

Artigos

Interlocações entre história e música em duas óperas com temas regionais do Rio Grande do Sul

Dialogue between history and music in two operas with regional topics about Rio Grande do Sul

*Kênia Simone Werner**

Resumo: Este artigo tece considerações a respeito de duas óperas: *Farrapos e Missões*, ambas compostas por Roberto Eggers (1899-1984), com libreto de Manuel Faria Corrêa (1874-1954). Serão apresentados e analisados os aspectos históricos contidos em alguns fragmentos das óperas. O trabalho é resultado de uma análise documental do arquivo do músico Roberto Eggers, localizado no Museu Histórico Visconde de São Leopoldo, em São Leopoldo, RS. Com o intuito de mapear as possíveis interlocações entre história e música, pretende-se oferecer subsídios para ações educativas interdisciplinares, expandindo o leque de possibilidades para o ensino dessas disciplinas.

Palavras-chave: Óperas no Rio Grande do Sul. História. Música.

Abstract: This paper examines two operas: *Farrapos and Missões*, which were composed by Roberto Eggers (1899-1984) with a libretto by Manuel Faria Corrêa (1874-1954). The historical aspects of some fragments of the operas will be presented and analysed. This paper is a result of a documental analysis of Roberto Eggers' file, which is located at Visconde de São Leopoldo Historical Museum in São Leopoldo, RS. With the intention of mapping the possible dialogues between history and music, we aim at providing inputs to interdisciplinary educational actions in order to expand the range of possibilities for teaching those subjects.

Keywords: Operas in Rio Grande do Sul. History. Music.

Este artigo é um recorte de uma dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2012, com o título *Entre Cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses: a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-*

* Doutoranda em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). *E mail:* keniaw@terra.com.br

1984). Na dissertação foi traçada a biografia de Eggers que, tendo sido compositor, *performer* e professor, atuou em diversos espaços por cerca de sessenta anos de profissão. Duas de suas obras estão intimamente ligadas a fatos históricos regionais do Rio Grande do Sul, a ópera *Farrapos* (1936) e a ópera *Missões* (1980). Ambas tiveram como libretista Manuel Faria Corrêa (1874-1954), professor, contista, regionalista, teatrólogo e cofundador da Academia de Letras do Rio Grande do Sul e do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRS). Roberto Eggers acumulou, durante seus quase sessenta anos de atuação profissional, uma grande quantidade de documentos que hoje registra sua trajetória. Esses documentos estão disponíveis no seu arquivo, localizado no Museu Histórico Visconde de São Leopoldo, no Município de São Leopoldo, RS. As considerações sobre o contexto histórico das óperas foram feitas a partir da análise documental desse arquivo, complementadas com a historiografia que trata dos assuntos abordados.

Farrapos foi composta para ser encenada nas comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha, em 1935, na cidade de Porto Alegre. Como não ficou pronta nessa data, foi encenada em setembro de 1936, no Teatro São Pedro, com muito sucesso, tendo sido o auge da carreira de seu compositor, Roberto Eggers. Voltou à cena porto-alegrense somente em 1978, quando foi apresentada em forma de concerto pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa).

Missões foi iniciada em 1942, tendo sido encomendada para as comemorações do quarto centenário da fundação da Companhia de Jesus. Também não ficou pronta a tempo e foi concluída somente em 1980, quando Faria Corrêa já havia falecido, e Eggers retomou o projeto. Nunca foi encenada, somente apresentada em forma de concerto nesse mesmo ano também pela Ospa.

O título das óperas, bastante sugestivos, antecipam os temas abordados. É evidente a vasta produção historiográfica sobre eles, entretanto, pretendemos, neste artigo, fazer uma reflexão sobre as concepções históricas nelas refletidas. São duas obras operísticas produzidas no Rio Grande do Sul por um compositor e um libretista gaúchos, com temas regionais, fato bastante incomum até os dias de hoje, haja vista as raríssimas composições desse gênero no estado. Esse fato, por si só, merece a atenção por parte das duas disciplinas envolvidas. Com o intuito de mapear as possíveis interlocuções entre História e música, pretende-se oferecer subsídios para ações educativas

interdisciplinares, alargando o leque de possibilidades para o ensino dessas disciplinas.

Antes de tratarmos das óperas propriamente ditas, é importante que se faça uma contextualização da produção desse gênero no Rio Grande do Sul. Passaremos, depois, às óperas, sinalizando seus aspectos históricos em relação aos temas abordados em seus libretos, permeados por observações de cunho musical. Por fim, são feitas algumas considerações sobre os entrelaçamentos entre história e música.

A produção de óperas no Rio Grande do Sul

Embora a ópera tenha ganhado vigor no Brasil apenas com a chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, a mais antiga apresentação de que se tem notícia, desse gênero no Rio Grande do Sul, data de 1760. À época, fruto do esforço dos jesuítas, a ópera tinha o objetivo de catequizar os índios, além de servir como divertimento em celebrações de acontecimentos importantes. (ANDRIOTTI, 1996, p. 78). Porto Alegre só conheceu, de fato, o costume das temporadas líricas a partir de uma experiência já então comum na Argentina. O país vizinho vivia uma fase de ascensão econômica devido ao auge da agropecuária, pujança que se refletiu no setor cultural com o Teatro Colón, em Buenos Aires, tendo se tornado uma espécie de filial do Teatro *Alla Scala* de Milão, de onde chegavam companhias líricas europeias para se apresentarem aos argentinos. Essas companhias, posteriormente a caminho do Rio de Janeiro e de São Paulo, passavam por Porto Alegre e faziam apresentações no Teatro São Pedro. (TAKAHAMA; OSTERGREN, 2008, p. 77). Assim, em 1861, Porto Alegre viveu sua primeira temporada lírica de óperas completas, com a encenação de *Il Trovatore*, *I Due Foscari*, *Ernani*, *Don Pasquale*, *Maria de Rohan*, *Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *A Casa dos Duendes* e *Belisário*. (MORITZ, 1975, p. 156). A partir daí, as temporadas se intensificaram, de modo que, no início do século XX, Porto Alegre se tornou, de fato, um importante polo operístico.

Pelotas e Porto Alegre encomendavam espetáculos, irradiando-os, em parte, para cidades do interior do estado, como Rio Grande, Bagé, Livramento, Santa Maria, Jaguarão, São Gabriel, Uruguaiana, Itaqui, e outras desse bloco luso-espanhol. As companhias líricas vinham de navio, interiorizando-se depois em barcos menores ou por diligências. Mais tarde, através da viação férrea. No século 20, Porto Alegre firma-

se como principal polo operístico do Estado, chegando a ter, em algumas épocas, quase cem espetáculos anuais. Foram rareando após a Primeira Guerra. Já nos anos 40, a música instrumental ocuparia o maior espaço. (ANDRIOTTI, 1996, p. 79).

A produção lírica de autores sul-rio-grandenses no entanto, é bastante pequena, e as informações disponíveis, raras, pois segundo o historiador Décio Andriotti (1996, p. 79), perdeu-se grande parte das referências. O autor destaca o ano de 1902 como o ano em que Murilo Furtado (1873-1958) compôs *Sandro*, e Araújo Vianna (1871-1916), *Carmela*. *Sandro*, a primeira ópera de autor sul-rio-grandense é uma ópera verista cujo enredo descreve uma sequência de acontecimentos da ópera *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni. Foi estreada em 24 de setembro de 1902, pela Companhia Lírica Italiana do empresário Ferrari, sob a regência do autor. O libreto, em italiano, era de Arturo Evangelisti, nascido em Bolonha, em 1860. (TAKAHAMA; OSTERGREN, 2008, p. 78). *Carmela* foi estreada logo após, no dia 17 de outubro de 1902, sob regência de Ciro Colleoni e pela mesma companhia que encenara *Sandro*. O libreto, escrito pelo cearense Leopoldo Brígido, foi traduzido para a língua italiana por Ettore Malaguti, um italiano fixado no Brasil. Curioso é o fato de Malaguti ter prestado esse tipo de serviço a diversos outros libretistas brasileiros (CAVALHEIRO LIMA, 1956, p. 89-90), sinal de que a ópera em vernáculo por essa época, pelo menos no Rio Grande do Sul, não era cogitada. No entanto, essa obra foi encenada no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, em 1906, “refundida em dois atos, com texto em português, numa adaptação do poeta Osório Duque Estrada”. (MORITZ, 1975, p. 163). Mais tarde, Araújo Vianna compôs *Rei Galaor*, usando um poema dramático do poeta português Eugênio de Castro (1869-1944). A obra, porém, ficou inacabada, tendo sido concluída por Francisco Braga e encenada no Rio de Janeiro, em 1922. (ANDRIOTTI, 1996, p. 79-80). Além desses dois compositores, somente Victor Ribeiro das Neves (1900- 1984) escreveu, em 1935, com texto do poeta e historiador Walter Spalding (1901-1976), a ópera *Ponaim* que, todavia, nunca foi encenada.

Tanto os repertórios das temporadas líricas oficiais do Teatro São Pedro, como os das temporadas líricas cantadas por amadores porto-alegrenses, eram predominantemente de autores italianos, à exceção de Carlos Gomes que era representado com relativa frequência. Ainda que,

apesar de brasileiro, as óperas desse compositor não eram cantadas em português. Em 1929, foi encenada, em Porto Alegre, *Maria Petrovna* do compositor paulista João Gomes de Araújo, que recebeu severas críticas da imprensa (MORITZ, 1975, p. 208), demonstrando que o gosto dos espectadores ainda repudiava autores nacionais. Talvez por ter um libreto que tratasse de uma das datas mais importantes para os gaúchos, *Revolução Farrroupilha* teve acolhida bem mais favorável em sua estreia. É provável que, em Porto Alegre, acontecesse o mesmo que no Rio de Janeiro de algumas décadas antes. Arnaldo Contier relata que, em meados do século XIX, o ambiente musical da Corte era hostil às óperas nacionais, o que acabou por ocasionar, numa tentativa de superação parcial dessa resistência, a prática de inserir temas *nacionais* em composições reconhecidas como “verdadeiras óperas”. Nas palavras de Contier, tratava-se de “unir um tema ligado à nossa História Heróica, como a figura do índio (o Guarani, de Carlos Gomes) às estruturas rítmicas, melódicas e aos recursos timbrísticos seguidos pelos compositores pertencentes às diversas escolas operísticas europeias”. (Apud NOGUEIRA, 2006, p. 29).

Ópera “Farrapos”: a exaltação da figura do gaúcho, o caráter não separatista e o integralismo

Personagens e intérpretes

- *Comendador Figueira* (baixo, interpretado por Antonio Carlos Hartlieb Lima): português, descendente de família lusitana que se vangloria de seu sangue de conquistadores. Tipo austero, nobre na sua apresentação e em seus sentimentos, de ideias firmes e caráter definido, convicto da grandeza de seus ideais.
- *Dona Maria* (contralto, interpretada por Carmem Torres): esposa do Comendador Figueira. Nascida no Brasil, é virtuosa, dedicada, até o sacrifício, ao esposo e aos filhos. Vive uma luta íntima entre seu afeto conjugal e o amor materno. Religiosa, tem como confidente a imagem venerada em seu oratório.
- *Eleonora* (soprano, interpretado por Branca Bagorro): filha do casal. Herdou do pai a retidão dos atos e da mãe a virtude dos costumes. Romântica, vê em Deus a união entre a pátria e o lar. Apaixonada por Paulo, vive o conflito da diversidade de ideologias em sua família.

- *Alano* (barítono, interpretado por Emílio Baldino): irmão de Eleonora. Traz na alma a emotividade de uma nova pátria. Sonha com glória e grandeza para sua terra.
- *Paulo* (tenor, interpretado por Armando Mecone): amigo de Alano e namorado de Eleonora. Jovem destemido e apaixonado, é partidário da causa dos farrapos.

Cenário e texto

PRIMEIRO ATO

O cenário do primeiro ato é a antiga Rua do Rosário (hoje Rua Vigário José Inácio). Ao fundo, a Igreja do Rosário com as portas fechadas. Escravos e quitandeiros movimentam-se pela rua. Abrem-se as portas do templo cujo centro vai, aos pouco se iluminando e tocam os sinos chamando as pessoas para a reza diária do terço. A igreja, com vagar, vai se enchendo de fiéis, e um coro misto canta a “Salve-Rainha”. Dona Maria e Eleonora dirigem-se à igreja num dueto em que a filha deixa explícita sua simpatia pela causa farroupilha e seu amor por Paulo: “Mãe, que belo deve ser o sol da liberdade, irradiando por todos os quadrantes do Brasil, iluminando serras e coxilhas, onde o valor das armas farroupilhas há de assombrar velhos guerreiro e deter os bragantinos... [...] Deus, Pátria e Família. O meu amor de crente, minha afeição de filha, meu afeto fraternal e outro sentimento que, podes bem julgá-lo, me leva para o coração de Paulo”.

Cessado o dueto, ambas entram na igreja ao som da Ave-Maria cantada por um coro feminino. Entra em cena o Comendador Figueira com dois amigos, expressando sua repulsa à causa farroupilha: “Precisamos estar bem fortes, que os farrapos não cessam conspirando. Na rua, nos quartéis, por toda parte se vêem demolidores”.

Os amigos o indagam sobre a posição de Alano quanto ao conflito, e o Comendador responde: “julgo ter, se não me engano, no meu filho um dos nossos”. Nesse momento, os fiéis saem da igreja e seguem para a procissão noturna. Na frente, um grande crucifixo rodeado pela Irmandade do Rosário acompanhado por coroinhas, escravos e devotos empunhando tochas. Seguem com a procissão, que vai desaparecendo aos poucos, Dona Maria, Eleonora e o Comendador. Entra em cena Paulo, fazendo uma serenata à sua amada, cuja casa fica próxima da

igreja, julgando estar ela em casa. Como ninguém aparece, fica pensativo até que chegam dois amigos seus. Os três expressam seus ideais farroupilhas, e Paulo canta: “Valores do Continente... Eia... Contra iniquidade... de alma aberta, num crescente de heroísmo, combatamos os camelos rotineiros. Façamos do Brasil a melhor das pátrias, farroupilhas altaneiros...”

Nesse momento, a orquestra toca um breve fragmento do Hino Nacional brasileiro. A cena vai sendo tomada por populares que cantam exaltando a revolução. O Comendador chega interrompendo o canto dos farroupilhas bruscamente e diz: “Corja de impostores, pérfidos demolidores, perturbando o sossego da cidade”. O comendador, cada vez mais exaltado, insulta os farroupilhas, que não lhe dão ouvidos. Eleonora, desesperada com o fato de o pai ter descoberto em Paulo um revolucionário, lastima-se e tenta, em vão, acalmar a ira do pai, fazendo ao mesmo tempo sinal a Paulo, de longe, aconselhando prudência. Dona Maria e o filho tentam também acalmar o Comendador, que passa, nesse momento, a lamentar que a súcia farroupilha se infiltre no seio de sua família, lançando uma semente de anarquia. Alano, então, assume seu posicionamento favorável à revolução: “Visão errada, pai. Tomaste a defesa dos gordilhos¹ infestos ao Brasil. Queremos o fruto do Sete de Abril”.

Segue a discussão entre pai e filho: Alano defendendo as causas farroupilhas, e o Comendador lamentando ter um filho farrapo. Termina assim o primeiro ato.

SEGUNDO ATO

O cenário é a sala de estar da família Figueira. No primeiro plano, sentado em uma cadeira de balanço, está o Comendador, triste, pensativo, em profunda meditação, decepcionado por ter descoberto que as ideias da revolução haviam se infiltrado no seio de sua família. Ao fundo, meia parede aberta dá para uma capelinha interna, um oratório, consagrado à Nossa Senhora do Rosário, cuja imagem está sobre um pequeno altar vagamente iluminado. Em frente do altar, está Dona Maria que, ajoelhada, reza. O comendador nostalgicamente se lembra de sua infância em Portugal. “Quanta saudade... quanta... quanta... Vêm-me todos à lembrança os meus brincos de criança nas praias, que o mar, beijando, enche de quilhas partidas e volta cantando loas aos grandes navegadores. Lusitânia... Lusitânia...”

O Comendador e Dona Maria ficam a lembrar dos velhos tempos e trocar juras de amor. Entra em cena Eleonora, jovial e romântica, exaltando o amor dos pais. “Muito bem... Estou contente... Ouvi Romeu e Julieta num idílio de ternura”.

Em seguida, mãe e filha tentam convencer o Comendador da importância da revolução, sendo a ideia imediatamente rechaçada pelo patriarca. Eleonora tenta ainda argumentar: “Engana-se, meu pai. Queremos um Brasil respeitado, íntegro, viril”.

Começa escurecer aos poucos indicando o entardecer. Dona Maria conduz Eleonora para uma poltrona deixando-a sentada, pensativa. O casal sai de cena, e Eleonora fica a lembrar de seu amor por Paulo. Dirige-se à capela, acende dois círios, ajoelha-se e reza chorando. Deixa a cena repentinamente.

Entram Paulo e Alano que, esse que, aproveitando a ausência do pai, pretende despedir-se da mãe e da irmã, pois ambos Alano e Paulo partirão para a campanha. Nessa cena, os dois rapazes cantam com fervor fazendo referência à vida campeira do gaúcho: “Vamos rever a vida, da campanha, os costumes do gaúcho, à noite, as matas, pelos atalhos que o tapejara sabe...”

Tanto a orquestra como a letra das árias evocam elementos tipicamente campeiros do gaúcho, como: o canto do quero-quero, as rãs nos banhados, a coruja, a boiada nas coxilhas, o carreteiro, o mate, o peão, o vento minuano, a cantiga *Boi barroso*. Alano canta: “...que em nossa alma se expande nas nostálgicas toadas... Evoca tantas belezas do nosso amado Rio Grande. É o despontar do dia... As madrugadas são lindas quando aparecem os primeiros clarões. As estrelas se recolhem. Abre-se o verde dos campos. E a lua, penetrando nos campos e nas restingas, acorda os passarinhos para as fanfarras da manhã. E os rebanhos... manadas... ponta de gado... ao grito da peonada ô-la... ô-la... correm de todos os lados em direção ao rodeio... sopra o minuano gélido intenso... frio... e, gemendo, parte a carreta para o horizonte infinito.

Após essa calorosa exaltação da vida campeira gaúcha, entram em cena Eleonora e Dona Maria para a despedida. No primeiro plano, Paulo e Eleonora e, ao fundo, mãe e filho. Dona Maria entrega a Alano uma medalha que pertencera a seus antepassados, pedindo que a guarde e siga o exemplo que, na história da família, conserva a memória dessa relíquia. Ouve-se um bater forte à porta, mas Dona Maria não deixa

ninguém atender, com medo de que seja o Comendador Figueira. A porta abre-se e entra a figura de um gaúcho tipicamente trajado, chamando os filhos para a luta. “Onofre e Gomes Jardim se aproximam da cidade. Vibram notas de clarim convocando a mocidade. Venho lhes trazer a senha, que lhes manda nossa gente: – Que lindo... A Ponte da Azenha, valores do Continente...”

Paulo e Alano, mais uma vez, exaltam os ideais da revolução e se segue o momento culminante da cena de despedida. Os guerreiros partem para a campanha enquanto mãe e filha choram abraçadas, pondo fim ao segundo ato.

TERCEIRO ATO

O cenário apresenta a Praça do Portão ao amanhecer do dia 2 de setembro de 1835. A cidade já está em poder dos revolucionários. O povo aglomerado à entrada da cidade levanta vivas à revolução. Os soldados farroupilhas caminham com suas indumentárias campeiras. Um grupo de civis canta: “Viva, povo rio-grandense, sublime na heroicidade... Glorioso povo que vence, quando vence a liberdade. Camamus estão por terra. Esconderam-se os tiranos, que os nossos pendões de guerra se levantam soberanos. Vitória... vitória... Viva a revolução...”

Nesse momento, entra em cena o Comendador Figueira que, com altivez, exclama: “Eu bem fora um covarde, eu bem fora um mesquinho, se, mentindo, nessa hora a vós me incorporasse, farrapos vencedores... Minha alma também sente... Há também no meu lar feliz altos valores... também altiva gente. Mas, há, não sei mentir. Jamais serei convosco. Desejo o Brasil imenso em unidade, escampo e luminoso, tal como voo do meu Portugal glorioso. Cantai vossa vitória. Sem dar ao Rio Grande outra fronteira ao norte, e ficareis na história”.

Eleonora pergunta à mãe sobre Alano, e ela lhe responde que já vem chegando. Ao perguntar sobre Paulo, há uma hesitação em sua expressão. Entra em cena Alano com uma pequena força farroupilha que, cuidadosamente, transporta sobre uma maca improvisada o corpo desfalecido de Paulo que traz a farda aberta e a camisa suja de sangue. O médico é chamado rapidamente e examina Paulo. A cena é revestida de exaltação a Deus e à revolução. Aparece o motivo “Deus, Pátria e Família” tocado pela orquestra. Paulo morre, e Eleonora, desesperada, num rompante de patriotismo, tira do peito uma bandeira rio-grandense,

cobre o corpo de Paulo e diz: “Terra do Continente... Abre teu seio augusto... Recebe o meu amor que vai amortalhado na bandeira tricolor... um sonho dos farrapos”.

Figura 1 – Roberto Eggers e os intérpretes de “Farrapos” em 1935



Fonte: Museu Histórico Visconde de São Leopoldo (Acervo Roberto Eggers).

Aspectos históricos

Há de se considerar que o momento histórico em que se passa a ópera são os primeiros momentos da revolução, antes mesmo da entrada de Bento Gonçalves em Porto Alegre. Há três peculiaridades no texto da ópera para os quais gostaríamos de chamar a atenção, mesmo que brevemente: a exaltação da figura do gaúcho; o caráter não separatista da revolução; e o tema integralista “Deus, Pátria e Família”.

Em várias passagens da ópera, aparecem nomes como Luiz Rosetti, Zambecari, Onofre Pires, David Canabarro, além, é claro, de Bento Gonçalves e Garibaldi, todos eles líderes eleitos pela historiografia como ícones da revolução. No segundo ato, Paulo e Alano, ao partirem para a guerra, despedem-se fazendo uma exaltação ao modo de viver do gaúcho do campo, suas lidas, suas belezas. A condição geográfica do Rio Grande do Sul e as constantes campanhas militares nas diversas guerras fronteiriças favorecem a construção de representações quase míticas em

torno daquele tipo que fora eleito o verdadeiro representante do Sul do País, o gaúcho. Segundo Oliven,

na construção social da identidade do gaúcho brasileiro há uma referência constante a elementos que evocam um passado glorioso no qual se forjou sua figura, cuja existência seria marcada pela vida em vastos campos, a presença do cavalo, a fronteira cisplatina, a virilidade e a bravura do homem ao enfrentar o inimigo ou as forças da natureza, a lealdade, a honra, etc. (1992, p. 66).

Para fortalecer ainda mais esse traço de exaltação da figura do gaúcho, o final do segundo ato é marcado pelo aparecimento repentino de um sujeito vestindo um traje típico, lembrando Alano e Paulo de seus deveres para com a revolução. Essa seria uma das marcas características do libreto: sua inserção no projeto de construção da identidade gaúcha através da exaltação da figura do gaúcho e do ambiente campeiro.

Diversas passagens no texto reforçam a dissociação da Revolução Farroupilha de qualquer intenção separatista. Interessava, naquele momento, década de 1930, dar um caráter de brasilidade ao conflito. Época em que Getúlio Vargas procurava a unificação da Nação, simbolizada pela queima das bandeiras estaduais em 1937, é natural que se impusesse um ideal não separatista ao movimento. Quando Eleonor diz: “Engana-se, meu pai. Queremos um Brasil respeitado, íntegro, viril”, nos dá um exemplo, entre tantos outros, da intenção do autor do libreto de passar a ideia de que os revolucionários pretendiam o entendimento com a Coroa e não fundar uma república independente. Sendo assim, o libreto se harmonizava com a política varguista dos anos 1930.

Finalmente, o tema “Deus, Pátria e Família” aparece logo no início cantado por Eleonor: “Deus, Pátria e Família. O meu amor de crente, minha afeição de filha, meu afeto fraternal e outro sentimento que, podes bem julgá-lo, me leva para o coração de Paulo”. Weyer (1997, p. 62), em seu estudo sobre a ópera (o mesmo que fora distribuído ao público em 1936), atribui a esse *mote* a sintetização do fundo moral da peça. Esse, porém, é o lema da Ação Integralista Brasileira, fundada em 1932, tendo como principais líderes Plínio Salgado, Miguel Reale e Gustavo Barroso. O integralismo pode ser associado à moral religiosa, ao apelo nacionalista e à defesa da hierarquização social para a

manutenção da ordem e da paz na Nação. Um manifesto escrito por Plínio Salgado, em 1932, lança as bases da Ação Integralista Brasileira (AIB), onde fica clara sua concepção de nacionalismo, combate ao liberalismo e ao comunismo. Pregava a unificação da Nação e o repúdio ao *estrangeirismo*. Buscava a formação de um novo homem, comprometido com Deus, a Pátria e a Família. Conforme o historiador René Gertz (1987, p. 113), foi a partir de 1934 que núcleos integralistas começaram a se organizar em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul. Em seu livro *O fascismo no Sul do Brasil*, esse historiador faz uma interessante análise da peculiar relação entre o integralismo, o nazismo e o fascismo nos estados sulinos, uma vez que os municípios de colonização alemã e italiana tiveram um índice de adesão ao movimento maior que a média nacional. Na mesma obra, Gertz indica várias obras de autores com diferentes interpretações sobre o assunto.

Em estudo sobre a ópera “Farrapos”, Lea Roland Kiefer conclui:

O drama se desenvolve à época da Guerra dos Farrapos, ele se enquadra, entretanto, em muitas passagens, à situação do momento em que foi feito. [...] Pode-se apontar até mesmo a citação de um lema, o da Ação Integralista, facção política que inexistia no século anterior. (1992, p. 72).

Esses aspectos, mesmo analisados superficialmente, nos dão subsídios para concluir que o texto de “Farrapos” estava mais integrado com as concepções políticas e sociais do ano de 1935 do que de 1835, ano em que se passa o drama. Percebe-se um diálogo entre tempos históricos, ao qual o autor imprimiu aspectos contemporâneos a um fato histórico ocorrido cem anos antes.

Ópera “Missões”: ênfase na fé cristã

Personagens

- *Missionário* (baixo): padre da Companhia de Jesus, como centro de catequização dos indígenas das costas do rio Uruguai.
- *Jaguariára* (barítono): cacique guarani, já convertido à religião e grande auxiliar na missão catequista do missionário.

- *Iramaia* (soprano): índia guarani, cristianizada, mulher de Jaguariára.
- *Araí* (soprano): jovem índia, também já batizada, de grande firmeza em sua fé. Filha de Jaguariára e Iramaia.
- *Guaratã* (tenor): cacique guarani, ainda não cristianizado, mas que, no desenrolar da ópera, se converte e, no final, morre como mártir, para salvar uma imagem de Maria Santíssima.
- *Pagé* (baixo): lutador ferrenho no combate à religião trazida pelos padres jesuítas.

Cenário e texto

PRIMEIRO ATO

O primeiro ato se desenvolve em dois quadros:

Primeiro quadro:

O cenário é uma clareira no interior de uma floresta onde, próxima a uma caverna, arde uma fogueira, em torno da qual índios (selvagens)² pulam e rodopiam. O Pagé sai da caverna, trazendo uma panela de barro que coloca sobre a fogueira. Invoca a presença de Juruparí (demônio) no caminho de Jaguariára, desejando morte “ao índio que foge dos seus”. “Guerra ao branco que nega Tupã. Morte ao índio que foge dos seus. Glória ao forte guerreiro que sabe sobrepor ao amor nosso deus”.

Nessa primeira cena, é mostrada a aversão dos índios pagãos pelos já batizados. Em seguida, entra Guaratã suplicando ao Pagé que lhe faça esquecer um amor que não lhe quer, a jovem Araraí. Assim que o Pagé tenta acalmar Guaratã, surge Araraí. Guaratã inicia sua romança, “Ixebe cunhataín porá.³ Este amor que se levante aqui ninguém suplanta. Tem profundas energias. Já não há braços que possam estrangular meu querer. Caciques destemerosos... Audazes guerreiros brancos com seus petrechos de guerra eu farei retroceder. Para que sejas minha e eu somente possa amar-te, porongaba, irei tirar-te das mãos de teu próprio Deus”.

Segundo quadro:

O cenário consiste na orla de uma floresta, com uma fonte de água cristalina e, sobre a fonte, um velho tronco de salgueiro. Recostada ao

tronco, está Araraí, sorrindo, mirando-se nas águas. Aparece seu pai, Jaguariára, alertando-a do perigo que corre. “Nestas paragens, os nossos irmãos selvagens, que ainda não sabem ver Deus, nos fazem guerra de morte. E tu, borboleta linda, assim te expões, como se foras um guerreiro forte”.

Seguem pai e filha em longo dueto sobre amor e Deus. Saem de cena ao ouvirem os sinos chamando para o ofício divino na tapeçazú (aldeia de índios cristianizados). Após alguns minutos, Araraí retorna à cena e aparece Guaratã. Guaratã procura cativar Araraí, dizendo que não pode viver sem ela. A moça convida-o a se converter ao Cristianismo, pois somente assim ela poderá corresponder ao seu amor. Guaratã, porém, ainda rebelde, chega ao auge do desespero e paixão, querendo matar Araraí. Entra em cena Jaguariára que o surpreende e tenta matá-lo. Araraí intercede e implora ao pai que não o faça, pois ele ainda é pagão. Guaratã, arrependido, diz que se Araraí morresse, ele morreria também e que trazia gravada em seus olhos a bela imagem de Araraí. Logo em seguida, Guaratã cede aos encantos da amada. “Araraí... piaguassú... Maria... Araê... Araraí... irajassê. Teu amor, virgem das selvas me cativa... Tu me levas, como escravo submisso. Maria... Araraí... Maria... Araraí... conquistadora do índio guarani... leve-me à felicidade”.

Segue o concertante da ópera quando Guaratã troca o tacape pela cruz e se converte definitivamente ao Cristianismo, terminando a cena com a família cristianizada em procissão.

SEGUNDO ATO

O segundo ato é constituído de três quadros e tem como cenário o topo de uma coxilha, vendo-se ao fundo ranchos da aldeia e uma modesta capela. Mais próximas, algumas árvores isoladas e uma cruz tosca de madeira.

Primeiro quadro

Jaguariára conta a Guaratã sobre a morte de Padre Roque Gonzáles de Santa Cruz e de seus companheiros naquele solo sagrado. “Sofreram porque nos queriam; tombaram porque compreendiam que, nascidos livres, podíamos amar a liberdade. Os Missionários sabiam que era nosso esse chão, por dádiva do Pai. Sabiam... mas, aí... veio o branco cheio de

cobiça e quis as nossas terras. Desejou nossos rebanhos, nossas sementeiras. Pretendeu arrebatar nossas mulheres e, desumano, fechado à justiça, procurou nos lançar na escravidão”. E, ao responder à pergunta de Guaratã do porquê de não terem reagido os índios contra os agressores, diz: “A disciplina detinha os filhos de Pindorama. De nossos Padres nos vinha a palavra de ordem, o respeito à lei, o amor ao trabalho. Valentes, mas impotentes para determos a sanha de Portugal e Espanha”.

Segundo quadro

Entra em cena um coro trazendo à frente um estandarte com a imagem de Maria. Com ele entram Iramaia e Araraí, esta vestida de noiva, para o casamento que vai se realizar. Mãe e filha estão acompanhadas por um grupo de moças guaranis cristianizadas. Aparece Jaguariára e, junto com sua esposa, pede a Deus que os inspire na escolha de um nome cristão para Araraí. É o coro que responde: “Iramaia, Jaguariára, pais da linda Araraí, o vosso pedido ampara a Virgem Medianeira. Atendidos haveis de ser, que aos seus ouvidos já chegou a vossa prece. A Virgem Mãe não esquece que o batismo fez da linda Araraí sua Maria da Graça”.

Terceiro quadro

Entra em cena o missionário acompanhado de meninos guaranis, trazendo diversos apetrechos para os atos de batismo e casamento. A um sinal do missionário, todos se ajoelham aos pés da cruz enfeitada de flores silvestres. As mulheres à direita, os homens à esquerda. O missionário pergunta a Guaratã que nome deseja ter. Guaratã responde: Roque. Segue a cena do batismo no qual Guaratã renuncia a seu Deus: “Renuncio ao Satanás, o monstro que rasteja. Creio majestade na Santíssima Trindade e na Santa Madre Igreja”.

Em seguida, ocorre o casamento com os noivos já sendo tratados pelos nomes cristãos. *“Agora, Roque e Maria da Graça vão se ligar por eles que não se quebram. Aos pés do altar, Roque e Maria da Graça, filhos do Pindorama. Amai a Deus, como Deus vos ama”.*

Durante a cerimônia, ouve-se, vindo do mato próximo, o canto agoureiro de uma coruja. Entra o *enviado*, armado e vestido com indumentária da época. O *enviado* traz a notícia de que a Colônia do

Sacramento pertence agora à Espanha, e que o rei ordena que os missionários deixem as Missões.

TERCEIRO ATO

Com três quadros, o cenário é o mesmo do segundo ato.

Primeiro quadro

Entra em cena um grupo de meninos guaranis, seguido pelo missionário que lamenta a situação e declara que chegara a hora da partida. “Partiremos hoje. Há quatro dias terminou o prazo que nos foi dado para deixarmos o que é nosso”.

Segundo quadro

Consiste em um dueto em que Arará e Iramaia lamentam terem que deixar suas terras. “Não podemos fugir, filha mimosa, à sorte de nossa raça. Ai... Jamais voltaremos ao chão que tanto amamos. Palmilhando sendas mal abertas, vamos partir desoladas, calando fundas tristezas, em soluções de saudade”.

Terceiro quadro

Jaguariára diz que a aldeia está em revolta e preferem morrer na defesa do que é seu. O missionário diz que todos têm que cumprir sua palavra e não esquecer os santos Evangelhos. Avisam que Roque (Guaratã) está lutando contra os portugueses que se aproximam. Chega Roque, ferido e morre nos braços da amada. “Que harmonia... Os anjos vêm descendo em revoadas de luz... Maria da Graça, como é bom morrer sob os braços da cruz”.

Aspectos históricos

É pelas palavras do próprio autor do libreto, Manoel Faria Corrêa, que temos as referências históricas às quais fez jus.

O primeiro ato do poema canta a catequese da família Guarani, o segundo as intrigas da corte de Madrid e Lisboa; a passagem da Colônia do Sacramento para a Coroa da Espanha e a dos Sete Povos para os

domínios de Portugal. Sente-se no desenrolar dos acontecimentos a ação do Marquez [sic] de Pombal, inimigo da Companhia de Jesus. O terceiro ato refere-se ao êxodo dos Jesuítas e dos trinta mil índios guaranis por eles cristianizados, que vão para o desconhecido, deixando suas terras, seus rebanhos, suas vilas e os templos magníficos que souberam construir; ruínas que ainda hoje atestam a obra gigantesca empreendida pelos grandes missionários. E, sobre esta parte histórica, que constitui o arcabouço da peça, o manto diáfano da fantasia, ou seja, as manifestações de amor de um selvagem apaixonado por uma índia cristianizada, luta em que sai vencedora a religião de Cristo, que consegue trazer para a civilização e crença de Deus, o cacique Guarani, o mais rebelde guerreiro daquelas paragens. (A OPERA, 1942, p. 8).

Assim como em *Farrapos*, Manoel Faria Corrêa se vale de um enfoque épico para relatar diferentes passagens da história do Rio Grande do Sul. Desta vez, com o objetivo de imprimir um maior realismo à presença de índios guaranis em cena, o libretista utiliza um considerável número de palavras do vocabulário guarani. Historicamente, a ópera está situada no momento em que o Tratado de Madri é assinado, e Portugal troca com a Espanha a Colônia do Sacramento pelos Sete Povos das Missões. Mas, fundamentalmente, o texto reflete a importância dada à conversão do povo indígena ao Cristianismo, ressaltando a ideia de que somente através da palavra de Deus cristão aquele povo bárbaro estaria salvo.

A historiografia sobre as Missões Jesuíticas tem se debruçado prioritariamente sobre essa questão. De acordo com a historiadora Regina Célia Gonçalves,

em virtude do florescimento dos estudos sobre a história dos povos indígenas apoiados especialmente em contribuições da antropologia, a questão da evangelização no contexto das relações interculturais tem ocupado um lugar central na preocupação dos historiadores brasileiros. (2006, s/p).

Não será explorada, aqui, essa questão por razão da extensão deste trabalho, mas o texto de Gonçalves citado sugere extensa bibliografia que explora o tema. Fica como dica para possíveis estudos.

No entanto é interessante observar que nos anos 1930, década anterior a escrita da ópera, a ação jesuítica é vista de forma diversa em

duas importantes obras. O historiador Luciano dos Santos Teixeira fez uma análise das interpretações dadas às ações jesuíticas no Brasil por historiadores que trataram desse tema. Chega à conclusão de que

as interpretações variam de acordo com o privilégio que foi dado a cada aspecto da ação jesuítica no Brasil. Pelo lado da moralidade e da concepção religiosa, de acordo com Gilberto Freyre, suas missões e igrejas perderão para a capela da Casa Grande. Se considerado o aspecto da construção material, tal como enfatizado por Sérgio Buarque de Holanda, sua presença será um contraponto ao modelo hegemônico português. Em comum, a ação sempre será compreendida sob o signo da derrota. Derrota que terá consequências bem diferentes, em natureza e grau, de acordo com a perspectiva de cada autor. Mas que corresponderá, em qualquer ocasião, a um aspecto decisivo de nossa afirmação nacional. (TEIXEIRA, 2008, p. 8).

Manoel Faria Corrêa enfatizou a religiosidade e a tomou como ponto fundamental da ação jesuítica no século XVII. Porém, mesmo sob o signo da derrota dos jesuítas, coloca a fé cristã como vencedora, expondo sua concepção a respeito desse fato histórico.

Considerações finais

A subárea da música que, tradicionalmente, se interessa por aspectos históricos da música é chamada de Musicologia Histórica. No Brasil, até os anos 1980, mantinha concepções positivistas, preocupada com o levantamento de fatos, a descoberta de “grandes músicas do passado”. A partir dos anos 1980, com a instauração de Programas de Pós-Graduação em Música em algumas universidades brasileiras, a área passou a ter um posicionamento mais crítico em relação a seus objetos de estudo. Deve-se isso, em grande parte, a um alargamento de fronteiras em que foi buscar aportes teóricos na sociologia, antropologia e, principalmente, na história. Hoje, sob uma concepção ainda mais crítica, fala-se em “uma musicologia para a vida” (CASTAGNA, 2011, p. 15), em que se pensa não mais em “objeto de estudo”, mas nas contribuições e significações que os estudos musicológicos trazem à sociedade da época estudada e a atual.

Para a história, a forma como os fatos históricos abordados nos textos das óperas foram apresentados revela as concepções de uma época. Ou seja, como eram vistos esses fatos nos anos 1930 quando foram escritos. Pode servir de ponto de partida para discussões interessantes nas aulas de História.

Nesse sentido, sob a perspectiva de um projeto interdisciplinar, espera-se que as considerações feitas neste texto tragam subsídios para um trabalho que envolva essas duas disciplinas: História e Música, e, por que não, outras tantas que possam se envolver (Português, Geografia...). Não é algo novo na educação, entretanto a Musicologia mostra que há muitas obras tão próximas e tão desconhecidas, como é o caso das abordadas neste texto. Na Discoteca Natho Henn, localizada na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, há um LP da gravação de *Farrapos* por ocasião de sua apresentação em forma de concerto em 1978 pela Ospa (infelizmente *Missões* não possui gravação). As partituras das duas obras encontram-se no Acervo de Roberto Eggers, localizado no Museu Histórico Visconde de São Leopoldo, no município de São Leopoldo. Um cuidadoso planejamento entre os professores de História e Música poderia gerar um projeto interessante em qualquer nível de ensino. São ações que enriquecem nossa prática pedagógica, possibilitando diálogos entre diferentes áreas do conhecimento, tornando significativas as aprendizagens de nossos alunos.

Notas

¹ Alcinha dada aos legalistas.

² A denominação de selvagens é dada por Weyer (1980) aos índios não cristianizados.

³ Vem a mim, moça bonita.

Referências

- A ÓPERA Missões. *A Nação*, Porto Alegre, 11 mar. 1942. Rádio.
- ANDRIOTTI, Décio. Óperas. Porto Alegre: Cipel/Nova Dimensão, 1996. Separata de: FLORES, Hilda A. Hübner (Org.). *Regionalismo sul-rio-grandense*. Porto Alegre: Cipel/Nova Dimensão, 1996.
- CASTAGNA, P. Das linhas de influência à musicologia da vida. In: NOGUEIRA, I. P.; MICHELON, F. F.; SILVEIRA JÚNIOR, Y. W. P. (Org.). *Música, memória e sociedade ao sul: retrospectiva do Grupo de Pesquisa da UFPEL (2001-2011)*. Pelotas: Ed. da UFPel, 2011. Prefácio.
- CAVALHEIRO LIMA, J. C. *Araújo Vianna: vida e obra*. Porto Alegre: Globo, 1956.
- GERTZ, René. *O fascismo no Sul do Brasil: germanismo, nazismo, integralismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- GONÇALVES, Regina Célia. Ação missionária e identidade jesuítica na província do Brasil. *SüCULUM*, João Pessoa, n. 15, p. 189-96, jul./dez. 2006. [online].
- KIEFER, Lea Roland. *Farrapos: em busca de uma identidade*. 1992. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, 1992. p. 72.
- MORITZ, Paulo Antônio. Ópera. In: DAMASCENO, Athos et al. *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975. p. 153-245.
- NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Edunesp, 2006.
- OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- TAKAHAMA, Alexandre Machado; OSTERGREN, Eduardo Augusto. Ópera Sandro: um marco histórico da composição musical no Rio Grande do Sul. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 18., 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2008.
- TEIXEIRA, Luciano do Santos. Os jesuítas na moderna historiografia brasileira. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-RIO, 13., 2008, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. Disponível em: <<http://encontro2008.rj.anpuh.org/site/anaiscomplementares#L>>. Acesso em: 25 jun. 2012.
- WEYER, Alfredo Pirajá. *Farrapos: ópera em 3 atos*. Porto Alegre: Globo, 1977.
- WEYER, Alfredo Pirajá. *Missões*. Porto Alegre: Globo, 1980.