maestro Brasileiro e Paraense Malcher: a musica no meu fraco modo de entender achei-a fraquíssima sem o sutil cunho da originalidade, (...). Tivemos a esplendida Fosca em cena, a obra-prima do grande maestro Carlos Gomes, agradou extraordinariamente, (...).

Percebemos neste trecho da crônica musical as opiniões opostas acerca da ópera de Malcher e de Carlos Gomes. É possível pressupor, através da análise dos periódicos da época, um declínio das composições inéditas com aspectos veristas em Belém com a vinda do maestro campinense, sua estadia por Belém e logo depois seu falecimento. Os concertos continham com frequência muito mais composições de Gomes, principalmente *Il Guarany*. Se analisarmos apenas as composições operísticas de cunho verista de Bosio e Malcher, isto fica ainda mais evidente. De acordo com a Tabela 2 abaixo, há um período de cinco anos entre a estreia de *Jara* e a estreia de *Ideale*, período mais longo entre duas óperas veristas desde o início da década republicana.

Tabela 2: Ano de lançamento das composições operísticas de Ettore Bosio e Gama Malcher

¹⁰¹ A Epoca (PA), 16 de junho de 1895, p. 8.

Ano	Ópera	Compositor
1890	Bug-Jargal	Gama Malcher
1892	Duque de Vizeu	Ettore Bosio
1895	Jara	Gama Malcher
1900	Ideale	Ettore Bosio

O ano de 1895 é justamente o ano em que Carlos Gomes chegara a Belém, para que o Conservatório de Música, cuja direção seria do maestro, fosse inaugurado naquele mesmo ano (Coelho, 1995). Foi igualmente neste ano a estreia de *Jara* e, como pudemos ler na crítica, as opiniões sobre a *Fosca* de Gomes eram superiores. Fica evidente a preferência jornalística para tudo o que tivesse relação com Carlos Gomes. A propaganda acerca do compositor brasileiro de renome internacional era grandiosa. Inclusive pelo governo estadual, que fizera enormes esforços financeiros para manter Carlos Gomes em Belém, acomodando-lhe num sobrado e voltando inúmeros eventos artísticos em benefício de seu nome (Coelho, 1995).

No ano seguinte, 1896, houve o falecimento do maestro campinense em Belém¹⁰², mas tal fato só fez com que as propagandas e homenagens duplicassem pela cidade. As composições inéditas no Pará rarearam cada vez mais. Ettore Bosio só estrearia sua *Ideale* cinco anos após *Jara* de Malcher. Até Meneleu Campos, que fizera composições como *Suíte Brasileira*, entre outras, somente levou ao público entre 1898 e 1900 (Páscoa, 2009). Mesmo com este baixo nível de composições inéditas de aspectos veristas no período em que Carlos Gomes brevemente vivera em Belém, os músicos belenenses e estrangeiros tiveram intensos períodos de trabalho, seja nos inúmeros concertos, seja no recém inaugurado Conservatório de Música.

A cidade ficou realmente em polvorosa com a presença de Carlos Gomes, principalmente o meio artístico-musical. O famoso sexteto formado por Gama Malcher, já mencionado anteriormente, que também incluía Bosio, seguia trabalhando intensamente. A maioria destes músicos quando não se encontravam em momentos de trabalho, encontravam-se nas Lojas Maçônicas que frequentavam. Segundo Monteiro (2014), existia uma ligação muito forte desde meados do século XIX entre abolicionistas, maçons e aqueles que defendiam o regime republicano. Não à toa que,

¹⁰² Geraldo Coelho em sua obra *O brilho da supernova* (1995) faz uma análise histórica acerca dos funerais de Carlos Gomes e todas as repercussões em Belém por conta de sua morte. As homenagens, as notícias nos periódicos, os esforços governamentais, enfim, o historiador realiza um profundo estudo acerca do período final da vida do compositor.

após a proclamação da República, as Lojas Maçônicas tornaram-se verdadeiros centros de reunião entre líderes e simpatizantes republicanos. Lauro Sodré, por exemplo, em seu primeiro mandato (1891-1897) era “uma das maiores lideranças maçônicas no Estado” (Monteiro, 2014, p. 171), assim como Paes de Carvalho e Gentil Bittencourt, também Antônio Lemos e José da Gama Malcher, o pai do compositor. Assim como seu pai, Gama Malcher também era maçom e freqüentava a Loja Harmonia e Fraternidade, Ettore Bosio igualmente.

Amigos de Gama Malcher eram o venerável da Loja Harmonia e Fraternidade, coronel Sotero de Menezes, o festejado herói de Canudos, e em particular o tenor Julio Ugolini, o maestro Ettore Bosio, maçons de velha data, iniciados e formados na Itália, todos ligados à Loja da Trav. 7 de setembro (SALLES, 2005a, p. 114).

Estando a maior parte da sociedade maçônica intimamente ligada, àquela época, com os pensamentos e ideias progressistas, evolucionistas e positivistas que circulavam de mãos dadas com as ideias republicanas, o fato de estes artistas, que carregavam estas ideias, terem sido maçons não é de surpreender¹⁰³. Vicente Salles relata ainda que Gama Malcher se tornara “verdadeiro intermediário dos maçons do Pará – entre os quais se encontravam outros músicos: Roberto de Barros, Giulio Ugolini, Ettore Bosio, Luigi Sarti – para a decisão de ampará-lo nos dias finais. Estes músicos foram de fato seus irmãos” (2005a, p. 40). Salles menciona também a relação entre a maçonaria e os músicos italianos, que será melhor aproveitada no próximo tópico deste capítulo.

A modernidade espreitava a sociedade belenense por muitos ângulos, especialmente as elites, que se reuniam em diversos clubes e salões privados ou públicos para discutir sobre ela, seja de forma positiva ou negativa. As Lojas Maçônicas serviam para o mesmo propósito. E é a partir delas que podemos ter uma ideia da inserção destes músicos e suas influências num ambiente que também era político. Já durante as duas primeiras décadas do século XX é que estes músicos se tornariam cada vez mais atentos à política estadual para que se beneficiasse o meio artístico-musical, principalmente após o fechamento das atividades do Conservatório Carlos Gomes em 1908. Em 1914, por exemplo, houve a criação do Centro Musical Paraense, cujo presidente era Gama Malcher, “ocasião em que era o decano dos compositores

¹⁰³ De acordo com Monteiro (2014, p. 173), “a República era defendida majoritariamente pela Maçonaria paraense, mas não era unanimidade. O que era unanimidade era o liberalismo, monárquico ou republicano, mas a sociabilidade maçônica travava intenso debate buscando influenciar a sociedade e as instâncias de poder”.

paraenses” (Páscoa, 2009, p. 93), o compositor manteve este título até sua morte em 1921.

O Centro foi uma instituição importante para a sociedade artístico-musical belenense, principalmente entre 1914 e 1928, pois este momento foi o período em que o Conservatório Carlos Gomes esteve fechado, reinaugurado apenas em 1929 tendo como seu diretor o já idoso Ettore Bosio¹⁰⁴. O Centro serviu como grande incentivador de eventos musicais na cidade, inclusive da apresentação de músicos amadores em certos espaços privilegiados de Belém (Salles, 2005a), também de propaganda de composições paraenses já conhecidas no meio artístico-musical e, igualmente, de realizar propostas pedagógicas relacionadas à música voltadas para o público belenense. Em recorte do jornal *Folha do Norte*¹⁰⁵ há a descrição da fala de Bosio no Centro Musical Paraense que remete a assuntos pedagógico-musicais.

Urge, portanto, que as sociedades musicas em Belem para bem da própria arte, organizem e effectuem séries ininterruptas de concertos para fins instructivos, que facilitem a sua assistencia por preços faceis, comodos, quase gratuitos, afim de encorajar a sua frequencia, a sua acceitação, a titulo exclusivo e unico de propaganda e ensino.

Ou seja, os concertos com fins instrutivos, pedagógicos, serviram de justificativa para a existência do Centro Musical Paraense. Esta instituição fora essencial para manutenção de políticas, mesmo que privadas, voltadas para a música e o ensino musical em Belém sem uma escola ou instituto oficial para atender estas demandas. No capítulo seguinte, a relação de Bosio com a política educacional musical será ainda mais evidenciada. Gama Malcher fora durante seis anos o diretor deste Centro, e seus feitos para a música e o ensino em Belém foram destacados por Bosio quando de seu falecimento. Assim, tanto Malcher quanto Bosio pensavam da mesma forma. Em uma homenagem¹⁰⁶ sob o título “O aniversario do fallecimento do maestro Malcher” escrita pelo maestro italiano na seção de “Notas artísticas” no jornal *A Província do Pará* demonstra a profunda amizade entre os dois maestros.

Faz hoje um anno que o meu illustre amigo e collega maestro Gama Malcher desapareceu do scenario artístico paraense. Conheci esse bello espírito no anno de 1892, quando se representava, no Theatro da Paz, em estréa, a minha ópera “Duque de Vizeu”, lembrando-me ainda hoje, agradavelmente, das palavras lisonjeiras pronunciadas naquella occasião pelo exímio maestro, em referênciã á minha producção musical, referencia esta que não era um acto de cortezia, mas a sincera convicção de um artista de valor.

¹⁰⁴ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta da *Acta de inauguração e impressões de visitantes do Instituto Carlos Gomes*, 11 de julho de 1929.

¹⁰⁵ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, *Folha do Norte*, data não identificada.

¹⁰⁶ Idem, *A Província do Pará*, 17 de janeiro de 1922.

Daquella data em deante tornamo-nos amigos, trocando idéas sobre a evolução da opera italiana, influenciada poderosamente pelo grande genio germanico de Ricardo Wagner. Tinham surgido então, entre outros: Franchetti, Mascagni, Puccini e Leoncavallo como reformadores eclecticos da velha opera dos Rossini, Bellini, Donizetti, etc., a qual electrizou o mundo inteiro pela sua grande inspiração melódica, verdadeiramente genial, (...).

Ouvi ao piano, executada pelo proprio auctor, a primeira opera do saudoso maestro paraense “Bug-Jargal”, (...). Assisti tambem a todas as peripecias da “primeira” opera “Yara” e aos crueis e injustos ataques lançados por um poeta despeitado, publicados na imprensa local; ao ridículo que tentaram contra o auctor, distribuindo folhetins descortezes na noite da primeira representação. Sinto-me hoje feliz em declarar que a dita opera foi fortemente applaudida pelo seu valor real, pela sua factura moderna, pela sua inspiração, ora nostalgica, ora impetuosa e vivaz. Apreciei ainda o Malcher como director do Instituto Carlos Gomes succedendo elle ao maestro iniciador da Arte Musical no Pará: Enrico Bernardi – pela sua iniciativa, pelo trato fidalgo e pelo criterio artístico e didactico com que o dirigia.

(...) O maestro Gama Malcher reuniu em volta de si quasi todo o elemento artístico que o elegeu presidente do Centro Musical Paraense.

Encorajado pela prova de estima e de respeito dada pelos seus collegas, trabalhou incessantemente em pról da arte musical que tanto amava. (...)

A morte veio colhel-o no momento em que o seu coração de pae vibrava fortemente pelos successos pianisticos da sua talentosa filha Antonietta, a qual foi presa de profundo golpe pelo seu desaparecimento. Mas os homens de valor não morrem: elles têm um abrigo na Historia, que os recorda com saudades e carinho pelas suas obras.

Amigo, progride em paz! – ETTORE BOSIO.

Nesta homenagem, Bosio relembra os melhores períodos da vida de Malcher, conta, inclusive, da ocasião em que os dois se conheceram, quando estreara sua ópera inédita cantada em português *Duque de Vizeu* em 1892, e também quando o mesmo presenciou a estreia de *Jara* em 1895. Bosio não estava em Belém quando da estreia de *Bug-Jargal* em 1890, nem no Brasil quando da estreia desta ópera nas capitais São Paulo e Rio de Janeiro em 1891. Por isso, conta que o próprio Malcher a tocara no piano para o mesmo conhecer a composição. O maestro italiano também relembra as concordâncias entre os dois acerca do que ele chamou de “evolução da ópera italiana” em fins do século XIX. Ele cita os três mais conhecidos compositores veristas da Itália: Mascagni, Puccini e Leoncavallo, como já foi mencionado no capítulo anterior. Assim como Wagner, segundo ele, “grande gênio germânico”, o que comprova sua admiração por este compositor, dizendo ainda ter este maestro influenciado “poderosamente a ópera italiana”, o que pode explicar a relação entre Bosio e Wagner que muitos cronistas nortistas relataram quando da estreia de *Duque de Vizeu*, e que foi visto anteriormente neste capítulo.

Ele também cita um exemplo das ferinas críticas musicais à ópera de Malcher que ele, na homenagem, considera de “fatura moderna”. Era para Bosio *moderna*, pois era considerada inovadora, vanguardista, sintonizada com aquele contexto histórico

específico e seus ideais de renovação das artes de acordo com o pensamento progressista da época. Neste sentido, é a mesma definição que Baudelaire (1864) projeta décadas antes acerca deste tema: todo tempo presente possui sua própria modernidade. E Bosio se entendia como moderno tanto quanto entendia Malcher da mesma forma. Por fim, cita os anos em que Malcher substituiu Enrico Bernardi¹⁰⁷ na direção do Conservatório, algo que revela ser de grande importância para Bosio e que ele acreditava ser igualmente importante para a sociedade, e o orgulho que o maestro falecido sentira de sua filha antes da morte. A última frase “Amigo, progride em paz” é um reflexo da inserção de Bosio no mundo do espiritismo em Belém que se dá no ano de 1920, sendo 1922 o ano desta homenagem no jornal o maestro já demonstrava sua convicção espírita, este tema será abordado no tópico a seguir.

A relação entre Ettore Bosio e Gama Malcher se mostrou digna de ser explanada neste trabalho, pois a trajetória musical de ambos, salvo as especificidades de cada um, é parecida. Talvez o que mais diferencie a trajetória de cada um, além de um deles ser estrangeiro, obviamente, seja o núcleo familiar. Malcher fazia parte de uma família importante no Pará, com muita influência política e social. Bosio se emancipara cedo, como ele mesmo afirmou, e conseguia recursos financeiros com muito esforço através de passagens por companhias líricas, concertos inúmeros e aulas de música particulares. No entanto, a sua formação como maestro compositor em Bolonha lhe rendera certo *status* na sociedade elitista de Belém, o que lhe permitiu se tornar um docente no Conservatório de Música e fez com que se estabilizasse financeiramente.

Entretanto, talvez sua maior relevância para a sociedade musical belenense fosse enquanto docente. Ensinar era algo que amava e que após o fechamento do Conservatório, em 1908, voltara a fazer de modo particular. Embora não tenha parado de compor músicas, sendo uma de suas composições mais conhecidas, *Samba do Costa*, realizada a partir da década de 1910, o que será abordado no próximo capítulo. Na verdade, foi durante este “hiato” de funcionamento do Conservatório que Bosio tivera seus alunos mais “ilustres”, como Helena Nobre, e seu irmão Ulisses, Gentil Puget e Waldemar Henrique, por exemplo. Sua participação como diretor do reinaugurado Instituto Carlos Gomes, de 1929 até 1936, ano de seu falecimento, foi de extrema importância no contexto republicano da era varguista, no Pará especificamente,

¹⁰⁷ Enrico Bernardi foi um maestro italiano que atuou em Belém nas duas décadas finais do século XIX, foi sucessor de Carlos Gomes na direção do Conservatório de Música e compôs inúmeras peças, era maestro assíduo no Teatro da Paz a partir de sua primeira temporada lírica em 1881, faleceu em 1900 na Itália. Sobre Bernardi, ver SALLES, 1980, p. 369.

baratista¹⁰⁸. O maestro italiano que fixara residência em Belém em 1893, sem muitos recursos, mas com muitas amizades importantes na elite da cidade, acabou tornando-se um rosto e um nome conhecido na capital amazônica. Sua imagem, assim como a de Malcher, significava muito e para além da música. E é sobre esta imagem que lhe fora atribuída na sociedade que abordaremos a seguir.

2.2.2 As imagens do maestro Bosio

No ano de 1900, numa nota artística¹⁰⁹ do jornal *A Província do Pará*, escrita para revelar a proximidade da estreia da nova ópera *Ideal* ou *Ideale* de Ettore Bosio, neste período já sendo professor do Conservatório Carlos Gomes, foi descrito como um “artista consciencioso e trabalhador, que presta á nossa terra os serviços da sua valiosa actividade”. Passaram-se oito anos desde a estreia de sua inédita *Duque de Vizeu*. À época, Bosio tinha 37 anos de idade, pois seu aniversário era somente no dia 7 de dezembro, e seu *status* como professor do Conservatório Carlos Gomes já aumentara, já que era esta a “valiosa atividade”, o ensino da música, que o jornalista do periódico mencionado falava. Neste período, Lauro Sodré não era mais o líder do governo, e através da subida ao poder de Paes de Carvalho, que assume em 1897 pelo Partido Republicano, os dois acabam se posicionando de forma oposta politicamente¹¹⁰, apesar deste último carregar os mesmos ideais republicanos e maçons do antigo governador. Com Paes de Carvalho assumindo o governo do estado, o cargo da Intendência de Belém é assumido por Antonio Lemos no mesmo ano.

¹⁰⁸ Com a presidência da República nas mãos de Getúlio Vargas, o interventor (mesmo cargo de governador de Estado) do Pará, foi o Coronel Magalhães Barata. A época de seu mandato, assim como o alcance social de sua projeção política construída nos anos 1930, 1940 e 1950 no Estado são conhecidos como baratismo, cf. MESQUITA, Luís. *Assumpção x Barata – uma relação de política e mídia que mobilizou a Amazônia*. Lisboa: Editora Chiado, 2013; e ROCQUE, Carlos. *Magalhães Barata: o homem, a lenda, o político*. Belém: Secult, 1999.

¹⁰⁹ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, *A Província do Pará*, 1900.

¹¹⁰ Segundo Sarges (2002, p. 49), “as divergências políticas foram acirradas, tendo Lauro Sodré e Justo Chermont se desligado do Partido Republicano para integrar-se à oposição”, após a eleição de Paes de Carvalho. Ainda segundo a autora, “o ano de 1897 não significou apenas o início de um poder que se estendeu por 14 anos [o período que Antonio Lemos era Intendente de Belém], mas também no cenário nacional ocorreu a grande cisão do Partido Republicano, com reflexos na política de todos os Estados brasileiros. O rompimento de Francisco Glycerio com o presidente Prudente de Moraes só veio a contribuir para tirar Lauro Sodré da liderança do Partido Republicano do Pará. A nível estadual, ao lado do presidente da República ficaram Augusto Montenegro, Justo Chermont e Antonio Lemos, (...). Essa briga dos caciques nacionais veio contribuir para o rompimento entre os líderes estaduais” (2002, p. 49-50).

Pode ter ocorrido rompimentos políticos, mas a sociedade daquele período histórico continuava com o mesmo pensamento progressista, evolucionista e científicista, fazendo com que a *modernidade* continuasse sendo almejada através da civilização e mimetização dos costumes europeus. Não à toa que a liderança municipal de Lemos, confluyente às lideranças estaduais de Paes de Carvalho e Augusto Montenegro (1897-1908), é reconhecida até atualmente como a grande reformadora da capital paraense, o grande símbolo da *belle époque* amazônica (Sarges, 2002; 2010), e consequentemente, responsável pelo realce das desigualdades sociais no âmbito cidadão.

Até 1900 houve pouco tempo para compor uma ópera inteiramente nova, por isso, *Ideale* era uma composição antiga de Bosio, dos tempos enquanto era estudante em Bolonha. O periódico paraense *República* nos informa e revela que a estreia da ópera aconteceu na noite do dia 29 de maio de 1900¹¹¹. Porém, ainda antes disto, os anos de 1895 e 1896 foram tomados por notícias inúmeras acerca de Carlos Gomes, concertos em seu benefício, marchas executadas em concertos para honrar seu funeral, entre outras. O Clube Euterpe¹¹², por exemplo, que Bosio também frequentava, realizava muitos concertos em homenagem ao compositor falecido¹¹³. Uma homenagem que seria realizada após um mês de falecimento de Gomes pelo próprio Conservatório de Música era mais uma notícia, e dizia que reuniram-se no salão do prédio do Conservatório¹¹⁴

todos os professores de musica residentes n'esta capital, afim de accordarem sobre as bases do programma a executar-se nas exequias religiosas que por alma de Carlos Gomes serão celebradas na Cathedral no 30º dia do seu passamento. (...) Tambem serão executadas no acto uma marcha do maestro Bosio e *Lamentações* por Esmeralda Cervantes, em harpa a solo.

A notícia continua com a descrição acerca de uma exposição de alegorias pertencentes à ópera *Fosca* que se encontrava no salão do Clube Euterpe:

Verificou-se hontem ás 7 1/2 horas da noite no Club Euterpe, a sympathica associação que tão brilhantemente ha entre nós concorrido para a glorificação de Carlos Gomes, a abertura solemne da exposição das grinaldas e allegorias que figuraram no sahimento do immortal poeta da *Fosca*.

Desde o escurecer que era enorme a affluencia popular ao bello e sumptuoso salão d'aquella sociedade, onde, n'uma disposição methodica, via-se tudo quanto deu realce e magestade áquelle espectáculo, que Belem pela primeira e talvez unica vez, vio, trabalhada por uma emoção inenarravel, desenrolar-se no seu seio na manhã de 20 do espirante.

¹¹¹ República (PA), 29 de maio de 1900, p. 1.

¹¹² Este era um dos clubes recreativos mais antigos de Belém, que possuía um salão em que se realizavam muitos concertos musicais. Era semelhante ao Sport Clube e ao Atheneu Comercial, cf. BARBOSA, Mário A. D. "Um aspecto da vida musical belemense em finais do século XIX: música trivial para as reuniões sociais da elite do Pará". In: *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2014.

¹¹³ Folha do Norte (PA), 28 de setembro de 1896, p. 2.

¹¹⁴ Idem.

Á entrada do sr. Governador, que fôra acompanhado pelo seu ajudante de ordens, uma grande banda dirigida pelo professor Nabuco fez ouvir o hymno nacional.

S. exc.^a foi gentilmente recebido por uma commissão do Club.

Declarada por elle aberta a exposiçãõ, a banda executou magistralmente a immortal symphonia do *Guarany*, que foi ouvida por todos n'um religiosissimo recolhimento.

[...]

Terminado o discurso do sr. governador, uma numerosa orchestra, dirigida pelo professor Sarti, executou varios trechos do *Salvator Rosa*, *Fosca*, etc.

É evidente, se analisarmos as muitas notícias nos periódicos belenenses iguais a esta acima, e também os escritos de Coelho (1995) e Salles (1995), que houve uma grande imersão da elite, e não somente, mas principalmente dela, em homenagens inúmeras ao maestro brasileiro. Muitos eventos sociais foram criados somente para este fim, verdadeiramente, e durante muito tempo após o falecimento de Gomes. Praticamente toda a vida artística belenense ficou voltada para este triste, e ao mesmo tempo, patriótico acontecimento. A contradição em tempos republicanos de vangloriar um maestro tão intimamente ligado ao simbolismo brasileiro imperial é igualmente evidente. Percebemos neste quesito uma continuidade do império para a república não tão sutil acerca de um simbolismo patriótico neste caso de estada e morte de Carlos Gomes em Belém.

Neste sentido, a maioria dos músicos em atividade na cidade amazônica trabalhava de alguma forma para atender estas homenagens. Ettore Bosio foi um destes, como já pudemos perceber na notícia acima acerca da homenagem dos professores do Instituto Carlos Gomes. Anteriormente ao falecimento do famoso maestro, naquele mesmo ano de 1896, no dia 18 de março, foi noticiado que Bosio havia sido contratado como o novo organista da igreja de Sant'Anna¹¹⁵. E um mês antes¹¹⁶, estava juntamente com Elpídio Pereira e o professor Roberto de Barros realizando apresentações em um concerto em benefício do barítono Comoletti. Por conta da presença de Carlos Gomes, foram escolhidas obras dele e também de Rossini, como as principais do programa. Naquele ano, Ettore Bosio já se tornava uma figura frequente na maioria dos concertos e eventos artísticos oficiais na cidade de Belém. No final do mês de outubro daquele ano de 1896, ele era um dos cooperadores no concerto em benefício do pianista Alfredo Napoleão, juntamente com seus colegas Antonio Faciola e Luigi Sarti, segundo o jornal¹¹⁷, todos estes “professores do nosso conservatório, o Instituto Carlos Gomes”.

¹¹⁵ Diário de Noticias (PA), 18 de março de 1896, p. 2.

¹¹⁶ Folha do Norte (PA), 7 de fevereiro de 1896, p. 3.

¹¹⁷ O Pará, 26 de outubro de 1896, p. 1.

Três dias depois, o periódico *Folha do Norte* noticiava em sua seção “Notas artísticas”¹¹⁸ a elogiada interpretação de Bosio de uma marcha fúnebre composta e enviada da Itália por Meneleu Campos, compositor paraense que ainda se encontrava em Milão concluindo seus estudos musicais, consagrada à memória de Carlos Gomes. A quantidade de concertos realizados em locais variados da cidade era bem alta e somente no segundo semestre do ano de 1898 que podemos perceber, pelos anúncios de jornais, uma maior quantidade de concertos sem apresentar alguma composição de Carlos Gomes. Nos anos de 1896, 1897 e 1898 Ettore Bosio participou de, no mínimo, 24 concertos diferentes, sem contar os ensaios para os mesmos e as repetições, quando havia. Estes anos foram decerto muito árduos para o maestro, pois havia se tornado organista da igreja de Sant’Anna, professor do Instituto Carlos Gomes e também foi nomeado examinador musical do Liceu Paraense¹¹⁹, fora toda a quantidade de eventos artísticos e sociais, incluindo eventos maçons. Estes anos foram, igualmente, os que marcaram a figura e a imagem musical de Bosio na sociedade belenense. Podemos dizer que durante estes anos seu nome foi consolidado como uma das grandes referências musicais residentes em Belém à época, juntamente com Gama Malcher, Henrique Gurjão, Enrico Bernardi, Luigi Sarti, Roberto de Barros, entre outros.

Desta forma, o ano de 1897, importante ano político para o regime republicano, como já foi dito, começou com as comemorações de entrega de medalhas aos premiados pela Exposição Artística e Industrial do Liceu Benjamin Constant que acontecera no ano anterior¹²⁰, sob o título de Sociedade Propagadora do Ensino. A notícia do evento obteve a primeira página do periódico *Diário de Notícias*, que destacou também o programa do concerto que fora realizado¹²¹:

Primeira parte:

- 1- O Hymno Nacional - pela orchestra sob a regência do maestro José Cândido da Gama Malcher.
- 2- Abertura da sessão solemne, sob a presidencia do socio benemerito dr. Lauro Sodré. - Posse da directoria e conselho administrativo eleitos para o corrente anno.
- 3- *Grand'aire - Philemont et Bauci*, C. Gounod. Executada pela eximia violinista madame Virginia Block, acompanhada ao piano pelo apreciado maestro Ettore Bosio.
- 4- Discurso official pelo orador dr. Arthur Lemos.

¹¹⁸ *Folha do Norte* (PA), 29 de outubro de 1896, p. 3.

¹¹⁹ *O Pará*, 9 de novembro de 1898, p. 2.

¹²⁰ Para informações detalhadas acerca deste evento sob um tema artístico, ver ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História. Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2013.

¹²¹ *Diário de Notícias* (PA), 20 de janeiro de 1897, p. 1.

5- Symphonia da Idalia. Henrique Gurjão. Pela orchestra regida pelo maestro Roberto de Barros.

Segunda parte:

1- Artes e Officios na Amazonia - Valsa de Concerto - D. Cecilia Ierecê de Lemos. - Pela orchestra sob a regência do maestro José Cândido da Gama Malcher.

2- Distribuição das medalhas aos expositores premiados.

3- Phantasia de Parishalvares. Solo de harpa. Pela insigne harpista madame Esmeralda Cervantes.

4- Distribuição de premios aos alumnos.

5- Marcha dr. Pereira Guimarães. Roberto de Barros. Pela orchestra regida pelo autor.

Terceira parte:

1- Trecho da *Fosca*. Carlos Gomes. Pela orchestra regida pelo maestro José Cândido da Gama Malcher.

2- Entrega dos diplomas de socios benemeritos aos drs. Lauro Sodré e Pereira Guimarães, pelo vice-presidente dr. Pedro Chermont.

3- *Souvenir* de Bellini. Executado pela laureada artista Mme. Virginia Block, acompanhada ao piano pelo maestro Ettore Bosio.

4- Encerramento da sessão pelo dr. Lauro Sodré.

5- Marcha dr. Lauro Sodré. Roberto de Barros. Pela orchestra regida pelo autor.

No intervallo da primeira para a segunda parte tocará no pateo contiguo ao foyer a banda hespanhola que generosamente offereceu-se para esse fim.

Nos outros intervallos tocarão as bandas militares dos corpos estaduaes e federaes.

O jornal informou que o evento teve cerca de três horas de duração. Percebemos a grandeza da cerimônia por haver nela o concerto dividido em três partes. Na grande maioria das vezes, o concerto era dividido apenas em duas partes. É perceptível, também, o uso da música como um elemento de celebração e de exaltação do grupo político hegemônico nestes primeiros anos republicanos no Pará, pois as marchas tocadas nestas ocasiões geralmente levavam o nome de determinado político, neste caso relatado era o de Lauro Sodré, que no mês seguinte passaria o cargo para Paes de Carvalho em cerimônia de posse. O Hino Nacional era tocado logo no início como de costume em eventos oficiais do governo, nesta ocasião fora regido pelo maestro Gama Malcher. Neste evento, Malcher, Ettore Bosio, Virginia Block, Roberto de Barros e Esmeralda Cervantes foram os músicos que desempenharam papéis de reger e acompanhar com instrumentos as peças. A filha do futuro intendente de Belém, Antonio Lemos, Cecilia Ierecê tinha sua própria composição de valsa regida pelo maestro Malcher durante a segunda parte do concerto. Isto já demonstra a influência do político no novo governo estadual e municipal que seguiria a partir daquele ano. Como de praxe, as bandas militares do Estado tocaram nos intervalos, para as quais muitos músicos estrangeiros eram contratados; alguns deles integrariam o Instituto Carlos Gomes. Elas tinham grande importância naquele período, pois representavam a música em confluência com

o Estado, além de demonstrar uma evolução musical com o tempo, que passava de banda para banda, como escreve Salles (1985).

Um dia após este evento, a *Folha do Norte* publicou uma resposta¹²² de Bosio a outro professor de música Tito de Miranda. Os dois discutiam acerca de um ensaio que deveriam ter feito a tempo de um concerto, mas que não dera certo. Quando Tito de Miranda decidiu levar o assunto ao público, iniciou-se uma briga no periódico com réplicas dos dois lados. Mas não durou por muitos dias, pois no dia 24 de janeiro o nome de Ettore Bosio já aparecia em mais um concerto desta vez organizado pelo maestro Roberto de Barros, e não houve mais réplicas após aquele dia. Discussões internas entre músicos eram comuns naqueles jornais, ora quando alguém faltava um ensaio, ora quando alguém era excluído de um concerto, ou mesmo quando um professor atacava outro pelo modo de ensinar¹²³.

No entanto, os concertos não paravam e Ettore Bosio certamente estava na maioria deles. Em fevereiro de 1897 ele se encontrava em mais dois. O primeiro, no dia 3, já contava com a presença do novo governador do estado, Paes de Carvalho, realizado no salão do Clube Euterpe¹²⁴. Além de Bosio, os outros músicos atuantes eram Elpídio Pereira, que estava mais uma vez no Pará, Virginia Block, Maria Silva, Ibiapina Silva, e Joaquim Costa. Quatro dias depois deste havia outro¹²⁵, denominado sarau Serbolini, dividido em duas partes, onde pela primeira vez Bosio tocaria uma composição sua antiga chamada *Fadinho português*, estilo musical que tivera contato quando de seu tempo de músico peregrino por Lisboa. Porém, neste sarau, adaptara a composição para o piano, instrumento mais amado pelo público naquele momento¹²⁶.

José Ramos Tinhorão (2000) narrou que a definição do *fado* seria um tipo de tango ordinariamente tocado numa guitarra (violão) e teria poemas chamados fados como letra. Ou seja, o fado seria primeiramente apenas um poema, que se tornaria cantado e dançado a partir do século XIX. Segundo o autor (2000, p. 120), este estilo apareceu no Brasil “durante muitos anos como parte cantada em rodas de danças de negros imitadas por brancos, através de uma mistura da coreografia do lundu com a do

¹²² Folha do Norte (PA), 21 de janeiro de 1897, p. 3.

¹²³ Há um exemplo destes no jornal Folha do Norte (PA), 28 de novembro de 1896, p. 3, em que um grupo de músicos se sente ofendido com a postura de outro grupo que, segundo eles, não compareceu ao ensaio para um concerto organizado pelo professor Enrico Bernardi, mas que foram “protegidos” pelo maestro e não foram excluídos da orquestra.

¹²⁴ Folha do Norte (PA), 3 de fevereiro de 1897, p. 3.

¹²⁵ Folha do Norte (PA), 7 de fevereiro de 1897, p. 3, edição rosa.

¹²⁶ Sobre a *pianolatria* no Brasil, assim denominada por Mario de Andrade nos anos de 1920 e 1930, destacaremos mais adiante neste trabalho.

fandango”. Tinhorão cita o relato de um viajante alemão no Rio de Janeiro em 1820, que menciona a imitação por parte dos brancos, e também o artigo de Mario de Andrade “Origens do fado” onde o autor revela a possibilidade dos fados terem realmente chegado a Portugal como um “canto dançado [o lundum]”. Tinhorão acrescenta que “o lundu não chegou a Portugal com a volta de D. João VI, mas já era cantado e dançado em entremeses, representados em Lisboa desde a segunda metade do século XVIII” (2000, p. 121). Vicente Salles (2005b) admite este raciocínio de Tinhorão (2000) revelando que a modinha, juntamente com o lundu, constituíram o “suporte do cancionário popular urbano”. Tanto a modinha como o lundu, segundo Salles, seguiram o caminho das ruas e geraram produtos novos, como o fado (2005b, p. 22). Estes todos seriam expressões do lirismo popular tanto no Brasil como em Portugal. O fato de Bosio ter se interessado pelo fado português demonstra a sua inclinação para a característica verista de exaltar pessoas populares dentro de um ambiente rural. É claro que, diante da elite belenense e numa época em que se utilizava e se adaptava para o piano para praticamente todas as peças, ele seguiu o mesmo caminho. De fato, durante o concerto, *Fadinho português* era o único título que se diferenciava dos outros italianos e franceses no sarau Serbolini.

Em abril do mesmo ano, na seção de “Notas artísticas”¹²⁷ da *Folha do Norte*, era divulgado um programa de uma festa artístico-literária organizada pela sociedade denominada “Ordem e progresso” e seria realizada no salão do Teatro da Paz. Ettore Bosio estava tocando duas peças juntamente com Roberto de Barros, Mamede da Costa e Virginia Block, figuras conhecidas da vida artística da cidade. Houve outro concerto, em maio, organizado pelos professores do Instituto Carlos Gomes, em que se via muitos compositores de língua alemã no programa. Bosio executou quatro peças do programa, destas, três eram de alemães (Goltermann, Dancher e Wagner), nas quais ele dividiu o palco com Enrico Bernardi, Mamede da Costa e Nini Astorre, este último também um músico italiano. A afinidade de Bosio para com as composições de língua alemã era muitas vezes suspeitada pelos cronistas musicais, e por isso conhecida, não surpreende sua presença em tantas peças líricas num mesmo concerto.

O ano de 1898 foi de certa forma importante para a comunidade italiana na cidade de Belém. Neste ano surgiu um folhetim inteiramente voltado para esta comunidade estrangeira na cidade, criado pelo jornalista também italiano Mario

¹²⁷ Folha do Norte (PA), 18 de abril de 1897, p. 3.

Cattaruzza, como podemos ver na figura 5 a primeira folha do número 1 do folhetim *L'Eco del Pará*, lançado no dia 29 de maio de 1898. Além da apresentação do folhetim escrita pelo próprio Cattaruzza, na primeira folha há uma coluna sobre as colônias agrícolas de italianos neste estado, um dos fatos mais esperados relacionados aos imigrantes italianos pelo Governo estadual, mas que não alcançou as metas governamentais como esperado, fracassando poucos anos depois das instalações, como escreve Emmi (2008) e Paracampo (2013).



Figura 5: O número 1 do folhetim *L'Eco del Pará* de Mario Cattaruzza, abaixo do título está escrita a frase: “Organo settimanale degli'interessi del Pará in Italia e di quelli italiani nel Pará”¹²⁸.

O *L'Eco*, nesta sua primeira edição, dedicou uma página¹²⁹ para divulgar os ofícios de alguns italianos que residiam na cidade, músicos também se encontravam no folhetim, Ettore Bosio era um deles. Entre nomes de italianos que davam os mesmos nomes para suas sapatarias, nomes de advogados, lojas de jóias, sombrinhas e até alimentos, cujos donos eram italianos, havia três músicos destacados: além de Bosio havia Nini Astorre e Giulio Ugolini, os três anunciando aulas particulares de música. Este foi mais um fato que demonstra a jornada incansável de Bosio durante estes

¹²⁸ Tradução livre: “Órgão semanal dos interesses do Pará na Itália e dos italianos no Pará”.

¹²⁹ *L'Eco del Pará* (PA), 29 de maio de 1898, p. 4.

primeiros anos residindo em Belém, mas que serviu para galgar o reconhecimento de sua imagem como maestro e professor de música no seio da sociedade belenense.

1898 foi mais um ano cheio de concertos e eventos musicais oficiais. E foi o ano que, analisando-os, podemos perceber um crescente aumento na reprodução de trechos líricos de cunho verista após a morte de Carlos Gomes e, ainda, uma diminuição na reprodução de trechos de obras de Gomes. No dia 3 de abril daquele ano¹³⁰, houve um concerto no salão do Sport Clube regido por Gama Malcher, em que Bosio teria duas composições suas reproduzidas, *Barcarola* e *Minueto em lá menor*. Lá também foi executado um trecho da *Cavalleria rusticana* de Mascagni, e igualmente um trecho da *Fosca* de Gomes e *Aida* de Verdi. No dia 23 daquele mesmo mês¹³¹ houve outro concerto no qual Bosio atuava. Em junho do mesmo ano houve mais dois concertos¹³². O último continha duas partes em benefício do tenor português Gaspar Nascimento, vemos apenas na primeira parte do programa dois trechos separados de *Cavalleria rusticana* de Mascagni (um deles inclusive inicia o concerto e o outro termina a primeira parte) e um trecho de *Pagliacci* de Leoncavallo, duas obras reconhecidamente veristas. Há apenas um trecho de Carlos Gomes no concerto, um trecho de *Maria Tudor*. A segunda parte inicia-se com uma composição de Bosio chamada *Scherzo*, que já havia sido reproduzida algumas vezes antes em outros concertos. Nesta última parte também figuravam compositores menos conhecidos em comparação a Verdi, Gomes e, naquele momento, Mascagni, por exemplo. Godefroid, Alvars e Alvarez eram alguns destes. Bosio e alguns outros professores do Instituto Carlos Gomes atuavam mais uma vez.

Em julho de 1898 houve um concerto em benefício do professor Luigi Sarti, italiano e grande amigo de Bosio, cuja repercussão¹³³ atingiu jornais do Rio de Janeiro como a *Gazeta da Tarde*. Nele encontraram-se professores, obviamente, do Instituto Carlos Gomes, além de Bosio e o próprio Sarti, reuniram-se Gama Malcher, Antonio Faciola e Esmeralda Cervantes. Nini Astorre e Roberto de Barros também estavam presentes. No mês seguinte, em agosto¹³⁴, houve uma missa em cerimônia à morte de Antonio Nicolau Monteiro Baena, filho do militar e geógrafo Antonio Ladislau Monteiro Baena, que acontecera em junho daquele ano. Este era militar e senador

¹³⁰ O Pará, 3 de abril de 1898, p. 2.

¹³¹ O Pará, 23 de abril de 1898, p. 2.

¹³² O Pará, 12 de junho de 1898, p. 2; O Pará, 26 de junho de 1898, p. 2.

¹³³ O Pará, 21 de julho de 1898, p. 4; Gazeta da Tarde (RJ), 21 de julho de 1898, p. 2; O Pará, 24 de julho de 1898, p. 1.

¹³⁴ O Pará, 19 de agosto de 1898, p. 1.

durante o governo de Lauro Sodré (1891-1897). Portanto, tornou-se uma figura importante para o regime republicano paraense. Bosio estava presente à missa tocando uma marcha fúnebre em homenagem ao político. Em setembro¹³⁵ foram muito divulgadas as comemorações de aniversário de Edith Guimarães, filha do diretor do Liceu Benjamin Constant, dr. Pereira Guimarães. Houve festas no dia 18, no dia 22 e no dia 24 daquele mês, sendo que nesta última data, as comemorações foram chamadas de “Festival Edith”.

No dia 18, a festa aconteceu na casa da família Guimarães, onde Bosio foi convidado a comparecer, pois também era professor de música das filhas do educador. Neste dia, as moças foram responsáveis pela execução da maioria das peças, tendo Bosio acompanhando-as. No dia 22 foi publicada na sessão “Belém elegante” do periódico *O Pará* uma homenagem de duas moças para com o professor:

(...) na ocasião do concerto as senhoritas Corina d'Oliveira e Laurinda Guimarães de Azevedo, discipulas do talentoso maestro Ettore Bosio ofereceram-lhe em homenagem ao seu merecimento e aptidão artistica, uma linda batuta de ebano, guarnecida de prata, tendo gravada uma inscrição com o nome das ofertantes.

Por ocasião da entrega, dirigiu-lhe a palavra o dr. Pereira Guimarães, exaltando as qualidades e predicados artisticos do referido maestro.

Este é apenas um exemplo de homenagens de alunas do Instituto Carlos Gomes para com seus professores. Geralmente, num ambiente privado, como esta ocasião do aniversário de Edith Guimarães, os pais também se manifestavam para elogiar o docente, como podemos perceber Pereira Guimarães no escrito de “Gardenia”, a jornalista identificada com este provável pseudônimo responsável por esta coluna no jornal. Pereira Guimarães também era maçom, igualmente a Bosio, sendo esta ligação, talvez, a responsável maior pela intimidade entre os dois. Em comemoração do aniversário do próprio Guimarães, em dezembro daquele ano, Bosio também estava presente nos festejos, inclusive na cerimônia de condecoração maçônica que o educador recebera¹³⁶.

No salão da loja Firmeza e Humanidade, em outubro de 1898¹³⁷, realizou-se um concerto artístico-literário para o violinista maçom Luigi Sarti, denominado “Festival Sarti”. Bosio, como membro maçom e amigo de Sarti, estava presente, e executaria três peças no programa. Este concerto específico também se iniciou com o trecho de uma

¹³⁵ O Pará, 18 de setembro de 1898, p. 2; O Pará, 22 de setembro de 1898, p. 1; O Pará, 24 de setembro de 1898, p. 2.

¹³⁶ O Pará, 20 de dezembro de 1898, p. 2.

¹³⁷ O Pará, 6 de outubro de 1898, p. 2.

obra verista, *Pagliacci* de Leoncavallo, e não houve execução de nenhuma obra de Carlos Gomes, algo que seria impensável em concertos nos anos anteriores. No dia 18 do mesmo mês, em meio às comemorações do Círio de Nazaré, deu-se a notícia de um concerto¹³⁸ em nome do diretor, àquela época, do Instituto Carlos Gomes, Enrico Bernardi, que aconteceria no fim do mês. Em razão de estar à época adoentado, os professores do conservatório decidiram realizar este concerto antes de o diretor voltar à sua pátria, a Itália.

Um nome vantajosamente conhecido, o do maestro cavalleiro Enrico Bernardi.

O largo gosto pela bella arte de Gomes, que se nota no meio paraense, pode-se dizer: é obra d'elle.

Por isto, muito de justiça foi a escolha do *bravo* maestro para director do instituto Carlos Gomes, - o nosso conservatorio de musica.

Agora, que vão entrar as férias; agora que Bernardi, sentindo-se algo adoentado, pretende ir á patria gozal-as, é occasião propicia para seus collegas e seus discipulos, unidos por uma só idéa, manifestarem-lhe o grande apreço em que o têm.

E´assim que um grande concerto preparam em sua honra, concerto vocal e instrumental, em que serão executadas peças de Bernardi, de Malcher e de Bosio.

Esta idéa, partida do seio do instituto Carlos Gomes, encontrou echo e acolhimento da parte do Governo do Estado que, ao que nos consta, concorrerá grandemente para o brilho da grande festa.

Assim como está escrito no trecho do documento acima, seriam executadas durante o concerto peças do próprio Bernardi, de Malcher e também de Bosio. O concerto em si teve lugar no dia 30 de outubro¹³⁹, e teve, além de peças dos professores mencionados, peças de Chopin, Wagner e Thomé. Ele iniciou-se com uma peça de Bernardi e terminou também com um coral de alunas e alunos do Instituto, regido por Bernardi, cantando um *Hino a Santa Cecília*, originalmente uma poesia de Paulino de Britto. Este poeta e professor de História e estética musical do Instituto também recitou, durante o intervalo entre as duas partes do concerto, uma poesia sua intitulada *Vida de artista*, dedicada ao diretor Bernardi.

Naquele mesmo ano, Gama Malcher assumiu a direção do Instituto Carlos Gomes interinamente, pois Bernardi não voltaria mais para o cargo. O maestro italiano havia assumido a direção da instituição desde o falecimento do próprio Carlos Gomes, ou seja, desde 1896. José Cândido da Gama Malcher assumiu a direção até 1900, quando foi substituído por Octávio Meneleu Campos, que voltara da Europa formado em música pelo Conservatório de Milão, e foi o diretor que permaneceu mais tempo no

¹³⁸ O Pará, 18 de outubro de 1898, p. 2.

¹³⁹ O Pará, 30 de outubro de 1898, p. 2.

cargo durante esta primeira fase do conservatório, de 1900 a 1906. Após Campos, Paulino Chaves assumira o cargo mais alto da instituição até 1908, ano de seu fechamento, sendo o último diretor do Instituto Carlos Gomes nesta primeira fase¹⁴⁰.

Em fevereiro de 1900, com a posse de Meneleu Campos, foi divulgada uma lista atualizada¹⁴¹ de todos os professores do conservatório e suas respectivas cadeiras de ensino, apesar de, muitas vezes, muitos deles acabarem trocando cadeiras ao longo do ano ou simplesmente substituírem colegas em aulas ou eventos.

Maria Flora Pinto Marques: 3º e 4º ano de piano complementar.
 Paulino de Brito: estética musical.
 Manuel Pereira de Souza: órgão.
 Clemente Ferreira: 5º e 6º ano de piano.
 Marsicano: violino.
 Joanna Corrêa de Sá Pereira: 1º e 2º ano de piano.
 Maria Amélia Valente do Couto: 1º e 2º ano de piano complementar.
 Gama Malcher: canto.
 L. M. Smido: solfejo e canto coral.
 Ettore Bosio: violoncelo.
 Joaquim Pinto de França: 3º e 4º ano de piano.
 Antonio Faciola: 7º e 8º ano de piano.
 Luigi Sarti: violino.
 Haydée Godinho: elementos de música.
 Esmeralda Cervantes: harpa.

O fato de Bosio estar na cadeira de violoncelo não fazia com que fosse exclusivo desta, afinal, ele muitas vezes assumia a regência do canto coral do conservatório. Ele também ensinava aulas de canto, harmonia e piano. O ano de 1900 foi de comemorações pelo quarto centenário do país, foi igualmente o quarto ano de morte de Carlos Gomes¹⁴² e também o próprio ano de morte de Enrico Bernardi¹⁴³, antigo diretor do Instituto Carlos Gomes. Houve eventos oficiais e concertos para todas estas ocasiões, divulgados em muitos periódicos paraenses. Este também foi o ano de estreia da ópera *Ideale* de Bosio¹⁴⁴. Márcio Páscoa (2009, p. 85), escreve também sobre a repercussão desta ópera utilizando uma crônica da *Folha do Norte*. Segundo a fonte: “uma ópera em um ato que dura uma hora, passada apenas entre as duas artistas, o que a torna um tanto monótona, e não arranca o auditório”. Segundo autor, a obra de Bosio teria lugar na ópera nacional do período e ele mesmo utiliza um trecho da crônica musical que revela:

¹⁴⁰ Estas informações se encontram na Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Histórico do Instituto, documento “Histórico do Instituto Carlos Gomes” e documento “Instituto Estadual Carlos Gomes, uma breve história”; também há a micro-edição de SALLES, Vicente. *Memória histórica do Instituto Carlos Gomes*. Brasília: Micro-edição do autor, 1995.

¹⁴¹ O Pará, 8 de fevereiro de 1900, p. 2.

¹⁴² O Pará, 14 de setembro de 1900, p. 2; O Pará, 16 de setembro de 1900, p. 2.

¹⁴³ O Pará, 8 de agosto de 1900, p. 1, 2.

¹⁴⁴ A data de estreia é incerta, sabe-se, porém, que deu-se nos dias finais do mês de maio de 1900, pois já existia uma crônica acerca da ópera divulgada no dia 31 de maio pela *Folha do Norte*.

“Santos da casa não fazem milagres’, talvez por isso houvesse tanta reserva para com a ópera *Ideale*. Entendemos que não deva ser essa a doutrina. Se o trabalho, como merecia, não tivesse valor, seria justo que o público o reprovasse; mas, sendo como é, mandava a boa razão que todos animássemos o professor do nosso conservatório”.

A ópera, decerto, não repercutiu muito bem. Talvez a escolha para um cenário menos escandaloso e a presença de apenas duas atrizes no palco durante apenas um ato, não tenha sido a mais correta para aquele ano. *Ideale* era, de fato, diferente das demais, seja na orquestração ou cenário. Teria sido moderna *demais* para o período? Teria sido considerada não moderna o *suficiente*? A definição de modernidade musical continuava muito confusa, ainda contraditória naquele momento. Era um drama lírico fantástico, considerada pelo cronista da *Província do Pará* como ópera “neo-wagneriana”, e apesar da afinidade com os compositores alemães, Bosio possuía características veristas inegavelmente. Havia como rotular?

A verdade era que Ettore Bosio já era muito conhecido na sociedade, o que, de certa forma, prejudicava as opiniões dos cronistas musicais, sem dúvida. Também era reconhecido maçom e defendia ideias científicas, assim como a maioria dos republicanos da época, aceitando pensamentos evolucionistas e de progresso. Seus escritos confirmavam sua crença no pensamento científico até mesmo antes de morrer, pois o prefácio de seu livro publicado em 1934, dois anos antes de seu falecimento, confirma isso. Nele, o maestro admite ter escrito seu *Humorismo de artista* para que tornasse “mais leve a minha estadia neste ponto minúsculo do espaço infinito” (Bosio, 1934, p. 9). Ele continua, ainda no prefácio, através de uma frase, a descrever a mudança quase que abrupta que o mundo sofrera desde quando nascera, no século XIX, até sua idade avançada já na década de 1930 no Brasil, observando tudo: “Os tempos mudaram, como as localidades, homens, sistemas, impressões psíquicas, sendo que decorreram dezenas de anos, transformando, pela evolução natural, personagens, panoramas, tudo, ao ponto de nada ser reconhecido hoje” (Bosio, 1934, p. 9).

Este trecho tão pequeno com certeza consegue transparecer o ponto de vista de um homem de 71 anos de idade acerca das mudanças sociais, econômicas e culturais do mundo. De fato, sua afeição pelo *novo* o levou a entrar em contato com experiências diversas na sociedade, inclusive sessões espíritas, que no início do século XX já atraía muitos frequentadores e curiosos (Priore, 2014). O início da década de 1920 em Belém foi marcado pelas sessões espíritas noticiadas nos jornais acontecidas em torno da família Prado, composta por Eurípedes, Anna e filhos. Anna Prado foi uma famosa

médium amazonense, casada com um comerciante paraense, durante o início do século XX, sua biografia e memórias são narradas até atualmente por estudiosos espíritas e não espíritas¹⁴⁵. Entre os anos de 1918 e 1923, as sessões espíritas que conduzia em sua casa, e depois nas casas de amigos, ganharam forte interesse popular e da imprensa, chegando até mesmo a ganhar inimigos na igreja católica paraense. Ettore Bosio foi um dos frequentadores assíduos de muitas sessões desta médium, ele até mesmo publicara um pequeno livro intitulado *O que eu vi*, o qual não tivemos acesso durante a pesquisa e nem ao ano de publicação do mesmo, sendo mencionado por Nogueira de Faria (2002) e Santana et al. (2006).

Muitas das sessões tendo Anna Prado como médium foram registradas pelo espírita Raimundo Nogueira de Faria, do Centro Espírita “Eduardo Siqueira”, cujo livro *Trabalho dos mortos* foi publicado em 1922. Bosio foi o principal fotógrafo das sessões espíritas fornecidas pela família Prado, praticamente todas as fotografias impressas neste livro foram feitas por ele. O maestro esteve tão envolvido nesta questão que houve muitas reuniões e sessões mediúnicas em sua própria residência (Santana et al., 2006, p. 65). Segundo os autores, “inúmeras fotografias foram realizadas pelo maestro Ettore Bosio, que também era fotógrafo amador. As primeiras, obtidas em abril de 1920” (2006, p. 62). O livro de Nogueira de Faria se inicia com um trecho escrito por Léon Denis:

A ciência moderna analisou o mundo exterior; suas penetrações no universo objetivo são profundas: isso será sua honra e sua glória; mas nada sabe ainda do universo invisível e do mundo interior. É esse império ilimitado que lhe resta conquistar. A humanidade cansada de dogmas e das especulações sem provas, mergulhou-se no materialismo ou na indiferença. Não há salvação para o pensamento senão em uma doutrina baseada sobre a experiência e o testemunho dos fatos.
Léon Denis.

Percebe-se no escrito de Denis¹⁴⁶ a apologia ao pensamento cientificista, por exemplo, nos trechos: “A humanidade cansada de dogmas e especulações sem provas” e “Não há salvação para o pensamento senão em uma doutrina baseada sobre a

¹⁴⁵ Dois trabalhos que narram as sessões de Anna Prado publicados dentro da comunidade espírita são SANTANA, V. N. F.; PONTES, D. J. L.; BARBOSA, J. C. *História do espiritismo no Pará: 100 anos de União Espírita Paraense*. Belém: UEP, 2006; e FARIA, Raimundo Nogueira de. *Trabalho dos mortos*. 6^a ed. Rio de Janeiro: FEB, 2002, este último publicado originalmente em 1922. Há também, dentro da historiografia paraense, o recente EVANGELISTA, Sheila I. M. *O arraial do espiritismo: a médium Anna Prado, positivistas, espíritas e católicos em Belém (1918-1923)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia. Belém: 2012.

¹⁴⁶ Segundo Sheila Evangelista (2012), Léon Denis foi um dos principais divulgadores do espiritismo na Europa após a morte de Allan Kardec em 1869.

experiência e o testemunho dos fatos” comprovam a apologia ao empirismo. À primeira vista, parece ser uma situação contraditória a junção de espiritualidade e pensamento lógico, mas só comprova o quanto o pensamento progressista baseado na ciência influenciava e ressignificava a sociedade mundial desde meados do século XIX. Neste caso belenense, muitos frequentadores, inclusive Bosio, tentavam comprovar as materializações e as experiências mediúnicas de Anna Prado, para atestar que não se tratava de charlatanice. Neste caso, eram pessoas conhecidas da cidade, que frequentavam círculos sociais da elite paraense.

Os assistentes dos fenômenos citados no livro eram aqueles que tinham status na sociedade belenense, pessoas que formavam grupo seletivo e respeitado, afinal (...), pretendia-se dar prestígio, credibilidade e, acima de tudo, popularidade à doutrina espírita. (...) entre tantas pessoas com "capital social" uma se destaca, o maestro Ettore Bosio, (...) que pretendia apresentar a prova da existência do mundo espiritual, através das imagens de espíritos materializados (EVANGELISTA, 2012, p. 40).

Segundo Eurípedes Prado, esposo de Anna, as sessões tornaram-se mais frequentes a partir de 1918, mas “relutei em ceder, porém os pedidos foram tantos que fui cedendo, até consentir a divulgação pela imprensa desta cidade” (Faria, 2002, p. 22). O ápice das materializações teria sido em junho de 1920. No livro de Nogueira de Faria, há as fotografias (feitas por Bosio) de diversos trabalhos em parafina que teriam sido feitos pelo espírito materializado chamado João, desde moldes de mão humana até diferentes formas de flores. Bosio, inclusive, havia colocado em exposição as esculturas feitas pelo espírito João, confirmando, assim, a popularidade dos fenômenos espíritas naquela sociedade (Evangelista, 2012).

A vontade de atestar a veracidade dos fenômenos era grande por parte de Ettore Bosio. De acordo com Evangelista (2012, p. 20), “Bosio teve uma preocupação artística nada alheia a seu ofício de músico, é notória a intencionalidade do fotógrafo com a representação estética da família Prado, inquietação quase teatral” segundo a análise das fotografias feitas pelo maestro. Ainda acerca da fotografia de Bosio, abaixo na Figura 6, a historiadora revela que o maestro “é um homem de cultura, cabelos alinhados e olhar fixo no fotógrafo, mostrando a firmeza de suas convicções e o destemor diante das críticas” (Evangelista, 2012, p. 60).

Sobre a necessidade de dar veracidade aos fenômenos espíritas, Nogueira de Faria (2002) relata os atos de Bosio seguidos de perto por alguns jornalistas da cidade:

Atraído por essas manifestações, o maestro Ettore Bosio que é um excelente fotógrafo amador, deliberou apanhar um clichê do Espírito manifestado, tendo para isso realizado uma experiência estudando o processo que poderia garantir melhor êxito aos trabalhos do maestro Bosio, este, para dar um

caráter de absoluta autenticidade à prova que ia realizar, convidou os Srs. Senador Virgílio de Mendonça, Dr. Antônio Chermont, diretor do "Estado do Pará", e João Alfredo de Mendonça, secretário da "Folha", a controlarem com suas assinaturas as chapas fotográficas que iam servir à interessante experiência.

(...)

Convém frisar que a chapa foi revelada poucos momentos depois da explosão do magnésio, tendo sido o maestro Bosio auxiliado nesse trabalho por um fotógrafo do "atelier" Girard. Impressa a fotografia, com geral surpresa para todos e indizível comoção do sr. Eurípedes Prado, declarou este que o vulto fotografado reproduzia as feições do Sr. Joaquim Prado, pai daquele cavalheiro, há anos falecido (FARIA, 2002 *apud* EVANGELISTA, 2012, p. 60-61).

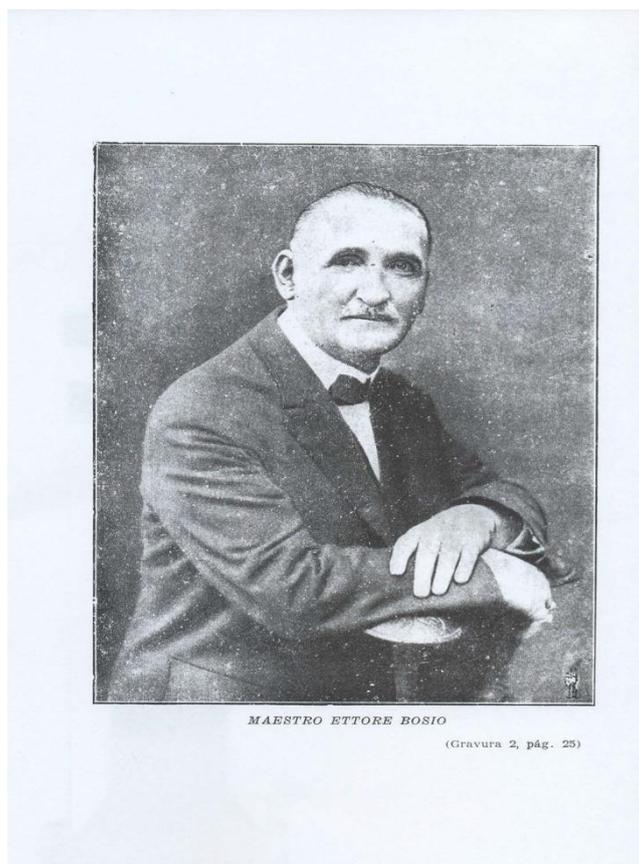


Figura 6: Fotografia de Ettore Bosio aos 57 anos, retirada do livro de Nogueira de Faria, *O trabalho dos mortos*.

Em algumas sessões ocorridas em sua própria residência, Bosio descrevera as materializações de diversos espíritos em seu livro *O que eu vi* (Santana et al., 2006, p. 65), inclusive, entre eles, “Maria Alva, que em outras reuniões já se identificara como sua filha em encarnação anterior, e João, entidade familiar de todos”. Tais experiências decerto mudaram algo na personalidade do maestro, que em 1920 já possuía 57 anos de idade, a ponto de escrever sobre as mesmas. Suas declarações neste livro são reproduzidas por Nogueira de Faria (1922, p. 29-30), até mesmo as questões acerca da religiosidade de Bosio, este escreve:

Assim abre o seu belo livro <O que eu vi>: <Ateu, eu estava perfeitamente convencido de que a alma era apenas a resultante do perfeito funcionamento cerebral humano, cujo desaparecimento coincidiria com a extinção vital do corpo. A leitura da metafísica religiosa, em lugar de me afastar do ateísmo, veio consolidá-lo mais ainda, surpreendendo-me bastante que sábios e teólogos edificassem a Grande Casa de Deus sobre alicerces tão carecentes de fundamentos científicos. (...) Procurei assistir a novas manifestações dos Espíritos para ratificar a minha opinião sobre o que tinha visto; o êxito foi completo. (...) Eis como eu me tornei espírita>.

Este trecho retirado do livro de Bosio por Nogueira de Faria explicita o modo como o maestro pensava acerca da própria religiosidade. Podemos ver sua mentalidade cientificista na afirmação do motivo de seu ateísmo, pois faltavam “fundamentos científicos” para explicar os escritos bíblicos e os atos da igreja. Neste sentido, sua mentalidade não havia mudado, pois ele encontrara os “fundamentos científicos” na doutrina kardecista, portanto, nela ele acreditaria. Ou seja, Bosio confessou-se espírita porque, para ele, existiam provas, evidências, fatos que adentravam o espiritismo. Os quais corroboravam tudo o que Bosio sempre acreditou, mesmo através da espiritualidade, o raciocínio lógico.

Foi evidente que todos estes episódios acerca do espiritismo e da família Prado serviram para enaltecer a imagem do maestro Bosio para alguns e denegrir a mesma imagem para outros, estes principalmente dos seguidores do catolicismo. Nogueira de Faria (1922, p. 25) enaltecia a imagem do maestro, revelando o mesmo ser “grande e modesto artista, forte e excelente caráter. (...) Compositor exímio, seu temperamento e sua timidez o afastaram das glórias autorais, que lhe estavam reservadas, a julgar pelo início de sua carreira de artista, pelo êxito de seus trabalhos de moço”, completando, ainda, acerca do espiritismo, que “não teve a covardia moral de ocultar suas novas convicções, não obstante os preconceitos intolerantes da época” (1922, p. 29).

É claro que a figura de Bosio, músico reconhecido na sociedade, professor particular de música, maçom e pertencente à elite da cidade adicionava certa credibilidade à doutrina que começava a ganhar os holofotes da imprensa. Tanto a presença de Bosio durante os fenômenos quanto a de outros nomes conhecidos da cidade, como o da família Chermont, jornalistas de grandes jornais paraenses, e também de médicos da cidade ajudavam a dar autenticidade à médium Anna Prado. De fato, autenticidade era o que a sociedade do início do século XX esperava, apesar de tudo. Mary del Priore (2014, p. 22) explica que “o regresso dos mortos foi atizado pela emergência de novas técnicas de comunicação. Acreditava-se, e o inventor Thomas

Edison foi um dos primeiros, que o rádio e a telegrafia colocavam em contato o mundo visível e o invisível”. Até mesmo Allan Kardec procurava explicar a metodologia:

Nós (os espíritos) agimos sobre o médium como o empregado do telégrafo sobre seu aparelho; quer dizer que da mesma forma que o *tac-tac* do telégrafo desenha a milhares de léguas, sobre um pedaço de papel, os signos reprodutores da mensagem, da mesma forma nós comunicamos através de incomensuráveis distâncias que separam o mundo visível do invisível [...] o que queremos vos ensinar por meio do aparelho medianímico (KARDEC, 1861 *apud* PRIORE, 2014, p. 22).

Desta forma, a temática do espiritismo no início do século XX, como percebemos, não estava tão longínqua assim do estilo de vida de Ettore Bosio e nem do que o mesmo acreditava. Seus dons artísticos provaram-se também frutíferos através da fotografia, que àquela época, já se tornara algo comum à sociedade devido à sua rápida reprodutibilidade, sobre esta, voltaremos a ela no último capítulo com maior atenção.

As imagens do maestro foram construídas ao longo de sua residência em Belém através dos anos que passaram. Desde o início, Bosio já foi agraciado pelo público com uma imagem construída pelos periódicos da época, em 1892, quando da primeira vez nesta cidade. Ele era o jovem maestro italiano que estudara em Bolonha e falava muito bem a língua portuguesa. Com o passar do tempo até sua residência fixa em Belém e a sua inserção na sociedade belenense por se tornar membro do corpo docente do conservatório de música da cidade e também seus outros ofícios, Bosio foi garantindo outras imagens de si mesmo, algumas mais pessoais, relativas à sua personalidade, à medida que se tornava, cada vez mais, um cidadão paraense. Por exemplo, os adjetivos “trabalhador incansável”, “modesto”, até a menção de sua “timidez” foram explorados por jornais, livros escritos por amigos, como já foi mencionado, e cartas entre ele e outros músicos ou sobre ele. Este último caso pode ser relatado com a correspondência de José Vianna da Motta para Bosio¹⁴⁷ em 1896.

A carta ainda era uma repercussão acerca da ópera *Duque de Vizeu* de Bosio. Na ocasião, o músico português encontrava-se em Belém para realizar alguns concertos. Sabemos, pelo teor da carta, que o maestro provavelmente mostrou a partitura ou o libreto da obra para o músico português, que respondeu com a sua opinião antes de voltar à Europa. Segue a transcrição e a fotografia da carta:

Pará 30 setembro 1896
Caro sr. e amigo maestro
Ettore Bosio

¹⁴⁷ A carta encontra-se na Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio.

Percorri com grande interesse a sua opera Duque de Vizeu, talvez a primeira opera seria que se tenha escripto em portuguez. Lisonjeia-me o seu pedido e esponho-lhe a minha opinião francamente. (...) a melodia é facil, fluente e expressiva, (...) o interesse mantem-se sempre pela distribuição artistica dos contrastes. A maneira como emprega alguns motivos durante toda a peça é perfeitamente inspirada na forma moderna da opera. (...) Por isso creio que o seu Duque de Vizeu produzirá grande impressão a qualquer publico que o ouça como já aconteceu n'esta cidade e desejo-lhe que o seu talento continue a ser admirado igualmente em todos os logares onde se fizer ouvir.

Agradeço-lhe o prazer que me proporcionou e saúdo-o como seu amigo.
José Vianna da Motta.

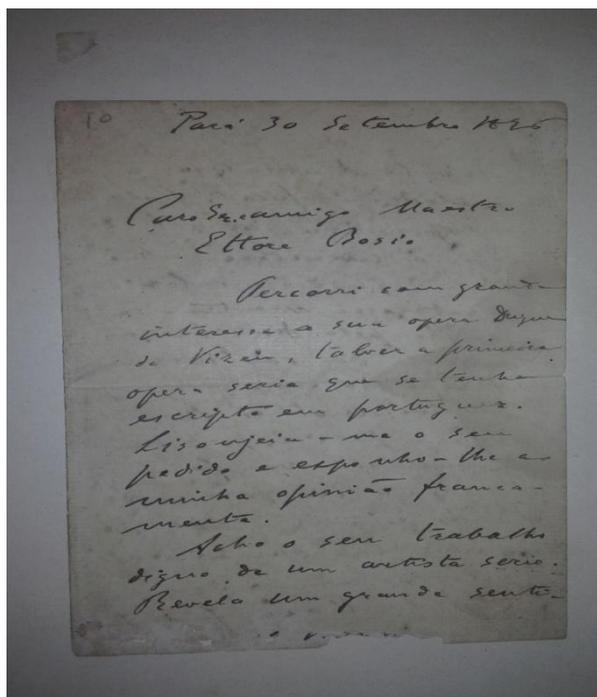


Figura 7: Fotografia da primeira página da carta enviada a Ettore Bosio por José Vianna da Motta, escrita em 30 de setembro de 1896.

Vianna da Motta (1868-1946) faz parte da história da música em Portugal por ter formado várias gerações de pianistas portugueses e também por ter incluído motivos portugueses na música erudita do país, pois tinha ligação direta com o movimento nacionalista no país ibérico. Apropriou-se de um novo meio para entender a música, muito além dos aspectos decorativos. O músico introduziu em Portugal uma concepção da Arte como uma atividade superior do espírito, utilizando-se da reflexão e da necessidade de interfaces entre a música e a filosofia¹⁴⁸. Foi uma grande figura musical durante o nacionalismo português, explorando em algumas de suas composições, danças e cantigas nacionais, fez também algumas amizades com músicos brasileiros, tais como Alexandre Levy. O historiador português Pedro Marquês de Sousa (2013) também

¹⁴⁸ O *website* do Instituto Camões da Cooperação e da Língua contém uma breve biografia do músico Vianna da Motta escrita por Teresa Cascudo, <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/viana-da-motta.html#.WX3lkvnyvcc>, acessado em 27/01/2017.

revela em sua tese de doutoramento as influências germânicas em Vianna da Motta, que inspiraram suas rapsódias portuguesas: “as rapsódias representaram essa tendência nacionalista da música portuguesa para banda, que se verificou no século XIX, com a utilização de motivos folclóricos, recuperando a musicalidade popular” (2013, p. 200).

O músico português estava, então, em sintonia com os músicos brasileiros nacionalistas na mesma época. Por isso, a amizade do português com Levy e Bosio, ambos que já se conheciam e revelaram muito em comum. No ano de 1896, Vianna da Motta, em companhia de Moreira de Sá, outro músico nascido em Portugal, veio para o Brasil realizar alguns concertos em benefício de ambos, como assim estava anunciado pela imprensa. Passaram pelo Rio de Janeiro em julho e agosto daquele ano, onde interpretaram composições germânicas e próprias¹⁴⁹. Em seguida, foram à Bahia por breve tempo até seguir, finalmente, para o Pará. Aqui chegaram em 18 de setembro e ficaram até o final do mês¹⁵⁰.

Com muita atenção da imprensa, talvez ofuscados apenas pela morte de Carlos Gomes, ambos realizaram concertos até o dia 29 daquele setembro. Neles foram interpretadas as composições *Um fado*, de Rey Colaço, *Serenata*, *1ª rapsódia portuguesa*, *Cantiga d'Amor*, de Vianna da Motta, e outras composições germânicas que sempre estavam nos concertos¹⁵¹. Foi, então, durante este breve período em Belém que Vianna da Motta e Ettore Bosio se encontraram e que este último, provavelmente, mostrara sua obra *Duque de Vizeu* ao músico português, resultando na carta já mostrada. Esta fora escrita no mesmo dia da partida de Vianna da Motta de volta para a Europa¹⁵², 30 de setembro. A estadia fora breve em solo brasileiro pois outros compromissos aguardavam o músico português em terras europeias. No final de novembro daquele mesmo ano, Vianna da Motta assumira uma cadeira de professor no conservatório de música da Alemanha¹⁵³, atestando a carreira internacional da qual ficara conhecido em seu país.

O tipo de amizade entre o músico português e Bosio tem semelhanças com as amizades entre o maestro italiano e Levy e Pacheco Netto, embora, através das análises dos registros históricos, pode-se afirmar que os paulistas tenham sido mais duradouros no coração e simpatia de Bosio. A imagem de um músico, maestro compositor talentoso

¹⁴⁹ Folha do Norte, 7 de agosto de 1896, p. 1.

¹⁵⁰ Folha do Norte, 19 de setembro de 1896, p. 2.

¹⁵¹ Folha do Norte, 23 de setembro de 1896, p. 2; Folha do Norte, 29 de setembro de 1896, p. 2.

¹⁵² Folha do Norte, 2 de outubro de 1896, p. 3.

¹⁵³ Folha do Norte, 26 de novembro de 1896, p. 2.

e muito conhecedor da arte musical é a mais difundida acerca de Ettore Bosio. Suas habilidades eram diversas, não só regia as peças líricas, como também tocava diferentes instrumentos, como o violoncelo e o piano, assim como dava aulas de canto e harmonia no conservatório. No entanto, também era conhecido pela sua modéstia e timidez, o que pode explicar a rara existência de registros históricos acerca de sua família, neste caso, além dos pais, também da esposa, filha e netos, sobre os quais abordaremos mais adiante. Era um homem profissional e por ser uma figura pública no meio artístico-musical belenense, também recorria diretamente ao público por meio da imprensa em alguns momentos, fosse para reparar algum engano sobre um concerto, fosse para responder às críticas dirigidas à sua pessoa ou ao seu trabalho.

Por ser alguém muito conhecido na sociedade a partir do século XX, muitos paraenses o tratavam como se fosse um deles, “santos da casa não fazem milagres” disse um cronista¹⁵⁴. Por vezes até se esquece que o próprio era um imigrante. Até mesmo obras de autores recentes o consideram como músico paraense, vide Vicente Salles em seu *Música e músicos do Pará* (2007), onde Bosio está incluído, e Márcio Páscoa (2009) que revela as obras de Bosio como sendo parte das participações “nacionais” em alguns anos de sua análise pelo repertório do Teatro da Paz. A musicóloga Lenora Brito revela, após ter feito sua própria pesquisa sobre Waldemar Henrique, que o maestro “se interessava por tudo”¹⁵⁵, sendo assim, mais uma prova da paixão de Ettore Bosio pelo progresso, pelo novo.

2.3 *Gl'italiani* na cultura musical e músico-teatral belenense

Podia-se até esquecer que Ettore Bosio era um imigrante italiano, mas ele o era, e estava longe de ser o único em Belém. Na virada para o século XX, os italianos eram o terceiro maior grupo de imigrantes na capital paraense, atrás apenas dos portugueses e dos espanhóis (Emmi, 2008). De fato, era uma comunidade relevante na sociedade, pois possuía sociedades beneficentes exclusivas, grande espaço no comércio da cidade e do interior do estado, espaço considerável na imprensa, presença na igreja católica e em outras religiões, assim como no meio artístico visual e musical, especialmente neste último. Assim como foi explicado no primeiro capítulo deste trabalho, durante o século XIX, antes, durante e depois da unificação italiana, grupos e mais grupos de músicos

¹⁵⁴ Folha do Norte, 31 de maio de 1900.

¹⁵⁵ Entrevista concedida por Maria Lenora de Menezes Brito em novembro de 2015.

peregrinavam pelo mundo em companhias artísticas, e alguns deles nem chegavam a voltar para a pátria natal, como foi o caso do próprio Ettore Bosio. Porém, estes não eram imigrantes característicos da massa migratória italiana, composta majoritariamente por agricultores. Os músicos, assim como outros italianos de formação acadêmica, faziam parte do grupo de imigrantes “espontâneos”, o que os diferenciava de simples “imigrantes”. No Brasil, a comunidade italiana era grande, concentrada principalmente nos estados do sudeste e sul do país, mas sua presença em outros estados brasileiros existia com certa relevância para a sociedade dos mesmos. É o caso das cidades amazônicas.

Vittorio Cappelli (2010), historiador italiano da Universidade da Calábria, publicou um artigo acerca da presença italiana na Amazônia e no nordeste brasileiro durante os séculos XIX e XX. O autor pesquisa, não somente neste artigo específico, a rota de imigração italiana para cidades que ele denomina “periféricas” do país. Marília Emmi (2008), socióloga que publicou sua tese de doutorado acerca da imigração e do pioneirismo italiano na sociedade e economia paraense, também se utiliza deste tipo de temática. Ambos os trabalhos, entre outros mais recentes igualmente, revelam muitos fatos acerca desta comunidade imigrante e a grande significação dela para a sociedade belenense da época colonial até atualmente. Segundo Cappelli (2010, p. 124), a influência de alguns italianos era grandiosa:

A fianco a queste catene migratorie si registrava anche un'importante presenza italiana nelle arti visive, nella musica, nell'architettura e nell'urbanistica, che si inseriva nei segmenti medio-alti della società locale, stabilendo fruttuosi rapporti col potere politico. Costruttori e architetti adoperavano spesso la massoneria come strumento d'integrazione e talora la stampa e le legazioni diplomatiche, per dare più forza alla loro attività costruttiva, che - tra eclettismo e *art nouveau* - avrebbe finito col soddisfare nell'oligarchia locale l'esasperato desiderio di imitare e importare anche in Amazzonia la mitica *belle époque* parigina.¹⁵⁶

De acordo com o autor, a presença italiana no meio artístico e urbanístico de Belém era importante pois também eram estabelecidas relações com a política, inclusive por meio da maçonaria. Já foram discutidas neste trabalho as ligações maçônicas entre Bosio, outros músicos e também figuras políticas e da elite da cidade, e igualmente, o quanto ser maçom significava acreditar no progresso, e na maioria dos casos, acreditar

¹⁵⁶ Tradução livre: “Junto com estas correntes migratórias se registrava também uma importante presença italiana nas artes visuais, na música, na arquitetura e na urbanização, que se inseria na parcela média-alta da sociedade local, estabelecendo frutíferas relações com o poder político. Engenheiros e arquitetos usavam constantemente a maçonaria como instrumento de integração e às vezes de *status* e legação diplomática, para dar mais força à sua atividade construtora, a qual - entre ecletismo e *art nouveau* - a oligarquia local acabaria por encontrar o desejo de imitar e importar na Amazônia a mítica *belle époque* parisiense”.

no republicanismo. Em seu artigo, Cappelli (2010) dá especial atenção aos italianos arquitetos, engenheiros e artistas, o que faz sua pesquisa ter uma maior amplitude, para além dos dados demográficos da imigração em si.

Segundo Cappelli (2010, p. 123), “architetti e artisti italiani finiscono dunque col recitare un ruolo di primo piano in uno straordinario laboratorio periferico della modernità”¹⁵⁷, ou seja, os artistas também são considerados por Cappelli como atores importantes para o “laboratório da modernidade” nas capitais amazônicas brasileiras. Apesar de Cappelli ser o escritor do prefácio italiano do livro de Emmi (2008), infelizmente, os artistas e músicos são ofuscados do trabalho desta autora pela temática econômica da imigração italiana, que era sua principal proposta. Não significa que a obra não tenha sua relevância para a temática imigratória, inclusive acerca das questões da identidade daqueles indivíduos.

Cappelli escreve que não deve ser esquecida a presença musical italiana, que fora de grande relevo durante a bela época amazônica, “che non si riduce alla, pur importante, circolazione delle compagnie liriche italiane chiamate ad esibirsi al Teatro da Paz di Belém e al Teatro Amazonas di Manaus”¹⁵⁸ (2010, p. 133), isto é, para além das companhias líricas, houve diversos músicos que fixaram residência nestas duas cidades, alguns para o resto de suas vidas, outros por alguns anos. Neste caso, o autor cita o maestro Enrico Bernardi (1838-1900) em Belém, que foi diretor do Instituto Carlos Gomes após a morte do mesmo e foi substituído por José Cândido da Gama Malcher, como dito anteriormente, e Tito Schipa e Beniamino Gigli em Manaus (2010, p. 134). O autor também reserva sua escrita para mencionar Ettore Bosio, que segundo ele, “a Belém - ed è forse solo l'esempio più macroscopico - vive per quasi mezzo secolo il maestro-compositore Ettore Bosio (Vicenza, 1862 - Belém, 1936)”¹⁵⁹ (2010, p. 134).

Cappelli (2010) ainda escreve alguns fatos acerca do maestro, como a sua formação pelo Liceu Musical de Bolonha, a sua ópera mais conhecida, *Duque de Vizeu*, que fez estrear no Teatro da Paz, e dá breve exemplo da variada produção musical de Bosio, citando, inclusive, seu *Samba do Costa*. Finalmente, Cappelli afirma que o maestro “viene considerato ormai un'autorità culturale indiscussa e in qualche modo è

¹⁵⁷ Tradução livre: “arquitetos e artistas italianos acabaram, portanto, por pleitear um papel de primeiro plano em um extraordinário laboratório periférico da modernidade”.

¹⁵⁸ Tradução livre: “que não se reduz à, mesmo que importante, circulação das companhias líricas italianas chamadas a exhibir-se no Teatro da Paz de Belém e no Teatro Amazonas de Manaus”.

¹⁵⁹ Tradução livre: “Em Belém - e é talvez o exemplo mais visível - vive por quase meio século o maestro compositor Ettore Bosio”.

anche un vanto della comunità italiana di Belém”¹⁶⁰ (2010, p. 134). Apesar de breve, Vittorio Cappelli reservou parte de sua pesquisa para destacar abertamente, dentro da temática da imigração italiana, aqueles dedicados às artes musicais e visuais. Estes músicos italianos tiveram breve destaque na micro-edição de Vicente Salles (1995) acerca da história da primeira fase do Instituto Carlos Gomes (1895-1908). Salles (1995, p. 50) chama a atenção para a quantidade de músicos italianos fazendo parte da orquestra do conservatório de música de Belém, a partir da análise da fotografia da mesma e da relação de nomes¹⁶¹.

Nessa altura, o Instituto Carlos Gomes oferecia à cidade uma orquestra de concertos completa. Notar o grande número de músicos italianos ativos em Belém, remanescentes de antigas orquestras de companhias líricas. Meneleu Campos ausentou-se em 1903 para uma série de compromissos na Itália, assumindo a direção da orquestra o maestro Ettore Bosio que apresentou, no Teatro da Paz, uma série de concertos vocal-sinfônicos.

Havia pelo menos dois professores italianos de música empregados em colégios da cidade: Luigi Sarti, conhecido amigo de Bosio, que dava aulas no Colégio Santa Maria de Belém, e Ana de Jesus Bosio¹⁶², que apesar do nome não era parente do nosso maestro, dando aulas no Instituto Gentil Bittencourt (Salles, 1995, p. 13). Já no corpo docente do Instituto Carlos Gomes, havia sempre dois professores italianos durante os 12 anos de funcionamento da primeira fase. No primeiro corpo de professores, na inauguração em 1895, havia Luigi Sarti na cadeira de violino e Giuseppe Cerone no ensino de fagote (Salles, 1995, p. 12). Nos anos posteriores, Luigi Sarti continuaria no ensino de violino e Ettore Bosio se juntaria a ele na cadeira de violoncelo, como já foi dito anteriormente.

A partir da década de 1880, o fluxo de italianos, especialmente os artistas, já se tornava intenso. O Teatro da Paz já estava inaugurado e havia grande visitação de companhias líricas por semestre. É neste contexto de década final do regime monárquico que surgem no Pará Enrico Bernardi e Luigi Sarti, dois dos principais músicos italianos que viveram em Belém na transição do século XIX para o XX. É na temporada lírica de 1882 que Bernardi chega à capital paraense como diretor de orquestra de uma grande companhia lírica, que, segundo Salles (1980, p. 332), era

¹⁶⁰ Tradução livre: “foi considerado uma indiscutível autoridade cultural e, de qualquer modo, também foi uma fonte de orgulho da comunidade italiana de Belém”.

¹⁶¹ Destacamos apenas os músicos italianos da lista fornecida por Salles (1995): Luigi Sarti, Alfredo Tinelli, Giuseppe Capelletti, Carlo Refolli, Volpini, Rigamonti, Antonio Rubbiani, Luigi Tabarolli, Enrico Rossetti, Eugenio Sacco, Luigi Accetti, Gambernini, Nini Astorre, Ugo Pagani, e G. Bernardi. São 15 músicos italianos que faziam parte da orquestra somente no ano de 1895. Neste ano inicial, Bosio ainda não fazia parte do corpo docente do Instituto e nem da orquestra.

¹⁶² Esta italiana era freira e era formada no Real Conservatório de Cagliari.

composta por 24 coristas e 26 professores italianos de orquestra. Sendo esta uma das mais completas que chegara ao Pará (Salles, 1980, p. 333), nela também vieram para a cidade Marco Sarti e Luigi Sarti, dois irmãos na mesma companhia lírica de Bernardi.

Este permaneceu em Belém durante alguns anos a partir de 1882, assim como Luigi Sarti, sendo o responsável pela organização com maior frequência de concertos sinfônicos e de câmara em Belém a partir de 1884 (Salles, 1980, p. 356). Sendo Bernardi o maestro na maioria destes concertos e Sarti um dos músicos presentes durante as execuções, estas duas figuras foram tornando-se cada vez mais conhecidas no meio artístico-musical belenense e tornaram-se, também, os músicos italianos mais destacados. Salles (1980) escreve uma seção biográfica acerca de Enrico Bernardi, destacando as contribuições do maestro italiano para a música no Pará durante os 15 anos que permanecera em Belém. Igualmente a Bosio, Bernardi também era músico viajante, e, na verdade, nunca deixou de ser, pois segundo Salles (1980, p. 374) ele ainda peregrinava em companhias líricas até praticamente a sua morte em 1900. Sua estadia de 15 anos em Belém não foi direta, ele voltava para a Itália em alguns anos e peregrinava em outros. Como diretor do Instituto Carlos Gomes em 1896, ele só permanecera dois anos, passando o cargo para Gama Malcher em 1898 por conta de doença, como já foi mencionado anteriormente.

Nascido em Milão e tendo iniciado sua carreira musical por lá também, Bernardi ainda mantinha na cidade suas raízes, parte de sua família continuava residindo lá, e foi em Milão que o maestro falecera, junto dela (Salles, 1980, p. 377). Em Belém, Enrico Bernardi estabeleceu-se a primeira vez em 1883, tendo no ano seguinte, 1884, modificado praticamente todo o meio artístico da capital.

Em 1884, durante os festejos nazarenos, inaugurou uma série de concertos populares ao ar livre. (...) Foi encarregado de compor toda a música para ser executada durante a quadra festiva, escrevendo às vésperas solenes, hinos, novenas, missas e um Te Deum. Além disso, dirigiu a orquestra e organizou o coro (SALLES, 1980, p. 372).

Sempre acompanhado de seu amigo Luigi Sarti, Bernardi deu inúmeros concertos sinfônicos, colaborou em quermesses beneficentes, festivais de música sacra e profana, realizou saraus e bailes com repertórios de música dançante, tornou-se grande amigo de Henrique Gurjão¹⁶³ e também de Carlos Gomes (Salles, 1980, p. 371). Foi um

¹⁶³ O maestro paraense Henrique Eulálio Gurjão (1834-1885) obteve pensão provincial para estudar na Itália em 1852, lá estudando por oito anos. Voltou para Belém já com a ópera *Idália* totalmente pronta, sua obra mais conhecida, cf. SALLES, Vicente. *Maestro Henrique Eulálio Gurjão*. Coleção Memória da Música Paraense. Brasília: Microedição do autor, 2003.

dos responsáveis pela criação da Sociedade Musical Beneficente Santa Cecília, reunindo os músicos paraenses em torno dela. Também foi parte do corpo docente de dois colégios paraenses ensinando música: Colégio Americano, que era dirigido por José Veríssimo à época, e Colégio Santa Helena Magno (Salles, 1980, p. 380). A produção musical do maestro era extensa, havendo peças líricas, marchas, quadrilhas e valsas, como *Passeio carnavalesco*, *Viva o Pará*, e as marchas *Saudades de ti* e *Rosa do Rio Negro*, por exemplo.

Decerto, Enrico Bernardi fora uma figura importante para o meio artístico-musical belenense, assim como Bosio depois dele. Luigi Sarti também fora uma pessoa importante que convivera com Bernardi no fim de sua vida e também fora amigo de Bosio no início do reconhecimento musical deste em Belém. Apesar de nunca ter ocupado cargos altos como de diretoria de instituições ou de sociedades beneficentes, Sarti era figura constante na vida musical da cidade. Era músico atuante em inúmeros concertos musicais, além de fazer parte de corpos docentes de instituições como o conservatório e também colégios de instrução básica. No primeiro, ele foi professor de violino durante muitos anos, sendo o melhor violinista que a cidade tinha à época. O principal *spalla*¹⁶⁴ que a cidade possuía.

Sarti permaneceu professor de violino no Instituto Carlos Gomes desde a sua inauguração em 1895 até o ano de fechamento em 1908, neste último juntamente com o professor Joaquim Mamede da Costa¹⁶⁵. Ettore Bosio também estava no corpo docente durante o último ano de funcionamento do conservatório, na cadeira de harmonia complementar e canto coral¹⁶⁶. Neste último ano, as aulas de língua francesa e italiana para os alunos já não existiam mais, Bosio e Sarti eram os únicos italianos docentes no conservatório. Após o fechamento da instituição, em julho de 1908, sobre o qual abordaremos com mais profundidade no capítulo seguinte, os músicos tiveram que realizar aulas particulares para ensinar música aos alunos que não haviam completado a sua formação e também àqueles que iniciavam o ensino. Entre os eventos musicais, que não haviam parado com o fechamento do conservatório no meio artístico-musical de Belém, e aulas particulares para alunos que pertenciam a uma classe mais abastada da cidade, alguns músicos voltaram a realizar com maior frequência “turnês” pelo Brasil.

¹⁶⁴ Nome dado ao primeiro violino de uma orquestra, ou seja, posição mais alta de um violinista numa orquestra.

¹⁶⁵ Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, Estado do Pará, 1908, p. 489.

¹⁶⁶ Idem, *ibidem*.

Aquelas muito ocorrentes durante o fim do século XIX, que partir do século XX não haviam acabado, mas haviam diminuído em relação ao período anterior.

Ettore Bosio e Luigi Sarti foram alguns destes músicos. No ano seguinte após o encerramento das atividades do Instituto Carlos Gomes, em 1909, Bosio se tornou empresário de uma empresa de fantoches e marionetes que percorreu junto com outro italiano chamado Salici, diversas cidades do país. A empresa saiu de Belém em direção a Manaus¹⁶⁷ no fim do ano de 1909, onde realizou os concertos no Teatro Amazonas, que segundo o periódico *Correio do Norte*, “oferecem noites de deliciosas diversões” com orquestra de professores dirigida por Bosio. De Manaus, a empresa dirigiu-se para Fortaleza, no Ceará, já no início de 1910, para depois rumar para Recife, em Pernambuco, aonde chegaria no dia 8 de fevereiro e ficaria por volta de um mês¹⁶⁸. Em Recife, a empresa se apresentaria no Teatro Santa Isabel, como o periódico pernambucano informou¹⁶⁹:

Estréa hoje no theatro Santa Isabel a Companhia de fantoches e marionettes, de que é empresario o sr. Ettore Bosio.
A estréa deve ser auspiciosa, a julgar pelas referencias de toda a imprensa do norte, onde a companhia alcançou verdadeiro successo.
Primeira parte - A Gran-via; segunda parte - Sport (em um circo equestre); terceira parte - Trio Salici no seu repertório de cançonetas, duettos e tercettos.

Logo no início do mês de março, a empresa de Bosio se despediu dos palcos pernambucanos em partida¹⁷⁰ para Salvador, na Bahia, de lá, partindo de novo para outra cidade, Vitória, no Espírito Santo, lá chegando no início do mês de abril daquele ano¹⁷¹. Nesta cidade, os espetáculos aconteceriam no Teatro Melpomene, e o periódico capixaba prometia ser “variado e alegre, o espetáculo de amanhã atrairá à nossa casa de espetáculos crescido número de espectadores”¹⁷². O destino final da empresa de fantoches e marionetes de Bosio seria a capital federal Rio de Janeiro, onde se apresentaria no Teatro Recreio¹⁷³. Desta forma, a empresa passou por seis cidades de três regiões brasileiras diferentes em um relativamente curto período de tempo.

Esta empresa de Bosio continha ainda algumas peças líricas que eram do feitio musical das companhias da primeira década do século XX, porém, não eram atores de ópera que subiam aos palcos. Os fantoches e marionetes, desta apresentação cômica e

¹⁶⁷ Correio do Norte (AM), 9 de novembro de 1909, p. 2.

¹⁶⁸ Jornal do Recife, 27 de janeiro de 1910, p. 1.

¹⁶⁹ A Provincia (PE), 16 de fevereiro de 1910, p. 1.

¹⁷⁰ Jornal do Recife, 4 de março de 1910, p. 1.

¹⁷¹ Commercio do Espirito Santo (ES), 6 de abril de 1910, p. 1.

¹⁷² Idem, 8 de abril de 1910, p. 1.

¹⁷³ O Paiz (RJ), 6 de abril de 1910, p. 3.

lírca, que continha “comédias engraçadíssimas”¹⁷⁴, eram bonecos de aproximadamente 80 centímetros de comprimento. Isto é uma prova do início da mudança que ocorreria nos teatros do Brasil com o começo dos lançamentos de filmes por cinematógrafos. Ao mesmo tempo em que a empresa de Bosio se apresentava em Manaus no fim de 1909, ocorriam sessões destes, como informa o jornal amazonense na mesma seção de “Teatros”: “Continuam a ser atraentíssimos os programas do cinematógrafo Gaumont”¹⁷⁵.

Neste sentido, a partir do século XX, muitos músicos teriam que começar a se adaptar a uma nova era técnica, não muito diferente daquela oitocentista, mas mais avançada realmente. A companhia que Bosio montou e organizou continha alguns italianos que residiam em Belém, mas a imigração espontânea já não era mais tão intensa. A partir da Primeira Guerra Mundial, em 1914, a imigração como um todo ia diminuir mais ainda, período considerado como declínio da migração internacional (Emmi, 2008, p. 59). E os italianos que residiam em Belém dificilmente se aventurariam para sua terra natal, destruída por conflitos.

O período de intensa imigração italiana para Belém, de fato, fora da década de 1880 até os anos iniciais do século XX, fato que representa a grande quantidade de artistas italianos na capital paraense nas duas décadas finais do oitocentos. Decerto, o intercâmbio era considerável, especialmente no meio artístico-musical, como demonstra Silvio Rodrigues em sua tese *Todos os caminhos partem de Roma* (2015). Segundo o historiador, a relação entre a elite paraense e a Itália foi de alcance histórico notável nas décadas finais do século XIX (Rodrigues, 2015, p. 29). Foi tão notável que pôde modificar a ideia do “afrancesamento” cultural em Belém. Deste modo, o pensamento de Figueiredo (2011) acerca da questão da primeira grande marca cultural na arte amazônica partir da Itália pode também ser corroborado na música, ao considerarmos a intensidade de músicos italianos chegando e partindo em Belém através de companhias líricas e do fato de muitos paraenses estudarem na Itália para obter a formação musical e depois voltarem para Belém já com reconhecidos louros, como já colocamos alguns exemplos neste trabalho. Neste sentido, acerca de uma temática artística, Rodrigues (2015, p. 29) afirma que “não há motivo para se continuar atribuindo ao ‘afrancesamento’ cultural do Pará mais peso do que realmente teve”, e completa: “A

¹⁷⁴ Comercio do Espirito Santo (ES), 6 de abril de 1910, p. 1.

¹⁷⁵ Correio do Norte (AM), 28 de novembro de 1909, p. 1.

arte italiana foi fundamental para a renovação do ambiente artístico paraense da segunda metade do século XIX”.

Rodrigues (2015, p. 355) demonstra o quanto as artes italianas, visuais e musicais, estavam interligadas no final do oitocentos, dando o exemplo das pinturas feitas pelo italiano De Angelis na Catedral de Belém através da representação de Santa Cecília, padroeira dos músicos na cultura cristã, por trás do grande órgão. Seria, de fato, um equívoco pensar que a imigração italiana “dedicou pouco interesse aos estados do Norte, reduzindo-se a número muito limitado de indivíduos” (Cenni, 2003, p. 195), pois já existem trabalhos suficientes para demonstrar o quanto a comunidade italiana e os paraenses se relacionavam de forma constante durante o entresséculos. Ainda que fosse a denominada “imigração espontânea”, composta por comerciantes, artesãos e artistas, e não de indivíduos agricultores, ela não pode ser ignorada. Ao invés disso, necessita ser cada vez mais explorada pelos pesquisadores.

Os artistas italianos estavam com certeza muito bem inseridos na cultura musical e músico-teatral belenense. Eram tantos que o próprio Vicente Salles (1980) reproduziu uma charge de autor anônimo em seu livro retirada da revista *A Semana Ilustrada* de 1888, a imagem era um músico carregando um estojo de violino e uma sombrinha com um aspecto viajante. A legenda dada pela revista era: “Mercado de trabalho florescente para os músicos”, ao que Salles complementa: “Em 1888 havia muitos estrangeiros nas orquestras do Pará, principalmente italianos”. O próprio autor deu a informação de que uma orquestra quase completa acompanhando uma companhia lírica naquela época tinha em torno de 50 músicos italianos, entre coristas e instrumentistas, excluindo os cantores, entre homens e mulheres, e maestros da própria companhia, que deviam ser em torno de 15. O fluxo não parava, mesmo com o fechamento do Teatro da Paz para reformas no início do regime republicano, as companhias continuavam a aparecer por trás de conhecidos empresários brasileiros. Este constante fluxo fez com que muitos italianos acabassem por fixar moradia na cidade avistando boas possibilidades de entrada no mercado musical. Por alguns anos ou para sempre, o fato é que influenciavam o meio artístico e também deixavam-se influenciar. Ettore Bosio é apenas um exemplo, como vimos, dos italianos inseridos nesta cultura artístico-musical-teatral ocorrida em Belém nos finais do século XIX e início do XX.

Capítulo III

AS FACETAS DE ETTORE BOSIO

O maestro Ettore Bosio teve uma vida não muito diferente de outros maestros e musicistas italianos naquele período de fins do século XIX. Fazer parte de uma companhia lírica italiana era chance de trabalho certa, talvez nem tão rentável para um integrante da companhia do que para o empresário dela, por conta dos trabalhos extras que os integrantes realizavam. Mas talvez fosse o “trabalho certo” para os musicistas italianos do oitocentos, pois conheceriam muitos lugares pelo mundo e poderiam até se estabilizar em um desses lugares. Era, de fato, o que ocorria com muitos deles. Não estava, realmente, na história do povo da península itálica razões para não emigrar¹⁷⁶. Durante o período conhecido como Grande Imigração (1880-1914), os Estados Unidos e a Argentina e o Uruguai foram os países com maior concentração de imigrantes italianos em seus territórios¹⁷⁷, mas, absolutamente, além de não serem os únicos, também não há razão para creditar apenas aos grandes centros urbanos a preferência deste povo.

Este *povo*, já é, por definição, complexo. A ideia do país *Itália* foi construída tardiamente, algo que é explicado pela sua igualmente tardia unificação. Além da identidade patriótica de seus indivíduos ser problemática, havia, ainda, a questão da divisão da urbanização e modernização no seu território não ser igualitária, ocorrendo, desta forma, uma crescente desigualdade social e econômica entre as províncias do norte, mais ricas e industriais, e as do sul, mais pobres e camponesas¹⁷⁸. Não quer dizer, entretanto, que a emigração só afetasse um “lado” do território. Os camponeses eram os que mais emigravam, com certeza, mas os nortistas, em menor quantidade em termos de comparação, também o faziam de forma espontânea, como já foi mencionado. Ettore

¹⁷⁶ João Fábio Bertanha (2010) argumenta o fato de os italianos serem um “povo de emigrantes” (2010, p. 82) por ser a emigração “um dos fenômenos mais característicos e duradouros da vida dos italianos e não pode ser reduzida a uma simples fuga da fome ou da pobreza em momentos difíceis”.

¹⁷⁷ Segundo Bertanha (2010, p. 83), os Estados Unidos foram a escolha de mais de 32 milhões de imigrantes, entre estes, os italianos. A Argentina e o Uruguai foram os destinos em que se dirigiram mais de 7 milhões destes, em sua maioria italianos.

¹⁷⁸ Bertanha (2010, p. 68) afirma que “quando da unificação, uma fratura entre o Norte e o Sul já estava claramente delineada”, em seguida o autor aprofunda mais esta questão.

Bosio é um destes exemplos, nascido em Vicenza, cidade pertencente à província do Vêneto, ao nordeste do país italiano.

Por conta de toda esta fragilidade de uma identidade italiana, a questão imigratória tornava-se complexa, pois nos países de chegada destes indivíduos eles todos eram vistos como italianos. No Brasil, por exemplo, os antes separados habitantes eram a partir do momento de chegada na nova pátria rotulados todos como um só povo. Esta temática identitária é essencial para a vida de Ettore Bosio em Belém. Não se pode abordar a trajetória de vida de um indivíduo estrangeiro sem mencionar esta questão, que será aprofundada durante este capítulo através das relações dele com as sociedades beneficentes da cidade, por exemplo.

O maestro Bosio pode ser visto através de mais de uma faceta, ou seja, como um músico imigrante, um professor de música, um incentivador da música e também um músico paraense. Jacques Le Goff (2014), ao realizar a biografia de São Luís, o rei medieval, afirmou ser qualquer personagem histórica um espelho da sociedade em que vivia, ou seja, através de um indivíduo os historiadores seriam capazes de ter a noção da vida econômica da sua sociedade, além dos aspectos sociais e culturais. Mesmo considerando as subjetividades de cada sujeito, ainda assim, uma espécie de *marca* da sociedade em que vivera fica estampada em sua história. Bosio, como já abordamos antes, era considerado um músico trabalhador, protagonista do mercado musical regional, modesto e tímido, apesar de ser um rosto muito conhecido pela sociedade belenense da época. E dentre muitos feitos realizados à música, talvez o principal seja a iniciativa pela reinauguração do Instituto Carlos Gomes em 1929, que perdurou até atualmente, tendo recebido, por isto, algumas homenagens dos diretores seguintes em diferentes épocas.

Maria Lenora de Menezes Brito (2003) ao dissertar sobre a negritude no Pará e sua afirmação através da música e da poesia, coloca Bosio como o “incentivador” para que as gerações seguintes à dele pudessem adentrar o projeto do modernismo musical, tendo como exemplo um de seus alunos mais ilustres: Waldemar Henrique. Vicente Salles (2007) também posiciona o maestro como tendo sido “integrado na vida artística do Pará” e por conta disso, “Bosio procurou conhecer a música do povo e assimilar seus elementos” (2007, p. 60). Algumas composições do maestro podem comprovar o que estes autores relatam, como por exemplo, as composições a partir do noventa: *A Taboca do Ceguinho*, *Nazareida* e *Samba do Costa*.

Este último capítulo se voltará para explicar como os círculos sociais e profissionais de Bosio lhe permitiram uma inserção no meio artístico-musical e na própria sociedade belenense. E de que forma esta inserção neste meio lhe proporcionou realizar composições a partir das suas interpretações dos elementos regionais que presenciou. Ettore Bosio se utilizou de um olhar folclorista para levar suas interpretações populares em forma de música para o público. Deste modo, garantiu para si um protagonismo no cenário musical aliado à sua inserção social que promoveram seu abraço brasileiro. Tais fatos contribuíram para as concepções de um indivíduo italiano, professor, incentivador da música, escritor, cronista, paraense, ao passar épocas político-sociais tão diferenciadas da história paraense, desde o fim do século XIX, passando por toda a Primeira República e adentrando, enfim, a década de 1930 com Magalhães Barata no poder. Ele presenciou a inauguração do conservatório de música em 1895, o seu fechamento em 1908 e a sua reinauguração, 21 anos depois, em 1929. Neste sentido, sendo um homem de pensamento cientificista, aproveitou durante a mocidade fazendo parte das companhias líricas italianas a tecnologia que o oitocentos permitia, e também presenciou as novas tecnologias surgidas nas primeiras décadas do século XX, sendo o gramofone e o cinema algumas delas.

3.1 O músico italiano

3.1.1 “Dois afetos abrigados dentro de uma única alma”

A trajetória da vida de Ettore Bosio desde o início da adolescência até o início da residência fixa em Belém teve como principal característica a migração, como foi relatado anteriormente, mas uma migração direcionada especificamente para o mercado musical. Assim, ele pode ser classificado como um imigrante “espontâneo”. Nascido em Vicenza, no interior da província de Vêneto, enquanto adolescente, depois de estudar música em Bolonha, viajava atrás de empregos por muitas cidades italianas, como já frisamos antes. Na Europa, viajara, no mínimo, para a Inglaterra e Portugal, lugares relatados nas fontes pesquisadas e que mencionamos no primeiro capítulo. Dentro do Brasil, o maestro morou, até pelo menos um ano, no Rio de Janeiro, em São Paulo, em São Luís e, finalmente, em Belém. Sua vida até pouco mais de 30 anos de idade foi de viagens, realizando concertos, participando de companhias líricas, escrevendo em jornais de forma bilíngue, dando aulas particulares ou afinando instrumentos musicais.

O ato de migrar, mesmo que espontaneamente, não lhe era estranho ou desconfortável, pois tornara-se inerente ao povo italiano. Segundo Bertonha (2010, p. 81), até mesmo aspectos geográficos da península itálica ajudam a entender o que ele denomina de “modo de ser dos italianos”, fato que ocorria desde o período medieval, pois “com a proximidade do mar e grande parte do território coberta por montanhas que dificultavam a obtenção de recursos necessários para o sustento, migrar para territórios vizinhos, para as planícies ou para as cidades era uma constante”. Durante o *Risorgimento*¹⁷⁹ no período da unificação italiana a partir da década de 1860, não havia possibilidade de identificar uma única pátria italiana, porém, contrariamente, muitas pátrias italianas a partir das diferentes províncias. Não à toa que na língua italiana, a palavra *paese* pode se referir tanto a *país* quanto a *região, aldeia*.

Neste sentido, para forçar uma identidade italiana, a ideia de uma italianidade deveria ser expandida por todo o território italiano a partir da unificação. Esta foi iniciada pelo estado independente de Sardenha-Piemonte, que absorveu o restante da península itálica através de negociações diplomáticas (Bertonha, 2010, p. 49). As motivações dos estadistas piemonteses eram mais ideológicas e culturais do que propriamente econômicas, “afinal, a economia do Estado piemontês estava muito mais voltada à França e aos países germânicos do que ao restante da península, e a própria economia dos outros Estados italianos, em especial os do sul, era fraca demais para estimular a cobiça da burguesia piemontesa” (Bertonha, 2010, p. 49).

Deste modo, após a unificação política, nas décadas de 1860 e 1870, houve a ideia de uma reforma intelectual e moral dos italianos e de um projeto para criar uma nova italianidade moderna, partindo de uma iniciativa das elites burguesas do norte da Itália. No entanto, não houve unanimidade na definição de como deveria ser o país. Assim, foram necessárias décadas para que o Estado conseguisse impor suas próprias regras à população mais pobre, “havia forte divisão cultural entre os mundos rural e urbano” (Bertonha, 2010, p. 54), o que acabou levando a um individualismo provinciano excessivo nas décadas seguintes de 1880 e 1890, significando um sentimento patriótico mais em relação à província do que à nação. Por isso, para os

¹⁷⁹ Este movimento de aspectos burgueses foi responsável pelo período de unificação italiana durante o século XIX. Antonio Gramsci em *Cadernos do Cárcere* (2002) realiza uma longa análise acerca deste movimento, concluindo que não pode ser estudado sem se preocupar com o que acontecia no resto da Europa, pois, para ele, o *Risorgimento* obteve grande influência direta da Revolução Francesa, especialmente dos jacobinos e da extrema-esquerda existente na Itália.

próprios italianos, eles vinham da Basilicata ou da Calábria ou de Vêneto, não de *uma* Itália, daí a ideia das muitas *Itálias*.

A partir da análise de Benedict Anderson (2008) em sua obra *Comunidades imaginadas*, podemos compreender o porquê de uma reforma intelectual e moral desejada pela burguesia piemontesa. O surgimento do sentimento de nação, ou seja, da italianidade, poderia ser fabricado através de sistemas simbólicos lentamente interiorizados por lógicas coletivas, afetivas, que girariam ao redor de determinado imaginário. Isto proporcionaria a criação de um sentimento nacional através de um imaginário comum. Tal pensamento também é muito próximo da análise de Hobsbawm (2012) sobre a produção em massa de tradições. Para o autor, a nação precisava de um Estado forte que criasse um contexto de ações coletivas oficiais para que fosse devidamente reconhecido. Assim, uma série de simbolismos atados a ideias tradicionais foram constantemente produzidos a partir da segunda metade do século XIX, no intuito de criar um sentimento de nacionalismo às repúblicas nascentes.

Portanto, até o início do século XX, a italianidade ainda era uma questão importante para os intelectuais na península itálica. Um meio de frear as emigrações também. Se, por um lado, havia um frágil ou quase inexistente sentimento de italianidade nos emigrados, por outro, os filhos deles se transformavam em nacionalistas brasileiros¹⁸⁰. Por este motivo, existiam três possibilidades quanto à identidade, ou ela era afirmada quando em solo estrangeiro por meio das associações étnicas, ou a identidade era associada à terra estrangeira, ou ainda, ela transitava entre estas fronteiras étnicas, com o indivíduo absorvendo a identidade natal e a identidade da convivência em terra estrangeira. Em todos os casos, os filhos, quando nasciam no Brasil, geralmente tendiam mais à identidade brasileira e menos à italianidade.

A italianidade, numa abordagem de identidade étnica, é evidenciada quando há a identificação dos imigrantes a partir de representações culturais de seus próprios símbolos e origem, assim como o idioma e os costumes. Se utilizarmos a análise de Rosane Teixeira (2012) e Fredrik Barth em *Grupos étnicos e suas fronteiras* (1998), pode-se afirmar que a identidade étnica é dinâmica, não estática, assim, ela se transforma a partir de relações sociais, “as interações entre os sujeitos e/ou grupos ensejam transformações contínuas, que modelam a identidade” (Teixeira, 2012, p. 36). É o que acontece com os imigrantes italianos em um novo local de vivência. Por não ser

¹⁸⁰ Rosane Teixeira (2012), em sua tese acerca do nacionalismo e da italianidade através de uma perspectiva da história local, aprofunda estas questões sobre as gerações descendentes destes imigrantes.

estática a identidade étnica, mesmo quando não existia uma italianidade plena, no sentido real de identificação à pátria, dentro da Itália, o imigrante será rapidamente rotulado como *italiano* na terra de chegada, o que Barth chama de “relação de fronteira”. Pelos outros e por ele mesmo. Assim sendo, é fácil perceber o individualismo provinciano em Bosio quando ele relata sua vida na Itália, mas enquanto morava em Belém, era a *Itália* que lhe vinha à memória (Bosio, 1934, p. 10). Sua identidade já havia sido redefinida.

Podemos dizer, então, que em um imigrante existe uma interface cultural entre a identidade de sua terra natal e a identidade redefinida perante a nova terra de morada. Ou seja, há uma ressignificação de identidade a partir do momento de residência fixa no território escolhido. Ettore Bosio tinha toda esta complexidade sócio-cultural nas suas costas ao se tornar mais um habitante de Belém.

Entretanto, o próprio Estado Brasileiro se encontrava, por meio do regime republicano, frente ao dilema nacionalista que se desdobrava desde a monarquia. Evidentemente, guardadas as devidas proporções, podia sim ser comparada com a questão italiana. José Murilo de Carvalho (1990, p. 24) já dizia: “Substituir um governo e construir uma nação, esta era a tarefa que os republicanos tinham de enfrentar”. Porém, não somente isso, para se construir uma nação seria necessário instaurar um forte sentimento patriótico de identidade coletiva nos brasileiros, algo que aconteceu brevemente durante a Guerra do Paraguai, mas que não foi duradouro. Segundo Carvalho (1990), esse sentimento não existia no início da república, mesmo havendo elementos que faziam parte de uma identidade nacional como o idioma único e a religião, “a busca de uma identidade coletiva para o país, de uma base para a construção da nação, seria tarefa que iria perseguir a geração intelectual da Primeira República” (1990, p. 32).

A opção positivista era a que tinha maior afinidade entre os intelectuais, e todas as derivações. De acordo com Carvalho (1990, p. 27), “o arsenal teórico positivista trazia armas muito úteis”, pois condenava a monarquia ao exaltar a ideia de progresso, estimulava uma cisão entre Igreja e Estado, o que concederia maiores poderes ao governo, e, enfim, possibilitaria a entrada do proletariado a uma sociedade moderna¹⁸¹. Neste sentido, foi necessário criar símbolos para a república. Pois, acreditavam que a partir destes, a identificação com o sentimento nacional seria facilitada. No entanto, não

¹⁸¹ Carvalho (1990, p. 27) acrescenta, ainda, que “a ideia de ditadura republicana, o apelo a um Executivo forte e intervencionista, servia bem a seus interesses [intelectuais republicanos]”.

foram capazes de criar tal sentimento durante boa parte desta primeira fase republicana. Carvalho (1990) relata que mesmo que houvesse algum sucesso, este era devido às tradições imperiais ou com valores religiosos, “o esforço despendido não foi suficiente para quebrar a barreira criada pela ausência de envolvimento popular na implantação do novo regime” (1990, p. 141).

De fato, havia esta complexidade inerente àquele período. Como lembra Hobsbawm (2012), de forma parecida acerca dos novos feriados, cerimônias, símbolos oficiais públicos e heróis que surgiram de modo crescente pelo menos 40 anos antes de Primeira Guerra Mundial em 1914. Porém, também segundo este autor, nada surtiria o efeito desejado se não houvesse uma “genuína repercussão popular” (2012, p. 328). No caso brasileiro, especificamente no âmbito das artes, tais objetivos eram almejados. Principalmente porque o poder político se apossava dos eventos e exposições artístico-musicais, numa maneira de controlá-los. Este mecenato das artes é profundamente abordado por Figueiredo (2001) na sociedade paraense. O próprio Instituto Carlos Gomes foi criado pelo estado em 1895, mas também foi extinguido por ele, em 1908, quando a ideia de custear este estabelecimento deixou de ser acolhida também pela mudança de contexto social que, a partir da década de 1900, não enxergava mais naquela instituição um meio de civilizar a urbe.

Decerto, a maioria das políticas criadas durante a *belle époque* de meados do século XIX até o início do século XX não produziu bons resultados, culminaram até mesmo numa guerra mundial (Hobsbawm, 2010c). No entanto, não é possível simplesmente ignorar este período histórico sem concordar com o fato de que inúmeras transformações sociais, econômicas, políticas e culturais aconteceram a partir dele. Quaisquer que tenham sido os erros ou os acertos, foi através deles que o século XX foi moldado. Nesta análise, o meio artístico-musical também está inserido. Apesar de inúmeras continuidades sócio-históricas do regime monárquico para o regime republicano na sua primeira fase, houve avanços de modo geral. Avanços que o contexto histórico poderia permitir.

Como já foi explicado anteriormente, durante a década final do oitocentos e as primeiras décadas do novecentos, algumas vanguardas musicais europeias ganharam o gosto de alguns compositores brasileiros, através de compositores europeus que no país se encontravam ou através das viagens do intercâmbio educacional ocorridas entre Brasil e Europa naquele período. Durante o primeiro capítulo, foi analisada a questão do verismo italiano na música com características realistas, voltadas para temas

regionalistas com pessoas comuns e com uma duração mais curta na maioria das obras (Fabris, 2017). Também assinalamos que, apesar dos argumentos modernistas, muitos intelectuais, artistas, músicos e literatos, que se assumiam positivistas no final do oitocentos, ou seja, estavam de alguma forma ligados à uma ideia republicana, acreditavam estar se distanciando do romantismo proliferado durante praticamente todo o século XIX (Mello, 2007). Ao mesmo tempo em que assumiam a busca, em suas obras, de uma ideia de popular brasileiro. Esse parece ser um dos compromissos assumidos por Bosio, principalmente a partir do século XX.

Não seria um equívoco imaginar então que Ettore Bosio, em igual ambiente a Gama Malcher, Meneleu Campos, entre outros, fosse atingido pela onda nacionalista que sobrevivera ao império e ganhara mais força na fase republicana. Sua permanência em Belém lhe proporcionara inúmeros sentimentos, inclusive o de ser paraense. Seu gosto bem eclético e sua origem humilde, como lembrou Lenora Brito (2015), lhe possibilitaram transitar não só pelos ambientes elitistas da cidade. A brasilidade, no sentido de identidade, pode ser comprovada, além do teor dos escritos do maestro, igualmente pelo hábito lingüístico e pelas expressões populares, como as coloca em seus escritos. Isto é perceptível, também, pela composição de certas músicas com motivos populares, as quais abordaremos neste capítulo, através de sua admiração pelo Círio de Nazaré por exemplo, mesmo não sendo católico, e sua interpretação do elemento popular através de seu poema sinfônico *Nazareida*.

3.1.2 No palco das sociedades italianas

Tendo em mente o fato de que Bosio também era um imigrante, sua participação na comunidade italiana em Belém não era tímida. Ele apareceu no folhetim *L'Eco del Parà* em 1898, criado por Mario Cattaruzza, para os italianos residentes na Itália e para a comunidade italiana residindo em Belém. Ele também foi destacado no álbum de Aliprandi e Martini (1932) publicado pela Livraria Gillet em Belém intitulado *Gli Italiani nel Nord del Brasile*. Este álbum faz parte de uma série destes realizada por estes dois autores italianos em viagem pela América do Sul no início da década de 1930. O intuito era registrar a comunidade italiana em locais periféricos àqueles de maior preferência durante a Grande Imigração (1881-1914), já mencionados aqui. O primeiro, publicado em 1930, foi *Gli Italiani in Equatore* (no Equador), em 1931 foi publicado *Gli Italiani in Venezuela*, neste mesmo ano foi publicado *Gli Italiani in*

Paraguay, assim como as primeiras edições de *Gli Italiani nel Nord del Brasile* sobre Recife, sendo a edição sobre Belém publicada no ano seguinte.

Apesar de ter escolhido morar em Belém e aqui constituir família, Bosio tinha plena consciência de seu papel como imigrante italiano, por isso sua grande participação no âmbito das sociedades italianas de mútuo socorro. No álbum de Aliprandi & Martini (1932) há uma série de informações da Itália para aqueles italianos que viviam em outros países, também há fotos do rei à época Vittorio Emanuele III e também de Benito Mussolini que à época era um dos grandes nomes do governo, em quem muitos italianos depositavam confiança. Há, também, um artigo que relata a participação da Itália na Primeira Guerra Mundial, à época intitulada Grande Guerra, e igualmente, um artigo sobre as finanças italianas, antes de mostrar fotos das 18 regiões do país mediterrâneo. Esta primeira parte de apresentação do país italiano está totalmente escrita em língua portuguesa. Em seguida, há a apresentação do cônsul italiano em Belém à época, Sestino Mauro, responsável pelas jurisdições do Pará, Amazonas, Maranhão, Piauí e território do Acre. As informações acerca do estado do Pará vem a seguir, tudo escrito em língua italiana: a geografia, o clima, a produção, as navegações, a população, as exportações e importações, algumas fotos de monumentos importantes de Belém como a Catedral e o Colégio Gentil Bittencourt, logo após, há uma coluna sobre Belém e os italianos, a contribuição destes à cidade, principalmente no meio artístico.

Os clubes italianos são mostrados depois, como o *Fascio del Pará*, a *Società Italiana di Beneficenza*, a *Scuola Dante Alighieri*, a *Associazione Nazionale Combattenti* e o *Italia Sport Club*. Todos fundados na década de 1920, sendo apenas a *Società* fundada em 1912. Uma página inteira foi dedicada à sociedade *Unione Italiana*, a principal sociedade italiana à época, cujo surgimento e história se devem a Ettore Bosio. Esta história será abordada adiante. Aliprandi & Martini (1932) também relacionam as ordens religiosas comandadas por italianos em Belém: os barnabitas cuja ordem era a maior na época, sendo o pároco da Basílica um barnabita chamado Alfonso di Giorgio; assim como os salesianos e os capuchinhos.

Em seguida, há fotos e informações sobre os chefes das famílias italianas mais importantes da cidade e seus ofícios, Giovanni e Paolo Mileo, Gaetano Verbicaro, Domenico Falesi, Antonio Vita, Nicola Conte, Francesco Cerbino, Giuseppe Franco, Francesco Libonati e, é claro, Ettore Bosio. Após as famílias de Belém, são detalhadas as famílias das cidades do interior do Pará, como Óbidos, Santarém e Alenquer, entre outras. Na página 33 do álbum, há uma foto de Ettore Bosio e uma breve biografia sua,

falando sobre seu nascimento, formação musical em Bolonha, algumas composições mais conhecidas dele, e também seu ofício como diretor do Instituto Carlos Gomes, que era à época de 1932.

Bosio está neste álbum porque tornara-se uma figura importante para a comunidade italiana em Belém, tanto quanto se tornara importante para os paraenses. Neste sentido, era relevante para os italianos que viviam na Itália conhecerem e reconhecerem o maestro que há muito deixara sua terra natal. Em Belém, sua participação na comunidade italiana tornou-se mais efetiva a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando Bosio se filiou a grupos responsáveis por ajudar os italianos que viviam numa situação precária durante o conflito. Em 1916, mais especificamente, ele foi o secretário do chamado “Comitato della Colonia Italiana del Pará”¹⁸², criado em janeiro daquele ano para organizar uma grande festa beneficente, que gerou uma quantia considerável para ser repassada ao cônsul italiano à época, Vico Manzini, para que ele mandasse de forma oficial para o Comitê Central de Roma. Manzini congratulou os sócios do “Comitato” “pelos esforços empregados afim de angariar meios para socorrer as famílias necessitadas dos soldados italianos em guerra e para a Cruz Vermelha”¹⁸³.

Ao longo daquele ano, Bosio se tornou o delegado da Cruz Vermelha Italiana, responsável por organizar as doações feitas pelos italianos residentes em Belém, em que o mesmo “se confessa reconhecido ao commercio d'esta praça pelo generoso auxilio prestado a essa obra de caridade, e aos membros da comissão italiana que o auxiliaram na kermesse”¹⁸⁴. A Cruz Vermelha italiana chegou a contar com 43 membros ainda em 1916. A maioria das famílias mostradas no álbum de Aliprandi & Martini (1932) também se encontravam como membros desta¹⁸⁵. Este tipo de reunião da comunidade italiana acabou permitindo a Bosio uma maior influência no seio da sociedade imigrante. Foi tão grande, que foi através dele a decisão, em 1924, de não juntar as duas maiores sociedades italianas de mútuo socorro de Belém, a *Unione Italiana* e a *Società Italiana Beneficente*, em uma só.

A *Unione Italiana* foi fundada em 21 de abril de 1919, um ano após o fim dos conflitos da Primeira Guerra, por Gaetano Verbicaro, Ettore Bosio e Achille Mazzitelli. Esta primeira administração foi provisória, tendo Mazzitelli como Primeiro Presidente e

¹⁸² Estado do Pará, 16 de janeiro de 1916, p. 3.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ Estado do Pará, 2 de julho de 1916, p. 4.

¹⁸⁵ Estado do Pará, 20 de agosto de 1916, p. 2.

Presidente do Conselho, Bosio como Presidente Efetivo e Vice-Presidente¹⁸⁶, Italo Bertocini como Secretário e Verbicaro como Tesoureiro (Aliprandi & Martini, 1932, p. 25). Em 1919, foram 65 sócios fundadores, que se reuniam na sede própria da sociedade na Rua Paes de Carvalho.

Um conflito interno na comunidade italiana ocorreu no ano de 1924, sendo noticiado pela imprensa da cidade. Durante a visita a Belém do embaixador italiano Giovanni Giurati, o mesmo propôs numa reunião a fusão das duas grandes sociedades italianas em Belém da época, a *Società Italiana*, fundada em 1912 e a *Unione Italiana*, sendo noticiado pela *Província do Pará*, que reproduziu o relato de Ettore Bosio¹⁸⁷. No entanto, foi decidido numa assembléia com os sócios da *Unione* não aceitar os termos da fusão. Pois o embaixador sugeriu que fossem extintas as duas sociedades, para criar-se uma outra chamada “Vittorio Veneto”, somente com sócios italianos, ou seja, excluindo os sócios brasileiros existentes nas sociedades.

Entretanto, Bosio relatou em seu artigo a impossibilidade que seria acatar esta proposta do embaixador italiano porque, primeiramente, iria de encontro com vários dispositivos existentes nos estatutos de ambas, e, secundamente, seria ingrato da parte das sociedades excluir os sócios brasileiros, pois estes “nos dão o seu concurso desde as dificuldades, dos primeiros dias, que não foram poucas e que juntos vencemos” e, pelo menos a *Unione*, “em um impulso de justiça e gratidão aos nacionaes, resolveu não extinguir a <Unione Italiana>”. Bosio conclui o aviso da sociedade que representava assim:

Nós, os da <Unione Italiana> temos seguido um unico systema: trabalhar com affinco e patrioticamente em pról do nosso paiz, sem descurar um momento o affecto que nos liga á terra que carinhosamente nos hospeda. (...) pela <Unione Italiana>, o presidente da Assembleia ETTORE BOSIO.

Deste modo, a *Unione Italiana*, representada por Bosio, decidiu por não excluir os sócios brasileiros, representados pelos descendentes de italianos nascidos no Brasil em sua maioria e outros amigos, e, conseqüentemente, não acatou a proposta do embaixador Giurati. Porém, alguns italianos membros da *Società Italiana* não gostaram da decisão tomada pela outra sociedade, havendo um pequeno artigo no mesmo jornal informando que o presidente da *Società* acusava o maestro Bosio de ser “a causa do

¹⁸⁶ Estado do Pará, 6 de outubro de 1919, p. 2.

¹⁸⁷ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, jornal A Província do Pará, 29 de março de 1924.

dissídio entre italianos”¹⁸⁸, fazendo com que após esta acusação Bosio renunciasse ao cargo de presidente em assembléia geral na *Unione*, renúncia que não fora aceita pelos membros da sociedade por unanimidade dos votos, fazendo com que ele permanecesse no cargo¹⁸⁹.

Ettore Bosio se tornou um homem importante para a comunidade italiana em Belém, sem dúvida. Mas seu desejo por manter italianos e paraenses em comunhão era maior, ele, juntamente com os outros membros da sociedade que presidia, recusou-se a excluir aqueles paraenses que tanto haviam lhes ajudado quando a sociedade havia mais precisado. Percebe-se que sua identidade não era somente italiana, ele nutria uma identidade brasileira. E desta forma ele escreveu em seu livro (1934, p. 9-10): “Vivo há quarenta e seis anos neste abençoado Brasil, embora não esqueça eu a minha terra natal - Itália. São dois afetos abrigados dentro de uma única alma, predominando o primeiro”.

3.2 O incentivador da música através do olhar folclorista

3.2.1 “Ouvi os caboclos tocarem as tabócas”

Os paraenses do início do século XX, principalmente aqueles que transitavam no meio artístico-musical, tinham plena consciência de que estavam à frente daqueles artistas vindos antes deles. Isto é, através do pensamento de progresso que incitava a ideia de modernidade, eles tinham noção de que eram “modernos”. Aldrin Figueiredo (2001) lança esta ideia em sua tese denominada *Eternos modernos*, cujos argumentos acerca das produções dos artistas plásticos da época, como Theodoro Braga por exemplo, o levaram a construir a tese de que, mesmo as pinturas históricas sendo rejeitadas pelas vanguardas intelectuais que surgiram a partir da década de 1920, estas que optaram por basear suas explicações em ciclos bem estabelecidos de uma cronologia prévia que tentava se distanciar ainda mais do passado ao “diminuir” as produções artísticas feitas nele, havia um projeto de modernidade que circulava na sociedade da Primeira República, cujo pensamento permitia aos artistas se identificarem como modernos. Isto significa que Figueiredo preferiu analisar a história desta produção artística a partir de 1908 sob a perspectiva do próprio artista, ou seja, que significados

¹⁸⁸ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, jornal A Província do Pará, 14 de abril de 1924.

¹⁸⁹ Idem.

este pretendeu dar a determinadas produções. Foi também a partir desta análise de Figueiredo (2001) e do pensamento de Baudelaire sobre o tema da *modernidade* que as argumentações acerca das interpretações de Bosio foram pensadas. Pensar, neste caso, as produções musicais de Bosio do jeito como ele preferiu compreendê-las. Isto é, vivendo todas as mudanças históricas, sociais e culturais que aquele período podia proporcionar, Bosio demonstrou através de seu olhar folclorista, sua própria significação sobre o elemento popular.

A música, assim como as artes plásticas, também tendia a mudar. Então, as obras de Bosio possuem certa variedade. Por ter se formado como maestro compositor em Bolonha, suas composições não fogem muito do que ficou conhecido como música erudita. Porém, assim como músicos contemporâneos a ele, tais como Alexandre Levy, Assis Pacheco Netto, José Cândido da Gama Malcher, Elpídio Pereira e Meneleu Campos, por exemplo, Ettore Bosio também compôs músicas com motivos populares. Há algumas divergências acerca de todas as produções do maestro Bosio. Por exemplo, Vicente Salles (2007) dá poucas informações sobre as composições do músico, mas junta algumas delas dando destaque para as que contêm motivos populares. O livro de Nogueira de Faria (2002), que faz uma breve biografia no intuito de apresentar aos leitores o fotógrafo das sessões espíritas realizadas pela médium Anna Prado, como já foi abordado no capítulo anterior, também detalha algumas composições do maestro Bosio. Tanto Salles (2007) como Faria (2002) informam composições iguais e outras que um ou o outro não colocam. Compõem, assim, uma lista de produções musicais maior do que ambos informam. Por isso, pode-se ver no quadro abaixo a lista composta pelas informações de ambos os autores:

<i>I Vesperì, ópera em 2 atos</i>
<i>La Coppa D'Oro, ópera em 1 ato (1887)</i>
<i>Semèle, ópera em 1 ato</i>
<i>Duque de Vizeu, ópera em 3 atos (1892)</i>
<i>Ideale, ópera em 1 ato (1900)</i>
<i>Alessandra, ópera em 3 atos, incompleta</i>
<i>Scherzo danza</i>
<i>Prelúdio em fá</i>
<i>Minueto em lá menor</i>
<i>Andante melancólico</i>
<i>Largo piangente, para quinteto</i>
<i>All'antica, gavota</i>

<i>Ricordo húngaro</i>
<i>Esser vorrei</i> , romance para piano e canto
<i>Addio</i> , romance para piano e canto
<i>Flor da morte</i> , romance para piano e canto
<i>Vogando</i> , barcarola
<i>Estalidos</i> , galope
<i>Olímpia</i> , valsa (1915)
<i>A Pequenina</i> , poema para canto e orquestra
<i>Marcha Augusto Montenegro</i>
<i>Marcha O Brasil</i> , letra de Eustáquio de Azevedo
<i>Marcha Elegia Umberto I</i>
<i>Fadinho português</i>
<i>Caprichosa</i>
<i>Serenata campestre</i> , para quinteto (1915)
<i>Entre nós</i> , para trio
<i>Samba do Costa</i> , para sexteto (1914)
<i>Nazareida</i> , em 3 partes: Círio no Arraial, Idílio e Dança (1903)
<i>A Taboca do Ceguinho</i> , rapsódia paraense, letra de Paulino de Brito (1901)
<i>Pimenta nos Cuscuz</i> , samba carnavalesco para sexteto ¹⁹⁰

São 30 composições elencadas neste quadro acima. Nas fontes pesquisadas não aparece nenhuma outra além destas. Se Ettore Bosio produziu algo mais, provavelmente não foi registrado. Apenas poucas destas composições possuem uma data certa de primeira apresentação ao público, que podem ser comprovadas por registros históricos. Ao todo, são produções operísticas, de câmara, poemas sinfônicos, marchas, entre outros, algumas apresentadas durante seu trabalho no cinema Olympia a partir de 1913, como veremos a seguir. Pode-se perceber que algumas foram compostas para canto, mostrando esta afinidade de Bosio, por conta de seu interesse pelo canto coral e às aulas particulares de canto que ministrava, por exemplo, para Helena Nobre (Maia, 2011).

Apenas *Duque de Vizeu* e *Ideale* foram levadas à cena no Teatro da Paz em Belém, como já foi explicado. Há alguns registros sobre *Semèle*, mas nenhuma data de estreia, tendo considerado Salles (2007, p. 358) esta uma ópera inédita de Bosio.

¹⁹⁰ A partitura desta peça está assinada sob o pseudônimo “Caboclo”, e apesar de não haver, nas fontes aqui pesquisadas, alguma declaração de Bosio sobre este pseudônimo ter sido adotado para si, Vicente Salles na edição de *Música e músicos do Pará* de 2002, associa o “Caboclo” de *Pimenta nos cuscuz* a Ettore Bosio. Salles (2002) ainda declara ter sido este o primeiro samba carnavalesco publicado no Brasil, dois anos antes de *Telefone* no Rio de Janeiro.

Segundo o pseudônimo Monoculo, cronista do periódico *A República* em artigo sobre *Semèle*, “tendo o modernismo vantajoso de encerrar-se toda em um só acto, dividido em cinco scenas”¹⁹¹. Para ele é também “eclectica e rápida” a partitura. O estilo que enxergou, segundo ele, seria da “escola neo-wagneriana”, “à moda de Bayreuth”, escreveu em referência à cidade que abrigou a ópera de Wagner. No entanto, o fato de ter sido realizada em apenas um ato diverge do feitio da ópera wagneriana, cuja semelhança, para o cronista, se deve à fantasia grega que era o teor do libreto. Porém, não podemos negar o gosto de Bosio pelas composições de Wagner, e germânicas em geral, como já foi visto neste trabalho. Esta ópera fora executada de forma particular para o cronista deste periódico e, segundo Salles (2007), Helena e Ulisses Nobre divulgaram trechos dela. Sobre estes o autor não informa referência bibliográfica. A ópera *Alessandra* não chegou a ser terminada, sendo a última referência sobre ela escrita no livro de Nogueira de Faria (1922), e, segundo ele, esta ópera ainda estaria “em preparação”. Alguns trechos da ópera *La Coppa D’Oro* foram executados por Bosio em concertos na cidade, mas nunca a ópera inteira. *I Vesperi* foi provavelmente uma produção feita enquanto estudante no Liceu de Bolonha, não foi executada em Belém. Muitas composições feitas por Bosio enquanto estava na Itália e enquanto músico de companhias líricas também foram executadas em inúmeros concertos na capital paraense, sendo mostrados os programas de tais concertos na maioria dos periódicos da cidade em seções artísticas.

Certamente, as composições com motivos populares renderam mais repercussões na imprensa belenense. Através das crônicas musicais dos jornais, podemos perceber que o poema sinfônico *Nazareida* e a rapsódia *A Taboca do Ceguinho* foram as mais divulgadas durante a primeira década do novecentos. Sobre a primeira, foi executada primeiramente em abril de 1903 (Salles, 2007, p. 59) e sendo a última parte *Dança* do poema sinfônico executada em junho do mesmo ano¹⁹². Deu-se a primeira execução em um concerto em benefício do próprio Ettore Bosio no salão do Conservatório Carlos Gomes, cujas crônicas musicais foram divulgadas pela *Folha do Norte* e *A Província do*

¹⁹¹ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, jornal *A República*, ano não identificado. Presume-se que tenha havido sua estreia no período de governo de Augusto Montenegro (1901-1908), pois este político é mencionado como governador na crônica musical.

¹⁹² *Folha do Norte* (PA), 14 de junho de 1903, p. 2.

Pará. Um argumento de Paulino de Brito, para ser apresentado antes da execução da obra, foi reproduzido¹⁹³:

E' noite. Silenciosa e fatigada a cidade repousa das agitações da vespera.

(...)

As ruas alagam-se de luz e de povo, a correr apressado, em traje de gala, para a praça da Cathedral. Os romeiros affluem de todos os lados, como regatos que engrossam as aguas dos rios, e se vão juntar no oceano. Os cyclists deslisam, mal tocando o solo, nas suas machinas fugaces, chega a cavallaria, fazendo estremecer a terra ao tropear cadenciado dos corceis em marcha; vagas de marujos correm umas após outras; a praça regorgita, transborda e, formado o prestito, abala-se a grande massa humana. Repicam os sinos, soam os clarins, rebentam os foguetes: paira sobre o immenso burburinho o canto melancholico da marujada...

Segue a procissão no seu triumphal percurso. Vozes, rumores, sons festivos, aclamações, vida, côres, luz, movimento, tudo se confunde.

(...)

Não seria a primeira vez que Paulino de Brito participaria da apresentação de algum colega seu do Conservatório. O professor de História e Estética Musical já se juntara a Gama Malcher e Meneleu Campos, por exemplo. De fato, esta seria a segunda vez que Paulino de Brito se juntara a Ettore Bosio em um de seus concertos. A primeira vez foi para fazer a letra de *A Taboca do Ceguinho*, sobre a qual veremos a seguir. Voltando à *Nazareida*, percebe-se, pela descrição de Brito, que a romaria do Círio de Nazaré já era bem parecida no início do século XX com a que temos hoje, guardadas as proporções. Os belos detalhes de Paulino de Brito serviriam para guiar o ouvinte durante a execução da composição, que em dados momentos, imitaria alguns ritmos populares que se escutava na romaria. O poema de Bosio fora feito para demonstrar todos os sons que se passavam durante a procissão, desde o balançar dos sinos das igrejas até as indistinguíveis inúmeras vozes que ecoavam pelas ruas de Belém. O concerto Bosio recebeu uma crítica¹⁹⁴ de um cronista não identificado após a execução do poema sinfônico com a terceira e última parte do mesmo:

Bosio foi muito feliz na urdidura do seu poema symphonico, para o qual aproveitou as mais bellas phases dessa ruidosa e extraordinaria romaria da Virgem de Nazareth com as suas canções populares, seus marciaes clangôres de clarins e festivos repiques de sinos da parochia; tudo echoando no espaço cheio dos rumores de uma cidade convulsionada por grandiosas vagas humanas que se confundem, que se movem, que se avolumam extraordinariamente!... Pena é que o sr. Bosio não queira escrever uma opera completa sob esse titulo sympathico - *Nazareida*.

A boa impressão do cronista revelou até o desejo do mesmo para uma ópera daquele tema, mas Bosio, após 1900, não executou mais nenhuma ópera ao público do

¹⁹³ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, jornal Folha do Norte, data não identificada.

¹⁹⁴ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, jornal não identificado.

Teatro da Paz. *Ideale* (1900) fora sua última ópera a ser apresentada, pois tanto *Semèle* como *Alessandra*, apesar de terem sido anunciadas nunca chegaram a ser, de fato, apresentadas, como já foi mencionado. Estas críticas musicais foram, de modo geral, positivas ao poema *Nazareida*, todas descrevendo o destaque que Bosio deu aos sons populares e do povo que participava da procissão. O cronista da *Província* assinando apenas como *L*, dedicou um grande espaço nas *Notas artísticas* para o “concerto Bosio”¹⁹⁵.

(...) trouxe-mos dessas duas horas, ou pouco mais, de puro deleite espiritual, e se não tanto por um excepcional brilhantismo na execução do programma, pelo menos á conta da inesperada concorrência, que conseguiu reunir o esforçado maestro.

(...)

O assumpto era de proporções grandiosas, nosso, e ao artista era preciso integrar-se por qualquer forma no sentimento do povo paraense, para illustrar com a sua musica esse quadro magestoso e simples, religioso e profano, poetico e banal a um tempo.

Ouvimol-o cheio de curiosidade e de admiração.

Nem sempre é homogêneo, nem sempre conserva uma unidade, exigida pela grandeza do assumpto. Depois da sahida da grande romaria, a passagem do povo é descripta por uma melodia popular muito cantada por este tempo de S. João, ingenua, mas repassada de uma terna melancholia.

(...)

E' duma rara felicidade descriptiva esse primeiro motivo do poema, e quiçá, como inspiração, o trecho mais bello da obra.

Afôra, pois, a falta de continuidade notada acima, e uma tal ou qual vulgaridade e monotonia no imitar do trôte dos cavallos, (...), e apesar de nos parecer que o sr. maestro Bosio se subordinou demais ao que pretendia descrever, ao real; o seu poema tem para nós qualidades muitissimo apreciaveis (...).

O cronista logo nos dá a impressão de algo grandioso realmente, de proporções condizentes à orquestra que realizava o poema, que causou curiosidade ao público a ponto de encher o salão do Conservatório Carlos Gomes, local onde se deu a execução do concerto dedicado a Bosio. A romaria do Círio recebe pelo cronista adjetivos opostos que demonstravam a complexidade de executar aquela obra, cujo ensejo seria impossível para alguém que não houvesse se “integrado”, usando as palavras do cronista, ao povo paraense. Neste sentido, o exemplo deste cronista pode ser estendido à classe intelectual, ao notarmos que as crônicas de periódicos diferentes são muito parecidas entre si. Deste modo, a classe intelectual que escrevia as crônicas musicais nos jornais da cidade tinha noção de que havia um “povo paraense” e, também, que não seria qualquer pessoa que se integraria a esse povo. Isto explica o fato de o estrangeirismo, seja da Itália ou da França, ser conscientemente reconhecido como estrangeirismo. Porém, não seria qualquer estrangeiro que conseguiria retratar um

¹⁹⁵ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, jornal A Província do Pará.

motivo paraense tão popular quanto o Círio. Houve essa preocupação quando o cronista redigiu sua crônica, a qual, de modo geral, foi majoritariamente positiva em relação à obra de Bosio.

Observa-se, então, esta característica nas obras de Ettore Bosio a partir do século XX. Enquanto que na década anterior sua obra tinha um estilo de vanguarda, mas com motivos europeus, incluindo a ópera *Duque de Vizeu* cantada em língua portuguesa, mas que apesar da língua comum ao povo brasileiro o motivo era português. Na década de 1901 adiante, seu estilo europeu de vanguarda se juntou aos motivos populares que passou a incorporar nas suas obras. Esclarecendo que músicos como Ettore Bosio e como Gama Malcher estavam limitados no que poderiam realizar naquele período devido às condições estipuladas pelo contexto histórico em que se encontravam. Apesar das críticas modernistas advindas das décadas de 1920 e 1930, se analisarmos de acordo com o pensamento vigente dos anos 1890, 1900 e 1910, tais obras seriam consideradas nacionalistas, como de fato foram consideradas, e certamente modernas. A partir de um rearranjo da matriz europeia à luz das referências populares. Afinal, naquele tempo, a dissociação de um estilo europeu de quaisquer obras artísticas, seja na música, literatura ou pintura, era impensável (Figueiredo, 2001; Freire, 2012). No caso de Ettore Bosio, houve uma inclinação folclorista, ou seja, um olhar deliberadamente mais aguçado sobre elementos populares. Para ele, tais elementos seriam inovadores e corroborariam a *modernidade* na música brasileira, como será abordado a seguir.

A *Taboca do Ceguinho* foi uma obra que recebeu muitas críticas positivas e também foi uma das poucas obras de Bosio executadas fora de Belém. 1901 foi o ano de primeira execução desta obra na capital paraense. Sabe-se, também, que em 1926, Bosio a executou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro¹⁹⁶, mais precisamente no dia 16 de outubro daquele ano (Chaves Júnior, 1971, p. 450). Foi, portanto, criada no século XX igualmente, e também possui motivos populares incorporados. Nos excertos de jornais pertencentes à Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, temos a longa crônica musical publicada pela *Província do Pará*. Nesta crônica¹⁹⁷, uma carta de Bosio é reproduzida descrevendo o motivo de ter criado esta composição, e segue-se a balada que Paulino de Brito fizera para ela de acordo com o que o maestro intencionava. Transcrevemos aqui os trechos que nos foram considerados mais importantes para esta problemática.

(...)

¹⁹⁶ Jornal do Commercio (RJ), 14 de outubro de 1926, p. 6.

¹⁹⁷ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, A Província do Pará, 8 de junho de 1901.

Para melhor compreensão da nova musica do maestro Bosio, obtivemos a seguinte carta, na qual são explanados o seu methodo e varias interessantes theorias, referentes ás composições musicaes sobre temas populares.

Eis a carta do maestro:

- <[Segue longa explicação acerca das músicas italiana, francesa e alemã] (...)

Cada paiz tem os seus cantos e os seus instrumentos caracteristicos, que determinam um principio de originalidade do qual um artista observador bom póde tirar proveito, como fizeram Liszt e Chopin com as celebres rhapsodias hungaras com seus rythmos saltitantes, Verdi na Aida com os tristes cantos do (sic) e muitos outros com os cantos selvagens dos africanos, os languidos cantos andaluzes, etc.

Se ha um paiz, no qual a natureza foi generosa, debaixo de todos os pontos de vista artisticos, seja pela belleza natural das florestas, seja pelas diversas variedades de auroras e crepusculos e seja enfim pelas immensas e bellissimas paizagens, é o Brazil.

Nas florestas nós encontramos o encanto da vegetação, os cantos melancholicos ou alegres dos passaros, a poesia da amplidão, um sentimento de abandono, uma languidez que o nosso espirito experimenta e que nós ouvimos reproduzida por meio dos sons nas canções dos pobres caboclos.

Eu tive o santo prazer de passar algum tempo de verdadeira poesia no interior; ouvi as referidas canções acompanhadas pelo *Batuque* e vi dançar o *Samba* que a insistencia rythmica faz com que se torne a dança uma febre de movimento e de gritos.

Ouvi os caboclos tocarem nas <tabocas> (*flauta indigena*) melodias de uma tristeza e suavidade de impressionar profundamente.

Porque não devemos, pois, enriquecer o repertorio musical e pintar, se fôr possivel, por meio dos sons, as bellezas naturaes d'este solo e dar á arte alguma coisa de original, como fez o nosso querido e pranteado Carlos Gomes no seu *Guarany* e no *Escravo*?

Eis o motivo porque eu, com os meus fracos meios intellectuaes e artisticos, compuz a *Scena pittoresca brasileira*.

O mesto canto¹⁹⁸ que serve de thema, foi copiado na occasião em que passava á porta da minha habitação um pobre cégo tocando a sua modesta *taboca*. A escala musical d'aquelle instrumento é a mais caprichosa que conheço e supponho que ella não seja parecida com nenhuma outra, desde os tempos dos *tetracordes* das liras gregas até os nossos dias.

O triste canto da *taboca* acompanha as differentes faces da *Scena pittoresca*; só elle ouvido durante o côro religioso e no infernal e electrico *Samba*.

Não sei se terei satisfeito o seu desejo em dar lhe as explicações pedidas; o que lhe posso garantir é que não faltou da minha parte a vontade precisa.

Acceite os meus cumprimentos.> – ETTORE BOSIO.

A carta de Ettore Bosio reproduzida no periódico mencionado talvez seja a mais rica fonte impressa se tratando dos pensamentos do próprio Bosio em relação aos temas populares especificamente. Esta carta reproduzida no jornal é rica porque nela o músico deseja explicar o porquê de ter feito a composição sobre um tema popular. Em 1901, Bosio já morava em Belém havia 8 anos e nesta carta ele reconhece três fatos: o primeiro é que a música produzida no Brasil podia ser comparada com as músicas produzidas na Europa; o segundo é que os caboclos, índios e negros, reproduziam fielmente os sentimentos belos e originais do país; e o terceiro é que ele tentaria

¹⁹⁸ *Mesto canto* quer dizer, em português, canto melancólico.

enriquecer o repertório musical com a sua adaptação, mas não sabia se de fato conseguiria.

Bosio reconheceu que cada país possuía cantos e instrumentos característicos, ou seja, ele tinha a ideia de que cada país tinha sua particularidade intrínseca. A partir deste reconhecimento, ele iniciou uma comparação entre as músicas produzidas nos três grandes países europeus, em termos musicais, da época: Itália, França e Alemanha. Deste modo, a música produzida no Brasil em nada deveria àquelas produzidas nestes países mencionados, pois possuía, igualmente a estas, sua particularidade. Esta análise de Bosio foi feita certamente a partir de um olhar folclorista concernindo os costumes e particularidades de cada povo. Isto revela que ele estava seguindo e procurando contribuir para com os debates intelectuais acerca do tema nacional e do nacionalismo travados no Brasil.

Em seguida, Bosio escreve que acredita ser o Brasil o país em que mais a natureza fora generosa, argumentando, neste caso, que o “princípio de originalidade” seria grandioso neste país e que, por isso, um bom “artista observador” poderia tirar proveito para realizar grandes obras. Dentro desta “originalidade” estava a natureza (“encanto da vegetação”, “cantos melancólicos ou alegres dos pássaros”), os caboclos (“por meio dos sons nas canções” destes), e os negros (a “insistência rítmica” do batuque e do samba). Ao se declarar feliz por ter passado um tempo no interior da Amazônia e ter entrado em contato com a natureza e com os diversos ritmos dos caboclos e dos negros, Bosio se classificou como um “artista observador”, e aqui temos evidência de uma preocupação folclorista enquanto músico.

Neste sentido, tentar reproduzir apenas o som da taboca indígena numa composição sua já enriqueceria seu repertório musical, dando a este repertório uma característica *inovadora, moderna, nacional*. Pois seria no coração da floresta, em meio à natureza, com seus habitantes naturais, os indígenas, que estaria a alma do povo brasileiro. Seria a partir das canções dos índios que viria a música original brasileira, pura, antiga, em seu hábitat *de facto*. Neste caso, ele comparou a pureza das canções indígenas com as líras gregas, dizendo que a escala musical da primeira era a mais caprichosa que conhecia e que não era “parecida com nenhuma outra” desde os tempos dos gregos antigos. Aqui podemos utilizar o estudo de Anna Maria Linhares (2015), em que a autora analisa como os índios marajoaras tiveram sua imagem utilizada pela classe intelectual e política no intuito de construir um projeto de identidade nacional brasileira. Segundo Linhares (2015, p. 22), ainda no regime monárquico os projetos

políticos “objetivavam a construção de determinada imagem do índio para figurar nos projetos de identidade nacional” e nestes projetos o diálogo entre ciência e política foi essencial. A autora comprova o quanto uma “cultura marajoara” fabricada para disseminar a construção de um nacionalismo brasileiro atingiu diversos lugares do país, da região norte à região sul, muito desta “cultura” prevalecendo na forma de imagens e de outros objetos artísticos até os dias atuais. Em sua tese, Linhares demonstra que os intelectuais realizavam estudos científicos para tentar relacionar os índios marajoaras aos gregos antigos, e ao fazê-lo, idealizavam um suposto passado daquela nação. Para isto, se aproveitavam do fato de que aqueles índios estavam extintos, construindo ao redor deles todo um imaginário nacional. Este pensamento intelectual acerca da relação “científica” entre os indígenas e os gregos antigos certamente era compartilhado por Bosio a partir do que o mesmo escreveu na carta demonstrada. Não é de surpreender, pois Bosio defendia abertamente a cultura do cientificismo, que era tão presente naquela sociedade desde a década de 1870 até a década de 1910.

A menção a Carlos Gomes surgiu talvez como lembrança do maestro campinense na sua tentativa de tratar de motivos nacionais ainda no regime monárquico, mesmo que Bosio não estivesse preparando uma ópera e estivesse tratando de um tema regional, bem mais específico que os temas nacionais de Gomes. A modéstia de Bosio se deixou transparecer novamente ao declarar que intentaria reproduzir a seu modo este tema apesar de seus “fracos meios intelectuais e artísticos”, ou seja, jamais conseguiria reproduzir a pureza musical advinda da alma do povo, mas como “artista observador” ele desejaria ao menos tentar.

Estão transcritas aqui apenas três estrofes da balada escrita por Paulino de Brito¹⁹⁹ para a música de Bosio, colocadas logo após a crônica, as que consideramos mais relevantes a ser destacadas.

A TABOCA DO CEGUINHO
(*Ballada*)

Longinqua voz maviosa,
meigos sons, d'onde partis?
D'algum mundo côr de rosa?
D'alguma estancia infeliz?
Na matta o vento suspira?
Ha timbres de ignota lyra?

¹⁹⁹ Paulino de Brito (1858-1919) foi um gramático, poeta e professor amazonense residente em Belém. Ele fez parte da Escola Normal como professor de língua portuguesa e também foi docente do Instituto Carlos Gomes ensinando estética e história da música. Escreveu livros e contos e também se confessava apaixonado por música. Fez parte da organização de uma sociedade literária junto com Eustáquio de Azevedo que seria o alicerce para a criação da Academia Paraense de Letras.

Ha rôtas a soluçar?
 - Ha um pobresinho que tóca
 na sua rustica tabóca,
 de porta em porta a esmo ar.
 (...)
 Alegre rebica o sino,
 o povo da igreja sae:
 foi a festa do Divino -
 paz na terra! a Deus louvae!
 Já no meio do terreiro,
 ao pé do mastro altaneiro,
 o povo juntar-se vem:
 rebenta ruidosa a dança!
 Ninguém pára, ninguém cança!
 Oh! Como bailam tão bem!

E enquanto o prazer recresce
 e (sic) o contentamento,
 sómente o cégo parece
 a imagem do soffrimento:
 dos devotos que passavam
 vintens e nikelis tombavam
 no seu vetusto chapéu...
 e elle a nada se movia,
 como um écho repetia:
 <A nossa patria... é no céu!...>

Aparece novamente, na primeira estrofe escrita por Brito, as menções à natureza, quando se indaga se os “meigos sons” vinham do suspiro do vento na mata. As liras, instrumentos utilizados na antiguidade grega, também são mencionadas recebendo o adjetivo de ignotas, ou seja, humildes, criando a relação entre os gregos antigos e os indígenas mais uma vez. No segundo trecho desta balada de Paulino de Brito, ele cita a Festa do Divino, “já no meio do terreiro, ao pé do mastro altaneiro, o povo juntar-se vem”, e o autor dá à festa uma característica dançante, que para ele, era própria do povo: “rebenta ruidosa dança” / Ninguém pára, ninguém cança!”.

O relato mais antigo sobre esta festa religiosa é o de Arthur Vianna em seu *Festas populares do Pará*, publicado em 1904, onde o autor relata que esta festa tivera sua pompa no oitocentos, mas que já no fim do século e início do XX, a festa já havia se tornado do povo, muito mais popular do que outrora²⁰⁰. Havia o tradicional Almoço dos Festeiros, e a Festa do Divino das Crianças, onde crianças muito pobres participavam. Após o almoço, em meio à empolgação, todos partiam para o local onde ficaria o

²⁰⁰ Sobre a Festa do Divino há trabalhos importantes que a mencionam e a discutem, como VIANNA, Arthur. *Festas populares do Pará*. In: *Annaes da Biblioteca e Archivo Publico do Pará*, 3: 225-261, Belém, 1904; CASCUO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969; SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004; FIGUEIREDO, Napoleão; SILVA, Anaíza Vergolino. *Festas de Santo e Encantados*. Belém: Academia Paraense de Letras, 1972; e, OLIVEIRA, Y. F. “‘Divinu’ performance: o corpo na Festa do Divino Espírito Santo no século XIX no Pará e suas imbricações com a performance e a cultura”. In: *Revista Ensaio Geral*, v. I, n. 2, pp. 202-214, jul/dez, Belém, 2009.

mastro, “vão as mulheres, encarregam-nas de cobrir de ramagem cingida do madeiro com cipós. Surgem os Engraçados e as gargalhadas explodem; por volta das três e trinta ou quatro horas, o mastro fica pronto (...). Então, é colocada a bandeira do Divino” (Oliveira, 2009, p. 205). Seguem-se as cantigas cantadas pelo povo, algumas foram detalhadas por Arthur Vianna (1904, p. 249):

(...) rompem as cantigas que todos sabem e todos repetem na mesma cadencia, respondendo o côro ao estribilho dos versos, ou todos cantando uma só quadra:

Voz: Isabelinha cahiu n'água
Na pôpa do meu navio,
Venham ver a Isabelinha
Como nada pelo rio

Côro: El-rei, el-rei
El-rei embaixador,
Ora viva a mulata
Que tem o seu amor.

Após as cantigas, a banda marcial demonstrava algumas das marchas que estariam no repertório, e assim a festa continuava até de noite, sendo finalizada com a derrubada do mastro, que não acontecia no mesmo dia (Oliveira, 2009). A Festa do Divino existiu e existe em muitas localidades do Brasil, de norte ao sul, mas há muitas particularidades da festa de um lugar para outro. Uma coisa é fato: a festa é cheia de ressignificações em todos os lugares, e principalmente, tornou-se resultado sincrético de uma cultura erudita e culturas populares. Segundo Câmara Cascudo (1969), esta festa é datada desde o período colonial brasileiro, propagada por portugueses, que realizam a Festa do Divino Espírito Santo desde a época medieval.

No entanto, ao longo do século XIX, esta festa foi tornando-se um símbolo folclórico do Brasil em muitas capitais e cidades do interior. No Pará, a cidade de Moju possui uma Festa do Divino mais tradicional que dura mais de 260 anos (Oliveira, 2009); em Belém, no início do século XX, percebe-se, pela descrição de Vianna, a presença tanto de cantos populares como de marchas reproduzidas por uma banda, e o fato de o povo ter se apossado cada vez mais da festa revela a mistura de culturas. A cultura europeia, certamente, difundida pela elite, encontrava-se com a cultura da religiosidade popular, que era responsável pela ressignificação de partes da festa de acordo com o lugar onde ela acontecia²⁰¹.

²⁰¹ A Festa do Divino da cidade de Pirenópolis, em Goiás, que é uma das grandes atrações da cidade desde o ano de 1819 até os dias atuais, é um exemplo deste sincretismo de culturas. Nela, além das Cavalhadas, há apresentações folclóricas de congados, pastorinhas, dança de fitas, banda de couros e cavaleiros mascarados, mas há também autos teatrais e operetas, estas realizadas por cantores de ópera

A *Taboca do Ceguinho* recebeu críticas em sua maioria positivas de cronistas dos jornais paraenses, estas muito semelhantes às críticas que seriam feitas dois anos depois para *Nazareida*. A seguir está uma crônica encontrada na Pasta Ettore Bosio da Biblioteca da Fundação Carlos Gomes²⁰².

Depois do matino extranho, sem tonalidade determinada, mas de uma beleza que enleva e impressiona, balbuciado, gemido pela flauta, aos primeiros accordes da *Tabóca do Ceguinho*, de Bosio, (...), um surpreendedor seguro e atrevido dos segredos reconditos da nova instrumentação orchestral! E ouve-se enlevado a *Tabóca!*

O colorido dos quadros, as melodias e seu natural desenvolvimento, a bizarría das scenas que se succedem brilhantes, destacando-se sem se desconjuntarem, (...), os episodios incidentaes (os sinos da Igreja, o batuque, etc.), tudo é lançado por mão de mestre (...).

A *Tabóca*, de Bosio, é uma partitura symphonica, digna de ser ouvida nos grandes centros. A sua factura obedece ao ritual intangível a mãos profanas, da Grande Arte! E' original, sem ser estapafurdia; nobre, sem ser inacessível; fina, sem ser affectada; é musica - sobretudo!

O cronista, além dos elogios a Bosio, revela que realmente havia partes da composição “sem tonalidade determinada”, “balbuciado gemido”, destacando-se os episódios incidentais, como ele denominou, que seria o batuque, os sinos da Igreja, marchas da festa do Divino, ou seja, Bosio colocou e destacou melodias populares na composição. O interesse pelos motivos populares se tornaria maior com o tempo, tanto para ele como para a sociedade intelectual e artística belenense. E no século XX, tornava-se cada vez mais central o pensamento acerca de uma unidade nacional. Entreolhava-se cada vez mais para as camadas populares, para os locais de onde estas expressões artísticas “puras” saíam, no caso destas duas composições, elas saíam das ruas, do terreiro do mastro, por exemplo.

Sobre a composição de marcha que Bosio executa com a letra de Eustáquio de Azevedo, chamada *O Brasil*, não conseguimos um registro sobre a sua execução. Entretanto, sabe-se da amizade entre Bosio e este literato paraense. José Eustáquio de Azevedo (1867-1943) tinha fama de frequentar locais boêmios: “seu nome aglutinava os poetas, seresteiros, violeiros, jornalistas, cancioneiros, notívagos, grandes boêmios, homens que tinham no verbo o pretexto para noitadas homéricas” (Meira et al., 1990, p. 19). Azevedo também foi um dos fundadores, juntamente com Paulino de Brito, da Mina Literária, associação que serviu de núcleo para a criação da Academia Paraense de Letras (Meira et al., 1990, p. 20). De fato, Bosio (1934) também relata algumas noitadas de boemia, provavelmente locais em comum entre os dois artistas. Nestes locais, como

(Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, GO, DVD produzido por Mauro Cruz, Secretaria de Cultura de Pirenópolis, 2007).

²⁰² Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, jornal não identificado.

Meira et al. (1990) esclarece, havia frequentadores diversos, desde artistas de elite até artistas de classes menos abastadas. No novecentos, estas situações se reproduziriam ainda mais, comprovando, com o passar do tempo, a crescente aproximação entre estes campos culturais. A amizade entre os dois também pode ser constatada no artigo de jornal “O desenvolvimento da música em Belém” em que Eustáquio de Azevedo, sob o seu pseudônimo Jacques Rolla, relatando uma reclamação de Paulino Chaves, o último diretor do Instituto Carlos Gomes na primeira fase, defende seu argumento e escreve, ainda, que reivindica o nome de Ettore Bosio, sendo este “um dos *marcos de pedra* que têm servido de esteio ao que hoje aqui temos de cultura musical”²⁰³.

Uma das últimas composições de Bosio foi provavelmente *Samba do Costa*, levada ao público pela primeira vez em 1914 ou 1915. A partir da década de 1910, com a intensa atividade do cinema Olympia, as notícias artísticas dos periódicos belenenses se transformaram quase que totalmente. As “notas artísticas” deram lugar às notas “Theatros e Cinemas”²⁰⁴. No *Estado do Pará* esta nota estava dividida em *Moulin Rouge*, *Olympia*, *Rio Branco* e *Odeon*. As informações do Olympia estavam divididas em Salão de Concertos e Salão de Projeções. No Rio Branco seriam exibidos dois filmes de comédia, um de aventura e um de drama. Estava anunciando também a primeira exibição no Pará do filme *O Cão de Baskerville*, da série literária Sherlock Holmes. Os filmes eram todos divididos em partes, de duas até mesmo cinco partes. Este era o mesmo tipo de divisão das óperas do século XIX, por sinal.

Fica evidente, ao lermos os jornais e suas colunas artísticas, que as óperas haviam perdido seu charme e atenção para os filmes. Entretanto, o gênero operístico, especialmente o estilo verista, mais recente quando do surgimento do cinema, e o cinema ainda estavam interligados. Fabris (2017, p. 212) revela que a indústria cinematográfica, a partir dos primeiros anos do século XX, fez um largo uso de obras literárias e musicais, dentre elas as de autores veristas como Giovanni Verga, autor da obra literária *Cavalleria Rusticana*, e Pietro Mascagni, criador da adaptação operística desta mesma obra. Aliás, a ópera de Mascagni, que estreou na Itália em 1892, mesmo ano que foi representada no Teatro da Paz pela companhia de Joaquim Franco, quando

²⁰³ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, jornal não identificado de São Paulo. Este artigo de Azevedo é, na verdade, uma resposta a uma reclamação feita por Paulino Chaves sobre aquele ter mencionado que Tatá Level era discípula de Bosio e não de Chaves, ao que Azevedo responde que ela havia sido discípula dos dois maestros, reiterando os méritos de Bosio.

²⁰⁴ Estado do Pará, 10 de janeiro de 1915, p. 5.

também veio trazer *Duque de Vizeu* de Bosio, foi adaptada cinco vezes para o cinema ao longo do século XX, sendo a última vez na década de 1980.

Mas, nesta época, os estilos estadunidenses eram a nova influência estrangeira preponderante tanto nas salas de cinemas como nos programas musicais em teatros e cinemas da cidade. A maioria dos filmes exibidos eram das empresas Fox Film e Paramount, existentes até os dias atuais. As notícias não mais elogiavam tenores e sopranos das óperas. Agora eram as atrizes e atores os elogiados que não só atuavam como também dançavam em cena e sapateavam. Em 1919, a notícia era a seguinte: “danças e canções de *mistress* Gladys e Nabel Hanna, o sapateado de mr. Jack, perfeito imitador do comico Carlito - o dos cinemas”²⁰⁵, numa clara referência a Charles Chaplin. As expressões em língua francesa ainda existiam, mas diminuíram de frequência nos jornais para dar lugar às expressões em língua inglesa. Aldrin Figueiredo (2001) explica, inclusive, o quanto o linguajar estadunidense havia se espalhado no meio artístico literário de Belém a partir da década de 1920, com as poesias futuristas e a contínua empolgação com o estrangeirismo, também chamado de *yankismo* por Bruno de Menezes, em referência ao apelido dos estadunidenses também chamados de *yankees* (2001, p. 261).

A partir de julho de 1913, Bosio começou a trabalhar no salão de concertos do cinema Olympia²⁰⁶. O Conservatório Carlos Gomes estava fechado desde 1908 e logo em 1909 Bosio saíra com a sua empresa de fantoches por muitas capitais brasileiras, retornando em 1910, como já foi abordado no capítulo anterior. As aulas particulares continuaram sempre durante o período em que o Conservatório estava fechado. No cinema Olympia, Bosio trabalhou até 1918, como registrado nos periódicos pesquisados²⁰⁷. Foram 5 anos regendo a pequena orquestra do salão de concertos daquele cinema, e foi lá que ele apresentou pelo menos três composições novas, muito semelhantes ao novo estilo de músicas naquela década: *Samba do Costa* em 1914²⁰⁸, *Serenata Campestre* em 1915 e a valsa *Olímpia* em 1915 também²⁰⁹.

²⁰⁵ Estado do Pará, 12 de outubro de 1919, p. 4.

²⁰⁶ Estado do Pará, 14 de julho de 1913, p. 4.

²⁰⁷ Estado do Pará, 4 de agosto de 1918, p. 4.

²⁰⁸ Estado do Pará, 10 de maio de 1914, p. 5.

²⁰⁹ Estado do Pará, 4 de maio de 1915, p. 2.

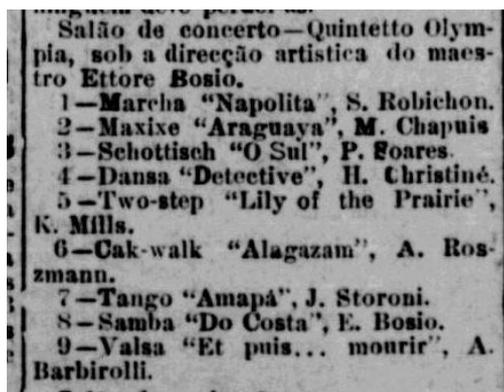


Figura 8: Excerto recortado do jornal Estado do Pará de 6 de junho de 1915, página 2, seção de Cinemas.

Esta safra composicional cabe perfeitamente no ambiente musical em que Bosio se inseriu: o dos modernos meios de entretenimento. Podemos dizer, então, que sua inserção neste ambiente de atividade musical e de interação entre músicos entre si e destes com empresários de entretenimento abriu espaço para esse tipo de criação musical.

O maestro repetia estas composições nos anos seguintes, como vemos na figura 8 acima, a execução de *Samba do Costa* em 1915. Percebemos na figura igualmente, o programa do salão de concerto do Olympia sob a direção de Bosio, muito diferente daqueles anos anteriores de 1890 e 1900. Neste específico temos uma marcha, um maxixe, um *schottisch*²¹⁰, uma dança, um *two-step* “Lily of the Prairie”, um *cakewalk* “Alagazam”, um tango “Amapá”, o samba de Bosio, e uma valsa moderna. O *cakewalk*²¹¹ e o *two-step*²¹² são dois estilos musicais dançantes advindos dos escravos estadunidenses nas fazendas do sul do país, que ganharam muita popularidade no início do século XX na Europa e também no Brasil (Moreira Júnior & Borém, 2011). Seu ritmo sincopado fez surgir derivações como o *rag-time* e sucessores como o *blues*, estes estilos musicais continuaram sendo muito populares, principalmente entre os negros dos Estados Unidos. Tanto o *cakewalk* como o *rag-time* perderam espaço internacional para o jazz, que se popularizou muito no Brasil a partir da década de 1920. No entanto, em Belém, jornais ainda mostravam programas musicais com estes dois estilos juntos. A influência destes estilos foi tão grande no início do novecentos que seu ritmo pode ser

²¹⁰ Este estilo musical é aproximado da polca, que se dança em pares. Muito popular no Brasil, foi denominada muitas vezes simplesmente de “canção”. No Rio Grande do Sul este estilo foi muito difundido com a gaita. No Nordeste foi difundido com a sanfona. Lá também, após a Segunda Guerra Mundial, este nome foi aportuguesado para “xote” (Araújo, 2010).

²¹¹ Este nome, numa tradução literal “passo de bolo”, existe por conta de uma grande exposição e feira ocorrida na Filadélfia, cidade ao norte dos Estados Unidos, em 1876, quando um grupo de negros que realizou a dança ganhou um grande bolo ao final (Araújo, 2010).

²¹² Tradução livre: dois passos. Esta dança é caracterizada pelo movimento dos pés sempre em dois passos.

encontrado em obras de Debussy e de Pixinguinha (Araújo, 2010; Moreira Júnior & Borém, 2011).

Bosio regia todos estes estilos no salão de concertos do cinema Olympia. E, como já foi dito, foi através da influência deste ambiente musical, por conta desta intimidade semanal com estes estilos, vindos de locais tão populares, que lhe veio a ideia de compor um samba. Infelizmente, não se tem uma crônica musical, naquele tempo já bem raras, sobre esta composição de Bosio. E as informações nos jornais sobre ela são somente acerca das apresentações, que, inclusive, foi apresentada de 1914 até 1916 no Olympia. Os programas musicais que Bosio escolhia eram diversificados e demonstravam que seguia o gosto popular da época, como estes por exemplo: *One-step La trémoussante* de L. Linde; *Dancing five o'clock tea* de A. Stefani; *Cakewalk En floride* de M. Chapuis; *Rag-time Rastus on parade* de K. Mills; *Fado do chume* de C. Calderon; *Two-step Jumbo* de H. Monton; *Fado dos beijos* de M. Benjamin²¹³. Bosio também incluiu nos programas o seu *Fadinho português*, composição antiga que fizera ainda no século XIX, e com a popularidade dos fados muito maior naquela época do que no oitocentos, ele a rerepresentou em 1915²¹⁴.

A partir da década de 1910, a sociedade belenense passava por muitas transformações no meio artístico, desde a popularização da fotografia, o surgimento do cinema, a música popular estadunidense, até a diminuição drástica do estilo teatral utilizado durante praticamente todo o oitocentos. Os populares, seus ambientes e expressões, começaram a ser mais visados, dentro de um pensamento intelectual brasileiro que buscava um sentimento nacional a partir dos costumes que eram por eles qualificados como populares. Uma proto ideia de cultura já se avizinhava.

A cinematografia veio preencher uma lacuna importante na evolução social do mundo, prestando-se a divulgar a história, os usos e os costumes dos povos. Isto se prova mais uma vez, hoje, com a exibição do majestoso filme etnográfico de manufatura argentina, - Nobreza gaúcha -, proficientemente desenvolvido em 12 monumentais partes.²¹⁵

Para o jornalista que escreveu o trecho acima, o cinema podia ajudar na evolução social da humanidade²¹⁶. Neste sentido, também podia demonstrar, pela tela, o

²¹³ Estado do Pará, 10 de janeiro de 1915, p. 5; Estado do Pará, 2 de maio de 1915, p. 4.

²¹⁴ Estado do Pará, 16 de junho de 1915, p. 2.

²¹⁵ Estado do Pará, 31 de outubro de 1916, p. 4.

²¹⁶ Este filme etnográfico divulgado na imprensa em 1916 demonstra particularidades dos costumes daquele povo logicamente obtidas através de uma técnica científica, e apresentados de forma artística, com evidente contribuição estilística. O antropólogo James Clifford (2011), em sua obra *Sobre o surrealismo etnográfico*, revela a proximidade entre a etnografia (técnica científica) e o surrealismo (vanguarda artística) no início do século XX. O autor aponta de que forma os surrealistas se apropriavam,

quanto a humanidade tem o poder de se autodestruir. É o caso da exibição do filme *Civilização* sobre a Grande Guerra, como era denominada na época a Primeira Guerra Mundial, “um filme verdadeiramente assombroso que nos mostra os horrores da guerra moderna”, foi escrito no jornal²¹⁷. Paul Valéry já colocava a questão das colossais inovações artísticas, que com seu conjunto de técnicas, talvez terminassem por modificar o próprio conceito de arte (Valéry *apud* Benjamin, 2012, p. 9). “A reprodução técnica atingiu tal grau, que não só abarcou o conjunto das obras de arte existentes e transformou profundamente o modo como elas podiam ser percebidas, mas conquistou para si um lugar entre os processos artísticos” (Benjamin, 2012, p. 11). Quando a reprodução de uma obra de arte passa a ser serial, em vez de única, ela está estreitamente relacionada com os movimentos de massa e, segundo Walter Benjamin, o agente mais poderoso das massas é o cinema (2012, p. 13).

Ettore Bosio, é claro, talvez não se utilizasse destes pensamentos, mas ele sabia que o cinema se tornara muito mais popular e querido para o público em geral do que o teatro, e o público era algo a que ele estava muito acostumado desde o século anterior. Ele também estava acostumado às pinturas a óleo, algumas até adquiria em leilões²¹⁸, mas nas sessões espíritas o maestro mostrou-se apaixonado pela fotografia. Naquele momento a reprodutibilidade da cena exatamente como acontecera era o que ele ansiava para motivo de comprovação de fatos. Bosio não era um homem do passado, era essencialmente um homem do presente, e o seu tempo presente estava sendo modificado constantemente. Por conta disto, ele também precisava alterar sua própria percepção artística e isto foi demonstrado a partir da análise de suas composições novecentistas.

3.2.2 “**Ja cumprindo a minha missão, leccionando musica**”

Durante o período de 20 anos em que o Instituto Carlos Gomes não estivera em funcionamento, as aulas de música a uma parcela da população não haviam acabado. Existiam muitos professores de música na cidade, ora ministrando aulas em colégios ora dando lições particulares aos alunos que queriam se aprofundar nos estudos musicais

catalogavam e lidavam com o elemento estranho e exótico. Segundo Clifford (2011, p. 125), a atitude dos surrealistas “embora comparável àquela do pesquisador de campo, que tenta tornar compreensível o não familiar, tendia a trabalhar no sentido inverso, fazendo o familiar se tornar estranho. O contraste é de fato gerado por um jogo contínuo entre o familiar e o estranho, do qual a etnografia e o surrealismo eram dois elementos”.

²¹⁷ Estado do Pará, 19 de agosto de 1917, p. 5, seção Cinemas.

²¹⁸ Estado do Pará, 31 de março de 1912, p. 1.

em Belém. Estas aulas voltavam-se, principalmente, ao canto e ao piano, este último, instrumento que se tornou praticamente necessário nas residências da elite paraense. De fato, o piano, dentre todos os outros instrumentos musicais daquela época, teve uma maior desenvoltura para ganhar espaço no gosto da população, pelo menos entre as frações das elites. O próprio Mário de Andrade (1939) propõe, analisando o contexto histórico paulista, o que denominou de *pianolatria*. Em São Paulo, ele denuncia a expansão do piano dentro da burguesia desde a época do Império brasileiro, segundo ele, foi necessária neste período pois produziu os primeiros “gênios do nosso virtuosismo musical” (1939, p. 16).

Entretanto, de acordo com o autor, a floração pianística paulista não teve uma contribuição destacada para o nacional nem para o regional. Andrade relata a pianolatria no Conservatório de São Paulo, que segundo ele, produzia dezenas e dezenas de pianistas por ano sem dar a devida atenção aos outros instrumentos e teorias que também eram importantes para a formação musical. Andrade escreve que, de forma inconsciente, o Conservatório precisou se adaptar às novas exigências “técnicas e econômicas do Estado, e adquirir uma função cultural muito mais pedagógica, profunda e variada que o internacionalismo industrial da virtuosidade pianística” (1939, p. 17).

Em Belém, segundo Líliam Barros (2012, p. 107), houve um crescimento de cursos particulares de piano nos 21 anos em que o conservatório estivera fechado (1908-1929), “que tinham lugar nas casas das próprias professoras”. E ainda, “quando da reabertura do IECG, tais cursos particulares continuaram a funcionar como escolas particulares de piano, e muitas vezes funcionavam como preparação para os testes de admissão do IECG”. Neste sentido, pode-se perceber a grande influência que o piano mantinha na capital paraense igualmente. De acordo com Barros (2012, p. 108), toda a musicalização, ou seja, a leitura de partituras, noções de teoria e introdução, e repertórios preliminares, era voltada para o piano. De fato, o cenário relatado acerca de uma influência pianística em Belém por Líliam Barros é muito semelhante ao cenário que Andrade dá na capital paulista. Existia todo um ciclo de ensino de piano em Belém, praticamente dominado por mulheres, que consistia em: os cursos particulares ajudavam na admissão para o Conservatório, uma vez estudando no Conservatório, o objetivo se tornava formar-se professora para então dar aulas particulares ajudando, deste modo,

outras alunas a entrarem no Conservatório. Isto acontecia porque era muito difícil se tornar professora de piano naquela instituição²¹⁹.

Pensando no que Mário de Andrade (1939) escrevera, havia uma explicação nacional ou regional para justificar tal pianolatria? Bem, havia certamente uma função pedagógica em Belém, afinal, o piano era o instrumento musical mais procurado para aulas especialmente de alunas mulheres, o que pode justificar uma preferência estética dentro de uma sociedade, por que não dizer de âmbito nacional, causada pela moda pianística. Entretanto, torna-se complicado afirmar que tal “moda” não tenha sido capaz de fazer surgir grandes nomes da música paraense, inclusive, relacionados à música folclórica. Pelo menos dois músicos paraenses que se tornaram conhecidos durante as primeiras décadas do século XX eram pianistas e tiveram aulas particulares deste instrumento, Gentil Puget e Waldemar Henrique. Talvez fosse difícil imaginar uma explicação nacional e regional para aquela pianolatria na visão de Mário de Andrade, afinal, ele mantinha um pensamento fortemente voltado para a música dentro de uma perspectiva nacionalista, o que fazia com que rejeitasse a pianolatria por enquadrá-la na música internacionalista, como ele mesmo denominara.

Mas em Belém não havia somente aulas particulares de piano. Numa quantidade bem menor se comparadas, as aulas de composição e de canto também existiam. No caso específico do canto, havia as chamadas orientações vocais ou interpretações musicais, como aconteceu com Helena Nobre (1888-1965), por exemplo. Esta fora orientada em como interpretar músicas por Ettore Bosio, Gama Malcher e Josefina Aranha no início da sua carreira, ainda muito jovem (Maia, 2011, p. 160; Salles, 2007, p. 233). Neste sentido, Helena Nobre não teve uma formação sistemática de música, apenas tutores particulares, pois já possuía uma boa voz para o canto, o que Vicente Salles descreveu como “arte espontânea” (2007, p. 233).

Segundo Gilda Maia (2011), a trajetória musical de Helena Nobre está diretamente relacionada à trajetória de Ettore Bosio, pois este ficou conhecido como o “descobridor” do talento de Helena²²⁰. O acontecimento de “descoberta” do talento da jovem cantora por Bosio no ano de 1903 foi muito divulgado por ele mesmo, ao escrever o artigo “Quem será?”, publicado no jornal *Folha do Norte* e também é um dos

²¹⁹ Segundo Azevedo (*apud* Barros, 2012, p. 109), “só eram abertas vagas quando algum professor falecia ou era transferido para outro órgão, ou qualquer coisa dessa natureza”.

²²⁰ De acordo com a autora, este fato até mesmo ofusca o grande trabalho feito por Josefina Aranha como primeira tutora de Helena Nobre.

capítulos de seu livro *Humorismo de artista* (1934, p. 48). Neste livro, ele relata o encontro:

Em uma das tardes calidas de verão do nosso Pará, eu atravessava a praça da República em direcção á avenida Indio do Brasil. Os raios solares pesavam sobre os meus hombros, embora protegidos pelo meu inseparavel guarda-chuva; suado, exausto, ia cumprindo a minha missão, leccionando musica, transportando-me de uma á outra casa, (...).

De uma das casas da dita avenida sahia, elevando-se em ondas sonoras, uma voz infantil, agil, argentina, parecendo a voz de um rouxinol. Prestei attenção ao solo encantado que cada vez mais se tornava interessante.

- Quem será aquelle passarinho? - perguntava a mim mesmo.

Tomei nota do numero da casa, puxei o relógio (que naquelle tempo era de nickel) e apressei o passo, (...).

Era uma menina dos seus 14 a 15 annos ao maximo, saia curta, toilette simples e despreocupada, de physionomia expressiva e tratos gentis. Após uma ligeira palestra, ficou resolvido que lhe ensinaria alguns trechos musicaes, conservando disto o maior segredo, para uma surpresa que desejava fazer aos socios do Sport Club. (BOSIO, 1934, p. 48-49).

Neste trecho inicial, Bosio relata sua jornada como professor particular de música, transportando-se de uma casa a outra, no calor vespertino de Belém. E, durante esta jornada, ele teria escutado a voz de Helena, que segundo uma familiar sua, estaria treinando sua voz naquele momento, algo que ela fazia todos os dias (Maia, 2011), e então, já almejava apresentá-la numa festa do Sport Club, local em que o maestro era responsável por dirigir concertos semanais.

Eu estava encarregado pela directoria do Sport Club de effectuar semanalmente um breve concerto nos seus salões, assistidos pelas familias dos socios e convidados. Nesses concertos tomavam parte Luigi Sarti, conhecidissimo violinista; E. Sacchi, violoncellista; M. Castello Branco, contrabassista; Astorre Nini, flautista; e eu, ao piano, encarregado dos ensaios (BOSIO, 1934, p. 49).

Nestes concertos, Bosio estava acompanhado de italianos na sua maioria, seu amigo conhecido Luigi Sarti, Astorre Nini e também E. Sacchi, provavelmente italiano pelo sobrenome. Assim, apenas um dos músicos do concerto não era italiano. As peças tocadas pelo quinteto chegaram ao fim e, desta forma, Bosio pediu para que Helena Nobre subisse ao palco e tocou alguns trechos de Carlos Gomes no piano para que a menina o acompanhasse. O maestro descreveu o sucesso que ela obtivera naquela noite e o quanto já ficara reconhecida no meio artístico-musical belenense a partir daquele dia, no que ele completa: “por minha vez recebi meu quinhão de abraços pela idéa feliz ficando desde aquella noite consagrada a futura artista paraense. Dahi em deante, debaixo da minha direcção artistica, passou de triumpho em triumpho, colhendo louros na Capital Federal e em diversos Estados do Brasil” (Bosio, 1934, p. 51).

De fato, Helena Nobre tornara-se conhecida no Brasil, e em Portugal também (Maia, 2011). Juntamente com seu irmão Ulysses, eles se tornaram os Irmãos Nobre. Sua carreira teve auge na primeira metade do século XX, perpassando a época dos inúmeros concertos de salão e também a época do rádio no Pará a partir da década de 1930, que se tornou um veículo de comunicação de grande expansão pela cidade. Segundo Maurício Costa (2015), a partir dos anos 1930, a massificação da audiência dos programas radiofônicos se deu através do consumo em série de aparelhos de rádio no Pará. Neste sentido, “a invenção dos rádios à válvula ajudou a baratear o custo da produção dos aparelhos receptores e contribuiu para ampliar o acesso do público ouvinte” (Costa, 2015, p. 29). Este fato proporcionou uma grande popularidade do rádio, inclusive nas áreas periféricas da cidade²²¹. Neste caso, a popularidade de Helena Nobre também veio de suas participações nos programas de rádio. Gilda Maia (2011, p. 20) relata as participações de Helena no Festival Radiofônico dos Irmãos Nobre de 1931 até 1952, igualmente dos programas musicais transmitidos pela PRC-5, a Rádio Club do Pará, de que tomou parte até poucos anos antes de falecer em 1965.

Helena Nobre também foi a cantora que lançou numerosas primeiras audições de obras de compositores paraenses, como as de Gentil Puget, por exemplo (Salles, 2007, p. 234). Interpretou canções de maestros como o próprio Bosio, também Gama Malcher, Meneleu Campos, assim como de Puget e Waldemar Henrique, mostrando que a vida artística desta cantora fora expansiva através das décadas da primeira metade do novecentos. Aos 15 e 16 anos de idade, por volta de 1904 e 1905, Helena já participava de concertos regulares no Sport Club, graças a Ettore Bosio, pois eram organizados pelo maestro (Maia, 2011, p. 164). Este também compôs uma música em homenagem à cantora, intitulada *A Pequenina*, cuja poesia havia sido retirada de um poeta português do século XIX, a que Bosio escreve comicamente o momento em que lia a poesia e a musicava numa taverna, ajudado pelo seu simples taverneiro (Bosio, 1934, p. 52-53):

Lembrei-me então da composição promettida, mas faltavam-me todos os elementos necessários: a poesia, o papel de musica, o lapis e a respectiva borracha.

O taverneiro com as mãos gordurosas de servir toucinho aos freguezes, vendo-me preocupado, perguntou-me:

²²¹ Culminando com a ampla expansão de aparelhos de rádio pela cidade, também foram disseminados os ritmos musicais que se tornaram mais populares a partir da década de 1930, como os maxixes, tangos e sambas. Estes já estavam sendo divulgados pelos jornais da cidade em muitos eventos musicais desde a década de 1910, como foi mencionado neste capítulo, mas o rádio proporcionou a massificação destes ritmos de forma eletrônica com composições mais atuais à época. Sobre o rádio e o ambiente musical da cidade nas décadas de 1920 a 1940, ver Corrêa (2010); sobre a expansão radiofônica na capital paraense nas décadas de 1940 e 1950, ver Costa (2015).

- O senhor está incomodado?
- Não - respondi. Estou pensando onde encontraria um papel de musica, um lapis, um livro de poesias e uma borracha, que sei que o senhor não tem.
- O senhor está enganado. Eu tenho tudo isso, porque saiba uma vez para sempre que sou flautista e quasi poeta.
- Toque. E dê cá um abraço.

Bosio acrescenta que tudo fora feito em meio às frases: “- Dê cá um tostão da branca; - Tres vintens de cominho; - Um tostão de toucinho; - E quanto é de cachaça? Como sempre, cinco tostões” (1934, p. 53). O modo cômico como a situação fora tratada demonstra que muitas composições musicais, não só dele mas de outros músicos, aconteciam em lugares simples como aquela taverna, cercados de pessoas simples e prestativas, mesmo canções que seriam tocadas em lugares pomposos cercados de pessoas da elite da cidade.

Pela sua iniciação e afinidade com repertórios líricos, Helena Nobre, segundo Gilda Maia (2011), foi uma pessoa que criticou muito o repertório musical radiofônico que difundiu e massificou gêneros populares latinos. Certamente sua preocupação era voltada aos cantores das músicas, que, segundo ela, “considerava ‘acessível às gargantas medíocres’ e que não exigia ‘grande conhecimento técnico’”, por isso, “via os intérpretes do canto lírico como os ‘os verdadeiros cantores’” (Maia, 2011, p. 200). Este embate entre as ditas músicas eruditas e populares se enfatizou ainda mais com o advento do rádio, pois este aparelho possibilitou a grande popularidade de ritmos latinos, dando-lhes visibilidade ainda maior, e por conseguinte acabaram sendo considerados pelos músicos “eruditos”, como os irmãos Nobre, como não técnicos e “menores”.

Entretanto, na perspectiva de Helena Nobre, isto não se aplicava à música regional paraense inspirada no folclore, no sentido que as canções de músicos de “formação erudita como Waldemar Henrique e Gentil Puget se inspiravam em imagens e histórias da vida no interior da Amazônia, tomadas como matriz de uma linguagem musical legitimamente brasileira, tal como preconizava Mário de Andrade” (Costa, 2015, p. 110). Estas canções eram amplamente divulgadas no rádio e algumas também eram interpretadas pela própria Helena. Deste modo, o aspecto “popular” possuía mais de uma perspectiva, assim, “tanto o mercado de entretenimento quanto os círculos intelectuais tendiam a promover o popular como um julgamento” (Costa, 2016, p. 91). As criações artísticas do povo seriam concebidas como um objeto de entretenimento ou de estudo. Neste sentido, Costa (2016, p. 91) esclarece que o interesse intelectual

promovido pela vanguarda brasileira de 1920, “estimulou o interesse pela pesquisa folclórica como um meio de combater a ‘camada mistificadora da cultura importada’”.

Assim, podemos dizer que, na perspectiva artística de Helena Nobre, a cantora se ressentia muito mais da “cultura importada” do que os gêneros musicais populares em si. É claro que muitos destes gêneros também seriam difundidos pelas pessoas populares da cidade, mas naquele momento, o popular tinha mais do que um significado. E, para Helena, ela interpretava canções que acreditava como sendo populares de muitos músicos que a procuravam para tal, mesmo que tivessem uma formação “erudita”.

Vicente Salles (2005b) escreve que muitos gêneros musicais, por se manifestarem num meio urbano, aparecem em dois níveis, segundo ele, aparentemente distintos: o “erudito” e o “popular”. Aparentemente distintos pois, de acordo com o autor, “a arte não se hierarquiza. Estamentada é a sociedade, que lhe impõe situações particulares” (2005b, p. 21).

Neste sentido, músicos como Puget (1912-1948) e Waldemar Henrique (1905-1995), apesar de terem desfrutado de uma formação sistemática musical dentro de um meio “erudito”, procuraram o saber folclórico que era utilizado dentro de um projeto modernista da vanguarda intelectual artística da década de 1920. Estes dois citados acima foram alunos de composição de Ettore Bosio (Salles, 2007) e ambos eram compositores e pianistas, assim como folcloristas assumidos, “baseados na interface com poetas, romancistas, pianistas, cantores líricos, violonistas, radialistas, pais de santo, músicos de revistas, amos de bumbás, guardiões de pássaros, entre outros” (Costa, 2016, p. 95). Waldemar Henrique, sendo filho de imigrantes portugueses, chegou a estudar em Portugal e viajou várias vezes, ao longo de sua carreira, para o exterior. Apesar disso, “é no ambiente amazônico que se situa grande parte da sua obra. Entretanto, coletou e harmonizou temas folclóricos de outras regiões do país, produzindo verdadeiro mosaico sonoro nacional” (Salles, 2007, p. 158). Maurício Costa (2016, p. 96) revela que, além da formação musical pianística em casa e depois no Conservatório Carlos Gomes, Waldemar travou conhecimentos com músicos profissionais sem formação acadêmica em espaços boêmios, em bares e festas dançantes a partir da década de 1920.

Na capital federal à época, Rio de Janeiro, este compositor elaborou programas radiofônicos voltados para o tema do folclore, inclusive para a pesquisa de fontes folclóricas. Exatamente como muitos folcloristas dentro do projeto modernista

brasileiro nascido a partir da década de 1920, Waldemar Henrique também considerava a questão do *povo* um tema artístico relevante. Neste sentido, “buscava o ‘meio termo’, por ele definido como a combinação entre a expressão técnica acadêmica e os conteúdos de lendas, crenças e aspectos da vida cotidiana popular” (Costa, 2016, p. 97). Com alguns aspectos semelhantes, a trajetória artística de Gentil Puget foi mais curta devido à vida breve que este artista teve.

A partir da década de 1930, Puget também iniciou sua carreira com composições de canções abordando o tema do folclore da Amazônia. E, igualmente a Waldemar Henrique, circulou em espaços considerados tanto da elite quanto da periferia de Belém. Participava da noite boêmia da cidade, visitava terreiros de religiões africanas e também viajou para o interior do Pará, onde “costumava coletar temas musicais por ele considerados como representativos do folclore musical regional” (Costa, 2016, p. 96). De acordo com Vicente Salles (2007, p. 234), Helena Nobre fora a pessoa que apresentara Puget em 1933 como cançonetista ao participar do primeiro recital que ele realizou como compositor. Puget também chegou a morar no Rio de Janeiro, trabalhando no rádio carioca e realizando conferências em instituições folclóricas. Neste sentido, segundo Costa (2016, p. 95), a atuação artística de Puget “assumiu o sentido de missão intelectual, voltada para a promoção da cultura popular como a ‘alma do povo’”.

Ettore Bosio teve muitos alunos, mas estes três artistas acima foram os que mais se destacaram no cenário artístico-musical regional e nacional brasileiro. Os três possuíam diferenças e semelhanças entre si, mas Puget e Waldemar eram da mesma geração, nascidos já no século XX, por isso uma diferença mais acentuada entre estes e Helena. O projeto modernista da década de 1920 os atingiu com mais força. A formação convencional que os três tiveram foi uma influência de Bosio como professor, com certeza. Mas Bosio também se interessava pelos populares, como vimos no tópico anterior. Suas composições do século XX já eram feitas pensando nos motivos populares que incrementariam seu repertório. Não se pode dizer, no entanto, que Bosio teria aderido, nos anos finais de sua vida, ao projeto modernista que seus alunos de certa forma aderiram. Bosio possuía outra formação, uma formação que já era vanguarda à sua mocidade, mas que na década de 1910, já estava ultrapassada. Mas, os registros mostram que, mesmo muito arraigado à formação técnica do Conservatório, Bosio permitiu-se interessar pelo *novo* que surgia mais uma vez.

Quanto ao embate entre a música erudita e a popular, ainda era muito confuso e contraditório rotular muitas composições mesmo na década de 1930 (Freire, 2012). O

principal caso seja talvez o de Heitor Villa-Lobos, um dos símbolos da Semana de Arte Moderna de 1922, amigo de Mário de Andrade. Trabalhou com seu violoncelo durante muitos anos e até mesmo participou de viagens para as regiões Norte e Nordeste do Brasil como contratado de uma companhia de operetas que tinha como principal maestro Luiz Moreira (Salles, 1994, p. 20). Em 1912, Heitor Villa-Lobos visitou Belém enquanto violoncelista desta companhia, viagem com poucos registros históricos, sem um diário de viagem como declara Vicente Salles (1994). Com algumas informações retiradas do livro *O romance de Villa-Lobos* de Carlos Marinho de Paula Barros, Vicente Salles declara que Villa-Lobos se relacionou com “músicos da terra”, procurando conhecer o que “girava em torno, pois esse fora o principal motivo de seu engajamento na orquestra de Luiz Moreira” (1994, p. 31). Neste sentido, ele se encontrou com Ettore Bosio e Ulysses Nobre, dentre os que ficaram registrados. Sendo que, Ulysses Nobre, segundo Salles (1994), revelou que recordava Villa-Lobos como boêmio e amigo das serestas, o que indicava que aqueles músicos se encontraram em noites de boemia pela cidade.

Um concerto realizado em Belém em 15 de abril de 1912 no *foyer* do Teatro da Paz aconteceu em benefício de um pianista visitante à cidade, o baiano Manuel Augusto dos Santos, que era negro, em cujo programa o acompanhavam outros músicos como o próprio Villa-Lobos, executando duas peças com seu violoncelo, além de Francisco Azevedo Santos Moreira, Ulysses Nobre e Ettore Bosio (Salles, 1994, p. 32-33). Vicente Salles escreve que cinco peças com motivos amazônicos foram feitas por Villa-Lobos apenas em 1917, cinco anos após a viagem. São elas: *Amazônia*, *Iara*, *Lobisomem*, *Sacy* e *Uirapuru* (1994, p. 36). Percebe-se que os títulos das peças são referentes à natureza e às lendas amazônicas. Salles demonstra que os músicos da terra que se encontraram com Villa-Lobos eram da boemia belenense, como Bosio e Nobre, dois músicos que tinham formação técnica convencional, sendo que Bosio não se mostrava alheio às novas transformações artísticas e musicais brasileiras, que, a partir da década de 1910, aconteceriam de forma mais intensa. Favorecia-se, assim, um novo olhar ao popular na música.

Fica evidente, então, que até mesmo em Villa-Lobos, um dos símbolos artísticos da Semana de 1922, havia a coexistência entre o “erudito” e o “popular”. Os modelos artísticos europeus continuavam sendo um exemplo para os artistas brasileiros: a formação técnica, a leitura de partituras, ainda eram comuns a estes músicos de uma classe abastada e com interesse cada vez mais crescente nos aspectos populares. O que

significa que estes dois aspectos musicais, a técnica e o motivo popular, eram, dos anos 1890 até 1930, a definição intelectual da busca pelo nacionalismo musical. Houve rupturas e continuidades neste processo, que se iniciou, no âmbito musical, em meados do século XIX, mas que foi se aprofundando, crescendo mais em direção à “alma do povo”.

Não se pode afirmar com certeza se Ettore Bosio influenciou seus alunos em direção a este novo caminho do nacionalismo musical, mas podemos afirmar certamente que ele os *incentivou* nesta direção. O próprio Bosio (1901) afirmara que o motivo popular na música se tornou essencial para a identificação de um povo e certamente faria muito bem para um artista, que fazendo parte daquele povo, possuísse obras naquela direção. Lenora Brito (2003) acredita que Bosio tenha de fato influenciado uma geração de alunos, no que se inclui Puget e Waldemar, em direção à cultura regionalista do Pará. Influenciando ou não, Bosio esteve na trajetória musical destes músicos citados e até mesmo, por alguns meses, na trajetória de Heitor Villa-Lobos, coincidência ou não, todos estavam ligados ao projeto modernista da década de 1920, de certa forma. Ainda em 1889, enquanto jovem cronista em São Paulo, como relatado no primeiro capítulo, Bosio já escrevia afirmando conscientemente que sua geração não poderia seguir os passos da geração anterior no que tangia à nova estética musical europeia. Podia respeitar os mestres sim, mas deveria buscar outros caminhos na arte musical. Bosio sempre esteve atento às transformações sócio-culturais, tanto na Itália quanto no Brasil, o que o permitia, certamente, incentivar seus alunos a fazer o mesmo.

3.3 O músico paraense

3.3.1 “Para bem da própria arte”: a favor da educação musical

Como já foi abordado no primeiro capítulo deste trabalho, ser cronista musical de um jornal não era novidade para Ettore Bosio, pois trabalhara desta forma em São Paulo, anos antes de pôr os pés em Belém pela primeira vez. Lá ele escrevia em dois jornais, o italiano *Gl'italiani in San Paolo*, e a *Gazeta do Povo*, onde já escrevia em português. Na capital paraense ele escrevera em colunas da *Província do Pará* e da *Folha do Norte*, ocasionalmente. Com o Instituto Carlos Gomes fechado a partir de 1908, Bosio conseguira mais tempo, e talvez houvesse a necessidade, de exercer o ofício de cronista de jornal com mais frequência, pois já escrevera artigos para jornais

belenenses antes deste acontecimento. São registradas assinaturas dele em colunas destes dois periódicos, como mencionado²²².

A maior parte das crônicas era, obviamente, acerca de diversos concertos dados em Belém por outros artistas ou companhias. No entanto, não eram as únicas. Embora em bem menor quantidade, Bosio escrevera também acerca de exposições artísticas visuais, literatura e as comunidades italianas de mútuo socorro na cidade, como vimos anteriormente. Em 1903, ele fez uma crônica acerca de uma ópera intitulada *Chopin* cujo tema era a vida deste compositor, e segundo ele, “ninguém ignora que a curta vida de Chopin, foi a mais poética, extravagante e bizarra possível”²²³. Este compositor polonês foi responsável por introduzir motivos populares poloneses em suas composições e é considerado um expoente do nacionalismo musical em seu país durante o romantismo europeu do século XIX. Segundo Bosio, o autor da ópera Giacomo Orefice, teve uma feliz ideia ao escrever uma ópera sobre a vida do compositor, representando, assim, diversas fases de sua vida. Demonstra-se, deste modo, que as biografias eram bem vistas no gênero operístico, o que se repetiu também no cinema.

Bosio escreveu também acerca de uma exposição de arte do pintor ítalo-argentino Giovanni Zampolini, que acontecera no *foyer* do Palace Theatre, patrocinada por membros da comunidade italiana de Belém²²⁴. Esta não fora a primeira vez que Bosio escrevera sobre um assunto que não fosse música ou a comunidade italiana. Anteriormente, no mesmo jornal, ele escreveu um artigo falando sobre as artes em geral, além da música, também a pintura, a poesia e o romance²²⁵. O maestro comenta o quanto estas últimas artes são mais fáceis de ser “guardadas” pelos leitores e apreciadores de arte do que a música. Para ele, “as imagens criadas pelos poetas estão aí patentes, grafadas ou impressas para todos verem reproduzidas”. Também na opinião do maestro, estas obras são mais fáceis de ser levadas ao público, precisando simplesmente de um editor e de inspiração. Ele termina, enfim, dizendo que as estantes dos músicos estão abarrotadas de partituras “que nunca serão ouvidas por ser a música, das artes a mais bela, porém das mais ingratas”.

O ano de 1925 talvez tenha sido o seu mais assíduo como cronista da imprensa. Neste ano, por exemplo, o maestro escrevera mais de uma vez acerca de um concerto em benefício do paraense Meneleu Campos, àquela época ex-diretor do Instituto Carlos

²²² A maioria destas notas encontra-se na Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio.

²²³ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, A Província do Pará, 2 de maio de 1903.

²²⁴ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, A Província do Pará, 4 de abril de 1925.

²²⁵ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, A Província do Pará, sem data.

Gomes. Na coluna “Notas artísticas”, do jornal *Folha do Norte*, o maestro até mesmo ressaltou esta informação. Faltariam menos de quatro anos para a reinauguração do Instituto Carlos Gomes. Talvez a ideia já estivesse permeando a mente de Bosio, pois em menos de dois anos esta ideia seria divulgada na imprensa. A grande preocupação do maestro era a falta de uma instituição que levasse a técnica musical para a população²²⁶, e em sua opinião, o fechamento do Instituto havia sido um “crime de lesa arte”. Segundo Bosio, o Centro Musical Paraense havia feito muito em relação à música durante aquele período sem o Instituto, ao dar encorajamento aos novos adeptos daquela arte e em benefício dos professores de música igualmente. De acordo com Lia Braga Vieira (2012), existiram ainda outras instituições voltadas para o ensino e divulgação musical durante o período de fechamento do Conservatório além das aulas particulares oferecidas pelos professores de música e do Centro Musical Paraense. O Clube Euterpe, já mencionado anteriormente, a Tuna Luso Caixeiral e a Associação Recreativa Musical Portuguesa foram também as instituições que incentivavam o ensino e a exposição musicais, pois mantinham “bandas de música, orquestras, grupos camerísticos e promoviam concertos públicos” (2012, p. 181).

Bosio também condenou os ritmos estadunidenses que haviam penetrado no meio artístico da cidade, chamando as jazz-bands de “ensurdecedoras”²²⁷. Por isso, para ele, a solução era realizar “programas acessíveis para todos” e atenuar os preços destes, pois, deste modo, “estes dois elementos conduzirão a um resultado positivo e o nosso público concorrerá numeroso”. A preocupação dele também era com os professores de música, pois com os programas sugeridos por ele, a classe musical do Pará teria “uma nova fonte de receita a fim de vencer as agruras da crise material que nos infelicita”, clamando, enfim, um auxílio do governador do estado à época, Dionísio Bentes, neste quesito.

Uma fala de Ettore Bosio durante uma sessão do Centro Musical Paraense foi repercutida na *Folha do Norte* sobre este mesmo assunto²²⁸. O maestro aproveitou a

²²⁶ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, *Folha do Norte*, 7 de maio de 1925.

²²⁷ Aldrin Figueiredo (2001, p. 253) disserta acerca da sátira da revista *Belém Nova* que circulou nos anos de 1925 e 1926, justamente o ano das falas de Bosio aqui mencionadas, um encarte humorístico intitulado *Jazz Brando*, na tentativa de satirizar os próprios criadores, cujo clichê da logomarca revela uma “forte influência do ‘espírito perturbador’ da música norte-americana dos anos 20”. Segundo o historiador, os literatos nunca estavam alheios às mudanças da vida contemporânea, mas Bruno de Menezes foi um dos que criticou estes estilos estrangeiros, sendo para ele as bandas de jazz, “filtros de nervos” da cidade, o fox-trot “saturado de yankismos”, por exemplo (2001, p. 259).

²²⁸ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, *Folha do Norte*, sem data.

ocasião em que estavam presentes na sessão os músicos e os músicos amadores²²⁹, estes, que foram ganhando mais espaço nas sociedades artísticas, para falar acerca da sua proposta de “propagandas educativas públicas”. Segundo ele, o estrangeirismo musical faria com que o ensinamento de música se tornasse mais lento e também prejudicaria o desenvolvimento musical na cidade. Para ele, à época, “a nossa educação artística presentemente está ainda em estado de adolescência, de formação e de lento progresso”. Isto chegaria ao fim se os artistas musicais trabalhassem sistematicamente para a educação gradual de quem os ouviria por meio de propagandas.

Urge, portanto, que as sociedades musicais em Belém para bem da própria arte, organizem e efetuem séries ininterruptas de concertos para fins instrutivos, que facilitem a sua assistência por preços fáceis, cômodos, quase gratuitos, afim de encorajar a sua frequência, a sua aceitação, a título exclusivo e único de propaganda e ensino.

Bosio já teria iniciado por iniciativa própria alguns concertos recorrentes pela cidade, como mostra um excerto de jornal existente na Biblioteca da Fundação Carlos Gomes²³⁰, em que o cronista revela que foi “uma excelente ideia a de oferecerem um número de canto todos os domingos. E ao maestro Bosio, certamente não seria difícil, um domingo por outro, fazer executar um solo, ora por um professor do sexteto, ora por um amador ou amadora dentre os mais distintos que temos no Pará”. O cronista ainda revela que isto seria um meio de atrair ouvintes e também de desenvolver o meio artístico.

Todos estes apelos públicos e sessões nas sociedades artísticas, durante a metade da década de 1920, se encaminhariam para uma reunião de professores que levaria à ideia de criar uma escola de música em Belém no feitiço do Conservatório. Em 1927, a imprensa publicou a notícia²³¹ que “sob o patrocínio do governador, os maestros Domingues Brandão, Armando Lameira, Paulino Chaves e Ettore Bosio, auxiliados por outros elementos de valor, pretendem fundar um instituto de música, denominado Escola de Música ‘Carlos Gomes’”. De fato, Líliam Barros (2012) transcreve a entrevista com a professora Guilhermina Nasser²³² acerca dessa preparação, que contou

²²⁹ Praticamente em todas as ocasiões em que estes “músicos amadores” são assim classificados nos registros históricos impressos, os autores não explicam o que eles seriam de fato. Podemos inferir que sejam músicos que executavam muito bem os instrumentos musicais e que tinham ganhado espaço no mercado musical da cidade, atuando também ao lado de outros músicos, mas que não tinham formação técnica musical, isto é, não tiveram aulas de música num estilo de aulas de um conservatório.

²³⁰ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, jornal não identificado, “notas artísticas”.

²³¹ O Paiz (RJ), 14 de dezembro de 1927, p. 6.

²³² Guilhermina Cerveira Nasser (1917-2010) foi uma musicista portuguesa, pianista e professora do Instituto Carlos Gomes, radicada em Belém. Foi diretora deste Instituto, assim como foi titular da cadeira

com Ettore Bosio procurando professores formados em Portugal, já conhecidos por ele, e outros que trabalharam durante a primeira fase do Conservatório, como o próprio Bosio. Segundo Nasser (2009 *apud* Barros, 2012, p. 92-93), Ettore Bosio “arregimentou os professores, procurando não sei de que maneira, e formou o conservatório”, ela também relatou que o maestro “conhecia todos os instrumentos e as técnicas dos instrumentos, (...), sabia da técnica do violino, do violoncelo, dos sopros e das cordas”.

Deste modo, no ano de 1929, Bosio, José Domingues Brandão, João Pereira de Castro e Cincinato Ferreira anunciaram à imprensa que haveria a reinauguração do Instituto Carlos Gomes. O período de matrículas foi iniciado a partir do dia 13 de junho daquele ano²³³, obtendo um número maior do que o imaginado pelos professores (Barros, 2012, p. 93). A notícia se espalhou por jornais de todo o país e em 11 de julho de 1929, deram-se as comemorações solenes da reinauguração, cuja ata encontra-se na Biblioteca da Fundação Carlos Gomes.

É seu diretor o maestro Ettore Bosio, acatado profissional, tomando a direção da secretaria do estabelecimento o professor Pereira de Castro, conhecido espírito de organização e trabalho, tendo as aulas começado a funcionar a 12 de julho, com a auspiciosa matrícula de 95 alunos. Compõe-se o seu corpo docente, por enquanto, de 8 hábeis professores, que regem aulas de canto, piano, violino, elementos, divisão e solfejo, devendo começar a funcionar, no ano vindouro, as de harmonia, história e estética da música e aperfeiçoamento, além das de instrumentos diversos. Para seu funcionamento provisório cedemos o edifício das Escolas Estaduais Noturnas Cypriano Santos, à avenida Arcyprestes Manoel Theodoro, 142, prédio, aliás, de acomodações insuficientes para uma instituição dessa natureza²³⁴.

nº 2 da Academia Paraense de Música, fundou o Canto Coral “Ettore Bosio” e atuou na pesquisa e atualização curricular da Pinacoteca do Museu de Arte de Belém (MABE).

²³³ O Paiz (RJ), 14 de junho de 1929, p. 7.

²³⁴ O Paiz (RJ), 2 de outubro de 1929, p. 15.

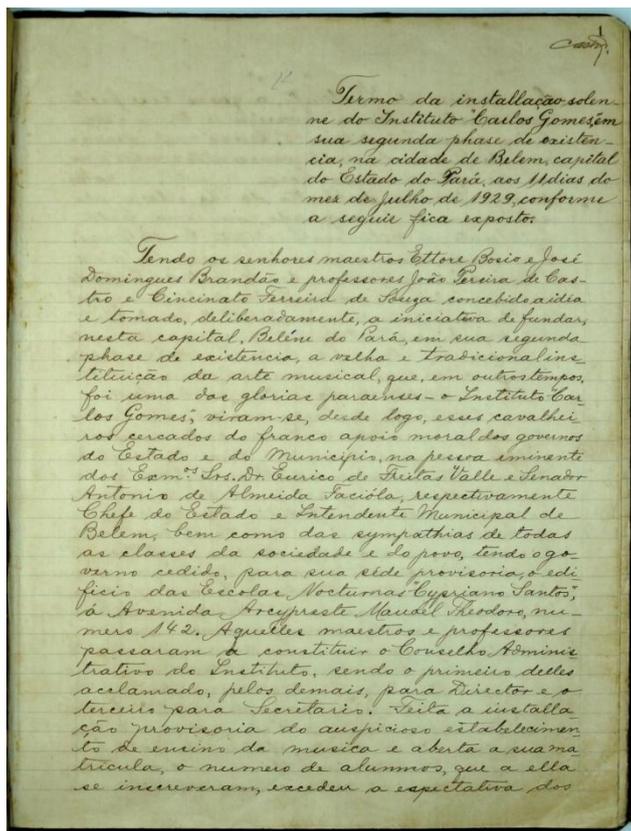


Figura 9: A primeira folha da Ata de reinauguração do Instituto Carlos Gomes em 11 de julho de 1929.

Apesar de toda a iniciativa pessoal de Ettore Bosio e dos outros professores para a ideia da reinauguração e, inclusive, o aluguel do prédio temporário, já em 1930 a instituição é agregada aos deveres do Estado sob o poder de Magalhães Barata, o interventor federal militar no Pará durante a ditadura varguista. O Decreto número 38 de 29 de novembro de 1930 considera o Instituto Carlos Gomes como estabelecimento público de ensino do Estado, obedecendo à orientação do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e subordinado à Secretaria do Estado de Educação e Saúde Pública, e também, sendo totalmente gratuito²³⁵.

Bosio também contou com a ajuda de Antonio Faciola, intendente de Belém em 1929, mas que também fora professor de música antes de se voltar para a política²³⁶. De fato, nos anos entre a queda do preço da borracha, em 1912, e o início da ditadura varguista, em 1930, Belém sofria com a escassez de dinheiro público como herança da crise econômica derivada do declínio da economia gomífera. Sociedades artísticas como o Centro Musical Paraense, fundado neste período em 1914, tinham a missão de organizar e acompanhar o desenvolvimento artístico-musical da cidade, por isso eram visadas pelos músicos e músicos “amadores” naquele momento de crise econômica.

²³⁵ Diário Oficial do Estado do Pará, 2 de dezembro de 1930, p. 1.

²³⁶ Relatório de Presidentes de Estados Brasileiros, 1929, p. 90.

Gama Malcher fora o primeiro diretor do Centro e se mantivera ativo até 1920, um ano antes de falecer (Salles, 2005a). Bosio dividia o trabalho no cinema Olympia e as sessões do Centro desde 1914, mas terminada sua atividade no cinema, em 1918, sua atuação em concertos organizados pelo Centro Musical²³⁷ aumenta até 1920. Na maioria das vezes, os eventos de concertos musicais organizados no Teatro da Paz, Palace Theatre, e praças públicas, só aconteceram graças ao envolvimento do Centro Musical Paraense. Mesmo assim, seguindo as informações que Bosio nos dá a partir dos registros da imprensa mencionados, os concertos haviam diminuído drasticamente, e quase não havia instrumentos novos para a utilização dos músicos. A partir da década de 1920, com a vanguarda intelectual e artística modernista, alguns músicos paraenses também aproveitaram o desleixo do Estado para enveredar na nova “missão intelectual” que via no povo a solução para a questão do nacional. Especialmente em Belém, acabada a pompa que a exportação da borracha fornecera, o povo passou a ficar muito mais visível aos olhos destes intelectuais (Corrêa, 2010).

Na década de 1930, com Getúlio Vargas no poder, a cultura foi colocada sob a tutela do Estado, definindo-se enquanto “matéria oficial” e o esboço de um projeto de nacionalização paternalista que promovesse a elevação cultural do povo (Corrêa, 2010, p. 87). Viabilizavam-se, deste modo, as práticas culturais que se utilizavam do conceito de cultura nacional e popular que se procurava implantar no governo varguista. É a partir desta década que os intelectuais brasileiros “passam sistematicamente a direcionar a sua atuação para o âmbito do Estado, tendendo a identificá-lo como a representação superior da ideia de nação” (Velloso, 1987, p. 3), direcionando assim, suas alternativas para o desenvolvimento da nação através da arte, que revelaria a “verdadeira realidade brasileira”.

Neste sentido, o ato de tornar público sob os deveres do Estado o Instituto Carlos Gomes estava perfeitamente de acordo com as ideias varguistas, aqui passadas por Magalhães Barata, acerca da política cultural brasileira. Agregar as instituições culturais e os intelectuais juntamente com elas nas “asas” do Estado era o projeto cultural a partir da década de 1930. Foi o que aconteceu com o Instituto Carlos Gomes e também com o Instituto Histórico e Geográfico Paraense e o Museu Emílio Goeldi. De acordo com Edilza Fontes (2013), a partir de uma análise política e cultural do período de 1930 a 1935, tendo como uma das fontes uma mensagem do próprio Barata no *Diário do Pará*,

²³⁷ Estado do Pará, 14 de julho de 1918, p. 1; Estado do Pará, 10 de abril de 1920, p. 2.

as ideias de uma cultura política que seria consolidada no Estado Novo (1937-1945) já estavam presentes nos embates políticos de 1935. Magalhães Barata defendeu o Estado como “um instrumento para constituição da nacionalidade, dado o estágio de dispersão e enfraquecimento do povo brasileiro” (2013, p. 137) no período republicano anterior à década de 1930. Já que a formação do povo brasileiro não levou em consideração a construção de um pensamento nacional, na visão de Barata, houve a “necessidade de se construir uma unidade de pensamento” e, então, o prolongamento de uma ditadura seria um novo “estágio para elaboração de uma nova mentalidade brasileira” (2013, p. 140).

3.3.2 A música e seus tempos: lembranças de uma vida

Pouco se sabe sobre a vida pessoal do maestro Ettore Bosio. Ele praticamente não escreveu sobre isso em seu livro (1934) e nunca escreveu sobre isso nos registros de artigos de jornais que ele assinou e aos quais tivemos acesso durante a pesquisa. O que aparece em seu livro (1934) é uma breve menção ao seu pai, quando o maestro recordou sobre o piano que seu pai tocava em casa. Não se sabe os nomes de seus pais, mas podemos supor que a relação entre pais e filho não era boa, pois Bosio revela ter se emancipado com apenas 13 anos de idade e viajado para outra cidade italiana em busca de trabalho. Sabemos que os pais eram católicos, pois ele revela ter sido batizado nesta religião, algo que ele relembra com rancor e sátira, pois foi assumidamente ateu por muitos anos antes de suas experiências espíritas em Belém.

Em seu *Humorismo de artista* (1934), ele também revela ter iniciado um noivado na Itália com uma italiana chamada Antonietta que morava em Veneza, mas foi durante a época em que fazia a composição da ópera *Duque de Vizeu*, e sendo um músico seguindo os passos das companhias líricas italianas, Bosio não voltou à Itália. Provavelmente o noivado não vingou e Antonietta não foi mais mencionada. Já no Brasil, em 1912, partindo do porto de Belém²³⁸, aparecem em viagem particular os nomes de Bosio e “sua esposa mme. Gaby Talligny”. Mas nada foi encontrado nesta pesquisa sobre tal mulher além de seu nome. A vida pessoal de Bosio era tão tímida e ficava longe dos holofotes em que o maestro geralmente aparecia sozinho ou dividindo com outros músicos e amigos.

²³⁸ Estado do Pará, 25 de maio de 1912, p. 2.

Tão verdade é este fato que na seção de comemorações de aniversários²³⁹ de um periódico de 1918, há a menção do 56º aniversário de nascimento do maestro naquele dia 7 de dezembro, e também o aniversário de casamento do maestro com “sua esposa Luiza Bosio”. São seis anos que separam a primeira notícia de sua suposta primeira esposa Gaby Talligny e sua segunda esposa Luiza Bosio. Não há registros na imprensa sobre nenhum destes casamentos, apenas poucas informações a mais sobre Luiza Bosio. Provavelmente é esta Luiza que a professora Lenora Brito (2015) revela como sendo a esposa paraense do maestro. Não se sabe realmente se Bosio casou duas vezes, até porque o nome da primeira esposa não leva o sobrenome do maestro, mas é o que os registros históricos nos permitem afirmar no momento.

Luiza Bosio aparece em outra notícia cedendo seu próprio piano para uma festa da Associação da Imprensa do Pará em maio de 1919, em que ela e o maestro compareceriam²⁴⁰. Esta notícia nos dá a informação de que Luiza também era musicista, provavelmente pianista. Em outras ocasiões, como as sessões espíritas que ocorreram na residência de Bosio em 1920 e 1921, os jornais mencionam apenas “maestro Bosio e esposa”. Outra dificuldade ainda maior é identificar, a partir dos registros históricos, a prole do maestro. Encontramos mais informações sobre o neto dele na imprensa, cujo nome era Ettore Bosio da Silva.

O periódico *Estado do Pará* relata em 1917 que uma criança havia quase sofrido um acidente em uma rua da cidade por um bonde que passava. Segundo o jornal, era o “menor Ettore Silva, de 7 anos, filho do industrial Antonio M. da Silva e neto do maestro Ettore Bosio”²⁴¹. Dois anos depois, foram noticiadas na imprensa as premiações que alguns alunos de certos colégios de Belém receberam ao final do ano letivo, sendo que do Externato Modelo, o aluno Ettore Bosio da Silva obtivera um prêmio de aplicação na sua série elementar²⁴², que receberia numa cerimônia perante seus familiares. Certamente é a mesma criança, que em 1919 teria 9 anos de idade, sendo 1910 o seu ano de nascimento. Estas informações nos dão o nome do genro de Bosio, Antonio M. da Silva, o que nos leva à certeza que o maestro tivera pelo menos uma filha de um de seus casamentos.

Essas escassas informações foi o que esta pesquisa conseguiu ter acesso, já que são realmente raros tais fatos acerca da vida pessoal de Ettore Bosio. Em seu livro

²³⁹ Estado do Pará, 7 de dezembro de 1918, p. 2.

²⁴⁰ Estado do Pará, 22 de maio de 1919, p. 1.

²⁴¹ Estado do Pará, 22 de julho de 1917, p. 2.

²⁴² Estado do Pará, 23 de dezembro de 1919, p. 4.

(1934), ele revelou muitas situações cômicas de sua vida, raramente mencionando familiares, praticamente todas relacionadas às suas viagens com companhias líricas ou situações em Belém. Como, por exemplo, suas aventuras boêmias na capital paraense (1934, p. 118):

Fui bohemio de marca maior, sem, contudo, descuidar da minha toilette que observava rigorosamente. (...)
Nisso contrastava com os colegas de bohemia. Quando davam-se aventuras em noite de luar prateado, casando-se luz aos sons de um bem dedilhado violão, regressando aos penates, em dia claro, não deixava, ao levantar, de espelhar-me a fim de anotar os estragos causados, no meu aspecto juvenil, pelas horas de alegria e de bom humor que se passaram entre cerveja, pasteis saborosos, saborosíssimos sorrisos de mulheres e estrophes improvisadas!

Neste sentido, Bosio não se diferenciava da maioria dos artistas e intelectuais boêmios do início do século XX como Villa-Lobos e Eustáquio de Azevedo, este último que também procurava escutar na noite boêmia o bem “dedilhado violão” do músico Papapá (Corrêa, 2010). Neste trecho percebemos a presença do “bem dedilhado violão”, significando que o maestro tornava-se espectador dos músicos populares nas noitadas boêmias. Nota-se, igualmente, a boêmia como um lugar masculino, devido à menção dos “sorrisos de mulheres”, certamente mulheres de origem social humilde. Era lugar, também, de encontro de personagens de diferentes posições sociais. Hermano Vianna (1995), ao analisar o processo de classificação do samba como música nacional, destaca que a transformação deste gênero musical dentro do espaço nacional foi coroada a partir de “uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais” (1995, p. 34). Para ele, as “noitadas de violão” como sendo o encontro entre grupos sociais distintos, serviram como alegoria da “invenção” da tradição, aquela do Brasil mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade” (1995, p. 20).

O maestro também relatou suas experiências com seus vizinhos, quando morava à Rua Senador Manoel Barata²⁴³, improvisando fadinhos para o piano “com fiel imitação do violão” para seu vizinho português, assim como relatou a perturbação gerada pelo gramofone novo de seu vizinho que o deixava ligado durante muitas horas do dia e da noite, cuja experiência ele descreveu assim: “apareceram todos os cantores deste e do outro mundo, todas as orquestras e bandas das grandes metrópoles mundiais” em sua rua (1934, p. 97).

²⁴³ Estado do Pará, 22 de novembro de 1912, p. 3.

Ele também relaciona em números os anos de trabalho que tivera em muitas instituições, musicais ou não, de Belém, muito brevemente. Em seu relato, incluiu os cinco anos como maestro ensaiador geral das bandas de música do Estado, trabalho este muito noticiado pela imprensa²⁴⁴ no início do novecentos, a partir de 1904, que expunha todos os programas em seções como “Sciencias e Artes”. As apresentações das bandas ocorriam em lugares diferentes. A imprensa noticiava desde na Praça Batista Campos até nas dependências do Palácio do Governo. As notícias também eram recheadas de intrigas e rixas entre maestros, como a que aconteceu entre Bosio e Luigi Smido acerca da forma como os ensaios e a regência eram feitos²⁴⁵. De fato, Ettore Bosio (1934) confessou muitas brigas entre colegas como Smido, Euclides Faria, entre outros. Segundo ele, muitas aconteceram nas dependências do Instituto Carlos Gomes e acabaram sendo levadas ao público pela imprensa.

Bosio (1934) também descreveu algumas situações acontecidas consigo quando ainda morava na Itália e também quando viajou para Portugal por motivos de lazer, quando já morava em Belém, e lá todos o chamavam de “brasileiro!” causando uma grande comoção, ao que ele brincou comparando-se à época ao “presidente do Brasil”. Por fim, seu último capítulo acaba sendo uma grande crítica à sociedade da época, às guerras, à decadência da sociedade, à miséria dos mais pobres, no que ele termina revelando seu próprio pensamento acerca do que seria a verdadeira civilização: “a verdadeira civilização não é a nossa impiedade, a nossa intolerancia, corrupção, mentira e o nosso orgulho desmedido, mas sim aquella, a indígena” (1934, p. 164). Neste caso, Bosio aproveita para revelar o próprio pensamento sobre toda a questão do nacionalismo, constantemente discutido naquela década de 1930. Para ele, a verdadeira civilização estava no passado das populações nacionais, mas que ainda existia através das expressões artísticas, como ele quis demonstrar quando compôs *A Taboca do Ceguinho*, revelando mais uma vez seu olhar folclorista acerca dos elementos populares.

Humorismo de artista (1934) foi seu último livro a ser publicado. O ano de 1935 não destaca nenhuma atividade artística de Bosio, apesar de ainda ser o diretor do Instituto Carlos Gomes. Então, em abril de 1936, o maestro veio a falecer²⁴⁶. Sua trajetória demonstra uma paixão pelas artes, não só musicais. Escrever era algo que

²⁴⁴ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, diversos excertos de A Província do Pará e Jornal do Comércio de abril a junho de 1904.

²⁴⁵ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, A Província do Pará, 5 de fevereiro de 1904.

²⁴⁶ Correio da Manhã (RJ), 19 de abril de 1936, p. 9.

sempre esteve presente na vida do maestro. A maioria de seus pensamentos sobre questões pertinentes da sociedade eram expressas através da imprensa por ele mesmo. A fotografia também se demonstrou uma paixão, que ele executava com toda a técnica, reconhecida pela sociedade através de seus registros das sessões espíritas com a família Prado. *Traços biographicos* (1922) e *O Que Eu Vi* (sem data) não se tornaram acessíveis para esta pesquisa, mas *Humorismo de artista* (1934) é um livro, de certa forma, autobiográfico igualmente. No exemplar existente na Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, o livro está autografado, com letra trêmula, para o professor do Instituto Carlos Gomes Tácito Almeida: “Ao meu amigo Tacito Almeida como prova de estima e consideração, Ettore Bosio, Pará, 5/3/35”.

Ao fim de sua vida, Bosio tentou buscar a memória dos tempos que vivera sua mocidade. O livro publicado em 1934 é uma prova disso. Sua visita ao Instituto Histórico e Geográfico Paraense fora também, igualmente, um desejo de preservar a memória dos artistas e da cena musical na *belle époque*. O artigo de jornal intitulado “Um apello em torno das tradições paraenses”²⁴⁷ descreve:

Está sendo compreendido com elevação a finalidade do Instituto Historico e Geographico do Pará, a quem pessoas amigas das tradições paraenses vêm offerecendo livros e objetos que conservam alguma reminiscência historica de pessoas e de factos ocorridos nesta capital ou no interior do Estado.

Deante dessa orientação, que muito distingue aquelles que fazem suas offertas e doações ao Instituto, é oportuno um apello, extensivo a quantos possuem objectos historicos para que os offereçam áquella associação, guarda e conservadora das nossas tradições.

(...)

(...) por ocasião da visita que alli fez o maestro Ettore Bosio, (...) [O jornalista transcreve a fala de Bosio] - Já posso morrer! Tenho para onde mandar o meu archivo de partituras, que eu sentia perder-se após o meu ultimo dia. Desde já tomo esse compromisso: pertence ao Instituto o meu espolio artistico, representado pelas minhas composições. (...) Peçam à família de Gama Malcher, de Henrique Gurjão, de outros maestros paraenses uma lembrança para figurar neste Museu historico.

O ato de preservar as “reminiscências históricas” já demonstra algo que seria ainda mais recorrente no governo varguista, e acaba por se transferir como desejo dos próprios artistas que sentiam a necessidade de “resgatar” a memória histórica de uma época que já parecia longínqua. No Pará, algumas ações do interventor Barata já confirmavam o pensamento que seria simbolizado no Estado Novo (1937-1945), neste período de 1930 a 1935. Dentre eles, o interventor trabalharia dentro de uma cultura histórica que delimitaria um “espaço de representação da nacionalidade, que tem na leitura da valorização do ‘passado’ sua chave mestra” (Fontes, 2013, p. 139 *apud*

²⁴⁷ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, jornal não identificado.

Gomes, 2007, p. 54). A preservação da memória e a agregação estatal das instituições artísticas e culturais já faziam parte, entre 1930 e 1935, do modelo de pensamento²⁴⁸ que seria consolidado a partir de 1937 no Estado Novo.

E essa memória também pode ser identificada nos frutos da docência de Ettore Bosio, que foi um importante professor de música na cidade de 1896 a 1936. Seus alunos, além dos famosos, também marcaram seus nomes na vida musical belenense, como é o caso descrito por Vicente Salles (1985, p. 34):

Alfredo José da Trindade, paraense, nascido em Soure, em 1903. Já era tido como bom músico e compositor quando, em 1930, começou a estudar harmonia com Ettore Bosio, no Instituto Carlos Gomes, matéria em que se aperfeiçoou e adquiriu profundo conhecimento. Durante muito tempo compôs preferentemente para banda de música, produzindo numerosos dobrados e marchas, partituras para dramas pastoris, burletas de ranchos juninos, hinos, valsas. (...) ocupa lugar de incontestável relevo entre os melhores compositores de sua geração. De sua produção, alcançaram imensa popularidade a valsa "Mariazinha" e o maxixe "O Picolé".

Pelo fato de ter sido um grande incentivador da música, Bosio também se utilizou da sua própria imagem e reconhecimento artístico para promover festas com o intuito de angariar renda para fazer caridade, algo que ele mesmo acreditava que era o melhor ato que alguém poderia fazer para ajudar o próximo (1934, p. 164). Além das mencionadas festas realizadas para ajudar a Cruz Vermelha Italiana durante a Primeira Guerra Mundial, Bosio também se envolveu com festas para angariar recursos financeiros com o intuito de ajudar vítimas de inundações que atingiram os Estados do Maranhão e do Ceará²⁴⁹ no ano de 1917. Seu reconhecimento artístico também o levou a participar das comemorações do tricentenário de Belém que aconteceria em 1916, na forma de serões artísticos e literários em que compareceria ao lado de outros artistas paraenses²⁵⁰.

É bem verdade que foi pouco reconhecido no estrangeiro, inclusive, em sua própria terra natal, a Itália. Porém, conseguiu chamar a atenção da imprensa com os poucos concertos que realizara na Itália, provando que seguia a vanguarda musical italiana ao ser comparado pelos críticos do país a Puccini: “il giovane compositore

²⁴⁸ De acordo com Edilza Fontes (2013, p. 137): “Nesse período havia diferentes modalidades do pensamento autoritário, uma delas defendia que o sistema político autoritário era apenas um meio para se chegar a uma sociedade liberal. Tal modelo seria uma resposta aos desafios políticos, sociais e econômicos após da revolução de trinta. A base da explicação para a ineficácia do sistema político liberal da república liberal no Brasil é apresentada por Oliveira Viana como resultado da inexistência de uma sociedade liberal. Para criar a nação e as condições da sociedade liberal era necessário um Estado forte, centralizado e autoritário”.

²⁴⁹ Estado do Pará, 27 de março de 1917, p. 2.

²⁵⁰ Estado do Pará, 11 de abril de 1915, p. 4.

[Bosio] segue nell'arte un indirizzo ottimo ed in lui è continua la influenza dei migliori fra i giovani maestri italiani, il Boito ed il Puccini”²⁵¹. Conseguira, igualmente, que uma de suas composições, *Marcha fúnebre*, fosse executada num sarau de música italiana realizado em Chicago, nos Estados Unidos²⁵².

Temos grata satisfação toda a vez que nos e dado registrar a victoria de um conhecido nosso. Esta alegria torna-se extraordinaria quando o conhecido é estabelecido no Pará, exercendo entre nós sua proficua actividade. Vemos n'uma folha norte-americana o exito conquistado em Chicago por uma composição do maestro E. Bosio, nosso cooperador, (...).

O maestro também demonstrou sentimento à memória de Carlos Gomes ao escrever um texto que foi muito divulgado à época até em jornais de fora do Pará²⁵³, intitulado “O piano de Carlos Gomes” e dedicado a Eustáquio de Azevedo, sobre um piano que fora utilizado pelo maestro campinense e que fora esquecido em uma sala do Teatro da Paz. No entanto, Carlos Gomes não fora o único a quem Bosio demonstrara sentimento à memória. Vicente Salles (2007, p. 60) acredita que em 1904, Bosio tenha realizado “um dos feitos mais notáveis de sua vida artística no Pará”, que foi a apresentação da Missa de Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia. Este, segundo Mário de Andrade (1939), fora o primeiro grande músico religioso da época colonial brasileira, com grande importância naquele momento por realizar um tipo de música que representava aquela “comunidade sem classes” (1939, p. 22). Esta música possuía características universais, ou seja, segundo Andrade, de acordo com o modelo musical europeu. Definição esta que pode ser constatada através da utilização do canto gregoriano e dos cantos católicos realizados em Portugal. Mas, também demonstrava elementos nacionais ao absorver as “realidades da terra e dos naturais que a possuíam, utilizando cantos e palavras ameríndias, danças ameríndias, generalizando o cateretê, e até processos ameríndios de ritual místico” (1939, p. 22-23).

Ettore Bosio também se tornou conhecido, até mesmo na posteridade, pela cadeira de canto coral que manteve no Instituto Carlos Gomes durante muitos anos, realizando até mesmo muitas apresentações ao ar livre em Belém²⁵⁴. Muitos anos após sua morte, já na década de 1960 em Belém, foi criado o Coral Ettore Bosio, em homenagem ao ex-diretor do Instituto Carlos Gomes, pelas professoras Guilhermina

²⁵¹ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, jornal de Bolonha não identificado. Tradução livre: “o jovem compositor [Bosio] segue na arte um encaminhamento ótimo e nele é contínua a influência dos melhores entre os jovens maestros italianos, Boito e Puccini”.

²⁵² Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, jornal A Província do Pará, sem data.

²⁵³ Jornal Pequeno (PE), 17 de outubro de 1917, p. 2.

²⁵⁴ Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta Ettore Bosio, jornal não identificado.

Nasser e Donina Bennacon. Este coral, que surgiu em 1963, foi de grande relevância e envolvimento com o então Instituto Estadual Carlos Gomes, “e era composto por professores, alunos e pessoas interessadas em música, não necessariamente vinculadas ao IECG” (Barros, 2012, p. 133), pois era um órgão independente ao instituto. Segundo Líliam Barros (2012), este coral teve grande atuação no cenário musical paraense ao participar de muitos eventos que envolviam corais em diversos contextos musicais, quando regido pelo professor João Bosco Castro. Na década de 1980, as atividades do Coral Ettore Bosio foram encerradas (2012, p. 134).

O maestro deixou um pouco do seu legado também na Academia Paraense de Música, que dentre as suas 40 cadeiras nomeadas através de nomes artístico-musicais de grande expressão o nome de Ettore Bosio ocupa a quarta, atrás de nomes como o de Henrique Gurjão, José Cândido da Gama Malcher e Clemente Ferreira Júnior, respectivamente²⁵⁵. E no atual prédio de funcionamento da hoje Fundação Carlos Gomes há a Sala Ettore Bosio, que abriga diversos eventos dentro da Fundação, desde recitais de música, feiras musicais, festivais, até apresentações em geral de música clássica, romântica e popular. Ettore Bosio fora um grande nome no cenário musical de Belém do final do século XIX, mais precisamente, 1892, até a década de 1930. O maestro nascido na Itália, mas assumido paraense por ele mesmo e por musicólogos que escreveram sobre ele (Salles, 2007; Brito, 2003; Páscoa, 2009), viveu 43 anos na capital paraense, constituindo família e criando um legado para a sua posteridade. Foram 46 anos vivendo no Brasil, mais da metade de sua vida, que se fora aos 73 anos de idade.

Sua trajetória de vida e artística demonstra que Bosio produziu música querendo seguir os passos mais modernos e, portanto, se adequando, quando acreditava que podia, às transformações artístico-musicais geradas pelos períodos históricos caminantes que presenciara. Foi um músico imigrante quando chegou ao solo brasileiro, pois assim era identificado e acabou se identificando ao longo do tempo, como um italiano, seguindo a vanguarda musical italiana verista. Foi também um professor de música, que mesmo não havendo se filiado ao projeto modernista da década de 1920, incentivou seus alunos a abraçarem o “novo” em nome de sua arte, como ele mesmo fizera um dia. E, por último, mas não menos importante, podemos dizer que foi um músico paraense, por toda a sua história, contribuição e legado para o

²⁵⁵ Estatuto Social da Academia Paraense de Música, 2013, p. 5.

meio artístico-musical de Belém, exatamente como ele mesmo e os intelectuais que citamos anteriormente o qualificaram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As experiências históricas vivenciadas conscientemente por Ettore Bosio desde 1870 até 1936, em dois países, o moldaram artisticamente durante sua trajetória. Partes de sua vida podem ser tomadas, de certa maneira, como um espelho de inúmeros fatos históricos relacionados ao Brasil e ao mundo. O maestro foi um imigrante italiano espontâneo, isto é, não possuía o feitio da massa de imigrantes agricultores italianos, fez parte das companhias líricas italianas que visitavam um enorme espaço do globo, assim, viajou para muitas cidades italianas, europeias e brasileiras seguindo a rota do mercado musical existente naquele período. Ele também presenciou o esforço do governo italiano para inculcar um sentimento de nacionalidade aos seus compatriotas, assim como presenciou, igualmente, no Brasil, a transição de um regime monárquico para um republicano e todas as consequências intelectuais que este fato gerou.

A corrente filosófica positivista, as noções de cientificismo, progresso e evolução humana influenciaram todo o período histórico de meados do oitocentos até o início do novecentos. Ettore Bosio também compartilhava destas ideias *novas* assim como praticamente todos os intelectuais e artistas brasileiros contemporâneos a ele, a chamada “geração de 1870”. A *modernidade* era o que toda a classe política, intelectual e artística almejava. Mas a questão do *moderno* acabou se ressignificando através do projeto modernista surgido a partir da década de 1920. Neste sentido, a *modernidade* vivida por Bosio era transitória, contingente, à espera de outra noção de *moderno* que a substituiria.

Charles Baudelaire escreve sobre esta questão em relação aos pintores em meados do século XIX, segundo ele, “houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época” (2006, p. 859). Esta concepção era típica da segunda metade do oitocentos e da crença de que os estilos de arte, no seu nascimento, tinham relação com as transformações ocorridas na sociedade, nos valores, nas formas de relação social. Ou seja, emprestando esta ideia aos músicos, cada um teve a sua modernidade, aquilo que estava no seu tempo presente, que se vivenciava no momento em que realizava a obra. Carl Schorske (1981) também utiliza parte deste pensamento

acerca dos intelectuais vienenses no *fin-de-siècle*, que em meio a uma crise política e social, conseguiram se tornar grandes inovadores, na música e na filosofia, na economia e na arquitetura, assim como na psicanálise. Segundo o historiador, todos eles almejavam rupturas com o contexto histórico da cultura liberal que prevaleceu durante o século XIX, realizando desta forma uma “cultural transformation” ou transformação cultural.

Mesmo que uma análise posterior relate que as obras musicais daquele período não foram modernas ou não representaram nada de proveitoso para a sociedade, não se pode negar, por outro lado, a perspectiva do próprio artista musical dentro da sua própria contemporaneidade. Neste sentido, Ettore Bosio acreditava fazer parte de uma vanguarda, acreditava realizar composições modernas, acreditava ser diferente daqueles maestros compositores que tiveram seu auge no *primo ottocento*. E por conta disto, alguns cronistas musicais paraenses e amazonenses tenham rotulado sua música de “moderna”. Seguindo este mesmo raciocínio, ele também acreditava ser diferente daqueles músicos embalados pelo projeto modernista brasileiro de 1920, não havia como se encaixar. O maestro se encontrava num período transitório, entre um romantismo exacerbado que gerou grandes gênios do nacionalismo musical de diversos países, e um modernismo exacerbado que almejava romper com toda a ideia de passado, especialmente um passado modelado por ideias europeias.

Entretanto, ainda que os modernistas brasileiros almejassem essa desvinculação de modelos europeus em sua arte, isto ainda estava longe de acontecer. Assim como Carlos Gomes virara o grande nome da música brasileira oitocentista, um gênio, com toda a influência romântica que esta palavra permite, os modernistas elegeram Heitor Villa-Lobos como o grande nome da música brasileira do século XX, outro gênio, também com toda a influência romântica que esta palavra permite. Arnaldo Daraya Contier (1988, p. 31) escreve que Villa-Lobos fora “o único compositor brasileiro cujas obras foram programadas para serem apresentadas durante os festivais ocorridos nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo”. Mas o programa musical proposto pelo músico era uma “espécie de mosaico” de “estilos” musicais, com influência de J. S. Bach, Richard Wagner, Debussy, e também peças folclóricas coletadas em suas viagens.

Contier revela, então, que Villa-Lobos sintetizou o popular e o universal (1988, p. 32). Paulo Tarso Salles (2012, p. 82) também pesquisou diversas partituras do músico carioca permitindo-lhe uma análise musical mais aprofundada. Segundo ele, o

argumento central apoiado na ideologia nacionalista, evoca certa adesão “à noção modernista de progresso, onde não é mais possível usar elementos do passado. No entanto, isso não foi problema com a série das Bachianas Brasileiras, onde a referência a Bach é geralmente considerada uma afirmação positiva da cultura brasileira”. Estas questões podem ser avaliadas como contraditórias, mas na verdade, revelam apenas o contexto histórico, social e cultural que se vivia ainda após a década de 1920. O modelo europeu ainda fazia parte da classe abastada, intelectual e artística brasileira. Incorporar motivos populares, imitar ritmos de estilos populares e misturá-los à técnica convencional se mostrava ainda uma realidade.

Ettore Bosio ousou artisticamente no período que vivera. Seus profundos conhecimentos técnicos da música europeia, seu olhar folclorista advindo de sua interpretação de elementos populares, e suas relações sociais e profissionais no meio artístico-musical, lhe permitiram inserir-se na sociedade belenense. Não seria possível, portanto, para Bosio, não ficar alheio ao que lhe acontecia ao redor, pois segundo Walter Benjamin (2012, p. 13), “no decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção”. Isto é, as formas de percepção da coletividade humana modificavam-se a partir de diferentes contextos históricos. Fazer parte de uma companhia lírica e trabalhar como professor de música numa instituição pública faziam parte de um modo de existência, experimentado por uma sociedade que compartilhava ideias progressistas possibilitadas pelo auge de um crescimento econômico. Uma sociedade que enxergava na música e no ensino musical, um modo de “civilizar” o povo, mimetizando costumes europeus considerados “civilizados”. Já situações como trabalhar num cinema, incorporar motivos populares às composições, relutar em aceitar uma reprodutibilidade técnica musical faziam parte de outro modo de existência, experimentado a partir de uma sociedade dentro de um contexto histórico diferenciado, que se encontrava em declínio do crescimento econômico de outrora, não sendo avaliado como relevante para a maior parte daquela sociedade, a questão do povo “civilizado”, assim como mimetizar os costumes europeus, já que a cultura estadunidense se propagava com maior rapidez a partir do século XX. Isto não quer dizer que não poderia haver continuidades entre estes distintos contextos. Neste sentido, muitas das situações vividas por Bosio acabam sendo a realidade das situações vividas pela maioria dos músicos em sua contemporaneidade, tanto concernindo o mercado e o meio artístico-musical quanto a sociedade em determinados contextos históricos.

Portanto, a vida de Ettore Bosio nos diz muito acerca daquele período histórico, exatamente como Le Goff (2014) teoriza acerca das personagens históricas e a explicação de elementos da sociedade a partir delas em sua obra *São Luís*, onde realiza um trabalho de biografia histórica acerca deste rei e santo medieval. Assim, o objetivo deste trabalho foi compreender as interpretações populares feitas por Bosio representadas em suas composições dentro de determinado período, relacionando-as com suas interações sociais e profissionais, ideias políticas e ações dentro do meio artístico-musical belenense que lhe proporcionaram fazer parte da história musical da cidade. Para tal, estudar a trajetória deste maestro para compreender estas representações e suas relações dentro de um ambiente artístico, é essencial para entender igualmente a inserção deste músico italiano na sociedade belenense durante a Primeira República brasileira.

FONTES:

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional:

Correio Paulistano (SP), 15 de setembro de 1886, anno XXXIII, n. 9017, p. 3;
 Correio Paulistano (SP), 26 de setembro de 1886, anno XXXIII, n. 9027, p. 3;
 Correio Paulistano (SP), 16 de setembro de 1887, anno XXXIV, n. 9312, p. 1;
 Correio Paulistano (SP), 13 de junho de 1890, anno XXXVI, n. 10.129, p. 2;
 Correio Paulistano (SP), 20 de junho de 1890, anno XXXVI, n. 10.135, p. 1;
 Correio Paulistano (SP), 29 de junho de 1890, anno XXXVII, n. 10.143, p. 2;
 Correio Paulistano (SP), 22 de julho de 1890, anno XXXVII, n. 10.162, p. 2;
 Correio Paulistano (SP), 23 de abril de 1893, anno XXXIX, n. 10.953, p. 2;
 O Liberal do Pará (PA), 30 de dezembro de 1887, anno XVII, n. 295, p. 2;
 Pacotilha (MA), 04 de dezembro de 1891, anno XI, n. 323, p. 3;
 Pacotilha (MA), 16 de julho de 1892, anno XII, n. 167, p. 2;
 Pacotilha (MA), 20 de agosto de 1892, anno XII, n. 197, p. 3;
 Pacotilha (MA), 10 de novembro de 1892, anno XII, n. 265, p. 3;
 Pacotilha (MA), 12 de novembro de 1892, anno XII, n. 267, p. 1;
 Pacotilha (MA), 24 de novembro de 1892, anno XII, n. 277, p. 3;
 Pacotilha (MA), 25 de novembro de 1892, anno XII, n. 278, p. 1;
 Pacotilha (MA), 26 de novembro de 1892, anno XII, n. 279, p. 1;
 Pacotilha (MA), 27 de dezembro de 1892, anno XII, n. 305, p. 3;
 Pacotilha (MA), 28 de dezembro de 1892, anno XII, n. 306, p. 2;
 Pacotilha (MA), 03 de junho de 1893, anno XIII, n. 131, p. 3;
 Pacotilha (MA), 21 de abril de 1917, anno XXXVII, n. 93, p. 1;
 Diário de Notícias (PA), 23 de dezembro de 1891, anno XII, n. 275, p. 3;
 Diário de Notícias (PA), 03 de janeiro de 1892, anno XIII, n. 2, p. 3;
 Diário de Notícias (PA), 05 de janeiro de 1892, anno XIII, n. 4, p. 3;
 Diário de Notícias (PA), 15 de março de 1892, anno XIII, n. 59, p. 2;
 Diário de Notícias (PA), 19 de março de 1892, anno XIII, n. 63, p. 2;
 Diário de Notícias (PA), 20 de março de 1892, anno XIII, n. 64, p. 2;
 Diário de Notícias (PA), 22 de março de 1892, anno XIII, n. 65, p. 3;
 Diário de Notícias (PA), 24 de março de 1892, anno XIII, n. 67, p. 2;
 Diário de Notícias (PA), 25 de março de 1892, anno XIII, n. 68, p. 2;
 Diário de Notícias (PA), 03 de abril de 1892, anno XIII, n. 75, p. 2;
 Diário de Notícias (PA), 05 de abril de 1892, anno XIII, n. 76, p. 2;
 Diário de Notícias (PA), 06 de abril de 1892, anno XIII, n. 77, p. 2;
 Diário de Notícias (PA), 07 de abril de 1892, anno XIII, n. 78, p. 1, 2, 3;
 Diário de Notícias (PA), 08 de abril de 1892, anno XIII, n. 79, p. 2;
 Diário de Notícias (PA), 09 de abril de 1892, anno XIII, n. 80, p. 2, 3;
 Diário de Notícias (PA), 10 de abril de 1892, anno XIII, n. 81, p. 1;
 Diário de Notícias (PA), 13 de abril de 1892, anno XIII, n. 83, p. 3;
 Diário de Notícias (PA), 25 de abril de 1893, anno XIV, n. 79, p. 1, 3;
 Diário de Notícias (PA), 24 de dezembro de 1893, anno XIV, n. 258, p. 3;
 Diário de Notícias (PA), 25 de maio de 1895, anno XVI, n. 116, p. 2;
 Diário de Notícias (PA), 29 de maio de 1895, anno XVI, n. 119, p. 2;
 Diário de Notícias (PA), 30 de maio de 1895, anno XVI, n. 120, p. 2;
 Diário de Notícias (PA), 01 de junho de 1895, anno XVI, n. 122, p. 2;
 Diário de Notícias (PA), 02 de junho de 1895, anno XVI, n. 123, p. 2;

Diario de Noticias (PA), 18 de março de 1896, anno XVII, n. 62, p. 2;
 Diario de Noticias (PA), 20 de janeiro de 1897, anno XVIII, n. 14, p. 1;
 A Cruzada (MA), 21 de janeiro de 1892, anno III, n. 379, p. 3;
 A Cruzada (MA), 17 de outubro de 1892, anno III, 2ª fase, n. 149, p. 2;
 Diario do Maranhão (MA), 09 de agosto de 1892, anno XXIII, n. 5675, p. 2;
 Diario do Maranhão (MA), 25 de novembro de 1892, anno XXIII, n. 5764, p. 2;
 Diario do Maranhão (MA), 16 de dezembro de 1892, anno XXIII, n. 5781, p. 2;
 Diario do Maranhão (MA), 02 de junho de 1893, anno XXIV, n. 5920, p. 2;
 A Republica (PA), 2ª epocha, 31 de março de 1892, anno III, n. 614, p. 1;
 A Republica (PA), 2ª epocha, 01 de abril de 1892, anno III, n. 615, p. 1;
 A Republica (PA), 2ª epocha, 05 de abril de 1892, anno III, n. 617, p. 1;
 A Republica (PA), 2ª epocha, 07 de abril de 1892, anno III, n. 619, p. 1;
 A Republica (PA), 2ª epocha, 08 de abril de 1892, anno III, n. 620, p. 1;
 A Republica (PA), 2ª epocha, 09 de abril de 1892, anno III, n. 621, p. 1;
 A Republica (PA), 2ª epocha, 10 de junho de 1892, anno III, n. 667, p. 1;
 A Republica (PA), 2ª epocha, 15 de junho de 1892, anno III, n. 671, p. 2;
 A Republica (PA), 2ª epocha, 22 de junho de 1893, anno 4, n. 602, p. 1;
 A Republica (PA), 2ª epocha, 15 de setembro de 1893, anno 4, n. 670, p. 2;
 Correio Paraense (PA), 11 de junho de 1892, anno I, p. 3;
 Correio Paraense (PA), 12 de junho de 1892, anno I, p. 2;
 Correio Paraense (PA), 25 de abril de 1893, anno II, n. 290, p. 2;
 Correio Paraense (PA), 03 de maio de 1893, anno II, n. 297, p. 3;
 Correio Paraense (PA), 11 de junho de 1893, anno II, n. 329, p. 1, 2;
 Correio Paraense (PA), 13 de junho de 1893, anno II, n. 330, p. 2;
 Correio Paraense (PA), 15 de junho de 1893, anno II, n. 331, p. 1;
 Correio Paraense (PA), 22 de junho de 1893, anno II, n. 337, p. 2;
 Correio Paraense (PA), 27 de junho de 1893, anno II, n. 341, p. 3;
 Correio Paraense (PA), 29 de junho de 1893, anno II, n. 343, p. 3;
 Correio Paraense (PA), 11 de julho de 1893, anno II, n. 352, p. 3;
 Correio Paraense (PA), 12 de julho de 1893, anno II, n. 353, p. 4;
 Correio Paraense (PA), 29 de julho de 1893, anno II, n. 367, p. 3;
 Correio Paraense (PA), 02 de agosto de 1893, anno II, n. 370, p. 3;
 Correio Paraense (PA), 03 de agosto de 1893, anno II, n. 371, p. 3;
 Correio Paraense (PA), 10 de setembro de 1893, anno II, n. 402, p. 2;
 Correio Paraense (PA), 24 de maio de 1894, anno III, n. 599, p. 2.
 O Democrata (PA), 4ª epocha, 03 de abril de 1892, anno III, n. 74, p. 1, 3;
 O Democrata (PA), 4ª epocha, 05 de abril de 1892, anno III, n. 75, p. 2;
 O Democrata (PA), 4ª epocha, 06 de abril de 1892, anno III, n. 76, p. 1;
 O Democrata (PA), 4ª epocha, 07 de abril de 1892, anno III, n. 77, p. 3;
 O Democrata (PA), 4ª epocha, 10 de abril de 1892, anno III, n. 80, p. 3;
 O Democrata (PA), 4ª epocha, 25 de abril de 1893, anno IV, n. 92, p. 3;
 O Democrata (PA), 4ª epocha, 16 de junho de 1893, anno IV, n. 134, p. 1;
 O Democrata (PA), 4ª epocha, 10 de agosto de 1893, anno IV, n. 179, p. 2;
 O Democrata (PA), 4ª epocha, 12 de agosto de 1893, anno IV, n. 181, p. 2;
 O Democrata (PA), 4ª epocha, 10 de setembro de 1893, anno IV, n. 203, p. 4;
 O Democrata (PA), 4ª epocha, 12 de setembro de 1893, anno IV, n. 204, p. 3;
 O Democrata (PA), 4ª epocha, 13 de setembro de 1893, anno IV, n. 205, p. 3;
 Gazeta Postal (PA), 01 de maio de 1893, anno IV, n. 73, p. 3;
 Diario de Manáos (AM), 04 de abril de 1893, anno III, n. 132, p. 2;
 A Federação (AM), 01 de janeiro de 1896, anno 3, n. 361, p. 2;

Diario Official do Amazonas (AM), 01 de janeiro de 1896, p. 4894, 4895;
 Diario de Noticias (RJ), 08 de março de 1893, anno X, n. 2793, p. 1;
 Diario de Noticias (RJ), 15 de agosto de 1930, 1ª edição 4 horas, anno I, n. 65, p. 4;
 Diario de Noticias (RJ), 19 de abril de 1936, anno VII, n. 2864, p. 2;
 Folha do Norte (PA), 07 de fevereiro de 1896, anno I, n. 38, p. 3;
 Folha do Norte (PA), 28 de setembro de 1896, anno I, n. 272, p. 2;
 Folha do Norte (PA), 11 de outubro de 1896, edição rosa, anno I, n. 285, p. 3;
 Folha do Norte (PA), 29 de outubro de 1896, anno I, n. 303, p. 3;
 Folha do Norte (PA), 28 de novembro de 1896, anno I, n. 333, p. 3;
 Folha do Norte (PA), 29 de novembro de 1896, edição rosa, anno I, n. 334, p. 2;
 Folha do Norte (PA), 20 de janeiro de 1897, anno 2, n. 385, p. 2;
 Folha do Norte (PA), 21 de janeiro de 1897, anno 2, n. 386, p. 3;
 Folha do Norte (PA), 23 de janeiro de 1897, anno 2, n. 388, p. 3;
 Folha do Norte (PA), 24 de janeiro de 1897, anno 2, n. 389, p. 3;
 Folha do Norte (PA), 03 de fevereiro de 1897, anno 2, n. 399, p. 3;
 Folha do Norte (PA), 07 de fevereiro de 1897, anno 2, n. 403, p. 3;
 Folha do Norte (PA), 24 de março de 1897, anno 2, n. 448, p. 2;
 Folha do Norte (PA), 18 de abril de 1897, edição rosa, anno 2, n. 473, p. 3;
 Folha do Norte (PA), 20 de maio de 1897, anno 2, n. 505, p. 2;
 Folha do Norte (PA), 14 de junho de 1903, anno 8, n. 2.707, p. 2;
 O Pará - Diario da Tarde (PA), 26 de outubro de 1896, anno II, n. 572, p. 1;
 O Pará (PA), 03 de abril de 1898, anno I, n. 106, p. 2;
 O Pará (PA), 23 de abril de 1898, anno I, n. 118, p. 2;
 O Pará (PA), 12 de junho de 1898, anno I, n. 161, p. 2;
 O Pará (PA), 24 de junho de 1898, anno I, n. 171, p. 2;
 O Pará (PA), 26 de junho de 1898, anno I, n. 172, p. 2;
 O Pará (PA), 21 de julho de 1898, anno I, n. 192, p. 4;
 O Pará (PA), 24 de julho de 1898, anno I, n. 195, p. 1;
 O Pará (PA), 19 de agosto de 1898, anno I, n. 216, p. 1;
 O Pará (PA), 18 de setembro de 1898, anno I, n. 241, p. 2;
 O Pará (PA), 22 de setembro de 1898, anno I, n. 244, p. 1;
 O Pará (PA), 24 de setembro de 1898, anno I, n. 246, p. 2;
 O Pará (PA), 06 de outubro de 1898, anno I, n. 256, p. 2;
 O Pará (PA), 18 de outubro de 1898, anno I, n. 266, p. 2;
 O Pará (PA), 30 de outubro de 1898, anno I, n. 277, p. 2;
 O Pará (PA), 09 de novembro de 1898, anno I, n. 284, p. 2;
 O Pará (PA), 20 de dezembro de 1898, anno I, n. 317, p. 2;
 O Pará (PA), 27 de janeiro de 1899, anno II, n. 349, p. 1;
 O Pará (PA), 25 de março de 1899, anno II, n. 397, p. 3;
 O Pará (PA), 19 de junho de 1899, anno II, n. 463, p. 2;
 O Pará (PA), 29 de junho de 1899, anno II, n. 471, p. 1;
 O Pará (PA), 17 de julho de 1899, anno II, n. 485, p. 2;
 O Pará (PA), 16 de setembro de 1899, anno II, n. 532, p. 1;
 O Pará (PA), 10 de outubro de 1899, anno II, n. 558, p. 2;
 O Pará (PA), 28 de outubro de 1899, anno II, n. 574, p. 2;
 O Pará (PA), 07 de novembro de 1899, anno II, n. 581, p. 2;
 O Pará (PA), 08 de fevereiro de 1900, anno III, n. 654, p. 2;
 O Pará (PA), 03 de julho de 1900, anno III, n. 754, p. 2;
 O Pará (PA), 09 de agosto de 1900, anno III, n. 786, p. 1, 2;
 L'Eco del Pará (PA), 29 de maio de 1898, anno I, n. 1, p. 4;

Gazeta da Tarde (RJ), 21 de julho de 1898, anno XIX, n. 169, p. 2;
 República (PA), 24 de fevereiro de 1899, anno I, n. 1, p. 3;
 República (PA), 25 de março de 1899, anno I, n. 30, p. 2;
 República (PA), 30 de junho de 1899, anno I, n. 122, p. 2;
 República (PA), 29 de julho de 1899, anno I, n. 144, p. 2;
 República (PA), 06 de agosto de 1899, anno I, n. 151, p. 2, 3;
 República (PA), 04 de outubro de 1899, anno I, n. 183, p. 1;
 República (PA), 27 de março de 1900, anno II, n. 318, p. 2;
 República (PA), 08 de agosto de 1900, anno II, n. 477, p. 1;
 República (PA), 09 de agosto de 1900, anno II, n. 478, p. 1;
 República (PA), 15 de agosto de 1900, anno II, n. 483, p. 2;
 República (PA), 14 de setembro de 1900, anno II, n. 517, p. 2;
 República (PA), 16 de setembro de 1900, anno II, n. 519, p. 2;
 República (PA), 23 de setembro de 1900, anno II, n. 525, p. 1;
 Jornal do Brasil (RJ), 03 de janeiro de 1903, anno XIII, n. 3, p. 2;
 Jornal do Brasil (RJ), 21 de março de 1903, anno XIII, n. 80, p. 3;
 Jornal do Brasil (RJ), 19 de outubro de 1926, anno XXXVI, n. 249, p. 16;
 Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, Seção Estado do Pará, 1908, p. 489;
 Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, Vol. III, Estado do Pará – Capital, 1921, p. 3584;
 Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, Vol. III, Estado do Pará – Capital, 1922, p. 3589;
 Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, Vol. III, Estado do Pará – Capital, 1924, p. 3612;
 Correio do Norte (AM), 05 de novembro de 1909, anno I, n. 274, p. 2;
 Correio do Norte (AM), 09 de novembro de 1909, anno I, n. 277, p. 2;
 Correio do Norte (AM), 28 de novembro de 1909, anno I, n. 294, p. 1;
 Diário de Pernambuco (PE), 29 de dezembro de 1909, anno 85, n. 293, p. 1;
 Jornal do Recife (PE), 29 de dezembro de 1909, anno LII, p. 2;
 Jornal do Recife (PE), 27 de janeiro de 1910, anno LIII, n. 21, p. 1;
 Jornal do Recife (PE), 11 de fevereiro de 1910, anno LIII, n. 32, p. 1;
 Jornal do Recife (PE), 16 de fevereiro de 1910, anno LIII, n. 36, p. 1;
 Jornal do Recife (PE), 19 de fevereiro de 1910, anno LIII, n. 39, p. 1;
 Jornal do Recife (PE), 23 de fevereiro de 1910, anno LIII, n. 42, p. 1;
 Jornal do Recife (PE), 04 de março de 1910, anno LIII, n. 50, p. 1;
 Jornal do Recife (PE), 27 de março de 1910, anno LIII, n. 68, p. 1;
 Jornal do Recife (PE), 11 de junho de 1929, anno 72, p. 4;
 Jornal Pequeno (PE), 16 de fevereiro de 1910, anno XII, n. 36, p. 2;
 Jornal Pequeno (PE), 17 de fevereiro de 1910, anno XII, n. 37, p. 2;
 Jornal Pequeno (PE), 19 de fevereiro de 1910, anno XII, n. 39, p. 4;
 Jornal Pequeno (PE), 26 de fevereiro de 1910, anno XII, n. 45, p. 4;
 Jornal Pequeno (PE), 17 de outubro de 1917, anno XIX, n. 241, p. 2;
 A Província (PE), 16 de fevereiro de 1910, anno XXXIII, n. 36, p. 1;
 A Província (PE), 04 de março de 1910, anno XXXIII, n. 50, p. 1;
 A Província (PE), 26 de agosto de 1920, anno XLXI, n. 234, p. 3;
 Estado do Espírito Santo (ES), 06 de abril de 1910, anno XXIX, n. 70, p. 2;
 Commercio do Espírito Santo (ES), 30 de março de 1910, anno XX, n. 72, p. 1;
 Commercio do Espírito Santo (ES), 06 de abril de 1910, anno XX, n. 77, p. 1;
 Commercio do Espírito Santo (ES), 08 de abril de 1910, anno XX, n. 79, p. 1;

A Noticia (RJ), 05/06 de abril de 1910, anno XVII, p. 3;
A Noticia (RJ), 23/24 de abril de 1910, anno XVII, n. 95, p. 1;
O Paiz (RJ), 06 de abril de 1910, anno XXVI, n. 9314, p. 3;
O Paiz (RJ), 15 de outubro de 1926, anno XLIII, n. 15.335, p. 8;
O Paiz (RJ), 16 de outubro de 1926, anno XLIII, n. 15.336, p. 11;
O Paiz (RJ), 14 de dezembro de 1927, anno XLIV, n. 15.760, p. 6;
O Paiz (RJ), 15/16 de outubro de 1928, anno XLV, n. 16.066/16.067, p. 9;
O Paiz (RJ), 14 de junho de 1929, anno XLV, n. 16.308, p. 7;
O Paiz (RJ), 02 de outubro de 1929, anno XLVI, n. 16.418, p. 15;
Estado do Pará (PA), 16 de fevereiro de 1912, anno II, n. 312, p. 3;
Estado do Pará (PA), 31 de março de 1912, anno II, n. 356, p. 1;
Estado do Pará (PA), 01 de maio de 1912, anno II, n. 386, p. 2;
Estado do Pará (PA), 25 de maio de 1912, anno II, n. 410, p. 2;
Estado do Pará (PA), 22 de novembro de 1912, anno II, n. 591, p. 4;
Estado do Pará (PA), 14 de julho de 1913, anno III, n. 824, p. 4;
Estado do Pará (PA), 19 de julho de 1913, anno III, n. 829, p. 4;
Estado do Pará (PA), 23 de julho de 1913, anno III, n. 833, p. 4;
Estado do Pará (PA), 25 de julho de 1913, anno III, n. 835, p. 4;
Estado do Pará (PA), 27 de julho de 1913, anno III, n. 837, p. 5;
Estado do Pará (PA), 05 de agosto de 1913, anno III, n. 846, p. 2;
Estado do Pará (PA), 16 de agosto de 1913, anno III, n. 857, p. 3;
Estado do Pará (PA), 19 de agosto de 1913, anno III, n. 860, p. 4;
Estado do Pará (PA), 26 de agosto de 1913, anno III, n. 867, p. 3;
Estado do Pará (PA), 28 de agosto de 1913, anno III, n. 869, p. 4;
Estado do Pará (PA), 02 de setembro de 1913, anno III, n. 874, p. 3;
Estado do Pará (PA), 04 de setembro de 1913, anno III, n. 876, p. 3;
Estado do Pará (PA), 08 de setembro de 1913, anno III, n. 880, p. 3;
Estado do Pará (PA), 15 de janeiro de 1914, anno IV, n. 1009, p. 5;
Estado do Pará (PA), 10 de maio de 1914, anno IV, n. 1123, p. 5;
Estado do Pará (PA), 11 de abril de 1915, anno V, n. 1458, p. 4;
Estado do Pará (PA), 16 de abril de 1915, anno V, n. 1463, p. 3;
Estado do Pará (PA), 21 de abril de 1915, anno V, n. 1468, p. 2;
Estado do Pará (PA), 02 de maio de 1915, anno V, n. 1479, p. 2;
Estado do Pará (PA), 04 de maio de 1915, anno V, n. 1481, p. 2;
Estado do Pará (PA), 14 de junho de 1915, anno V, n. 1522, p. 3;
Estado do Pará (PA), 16 de junho de 1915, anno V, n. 1524, p. 2;
Estado do Pará (PA), 17 de junho de 1915, anno V, n. 1525, p. 4;
Estado do Pará (PA), 16 de janeiro de 1916, anno V, n. 1738, p. 3;
Estado do Pará (PA), 23 de junho de 1916, anno VI, n. 1897, p. 5;
Estado do Pará (PA), 02 de julho de 1916, anno VI, n. 1906, p. 4;
Estado do Pará (PA), 20 de agosto de 1916, anno VI, n. 1955, p. 2;
Estado do Pará (PA), 23 de outubro de 1916, anno VI, n. 2018, p. 4;
Estado do Pará (PA), 19 de dezembro de 1916, anno VI, n. 2075, p. 4;
Estado do Pará (PA), 27 de março de 1917, anno VI, n. 2149, p. 2;
Estado do Pará (PA), 04 de julho de 1917, anno VII, n. 2247, p. 2;
Estado do Pará (PA), 22 de julho de 1917, anno VII, n. 2265, p. 2, 4;
Estado do Pará (PA), 19 de agosto de 1917, anno VII, n. 2293, p. 5;
Estado do Pará (PA), 12 de setembro de 1917, anno VII, n. 2317, p. 1;
Estado do Pará (PA), 14 de julho de 1918, anno VIII, n. 2619, p. 1;
Estado do Pará (PA), 04 de agosto de 1918, anno VIII, n. 2640, p. 4;

Estado do Pará (PA), 07 de dezembro de 1918, anno VIII, n. 2765, p. 2;
 Estado do Pará (PA), 13 de maio de 1919, anno IX, n. 2921, p. 3;
 Estado do Pará (PA), 22 de maio de 1919, anno IX, n. 2930, p. 1;
 Estado do Pará (PA), 06 de outubro de 1919, anno IX, n. 3067, p. 2;
 Estado do Pará (PA), 13 de dezembro de 1919, anno IX, n. 3134, p. 4;
 Estado do Pará (PA), 23 de dezembro de 1919, anno IX, n. 3144, p. 4;
 Estado do Pará (PA), 10 de abril de 1920, anno X, n. 3253, p. 2;
 Estado do Pará (PA), 06 de julho de 1920, anno X, n. 3340, p. 3;
 Estado do Pará (PA), 10 de julho de 1920, anno X, n. 3344, p. 1;
 Estado do Pará (PA), 12 de julho de 1920, anno X, n. 3346, p. 2;
 Estado do Pará (PA), 16 de março de 1921, anno X, n. 3594, p. 2;
 O Jornal (RJ), 18 de outubro de 1920, anno II, n. 488, p. 9;
 O Jornal (RJ), 6 de novembro de 1920, anno II, n. 507, p. 7;
 O Jornal (RJ), 14 de outubro de 1926, anno VIII, n. 2406, p. 10;
 A Rua (RJ), 23 de fevereiro de 1923, anno X, n. 46, p. 2;
 Gazeta de Noticias (RJ), 15 de outubro de 1926, anno LI, n. 238, p. 10;
 Gazeta de Noticias (RJ), 16 de outubro de 1926, anno LI, n. 239, p. 5;
 O Brasil (RJ), 15 de outubro de 1926, anno V, n. 1617, p. 5;
 Critica (RJ), 12 de junho de 1930, anno 2, n. 497, p. 2, 8;
 Relatório dos Presidentes dos Estados Brasileiros, Pará, 1929, p. 123;
 Correio da Manhã (RJ), 14 de outubro de 1926, anno XXVI, n. 9734, p. 6;
 Correio da Manhã (RJ), 15 de outubro de 1926, anno XXVI, n. 9735, p. 5;
 Correio da Manhã (RJ), 19 de outubro de 1926, anno XXVI, n. 9738, p. 5;
 Correio da Manhã (RJ), 23 de março de 1927, anno XXVI, n. 9870, p. 1;
 Correio da Manhã (RJ), 20 de dezembro de 1933, anno XXXIII, n. 11.981, p. 5;
 Correio da Manhã (RJ), 19 de abril de 1936, anno XXXV, n. 12.708, p. 9.

Biblioteca da Fundação Carlos Gomes, Pasta “Ettore Bosio”:

Excertos de jornais identificados:

Província do Pará (PA), 08 de junho de 1901, anno XXVI, n. 7603;
 Província do Pará (PA), 21 de julho de 1901, anno XXVI, n. 7646;
 Província do Pará (PA), 02 de maio de 1903, anno XXVIII, n. 8294;
 Província do Pará (PA), 07 de abril de 1904;
 Província do Pará (PA), 09 de abril de 1904;
 Província do Pará (PA), 14 de abril de 1904;
 Província do Pará (PA), 15 de abril de 1904;
 Província do Pará (PA), 21 de abril de 1904;
 Província do Pará (PA), 19 de maio de 1904;
 Província do Pará (PA), 02 de junho de 1904;
 Província do Pará (PA), 29 de março de 1924;
 Província do Pará (PA), 14 de abril de 1924;
 Província do Pará (PA), 11 de janeiro de 1925;
 Província do Pará (PA), 07 de abril de 1925;
 Jornal do Commercio (PA), 07 de abril de 1904;
 Jornal do Commercio (PA), 14 de abril de 1904;
 Jornal do Commercio (PA), 21 de abril de 1904;
 Jornal do Commercio (PA), 05 de maio de 1904;

Jornal do Commercio (PA), 19 de maio de 1904;
Republica (PA), 09 de junho de 1925;
Folha do Norte (PA), 07 de maio de 1925;
Correio da Manhã (RJ), 30 de dezembro de 1926.

Pasta “Ettore Bosio”, Cartas:

Liceo Municipale di Bologna sobre Ettore Bosio, 1887.
José Vianna da Motta para Ettore Bosio, 1895.

Livros:

BOSIO, Ettore. Humorismo de artista. Belém: Livraria Gillet, 1934.
FARIA, Raymundo Nogueira de. O trabalho dos mortos – Livro de João. Belém:
Livraria Gillet, 1922.

Estatutos e Atas:

Sociedade de Assistência aos Italianos de Belém;
Ata de reinauguração do Instituto Carlos Gomes de Belém.

Diários oficiais e Leis:

Relatório de Presidentes de Província, Pará, 1889, Library of Congress (US);
Relatório de Presidentes de Província, Pará, 1891, Library of Congress (US);
Lei n. 525 de junho de 1897;
Diário oficial (PA) de 1915;
Diário oficial (PA) de 1930.

Entrevista:

Maria Lenora de Menezes Brito, novembro de 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALIPRANDI, Ermenegildo; MARTINI, Virgilio. *Gli italiani nel nord del Brasile*. Belém: Tipografia da Livraria Gillet, 1932.

ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História. Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2013.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas – reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Obras Completas de Mário de Andrade – VII. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1939.

_____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

ARAÚJO, Alexy G. V. *O elemento popular na obra "Ragtime para onze instrumentos", de Igor Stravinsky*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Música. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

AVELAR, Alexandre de Sá. “A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões”. In: *Dimensões*. Espírito Santo, vol. 24, pp. 157-172, 2010.

BARBOSA, Mário A. D. “Um aspecto da vida musical belemense em finais do século XIX: música trivial para as reuniões sociais da elite do Pará”. In: *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2014.

BARROS, Líliam Cristina da Silva; ADADE, Ana Maria (Orgs.). *Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes (1895-1986)*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2012.

BARTH, Fredrik. “Grupos étnicos e suas fronteiras”. In: POUTIGNAT, Philippe. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. Coleção Canto Literário. Rio de Janeiro, 1999.

_____. “O pintor da vida moderna”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. Edição comemorativa do 25º aniversário, revista e aumentada. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Passagens*. (Org. Willi Bolle). Belo Horizonte: Editora da UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter; SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Miriam. *Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção*. Coleção Arte Físsil. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERTONHA, João Fábio. *Os italianos*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BLUME, Friedrich. *Classic and romantic music: a comprehensive survey*. New York: Norton & Company, 1970.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSIO, Ettore. *Humorismo de artista*. Belém: Tipografia da Livraria Gillet, 1934.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção – Crítica social do julgamento*. 2ª edição. São Paulo: Zouk, 2011.

_____. *O poder simbólico*. Coleção Memória e Sociedade. Lisboa: Difel, 1989.

_____. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p. 183-191.

BRASILIANA, Série. *Academia Brasileira de Música*, maio, 2005.

BRITO, Maria Lenora de Menezes. *Negritude no Pará: música e poesia na afirmação de uma raça*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2003.

BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil: ensaios de filosofia e música*. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.

CAPPELLI, Vittorio. “A propósito de imigração e urbanização: correntes imigratórias da Itália meridional às ‘outras Américas’”. In: *Estudos Íbero-Americanos*. Rio Grande do Sul: Editora da PUC-RS, vol. 33, n. 1, junho, 2007.

_____. “La presenza italiana in Amazzonia e nel nordest del Brasile tra Otto e Novecento”. In: *Maracanan*. Rio de Janeiro, n. 6, pp. 123-146, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas – o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Mário Vieira de. “A República e as mudanças na cultura musical e músico-teatral”. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). *Atualidade da ópera*. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Vol. I. Rio de Janeiro: 2012, pp. 165-184a.

_____. “A ópera na história e na atualidade: uma perspectiva sociológica”. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). *Atualidade da ópera*. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Vol. I. Rio de Janeiro: 2012, pp. 11-18b.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações*. 2ª edição. Portugal: Difel, 2002.

CHASIN, Ibaney. “O Naturalismo na música”. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (Orgs). *O Naturalismo*. Coleção Stylus. São Paulo: Perspectiva, 2017, pp. 617-640.

CHAVES JUNIOR, Edgard de Brito. *Memórias e glórias de um teatro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

CLIFFORD, James. “Sobre o surrealismo etnográfico”. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.

COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

_____. “Na Belém da *belle époque* da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares”. In: *Escritos - Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*, ano 5, número 5, pp. 141-168, 2011.

COLOGNESE, Silvio A. *Associações étnicas de italianos: identidade e globalização*. São Paulo: Itália Nova Editora, 2004.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo: música, nação e modernidade (os anos 20 e 30)*. Vol. I. Tese de Livre Docência, Universidade de São Paulo, 1988.

_____. “O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural”. In: *Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 1, n. 1, out-nov-dez, 2004.

CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. *História, cultura e música em Belém: décadas de 1920 e 1940*. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

COSTA, Antônio Maurício Dias. *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. 2ª edição. Belém: EDUEPA, 2009.

_____. *Cidade dos sonoros e dos cantores: estudos sobre a era do rádio a partir da capital paraense*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2015.

_____. “A questão do popular na música da Amazônia paraense da primeira metade do século XX”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 63, pp. 86-102, abril, 2016.

CRUZ, Ernesto. *Belem: aspectos geo-sociais do município*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1945.

_____. *História de Belém*. Vol. II. Coleção amazônica. Série José Veríssimo. Belém: Editora da UFPA, 1973.

CUNHA, Newton. “Os fundamentos filosóficos e científicos do Naturalismo”. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (Orgs). *O Naturalismo*. Coleção Stylus. São Paulo: Perspectiva, 2017, pp. 39-48.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DIAS, Edinéa Mascarenhas. *A ilusão do fausto: Manaus, 1890-1920*. Manaus: Valer, 1999.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2009.

EMMI, Marília Ferreira. *Italianos na Amazônia (1870-1950)*. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2008.

EVANGELISTA, Sheila I. M. *O arraial do espiritismo: a médium Anna Prado, positivistas, espíritas e católicos em Belém (1918-1923)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia. Belém: 2012.

FABRIS, Mariarosaria. “Verga e o Verismo italiano”. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (Orgs). *O Naturalismo*. Coleção Stylus. São Paulo: Perspectiva, 2017, pp. 183-214.

FARIA, Raimundo Nogueira de. *Trabalho dos mortos*. 6ª edição. Rio de Janeiro: FEB, 2002.

FIGUEIREDO, Aldrin. *A cidade dos encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia (1870-1950)*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

_____. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2001.

_____. *Belém dos imigrantes: história e memória*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004.

_____. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém, arte, imagem e história*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2011.

FONSECA, José Roberto Monteiro. *O voo da Fênix: música nos teatros de Belém*. Monografia (Especialização). Centro de Ciências Sociais e Educação. Universidade do Estado do Pará. Belém: 2005.

FONTES, Edilza Joana Oliveira. “Cultura e política dos anos trinta no Brasil e as memórias do interventor do Pará, Magalhães Barata (1930-1935)”. In: *Revista Estudos Políticos*, n. 7, p. 131-151, 2013/02.

FREIRE, Vanda L. Bellard. “A história da música em questão: uma reflexão metodológica”. In: *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 2, pp. 152-170, 1994.

_____. “A Ópera no Rio de Janeiro Oitocentista e o Nacionalismo Musical”. In: *Revista Interfaces*, ano I, n. 2, p. 105-112. Rio de Janeiro, agosto, 1995.

_____. *Música e sociedade*. 2ª edição revista e ampliada. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010.

_____. “Óperas em português: ideologias e contradições em cena”. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). *Atualidade da ópera*. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Vol. I. Rio de Janeiro: 2012, pp. 303-316.

FREITAS, Iza Vanesa Pedroso de. *O Patronato das Letras: cultura e política no Instituto Histórico e Geográfico do Pará (1930-1937)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2007.

GASPARI, Gaetano. *Ricerca, documenti e memorie risguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna*. Bologna: Tip. Regia, 1867.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Vol. 5, edição e tradução de Luiz Sérgio Henrique; co-edição, Carlos Nelson Coutinho e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (Orgs). *O Naturalismo*. Coleção Stylus. São Paulo: Perspectiva, 2017.

HOBBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções, 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2010a.

_____. *A era do capital, 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2010b.

_____. *A era dos impérios, 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. *Era dos extremos – o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

_____. “A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914”. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Edição especial Saraiva de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

JUNQUEIRA, Renata Soares. *O Teatro no século XVIII*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira – Dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

LACERDA, Franciane Gama. “‘Merecedoras das páginas da história’: memórias e representações da vida e da morte femininas (Belém, séculos XIX e XX)”. In: *Cadernos Pagu* (38), janeiro-junho, p. 395-423, 2012.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *São Francisco de Assis*. 12ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

_____. *São Luís – biografia*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

LEMOS, R. S. *Gentil Puget: música na Amazônia e identidade nacional*. Monografia (Graduação). Faculdade de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará. Belém, 2012.

LEUCHTER, Erwin. *Ensayo sobre la evolucion de la musica en occidente*. 10ª edición. Buenos Aires: Ricordi, 1946.

LINHARES, Anna Maria Alves. *Um grego agora nu: índios Marajoara e identidade nacional brasileira*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Pará. Belém, 2015.

LIRA, Mariza. “Afinidades entre o folclore italiano e o folclore brasileiro”. In: *I.B.E.C.C. Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore, Volume III*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Brasileira, 1955, pp. 303-324.

LORIGA, Sabina. *O pequeno x: da biografia à história*. Coleção História e Historiografia, Vol. 6. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MAIA, Gilda Helena Gomes. *Helena Nobre: uma musicista paraense da primeira metade do século XX*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Ciências da Arte. Universidade Federal do Pará. Belém: 2011.

- MARCHESAN, Luiz Gonzaga. "Naturalismo e regionalismo". In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (Orgs). *O Naturalismo*. Coleção Stylus. São Paulo: Perspectiva, 2017, pp. 365-384.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*. 12ª edição. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2005.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- MEIRA, Clóvis; ILDONE, José; CASTRO, Acyr (Orgs.). *Introdução à literatura no Pará: antologia*. Volume II. Belém: CEJUP, 1990.
- MERRIAM, Allan O. *The anthropology of music*. Seattle: Northwestern University Press, 1964.
- MESQUITA, Luís. *Assumpção x Barata – uma relação de política e mídia que mobilizou a Amazônia*. Lisboa: Editora Chiado, 2013.
- MONTEIRO, Vanessa Silva. "Subsídios para a catalogação da obra musical de Elpídio Pereira". In: *Revista Aboré*, v. 1. Manaus: FAPEAM/UEA, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/artigos0105.html>.
- MORAES, Felipe Tavares de. *A educação no primeiro governo de Lauro Sodré (1886-1897): os sentidos de uma concepção político-educacional republicana*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará. Belém: 2011.
- MOREIRA JÚNIOR, N. A.; BORÉM, F. "Traços do ragtime no choro *Segura ele* de Pixinguinha: composição, performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922". In: *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 93-102, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAZARIO, Luiz. "Quadro histórico do período naturalista". In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (Orgs). *O Naturalismo*. Coleção Stylus. São Paulo: Perspectiva, 2017, pp. 13-38.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão do nacional na primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

OLIVEIRA, Y. F. “‘Divinu’ performance: o corpo na Festa do Divino Espírito Santo no século XIX no Pará e suas imbricações com a performance e a cultura”. In: *Revista Ensaio Geral*, v. I, n. 2, pp. 202-214, jul/dez, Belém, 2009.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d’Água, 1992.

_____. *Cultura brasileira & identidade nacional*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PARÁ. *Estatuto Social da Academia Paraense de Música*, 2013.

PARACAMPO, Amanda Brito. *Italianos: imigração e casamento civil em Belém (1908-1940)*. Monografia (Graduação). Faculdade de História. Universidade Federal do Pará. Belém: 2013.

PÁSCOA, Márcio. “Ópera na Amazônia durante o século XVIII”. In: *Revista Música em perspectiva*. UFPR: vol 1, n 1, 2008. <http://revistas.ufpr.br/musica/issue/view/739>
[Acessado em 10/10/2016](#).

_____. *Ópera em Belém*. Manaus: Editora Valer, 2009.

_____. “A filiação estética dos autores líricos da Amazônia no Período da Borracha, a partir de suas óperas”. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). *Atualidade da ópera*. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Vol. I. Rio de Janeiro: 2012, pp. 233-250.

PRIORE, Mary del. “Biografia: quando o indivíduo encontra a história”. In: *Topoi*, v. 10, n. 19, pp. 7-16, jul-dez, 2009.

_____. *Do outro lado – A história do sobrenatural e do espiritismo*. São Paulo: Planeta, 2014.

ROCQUE, Carlos. *Magalhães Barata: o homem, a lenda, o político*. Belém: Secult, 1999.

RODRIGUES, Silvio Ferreira. *Todos os caminhos partem de Roma: arte italiana e romanização entre o Império e a República em Belém do Pará (1867-1892)*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Belém: 2015.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SALIBA, Elias Thomé. "Nos tempos de Villa Kyrial". In: *Revista USP*, São Paulo, n. 50, p. 303-307, junho/agosto, 2001.

SALLES, Paulo Tarso. “Villa-Lobos: desafiando a teoria e a análise”. In: *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*, pp. 81-95, 2012.
edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/243680/mod_resource/content/1/Villa-Lobos_-

_desafiando_a_teoría_e_análise_(SALLES_2012)_versão_Anais-1.pdf. Acessado em 08/11/2016.

SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

_____. *Sociedades de euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do autor, 1985.

_____. *Épocas do teatro no Grão-Pará* ou Apresentação do teatro de época. Tomos I e II. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 1994a.

_____. *A viagem maravilhosa de Villa-Lobos*. Brasília: Micro-edição do autor, 1994b.

_____. *Memória histórica do Instituto Carlos Gomes*. Brasília: Micro-edição do autor, 1995.

_____. *Maestro Henrique Eulálio Gurjão*. Coleção Memória da Música Paraense. Brasília: Microedição do autor, 2003.

_____. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

_____. *Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense*. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará/Secult, 2005a.

_____. *A modinha no Grão-Pará*. Belém: Secult, 2005b.

_____. *Música e músicos do Pará*. 2ª edição corrigida e ampliada. Brasília: Micro-edição do autor, 2007.

SANTANA, V. N. F.; PONTES, D. J. L.; BARBOSA, J. C. *História do espiritismo no Pará: 100 anos de União Espírita Paraense*. Belém: UEP, 2006.

SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do velho intendente Antonio Lemos (1869-1973)*. Belém: Paka-Tatu, 2002.

_____. *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. 3ª edição. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SCHORSKE, Carl E. *Fin-de-siècle Vienna: politics and culture*. New York: Vintage Books Edition, January, 1981.

SCHURMANN, Ernst F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*. Belém: IAP, 2013.

SILVA, Fernando M. L. “Uma análise da Sonata para Violino e Piano de Elpídio Pereira”. In: *Revista Aboré*, v. 1. Manaus: FAPEAM/UEA, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/artigos0105.html>.

SOUSA, Pedro Alexandre M. Marquês de. *As bandas de música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): história, organologia, repertórios e práticas interpretativas*. Tese (Doutorado). Especialidade em Ciências Musicais Históricas. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2013.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2001.

TEIXEIRA, Rosane Siqueira. *Associações italianas no interior paulista num espaço partilhado: nacionalismo e italianidade sob a perspectiva da história local*. Tese (Doutorado). Centro de Educação e Ciências Humanas. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: 2012.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum – estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. Vol. I: Séculos XVIII e XIX. São Paulo: Editora 34, 2000.

TRUZZI, Oswaldo. “Redes em processos migratórios”. In: *Tempo Social*. São Paulo: Editora da USP, vol. 20, n. 1, junho, 2008.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1987.

VETERE, Mary-Lou Patricia. *Italian opera from Verdi to Verismo: Boito and la Scapigliatura*. Dissertation. University of Buffalo Theses and Dissertations in the Proquest Database. Buffalo: 2010.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VIEIRA, Lia Braga. “Práticas musicais que fizeram a Educação Musical no Pará da primeira metade do século XX”. In: *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, pp. 477-480. Brasília: 2006.

_____. “As condições de criação e funcionamento de um conservatório”. In: BARROS, Líliam Cristina da Silva; ADADE, Ana Maria (Orgs.). *Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes (1895-1986)*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2012.

VILLANOVA, Simone. *Sociabilidade e cultura: a história dos pequenos teatros na cidade de Manaus (1859-1900)*. Dissertação (Mestrado). Departamento de História. Universidade Federal do Amazonas. Manaus: 2008.

VOLPE, Maria Alice. “Período romântico brasileiro: alguns aspectos da produção camerística”. In: *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 2, pp. 133-151, 1994.

_____. *Indianismo and landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870-1930s*. Dissertation (Doctor of Philosophy). Graduate School of Music. University of Texas. Austin: 2001.

_____. “Remaking the Brazilian myth of national foundation: *Il Guarany*”. In: *Latin American Music Review*, vol 23, n 2, pp. 179-194, fall/winter, 2002.

_____. “A Teoria da Obnubilação Brasílica na História da Música Brasileira: Renato Almeida e ‘A Sinfonia da Terra’”. In: *Revista Música em perspectiva*. UFPR: v 1, n 1, 2008. <http://revistas.ufpr.br/musica/issue/view/739> Acessado em 10/10/2016.

_____. (Org.). *Atualidade da ópera*. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Vol. I. Rio de Janeiro: 2012.

WALTON, Benjamin. “Fantasias operísticas italianas na América Latina”. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). *Atualidade da ópera*. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Vol. I. Rio de Janeiro: 2012, pp. 31-40.

WATRIN COELHO, Alan. *A ciência do governar: positivismo, evolucionismo e natureza em Lauro Sodré*. Dissertação (Mestrado). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará. Belém: 2006.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

_____. *O som e o sentido*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ZANINI, M. C. C. “Um olhar antropológico sobre fatos e memórias da imigração italiana”. In: *Revista Mana*, vol. 13, n. 2. Rio de Janeiro, outubro, 2007.