

Universidade Estadual Paulista — UNESP

Instituto de Artes

ALEXANDRE LEVY (1864 - 1892) :

UMA REVISÃO



Camila Durigan Segala

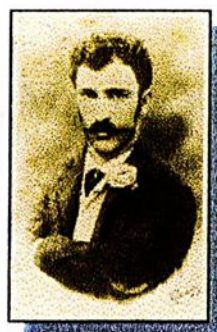
Orientadora :

Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr

São Paulo / 2003

UNESP – Universidade Estadual Paulista
Instituto de Artes

**ALEXANDRE LEVY (1864-1892):
UMA REVISÃO**



Camila Durigan Segala

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Dorotéa Machado Kerr

São Paulo / 2003



UNESP – Universidade Estadual Paulista
Instituto de Artes
Campus de São Paulo

ALEXANDRE LEVY (1864 – 1892): UMA REVISÃO



Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Dorotéia Machado Kerr, como exigência parcial para obtenção do título de **Mestre em Música.**

Camila Durigan Segala

UNESP / São Paulo
Fevereiro de 2003



Ficha Catalográfica

SEGALA, CAMILA DURIGAN

Alexandre Levy (1864 – 1892): uma revisão / Camila Durigan Segala – São Paulo:

(s. n.), 2003.

Banca Julgadora:

Dissertação (Mestrado) – UNESP – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes,
curso de Pós-Graduação em Música.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dorotéia Machado Kerr

1. Música – Brasil – Biografia 2. Alexandre Levy 3. Nacionalismo na Música – Brasil
4. Nacionalismo – Europa – século XIX 5. Historiografia – Música – Brasil

CDD: 927.80981

780.981

901.9

Fevereiro de 2003

Área de conhecimento (Tabela CAPES):

8030300-5 – Música

8030302-1 – Instrumentação Musical



ALEXANDRE LEVY (1864 – 1892): UMA REVISÃO

Banca Julgadora:

Fevereiro de 2003



NOTA PRELIMINAR

Pesquisa subsidiada por intermédio de concessão de auxílio à pesquisa, por meio de Bolsa MS: I e II e Reserva Técnica, relacionados ao processo n.º 00/05869-5, vigente no período 01/08/2000 à 30/07/2002, pela agência de fomento científico e tecnológico **FAPESP** – **Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado do São Paulo**, tendo como presidente Prof. Dr. Francisco Romeu Landi.

Para a Assessoria Científica da referida agência, dirigida pelo Prof. Dr. José Fernando Perez, foram enviados três relatórios científicos (dois relatórios parciais e um final) e demonstrativos de despesas, cujas avaliações foram registradas e emitidas em pareceres.

Assinala-se igualmente, todos os créditos e agradecimentos ao Sr. Relator (Assessor Científico), por todas as sugestões e indicações relacionadas à formulação da pesquisa, abordagem, metodologia, pareceres e aprendizado.

Todos os documentos e solicitação de informações sobre o processo foram respectivamente recebidos e atendidos, por seus quadros profissionais, sempre com eficiência e dedicação.

Nesta dissertação todos os resultados da pesquisa são expostos para uso social e avaliação pelos Srs. Contribuintes.



AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Annibal Durigan e Neyde Aparecida Dias Durigan, obrigada por me guiarem até os dias de hoje com muita sensibilidade, sabedoria, honestidade e humildade.

Ao meu irmão Ricardo Durigan, obrigada pelo carinho e incentivo.

Ao meu filho Gabriel Durigan Segala, obrigada pelo abraço e sorriso confortador quando sempre precisei.

A todos os meus queridos amigos.



AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer àqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho que tanto significa para mim. Os meus agradecimentos especiais a todos, que, sempre com palavras de incentivo, tornaram-se pessoas marcantes durante essa minha trajetória de pesquisa.

À **FAPESP - Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo** pela concessão de auxílio à pesquisa (Bolsa MS: I e II e Reserva Técnica) viabilizando financeira e intelectualmente a execução deste trabalho. Ao Sr. Relator, membro da Assessoria Científica da referida agência, pelas avaliações, sugestões, críticas e indicações que contribuíram diretamente à obtenção dos resultados.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Dorotéia Machado Kerr pela paciência, dedicação e sabedoria com que sempre conduziu minha pesquisa e, principalmente, pela amizade firmada durante esses anos de trabalho.

Ao Prof. Dr. Alberto T. Ikeda pelas sugestões, críticas construtivas e principalmente pela alegria e carinho com que sempre recebeu as novidades encontradas durante levantamento documental.

À Prof.^a Dr.^a Claudete Ribeiro um agradecimento especial pela serenidade e firmeza ao me auxiliar num momento de grande dificuldade, agora já superado.



À senhora Clara Levy por me receber de forma tão atenciosa e por me proporcionar a grata satisfação de manusear parte do acervo pertencente à família Levy.

A Gabriel Levy que teve participação fundamental na intermediação do contato entre mim e os descendentes da família Levy.

À pianista Valdilice de Carvalho pela receptividade e atenção com que me recebeu.

A todos os funcionários da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro pela acolhida e, em especial, à Suzana Martins.

A todos os funcionários da seção de Microfilmagem da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, Arquivo Histórico Municipal "Washington Luiz" em São Paulo, Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Documentação Itaú Cultural e Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.



APRESENTAÇÃO

Esta dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Dorotéia Machado Kerr, destina-se a cumprir parte dos requisitos para a obtenção do título de **Mestre em Música**. A linha de pesquisa que se enquadra é a de Abordagens Históricas e Processuais da Criação, Transmissão e Recepção da Linguagem Musical – A Música na Cultura Ocidental. A Música na Cultura Brasileira.

No primeiro capítulo – O nacionalismo no Brasil – que está subdividido em dois itens: a) antecedentes históricos: Europa; b) o início do nacionalismo no Brasil, foi realizado um estudo sobre o movimento romântico e suas principais características, enfocando o surgimento das idéias iniciais da consciência de nacionalidade no Brasil.

O segundo capítulo – A atividade musical de Alexandre Levy na cidade de São Paulo no final do século XIX – está voltado à figura de Alexandre Levy inserido no contexto social da cidade de São Paulo, no momento em que esta iniciava o processo de transição para uma cidade em desenvolvimento.

No terceiro capítulo – Alexandre Levy e o nacionalismo musical na visão da historiografia da música brasileira – foi feita uma revisão bibliográfica, procurando mostrar como os autores das consideradas principais obras da historiografia da música brasileira tratam as manifestações iniciais do sentimento nacional na música e como vêem as obras de Alexandre Levy nesse contexto.



RESUMO

Em *Alexandre Levy (1864 – 1892): Uma Revisão* foi realizado um estudo biográfico de Alexandre Levy, no contexto cultural e musical da sociedade paulistana do final do século XIX, além de discutir o problema central que norteia este trabalho, que é identificar de que forma a historiografia da música brasileira trata a questão do nacionalismo e, particularmente, a Alexandre Levy, considerado um dos pioneiros desta tendência.

Esta dissertação também trata das origens do nacionalismo na música erudita brasileira, no final do século XIX, momento este em que as artes brasileiras faziam suas primeiras tentativas em busca de uma identidade nacional.

Por meio do resgate histórico, pôde-se conhecer a identidade cultural da sociedade paulistana do final do século XIX e compreender certas atitudes e formas de pensamento adotados por esta coletividade, principalmente, quanto às tentativas de rompimento com tradicionalismo musical europeu.

A fim de obter o maior número possível de informações sobre a vida e a obra de Alexandre Levy, realizou-se levantamento bibliográfico e documental nos principais acervos e arquivos estaduais, municipais, particulares e em Universidades. O outro propósito deste trabalho é o de demonstrar a contribuição de Alexandre Levy para o desenvolvimento da história da música brasileira e também divulgar as suas obras musicais.

1. Música – Brasil – Biografia
2. Alexandre Levy
3. Nacionalismo na Música – Brasil
4. Nacionalismo – Europa – século XIX
5. Historiografia – Música - Brasil



ABSTRACT

In Alexandre Levy (1864-1892): a revision, a biographical study of Alexandre Levy was accomplished, in the cultural and musical context of the São Paulo's society of the end of the XIX century, besides the central problem that orientates this work discussing, that is to identify the way the historiography of the Brazilian music deals about the subject of the nationalism and, particularly, about Alexandre Levy, who is considered one of the pioneers of this tendency.

This dissertation also discuss the origins of the nationalism in the Brazilian classical music, in the end of the XIX century, in which moment the Brazilian arts made their first attempts in search of a national identity.

Through the historical ransom, the cultural identity of the São Paulo's society of the end of the XIX century could be known and certain attitudes and thought ways adopted by this collectivity could be understood, mainly, regarding the breaking attempts with European musical traditionalism.

In order to achieve the largest possible number of information on the Alexandre Levy's life and work, a bibliographical and documental research was made in the principal collections and files from state and municipal institutions and Universities. The other purpose of this work is to demonstrate Alexandre Levy's contribution for the development of the history of the Brazilian music and also to publish his musical works.

1. Music – Brazil – Biography
2. Alexandre Levy
3. Nationalism in the Music – Brazil
4. Nationalism – Europe - XIX century
5. Historiography – Music - Brazil



SUMÁRIO

Sumário

SUMÁRIO

Agradecimentos	6
Apresentação	8
Resumo	9
Abstract	10
Introdução	12
Capítulo I – O nacionalismo no Brasil	17
a) Antecedentes históricos: Europa	17
b) O início do nacionalismo no Brasil	24
Capítulo II – A atividade musical de Alexandre Levy na cidade de São Paulo no final do século XIX	32
Capítulo III – Alexandre Levy e o nacionalismo musical na visão da historiografia da música brasileira	64
a) Composições musicais de Alexandre Levy para piano solo, música de câmara e orquestra	90
Considerações Finais	96
Referências Bibliográficas	101
Anexo 1: Lista de Partituras	106
Anexo 2: Discografia	108
Anexo 3: Ilustrações	109



INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, *Alexandre Levy (1864-1892): Uma Revisão*, pretendi fazer um estudo biográfico de Alexandre Levy (1864-1892), em seu contexto cultural e musical da sociedade paulistana do final do século XIX e discutir o problema central deste trabalho, que é identificar de que forma a historiografia da música brasileira trata a questão do nacionalismo e, particularmente, de Alexandre Levy, considerado um dos pioneiros desta tendência. Este trabalho focalizou Alexandre Levy como uma figura humana, com seus sentimentos e reações, um músico que ocupou lugar de destaque na sociedade de sua época. Levy possuía formação musical que o possibilitou exercer atividades como intérprete, compositor e regente. Filho do comerciante e músico amador, Henrique Luís Levy, Alexandre Levy cresceu em ambiente favorável ao desenvolvimento do gosto pela música e teve em seu irmão mais velho, Luís Henrique, incentivo nas primeiras lições ao piano. Dedicou-se à carreira musical durante seus vinte e sete anos, sempre buscando o aperfeiçoamento e orientação com professores no Brasil e em suas viagens à Itália e França. Pôde ser visto também à frente do Clube Haydn (1883-1887), organizando eventos musicais variados, que proporcionava à sociedade paulistana a oportunidade de ouvir as obras de compositores da música européia. Sob o pseudônimo de *Figarote*, figurou como colaborador e crítico musical do jornal o *Correio Paulistano*, entre os anos de 1889 e 1890, na coluna “Palcos e Salões”, na qual veiculava idéias sobre música em geral e também notícias sobre a vida musical em São Paulo. Porém, antes de completar vinte e oito anos, foi acometido de um mal súbito que o levou à morte, no mês de janeiro do ano de 1892. Apesar da morte prematura, Alexandre Levy destacou-se por sua produtividade musical; compôs, durante dez anos, cinquenta e nove obras, sendo trinta e



duas para piano solo, dezoito peças para música de câmara e nove obras orquestrais. Dessa soma final encontram-se obras sem referência de data de composição, sendo seis obras para piano solo, dez peças para música de câmara e duas obras para orquestra.

Esta pesquisa trata também das origens do nacionalismo na música brasileira, no final do século XIX, momento este em que as artes brasileiras faziam suas primeiras tentativas em busca de identidade nacional. Esta abordagem baseia-se principalmente na obra *O Romantismo no Brasil*, de Antônio Candido que, por meio de cronologia histórico-literária, discutiu a difusão do movimento romântico no país, suas várias ramificações e a existência de evidências de nacionalismo na constituição do perfil e da cultura do povo brasileiro.

O resgate histórico foi realizado por meio de levantamento bibliográfico e de documentos primários. Havia grande expectativa em poder contar com fontes primárias, como cartas, diário, textos de Alexandre Levy, que estão em poder de sua sobrinha Clara Levy. Porém, somente uma pequena parte do acervo foi a mim acessível. Entre os materiais concedidos para consulta, estavam fotos do álbum de família, incluindo os registros iconográficos da fachada da *Casa Levy* e da chácara, local utilizado em finais de semana e feriados pela família do músico, um artigo de jornal referente à publicação da peça *Tango Brasileiro* (1890), algumas partituras editadas de Alexandre Levy, fragmentos e manuscritos de obras ainda não impressas. O musicólogo Arnaldo Senise, desde 1985, está trabalhando no projeto “Levantamento biográfico sobre Alexandre Levy e Luís Levy” e detém a maior parte dos documentos da família Levy, documentos estes, ainda não acessíveis para fins de pesquisa.

Foi realizado levantamento bibliográfico e documental em acervos da: Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Biblioteca Mário de Andrade, Biblioteca do Conservatório



Dramático e Musical de São Paulo, Centro Cultural São Paulo, Centro de Referência e Documentação Itaú Cultural, Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção de Microfilmagem da Biblioteca Mário de Andrade, Arquivo Histórico Municipal “Washington Luís” e Arquivo do Estado.

Vale ressaltar também que este trabalho busca demonstrar a contribuição de Alexandre Levy para o desenvolvimento da história da música brasileira e divulgar as obras musicais compostas por ele.

Este trabalho apresenta-se dividido da seguinte forma:

Introdução

Capítulo I – O nacionalismo no Brasil;

a) Antecedentes históricos: Europa

b) O início do nacionalismo no Brasil

Capítulo II – A atividade musical de Alexandre Levy na cidade de São Paulo no final do século XIX;

Capítulo III – Alexandre Levy e o nacionalismo musical na visão da historiografia da música brasileira;

a) Composições musicais de Alexandre Levy para piano solo, música de câmara e orquestra.

Considerações finais;

Referências Bibliográficas;

Anexos.

O capítulo I possui duas subdivisões denominadas: a) Antecedentes históricos: Europa b) O início do nacionalismo no Brasil. No primeiro item a ênfase está em comentar sobre o movimento romântico musical europeu e suas principais características. Discute também a contribuição das “escolas nacionais” como uma das formadoras da idéia de nacionalidade na



música. Esta subdivisão do capítulo I foi teoricamente baseada nas idéias de C. Dahlhaus e de J. Guinsburg sobre o despertar da consciência de nacionalidade na Europa. No segundo item, o enfoque foi dado à maneira como a consciência de nacionalidade se manifestou no Brasil, no século XIX. Sabe-se que, inicialmente, o Romantismo brasileiro surgiu de forma mais visível na literatura do que propriamente nas artes plásticas e na música, e que essas manifestações aconteceram com quase um século de diferença em relação à Europa. Este fato, entretanto, não impediu que alguns poetas e escritores nacionais deixassem de vivenciar elementos do “ethos” romântico – amor, tristeza, melancolia – como estão expressos nos versos de *Suspiros Poéticos e Saudades* de Gonçalves de Magalhães, considerado um dos primeiros poetas românticos brasileiros. Neste capítulo considerou-se também a contribuição prestada no campo musical por Sigismund Neukomm, músico austríaco, precursor na utilização de temas folclóricos nacionais em suas composições musicais e de D. José Amat, considerado um dos precursores da ópera nacional. A partir de 1822 pode-se afirmar que, de certo modo, idéias nacionalistas invadiram e influenciaram a música e a arte brasileira.

No segundo capítulo foi traçado um perfil da sociedade paulistana do final do século XIX, focalizando o momento em que esta sociedade vive a experiência da transformação em uma cidade com vocação industrial, enfatizando a contribuição dos imigrantes nos costumes, cultura e arquitetura em São Paulo. Descreve-se o ambiente musical da época, focalizando particularidades que envolveram as distintas camadas sociais do período. Acontecimentos como a construção de teatros e locais de entretenimento também foram mencionados. O episódio de dominação que o piano exerceu sobre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo foi abordado com o objetivo de demonstrar a importância que o instrumento alcançou na sociedade brasileira, chegando a ter sua função educativa sobreposta à social. O gosto pela música fez com que surgissem as tradicionais lojas especializadas na venda de instrumentos e artigos musicais entre elas a *Casa Levy* cujo proprietário era pai de Alexandre Levy. Toda



esta contextualização é necessária, pois a arte é uma atividade social, dependente da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra musical, em graus diversos; e produz sobre os ouvintes um efeito prático “modificando sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais.” (Candido, 2000, p.19)

No terceiro capítulo foi feito um estudo sobre a forma que algumas obras da historiografia da música brasileira tratam a questão do despertar da consciência de nacionalidade, aliada à produção musical de Alexandre Levy. Foram estudados os seguintes textos considerando a ordem cronológica de elaboração:

ALEGRE, I. P. *Polyanthéa – Alexandre Levy: compositor e pianista brasileiro*. Rio de Janeiro: Gazeta Musical, n.4, 1892.

MELO, G. T. P. *A Música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia, 1908.

PIMENTA, G. *Alexandre Levy*. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1910.

ALMEIDA, R. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.

ANDRADE, M. *Música do Brasil*. São Paulo: Guaíra, 1941.

BETTENCOURT, G. *Temas de Música Brasileira – Conferências realizadas em Lisboa*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.

AZEVEDO, L. H. C. *Música e Músicos do Brasil: história crítica e comentários*. Rio de Janeiro: Livraria Casa do Estudante do Brasil, 1950.

KIEFER, B. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XIX*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

MARIZ, V. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

SENISE, J. A. *Levantamento biográfico sobre Alexandre Levy e Luís Levy* in: *Sinfonia em mi menor*. Osasco: Fundação Instituto de Ensino para Osasco, Ministério da Cultura, FUNARTE e Instituto Nacional de Música, 1985.

REZENDE, C. P. *Alexandre Levy na Europa em 1887*. (S.L: s.d.)





Capítulo I

O nacionalismo no Brasil

a) antecedentes históricos: Europa

O Nacionalismo no Brasil

Quando o historiador Hobbeson, o nacionalismo teve um grande desenvolvimento na Europa, na ampliação do grupo que a ele aderiram quanto da transformação de seu conteúdo ideológico e político. O termo surgiu no Brasil em 1914. A palavra "nacionalismo" apareceu pela primeira vez, em fins do século XIX, para descrever grupos de extrema direita na França e Itália que brandiam entusiasticamente a bandeira nacional.

Segundo os nacionalistas, deveriam se expandir geograficamente, politicamente. Na verdade, o que os nacionalistas queriam era o direito à autodeterminação, ou seja, o direito de cada grupo, geograficamente delimitado, ter seu estado independente (destinado a um grupo definido), cujo povo responderia a um governo central que lhes garantisse os privilégios e as liberdades mantidos pela classe nobre. Se a palavra "nacionalista" era nova no final do século XIX, o conteúdo ideológico do movimento já se manifestava desde o uso da expressão "princípio da nacionalidade", a partir de 1830, no vocabulário político, e fora uma das ideias propagadas das revoluções liberais que se espalharam pela Europa, na primeira metade do século XIX. (Hobbeson, 1988, p. 202-203)



CAPÍTULO I

O nacionalismo no Brasil

a) Antecedentes históricos: Europa

Segundo o historiador Hobsbawn, o nacionalismo teve um grande desenvolvimento na Europa, tanto na ampliação de grupos que a ele aderiram quanto na transformação de seu conteúdo ideológico e político bastante diversificado, no período de 1880 a 1914. A palavra “nacionalismo” apareceu pela primeira vez, em fins do século XIX, para descrever grupos de ideólogos de direita na França e Itália que brandiam entusiasticamente a bandeira nacional contra os estrangeiros, os liberais e os socialistas e manifestavam posição favorável à criação de estados nacionais, que segundo os nacionalistas, deveriam se expandir geográfica, econômica e politicamente. Na verdade, o que os nacionalistas queriam era o direito à autodeterminação, ou seja, o direito de cada grupo, geograficamente delimitado, ter seu estado independente (destinado a um grupo definido), cujo povo responderia a um governo central que abolisse os privilégios ainda feudais mantidos pela classe nobre. Se a palavra “nacionalista” era nova no final do século XIX, o conteúdo ideológico do movimento já se manifestara desde o uso da expressão “princípio da nacionalidade”, a partir de 1830, no vocabulário político, e fora uma das molas propulsoras das revoluções liberais que se espalharam pela Europa, na primeira metade do século XIX. (Hobsbawn, 1988, p.202-203)



Os muitos nacionalismos do século XIX – não se pode falar em nacionalismo de forma genérica, a não ser para simplificação facilitadora ao entendimento – mobilizaram rapidamente alemães, italianos, entre outros grupos, e permitiu a exploração política por parte de governos que nem sempre eram nacionalistas. A idéia fundamental do nacionalismo europeu é de que cada povo poderia e deveria ter “sua nação” (Hobsbawn, 1988, p.204); que esta nação deveria ter um Estado, um governo, preferencialmente escolhido por meio de eleições e que a essa nação (Estado) devia-se lealdade incondicional, expressa na ideologia do patriotismo. Segundo Dahlhaus:

Nacionalismo designava a crença que, no decorrer do século XIX da Revolução Francesa até a I Guerra Mundial (ou na história da música, da *Eróica* ao *Canto da Terra* de Mahler) tornou-se a idéia governante, sem ter sido sempre encampada pelos governantes: a crença de que era para “sua” nação – e não para um credo, dinastia, ou classe – que o cidadão devia sua submissão em uma série de lealdades opostas. (Dahlhaus, 1989, p.81)

Duas correntes, pelo menos, manifestaram-se de formas diferentes em relação ao novo sentimento nacional: uma delas desprezava totalmente os padrões solidificados de seu grupo e preferia assimilar e atribuir superioridade ao estranho, ao estrangeiro; a outra passou a considerar seus costumes, hábitos e traços culturais como algo de ímpar importância. (Leite, 1976, p.12)

Segundo Leite, o nacionalismo foi um movimento político e intelectual que nasceu entre as “classes culturalmente desenvolvidas” e que, com o decorrer do tempo, chegou até às classes menos abastadas (p.17) Mas, até se concretizar essa situação, a sociedade teve que passar por um longo processo de assimilação desse novo sentimento; individualmente, as pessoas podiam sentir forte ligação com o seu ambiente, hábitos, costumes e acontecimentos particulares e regionais mas, estender esse sentimento para todo país, foi um processo que exigiu tempo. O desenvolvimento da consciência de nacionalidade trouxe também consigo a idéia do “espírito do povo”, que se revelava no reconhecimento das diferentes línguas e na



concepção de que este espírito deveria ser a grande energia propulsora das artes e das outras atividades humanas. Sendo assim, a produção de cada povo passou a ser valorizada, seus costumes enaltecidos, sua vida e história vistas como o centro de todos os acontecimentos. De acordo com Guinsburg, essa nova idéia permitiu:

Uma utilização menos definida e mais permeável à imaginação romântica e ao despertar das emoções. Nele se poderia descobrir as raízes primitivas da nacionalidade, vista quase como um feito natural rodeado de mistério a ser desvendado no passado longínquo, nas origens ou gênese da comunidade primeva. (Guinsburg, 2002, p.43)

A crença no “espírito do povo” como poder criador fez com que a música nacional, ou nacionalista, se tornasse uma das correntes mais importantes na música do século XIX. Neste contexto, o compositor não contava como criador, mas sim, como um canal de expressão musical para que esse espírito se manifestasse. E o “espírito do povo” fazia-se presente, principalmente, nas manifestações mais simples e entendidas como naturais: portanto, na música folclórica.

O nacionalismo do século XIX foi considerado um fruto do movimento romântico. Se, de início, esse movimento fora marginalizado e até desprezado como um fenômeno de origem patológica, denominado de “infecção romântica”, (infecção constituída por dois elementos básicos: a imaginação e a sensibilidade), não se pode negar que, em seu desenvolvimento, acabou por vir a representar um movimento que afirmava a generosidade do homem e que tinha fé no “inesgotável poder do espírito humano.” (Prado, 1944, p.136) “O Romantismo foi sobretudo um movimento de liberdade espiritual.” (Veríssimo, 1954, p. 140).

De acordo com Dante Moreira Leite, torna-se inútil tentar definir o Romantismo por uma ou duas características, devido a sua diversidade, contradições e variações nacionais e individuais. Para esse autor, o termo que melhor define o movimento é o desequilíbrio, pois

considera a existência de um desequilíbrio entre o ideal romântico e entre a realidade que visa a atingir.

Daí, a revolta diante do destino, ou diante das limitações sociais impostas ao indivíduo, bem como de sua atitude de fuga, ora para o passado, ora para a utopia e os movimentos de libertação. Como oscilam entre a nostalgia do passado e o anseio de um futuro diverso, dificilmente os românticos podem ser classificados como revolucionários ou reacionários. (Leite, 1976, p.163)

Segundo o mesmo autor, dois grupos podiam ser identificados: os românticos libertários e os românticos saudosistas. O primeiro buscava, a todo custo, alcançar a independência política e social de um determinado grupo de indivíduos ou da sociedade; o segundo direcionava sua luta para o resgate de ideais passados da Idade Média, de um passado mitológico para dar sustentação ideológica. Em função desta diversidade, deve-se reconhecer a dificuldade de se utilizar uma mesma denominação para um movimento regido por tantas variações. Porém, esta diversidade também pode ser um indicativo de existência de uma unidade entre os grupos românticos: tanto libertários quanto saudosistas estavam em busca da individualidade, originalidade e da expressão do inexprimível. Em suma, do sonho de liberdade do ser humano.

Na música, a sensibilidade foi valorizada como forma autêntica da expressão do compositor e, tendo a natureza adquirido um lugar de destaque como um acessório fundamental para a descrição e retratação da alma do artista, a imitação perdeu o valor na expressão. Foi substituída pela expressão da experiência singular do artista. Outro aspecto que marcou a música do período romântico foi a criação da idéia de gênio, o que levou ao culto da personalidade do artista. Recebiam essa denominação os músicos que se destacavam tanto na interpretação quanto na composição. Eram considerados pelo público da época como pessoas que, devido a certo talento extraordinário e virtuosidade, fugiam à regra da normalidade. Assim manifestou-se Guinsburg:



Os grandes virtuosos, que movendo-se em esferas inacessíveis à compreensão dos amadores, ou dos simples amantes da música, passaram a ser considerados como uma espécie de semideuses. (Guinsburg, 2002, p.210)

Nesse período, a Europa vivenciava uma espécie de explosão cultural. Teatros, espaços para apresentações musicais e salas de concerto, eram inauguradas nos grandes centros; crescia, ao mesmo tempo, a venda de artigos e instrumentos musicais. Assistia-se também ao aparecimento de duas tendências musicais relacionadas ao gosto, à estética e à cultura. De um lado, havia uma tendência cujo objetivo era a distração do público. A segunda tendência se fazia um tanto mais exigente. Buscava informações sobre aspectos musicais de civilizações passadas e era considerada muito mais desenvolvida culturalmente que a primeira, sendo apreciada por um público seletivo e restrito. Porém, em muitos momentos a primeira tendência parecia alcançar maior grau de aceitação pela sociedade, pois de fácil entendimento e consumo, procurava agradar os idealizadores, os editores e sobretudo o público.

Este período assistiu, também, a um processo de transformação da relação entre o público ouvinte e o músico. Até o século anterior, o músico estava ligado às cortes, palácios e igrejas, e os apreciadores eram freqüentadores desses espaços restritos e, no caso dos primeiros, também privilegiados. Durante o século XIX, o músico passou a ser ouvido por uma platéia mais numerosa, constituída basicamente pela ascendente classe burguesa européia, que se reunia para ouvir música em outros espaços, uma música que expressava o sentimento pessoal e a individualidade do compositor. Observa-se a substituição dos patronos e mecenas do passado pelos burgueses que passaram a ser, neste período, junto com grupos de músicos profissionais e amadores, os responsáveis pela organização das apresentações e concertos. Considerada a mais romântica de todas as artes, a música foi conquistando autonomia, deixando de lado suas antigas funções sociais para se tornar expressão da subjetividade e individualidade do artista. Nessa nova relação social, o músico podia, ou



quase podia, garantir sua subsistência por meio de sua produção musical. Não mais pertencia às famílias de músicos, onde os conhecimentos artísticos eram transferidos de pai para filho, mas podia ser proveniente das mais variadas classes sociais e atuar nas mais distintas carreiras profissionais.

Estilos nacionais de composição começaram a surgir nas mais diversas regiões européias, como Rússia, Polônia, Boêmia, Dinamarca, entre outras, que passaram a incentivar a produção de música com características fundamentadas na coletividade do povo e nas suas tradições. O “povo” e sua arte popular tornaram-se assim, para as escolas nacionalistas, a principal fonte de inspiração do compositor. O artista deveria se apoderar da matéria prima, no caso elementos peculiares pertencentes à camada popular, como canções e danças e, a partir dela, elaborar seu produto musical. Músicos como Carl Maria von Weber, Chopin, Liszt fizeram uso de elementos que eram considerados nacionais – melodias, escalas, modos, ritmos, canções ciganas. Na ópera, Verdi por meio de seus dramas libertários e árias buscava expressar a luta dos italianos, no final do século XIX, em busca de sua independência da Áustria e da unificação de seu país; a carreira de Wagner desenvolveu-se, principalmente, na Alemanha já unificada, e seus dramas, com lendas teutônicas contribuíram para reforçar o orgulho nacional.

Na França, o ano de 1871 foi marcado pelo nascimento da Sociedade Nacional da Música Francesa, que tinha como objetivo principal incentivar os compositores a escrever música utilizando e valorizando elementos do repertório folclórico e popular e, ao mesmo tempo, motivar o patriotismo, usando-o como uma de suas alavancas da música nacional. A música, a literatura e as artes criadas sob o signo da nacionalidade ou nacionalismo, possibilitaram aos compositores de alguns países europeus, que até então encontravam-se no anonimato, a possibilidade de se firmarem e de conquistarem novos públicos além dos limites de seus países. Grieg, Smetana, Dvóřak, além de divulgarem suas composições baseadas em



temáticas nacionais, tornaram conhecidas suas nações que, até então, encontravam-se dominadas pela produção musical européia, marcada pelo triunvirato da Itália, França e Alemanha, desde o Renascimento. De acordo com Dahlhaus:

A maior parte dos compositores do século XIX tentou estabelecer um compromisso entre as idéias cosmopolitas e seu próprio sentido de identidade nacional, que era alguma coisa que nenhum podia ignorar no ambiente daquele tempo. As escolas nacionais preservaram, no geral, uma perspectiva cosmopolita, ao mesmo tempo em que mostravam que não tinham intenção de que a música nacional que criavam, ou que iriam criar, deveria ser excluída da arte universal (coisa difícil de ser definida); pelo contrário, o caráter nacional de suas músicas era o que lhes assegurava um lugar na arte universal. (Dahlhaus, 1989, p.84)

O nacionalismo “que dominou a Europa como um modo de pensamento e uma estrutura de sentimento,” ainda de acordo com o autor citado, injetou, em primeiro lugar, sentimentos nacionais em manifestações que eram originalmente estilisticamente neutras; em segundo lugar, tomou manifestações regionais de folclore e transformou-as em manifestações de todo o “espírito de um povo”; e em terceiro, deu aos traços nacionais qualidades essenciais fundamentais. Para Dahlhaus:

O fenômeno do estilo musical nacional é tão fundido no século XIX com a idéia do nacionalismo – com a hipótese do espírito do povo como uma substância ativa, criativa e fonte de energia – que qualquer tentativa de forçar uma separação rígida entre elementos estilísticos seria não só impossível, mas também inapropriado. (Dahlhaus, 1989, p.88)

Se é inapropriado tentar dissociar música nacional da ideologia que a produziu, muito mais seria deixar de entendê-la como um fenômeno próprio de um século, o século da cultura burguesa, que ultrapassou os limites geográficos europeus com seu imperialismo econômico e cultural. Sendo assim, “os estilos nacionais diferem não apenas em suas substâncias, mas também na maneira como são nacionais, bem como nas funções estéticas, sociais e políticas que preenchem.” (Dahlhaus, 1989, p.90) Assim, a apropriação da música folclórica pela burguesia tinha como propósito ideológico assegurar a esta classe que:



Seus sentimentos nacionais tinham raízes e que sua própria existência, portanto, tinha originalidade autêntica; e servia como um apelo para ultrapassar barreiras sociais. A visão de que a vida do povo era pitoresca, como se viu no tempo do Iluminismo, mostrou à consciência a existência de barreiras, mas estas eram ignoradas na evocação romântica dos meios folclóricos e da arte folclórica que tinha sido encoberta pela civilização. (Dahlhaus, 1989, p.93)

b) O início do nacionalismo no Brasil

A chegada da família real certamente modificou a vida no Rio de Janeiro. Na cultura e costumes, procurou-se fazer dela uma réplica da vida cultural européia, principalmente da portuguesa. Até o início do século XIX não havia atividade editorial no Brasil, também não existiam universidades, museus e bibliotecas e o ensino era bastante precário. Entretanto, este cenário começou a ser alterado em janeiro de 1808, quando na cidade do Rio de Janeiro aportou a família real portuguesa juntamente com os membros da corte. Segundo Antônio Candido, este acontecimento transformaria consideravelmente a rotina provinciana da cidade.

Rio de Janeiro, cidade acanhada que possuía cerca de cinquenta mil habitantes à chegada do Príncipe Regente, e não apenas dobrou de imediato a população, mas se transformou social e culturalmente ao receber uma corte européia, com o seu protocolo, os seus concertos e festas, o exemplo de maneiras refinadas dado pela nobreza, diplomatas, altos funcionários, intensificando-se a presença da mulher e começando a ruptura dos costumes arcaicos. (Candido, 2002, p.12-13)

Durante a sua estada, o monarca alterou a vida artística e musical da cidade, pois trouxera consigo todo um aparato cultural que fazia parte de sua rotina diária na Europa, como objetos de arte, livros e música. A elevação do Rio de Janeiro à condição de capital do reino deu um outro caráter à cidade, que passou a ser, de certo modo, daí em diante, padrão de referência intelectual e artística para as demais cidades brasileiras. Criou-se em 1808 o primeiro jornal brasileiro, *Gazeta do Rio de Janeiro*, seguido, tempos depois, pelo *Correio*



Brasiliense. Neste mesmo período tem-se notícia da fundação de algumas escolas superiores. Ao longo de sua permanência, D. João VI criou a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional, a Imprensa Nacional e a Capela Real. Esta, certamente, contribuiu para aumentar o número de cantores e instrumentistas na cidade do Rio de Janeiro e impulsionar a atividade musical, com destaque especial para as figuras de Pe. José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal, entre outros. Em 1816, fundou a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que mais adiante se transformaria na Academia de Belas Artes e, para trabalhar nesta escola, requisitou a vinda de um grupo de artistas franceses, que ficou conhecido como Missão Artística Francesa. Esta missão reforçou ainda mais a influência européia na produção artística no Brasil e acabou rompendo com as linhas e formas do Barroco, instalando a estética Neoclássica, que, segundo Antônio Candido, “era então uma forma preferencial de modernidade. Pintores como Taunay e Debret, arquitetos como Grandjean de Montigny, escultores como os Irmãos Ferrez deixaram marca profunda na prática artística acadêmica de todo o nosso século XIX” (Candido, 2002, p.12-13)

Também membro da Missão foi Sigismund Neukomm (1778-1858), músico austríaco que desfrutava de fama profissional pelo fato de ter sido um discípulo de Joseph Haydn. Logo demonstrou interesse pelo país e por seus elementos culturais constitutivos; em pouco tempo passou a ser considerado um entusiasta do Brasil. Dedicou-se com afinco a utilizar temas brasileiros, como fonte de inspiração em suas composições musicais, entre elas: *L'Amoureux*, *O Amor Brasileiro* e *Cânon Enigma*. Tem-se notícia de ter escrito o acompanhamento para dezesseis modinhas, que foram elaboradas por um certo “modinheiro” chamado Joaquim Manuel. Pode-se afirmar que Neukomm deixou a primeira contribuição à música brasileira no que se refere à utilização de temas nacionais. (Fausto, 1976, p.383-385)

Em meados de 1848, surgiu a figura de D. José Amat, refugiado espanhol de provável origem catalã, que fundou a Imperial Academia de Música e a Ópera Lírica Nacional. Tais



instituições tinham como finalidade primeira estimular a produção de óperas brasileiras com texto em português, além de incentivar a utilização de elementos relacionados à temática nacional. Surgiram assim algumas das primeiras apresentações de obras de autores brasileiros e também de músicos estrangeiros radicados no Brasil, entre elas: *A Noite de São João*, do compositor Elias Álvares Lobo, *A Corte de Mônaco* de Domingos José Ferreira, de Henrique Alves Mesquita: *O Vagabundo*, *Sedução* e *Vaidade Punidas*, do compositor Sangiorgi Moema e *Paraguaçu* e *Os Dois Amores*, de Rafaela Roswadowska. O resultado obtido pelas produções musicais não corresponderam, entretanto, qualitativamente à expectativa dos envolvidos e idealizadores (Fausto, 1976, p.398) embora houvesse um ambiente mais favorável ao desenvolvimento das artes nacionais e uma sociedade, no Rio de Janeiro, mais pronta a usufruir desse desenvolvimento.

Esse desenvolvimento apoiava-se, principalmente, nas novas idéias que o Romantismo propunha para as artes. As primeiras manifestações desse movimento artístico no Brasil datam de 1830, primeiro na literatura, antes que na música ou artes plásticas. A literatura brasileira, até então, estava muito presa às normas do Arcadismo, e os temas das odes e sonetos eram escolhidos dentro da temática mitológica greco-romana ou da história antiga. Eram cheias de figuras de linguagem, metáforas, citações que obscureciam seu sentido para um público, agora maior, mas, menos cultivado. Antônio Candido chega a atribuir um certo grau de mediocridade a esta fase literária. (Candido, 2002, p.16)

Aos poucos, os temas foram sendo modificados e substituídos, “a melancolia, vai sendo cada vez mais associada à noite e à lua, ao salgueiro e à saudade.” (Candido, 2002, p. 17). Paralelamente, alguns literatos iniciaram um movimento em favor ao enaltecimento da natureza e de tudo o que era nativo, ou seja, a valorização da originalidade, da beleza do país, enfatizando-se a descrição da terra, de sua geografia, flora, fauna e costumes indígenas. Esses novos temas de engrandecimento da terra e da nação surgiam como elementos para um



despertar da consciência nacional, contrapondo-se às temáticas mais européias, vigentes até então. (Candido, 2002, p.17) Segundo este autor, o sentimento nativista da primeira metade do século XIX expressava mais uma aspiração política do que propriamente uma visão estética, por estar constantemente vinculado a sentimentos de independência do país, de seus vínculos políticos, administrativos e econômicos de Portugal. Um tanto ilusório foram seus pressupostos, entretanto, de acordo com o autor; o nacionalismo no Brasil, principalmente no que se refere à fase inicial de veiculação das idéias, foi mais teoria do que prática. Na prática, criar uma literatura brasileira era mais complexo do que na teoria e, da mesma forma, poder-se-ia perguntar como criar música também legitimamente brasileira? Naquele momento, fazia-se necessário hipervalorizar o que era nacional, pois se no Brasil, segundo os românticos literatos, não havia Shakespeare, o Scala de Milão, nem as concorridas récitas das óperas de Wagner e muito menos gênios como Liszt e Paganini, era, entretanto, um dos maiores países do mundo, banhado pelo maior rio do mundo, com uma densa e rica vegetação nativa, um solo fértil, um povo nativo selvagem e exótico. (Candido, 2002, p.98)

O Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e portanto a identidade, em oposição à Metrópole, identificada com a tradição clássica. (Candido, 2002, p.20)

Os escritores perceberam que, poderiam, assim, colocar em prática o desejo de tornar a literatura brasileira autônoma, criando uma produção com características próprias. Este sentimento foi expresso por Ferdinand Denis (1798-1890), “um francês que viveu aqui alguns anos e depois se ocupou das nossas coisas pela vida afora.” (Candido, 2002, p.21) Segundo o autor, Ferdinand Denis elaborou a história e a teoria da literatura brasileira, sempre ressaltando que o povo deste país deveria se voltar com constância para a natureza e seus costumes, bem como valorizar a figura do índio. Foi também, em parte, por meio da presença

e influência de estrangeiros como Denis que, aos poucos, idéias de identidade nacional nas artes, começaram a se difundir na elite artística e pensante do país.

Antônio Candido comenta que o pensamento crítico da sociedade brasileira do período estava em formação e que era um tanto vacilante, e por isso a articulação das idéias propostas por Denis encontravam dificuldade de se fazer vivenciar de imediato. Foi então que, em meados de 1840, um grupo de brasileiros residentes na França publicou os dois únicos números da revista denominada *Niterói*, que acabou sendo considerada a obra marco do Romantismo no Brasil, com seus ensaios e escritos que desenvolviam temas relacionados ao nativismo. Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) destacou-se por publicar, no primeiro número da revista, uma retomada do *Ensaio sobre a história da literatura brasileira*¹, de Ferdinand Denis, e também por publicar, ainda em 1836, a obra *Suspiros poéticos e saudades*, que acabou por ser considerada “o ponto de partida da transformação literária e iniciadora da literatura propriamente brasileira.”(Candido, 2002, p.26) Merece destaque a manifestação de José Veríssimo sobre a obra de Gonçalves de Magalhães:

O impressionismo poético dos *Suspiros e Saudades*, revelado no livro por poemas inspirados nas ruínas romanas, da meditação sobre a sorte dos impérios, dos grandes espetáculos da natureza ou das magníficas fábricas humanas, gerando o assombro, a grandeza de Deus e dos prodígios do Cristianismo, a nostalgia curtida entre túmulos e ciprestes, a cisma dos destinos da pátria, nas paixões humanas e no nada da vida, todos temas aqui novos, já é certamente, por mais de um aspecto da inspiração e da expressão, romântico, como romântico é o subjetivismo de que procede essa impressão poética. (Veríssimo, 1954, p.165)

No decênio de 1850, surgiu um grupo de literatos que tinha como meta apresentar, em suas obras, uma imagem positiva do povo brasileiro e também disseminar idéias como o amor, a liberdade e a valorização da terra. Esses pensamentos vieram a se concretizar no movimento literário denominado Indianismo. Neste, o índio foi um elemento importante, admirado, acima de tudo, pela sua coragem e liberdade. Mas o índio que os poetas concebiam

¹ Nesta publicação Magalhães escreveu que uma única idéia tomava conta do pensamento naquele momento: a idéia de pátria, que foi descrita por ele como algo dominante, onde tudo se faz por ela e em seu nome.



idealisticamente pertencia a um passado imaginário, um ser bravo, grandioso e repleto de virtudes; o índio, entretanto, naquele momento do século XIX achava-se em situação miserável e vivendo em regime de semi-escravidão. José de Alencar passou a se destacar no meio literário por dar vazão ao tema indianista em seus romances. Com o passar do tempo, essa temática começou a se desgastar e receber as mais variadas críticas; tornou-se cansativa monótona, pois sempre fazia uso das mesmas citações, exemplos e descrições como: “a grandeza da natureza tropical, a primavera eterna, a variedade de flores, a grandeza de rios e montanhas.” (Leite, 1976, p.170). Paralelamente, a essas idéias surgiram outras, com temática totalmente contrária. Ao invés de exaltar o que era nacional, alguns escritores, passaram a denegrir e menosprezar tudo o que era brasileiro; o clima, a natureza e o índio não recebiam louvação e, sim, eram depreciados, sempre tendo como elemento de comparação a cultura européia. O uso de elementos enaltecedores, utilizados na tentativa de se criar uma unidade nacional por intermédio da literatura brasileira, não foram suficientes naquele momento, porque as raízes da poesia, da literatura, da música brasileira continuavam-se estreitamente ligadas à arte e cultura européias, da qual eram frutos. Afirma Candido que a tentativa de veiculação das idéias do nacionalismo partiu de um nível mais teórico do que propriamente de um nível prático. O comportamento do povo brasileiro estava ainda muito voltado para os costumes, hábitos e pensamentos europeus, do qual a incipiente nação era organicamente derivada.

Dentro deste contexto histórico e literário foi possível também assistir ao nascimento da poesia humanitária e social na figura de Castro Alves (1847-1871). Este poeta destacou-se em meio à sociedade literária pelo fato de substituir a heróica figura do índio brasileiro pela figura do negro africano. Com o poeta, o escravo alcançou tratamento nobre na literatura, o que veio a induzir certos setores da sociedade a lutar contra o regime da escravidão. Segundo Antônio Candido:



A Campanha Abolicionista, que se configurou como grande movimento social no decênio de 1870, deu lugar à atuação de oradores que empolgaram o público, e talvez o prestígio de Castro Alves tenha vindo menos da leitura de seus textos em livros que da declamação nos teatros e nas praças. (Candido, 2002, p.77)

A literatura foi, de todas as artes, a que mais serviu como meio de expressão desses setores mais liberalizantes.

Um fato de considerável importância marcou a produção literária brasileira em meados de 1870 e que iria, de certo modo, atuar na música. Trata-se da aplicação de uma linha melódica à poesia, fazendo com que os mais variados textos poéticos ganhassem acompanhamento do piano. Textos de pouco valor literário, e até mesmo de “notória pobreza poética”, acabaram sendo conhecidos e valorizados devido a presença da música. (Candido, 2002, pg.91) Comenta o autor que o hábito de musicar poemas foi um recurso expressivo difundido com muita intensidade neste período e, um dos exemplos desta prática, são os muitos versos de Tomás Antônio Gonzaga que foram musicados. Para Candido a aliança da música com a poesia foi “uma ponte feliz entre Arcadismo e Romantismo, exprimindo traços que irmanam os dois períodos por cima da ruptura estética.” (Candido, 2002, p.92-93)

O Romantismo levou ao máximo esta tendência, enchendo o século XIX de poesia cantada, que assim fez chegar ao povo textos dos poetas mais importantes, que de outro modo se teriam difundido muito menos em país de pouca instrução e hábitos reduzidos de leitura. Ainda hoje é freqüente ouvirmos canções tornadas anônimas pela incorporação ao patrimônio popular, cujas letras são versos de Castro Alves, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu. (Candido, 2002, p.93)

Da literatura, as novas idéias nacionais passaram também a influenciar parte da composição musical. Não há como datar precisamente “o despertar do sentimento nativo” na música erudita, expressão utilizada por Kiefer (1982, p.106) para descrever essa nova tendência. Do que se chama de “um prenúncio” – com a *Cayumba* de Carlos Gomes, peça para piano que emulava dança de negros – até *A Sertaneja* de Brasília Itiberê da Cunha que marca o “início do movimento de auto-afirmação nacional na música erudita brasileira”



(Kiefer, 1982, p.106), a incorporação de elementos nacionais à música foi de forma esporádica e lenta. Nesse contexto, surge Alexandre Levy que, com algumas obras, marcou esse movimento que se tornou uma das formas de expressão musical mais importantes do século XX no Brasil.

A Atividade Musical de Alexandre
Levy na Cidade de São Paulo
no Final do Século XIX



Capítulo II

A Atividade musical de Alexandre Levy na cidade de São Paulo

no final do século XIX

A Atividade Musical de Alexandre Levy na Cidade de São Paulo no Final do Século XIX

CAPÍTULO II

A atividade musical de Alexandre Levy na cidade de São Paulo no final do século XIX

A cidade de São Paulo, em meados de 1860, possuía uma área urbanizada limitada e sua população era de aproximadamente sessenta mil pessoas. Tinha poucas ruas calçadas, o transporte era feito por pequenos bondes à tração animal e o saneamento básico, praticamente rudimentar, contava com um único sistema de canos que conduzia a água vinda dos mananciais da Serra da Cantareira às pouquíssimas residências que podiam se dar ao luxo dessa facilidade. A cidade vivia da economia que o pequeno comércio instalado nas ruas centrais gerava. Durante um bom período, a área urbana de São Paulo esteve restrita à colina central constituída pelas ruas Direita, Rosário (Imperatriz) e São Bento. Essa região era cercada por chácaras e sítios onde se podia viver em ambiente praticamente rural.

Esta calma era quebrada, de quando em quando, pela movimentação da Escola de Direito de São Paulo, que funcionava em uma parte do prédio do Convento de São Francisco. Esta escola, fundada em 1827, foi um importante centro de formação social e intelectual não só para os jovens da elite paulista, como de outros pontos do Brasil. Sabe-se que os estudantes daquela época apresentavam-se influenciados pelos pensamentos de Byron, Musset, George



Sand entre outros. Eram adeptos dos grandes temas do Romantismo europeu, como amor, noite, mistério, infâmia e dor.

Neste período tem-se notícia da fundação da *Sociedade Epicuréia*, onde seus integrantes, em grande parte constituído por estudantes, realizavam cerimônias macabras com a intenção de evocar entidades sobrenaturais.

Os jovens estudantes agitavam a cidade também com atividades culturais promovendo serenatas e saraus literários. Eram filhos das famílias ricas da sociedade da época e, segundo Carlos Penteado de Rezende, contribuíram positivamente para o desenvolvimento das artes na cidade de São Paulo.

Animando saraus e sessões teatrais, promovendo serenatas, compondo peças ligeiras (uma pelo menos, de importância histórica, como *A Sertaneja*, de Brasília Itiberê da Cunha), escrevendo críticas e crônicas musicais, estimulando talentos (como sucedeu a Carlos Gomes), os moços que freqüentaram o Curso Jurídico do Largo de São Francisco deram notável e preciosa contribuição ao desenvolvimento artístico da Paulicéia. (Rezende, 1967, p.264)

Este cenário começou a mudar quando no interior da província, agricultores e fazendeiros iniciaram o processo de investimento do capital financeiro na cultura do café. Em pouco tempo, o país viu-se dominado por um sentimento novo, denominado por Sérgio Buarque de Holanda de “a febre da América” ou “sonho da América”. (Holanda, 2000, p.95) Para parte dos habitantes de nações européias em dificuldades econômicas, o Brasil passou a representar a possibilidade de uma vida nova e para fazendeiros, que em pouco tempo haviam se transformado em grandes latifundiários, havia interesse nesta nova mão-de-obra que podia substituir a do escravo no cultivo e colheita do café.

Para os que pretendiam imigrar para o Brasil, havia também o incentivo de se poder obter sucesso em novas áreas de atuação, como no setor de serviços que se fazia necessário com o desenvolvimento das cidades. Em seus países de origem a pobreza, as dificuldades de



subsistência e a superpopulação, impediam a existência e manutenção de perspectivas positivas, enquanto a América oferecia possibilidade de enriquecimento e crescimento.

Além de servir como incentivo à vinda de imigrantes para o Brasil, a cultura do café exigia a construção de ferrovias que, rapidamente, se expandiram por toda a região sudeste, e incentivou, por meio da acumulação de capital, o aparecimento de indústrias.

Segundo Buarque de Holanda o crescimento da lavoura de café foi responsável pela chegada de aproximadamente 100.000 imigrantes à São Paulo entre os anos de 1880 e 1887, auxiliada pela transição política do regime monárquico para república que gerava sensação de inovação e de possibilidade de novas oportunidades aos recém-chegados estrangeiros ao Brasil. (Holanda, 2000, p.101)

O crescimento da população, principalmente na cidade de São Paulo, foi grande. Para os já moradores da cidade criou-se uma situação de certa instabilidade, na qual não havia garantia segura de emprego, ao mesmo tempo que faltavam moradias e escolas. Os imigrantes, que vieram para a cidade, passaram a se organizar em pequenas indústrias artesanais, estreitamente ligadas ao núcleo familiar. Surgiram por toda a cidade estabelecimentos comerciais, como sapatarias, tinturarias, marcenarias, dirigidas por imigrantes. Para suprir a ausência da terra natal, passaram a se organizar em grupos comunitários cujo objetivo principal era a manutenção de suas tradições².

A forte presença dos imigrantes passou a contribuir para a definição da arquitetura da cidade. Na tentativa de recriar o universo da pátria distante, e assim se sentir o mais próximo possível dela, italianos, espanhóis, libaneses, imprimiram na construção de suas residências características peculiares de seu local de procedência. Este comportamento influenciou diretamente no processo de definição urbanística pelo qual a cidade passava na época e impediu, de certo modo, o estabelecimento de uma unidade padrão de construção civil. Esta



situação era claramente sentida pelos viajantes europeus que, em um passeio pela cidade, tinham a impressão de estar na França, Itália ou em qualquer outra região da Europa. (Moraes, 1995, p.41)

A expansão imobiliária oferecia facilidades financeiras em lotes próximos às ferrovias, favorecendo a instalação de várias fábricas e indústrias. As camadas mais pobres da população também foram atraídas pela possível oportunidade de emprego e de moradia de baixo custo, geradas pela situação. Este processo marcou o início da localização das diferentes camadas sociais em locais geograficamente específicos em São Paulo. A elite paulistana começou a deixar suas residências no centro da cidade, passando a construir suas casas em bairros mais afastados, distanciando-se, deste modo, do restante da população. Os imóveis desocupados acabaram se transformando em oportunidade de moradia para a parcela empobrecida de cidadãos

A cidade de São Paulo assistia ao nascimento de uma sociedade dividida em camadas diferenciadas. De um lado, encontrava-se a elite, constituída pelos fazendeiros enriquecidos pela agricultura cafeeira que migraram da zona rural para a cidade; e uma camada média, formada por funcionários da administração, professores, membros das profissões liberais e de outro lado, uma grande parcela constituída pela camada popular, da qual faziam parte imigrantes, negros libertos, pequenos comerciantes, entre outros.

O ritmo de crescimento dos espaços de difusão de cultura e lazer acontecia na mesma velocidade com que a cidade se expandia. Porém, apenas uma reduzida camada social tinha o privilégio de desfrutar desses locais de divertimento e distração, pois, como a maioria dos eventos exigia pagamento em dinheiro, os menos abastados eram automaticamente excluídos. Espaços alternativos e mais populares também começaram a surgir. Cafés-cantantes e bares surgiram em contrapartida aos cafés-concerto e teatros. Estes espaços tinham como

² Desde o final do século XIX, os imigrantes italianos fizeram com que as festas em reverência a São Vítor Mártir, Nossa Senhora de Achiropita, Nossa Senhora de Casaluce e outras mais, se tornassem partes integrantes



freqüentadores músicos populares e boêmios. “Neles a música, não importando suas características e qualidades, era elemento essencial de animação.” (Moraes, 1995, p.160)

A elite, basicamente formada pelos latifundiários do café, além de participar significativamente no desenvolvimento da cidade, passou a impor certa eliminação de hábitos e da memória coletiva local e regional, com a intenção de substituí-los por costumes relacionados à vida européia, principalmente à francesa.

No ano de 1864, a sociedade paulistana presenciou a construção do Teatro São José e dez anos depois, em 1874, aconteceu a primeira temporada de espetáculos no Teatro Provisório. Surgiram também vários cafés-concerto, seguindo os moldes dos costumes e da arquitetura européia, visando exclusivamente à diversão da elite. Lá era possível comer pratos finos da cozinha internacional, ouvir boa música, degustar caras bebidas e desfrutar de companhias agradáveis, além de assistir espetáculos realizados por companhias de música estrangeiras. (Moura, 1999, p.207-209)

A sociedade paulistana parecia promissora para o surgimento de uma ativa vida musical, o que acabou despertando o interesse de músicos europeus em alcançar sucesso profissional em terras brasileiras. Luigi Chiaffarelli (1856-1923) e Gabriel Giraudon³ (1834-1906) foram alguns que conquistaram prestígio, dentre outros nomes, no magistério musical como responsáveis pela formação de alguns músicos e instrumentistas paulistanos. Desempenharam também a tarefa de dinamizar e intensificar a vida musical na metrópole em fins do século XIX. Rezende, em seu artigo sobre *A Música em São Paulo*, fez um breve resumo sobre a trajetória de Gabriel Giraudon no Brasil:

De origem francesa, Gabriel Giraudon que foi discípulo de Thalberg na Europa, radicou-se em 1860 em São Paulo, onde pode dar largas aos seus talentos de virtuose, professor, regente e compositor, até falecer em 1906. Prolongou-se por mais de trinta anos a sua ação educativa. Guiou os primeiros passos de Henrique Oswald, Luís Levy,

no calendário das comemorações festivas da cidade.

³ O jornal *Correio Paulistano* em 03/11/1860, publicou que a partir do dia primeiro de novembro do ano de 1860, o professor Gabriel Giraudon iniciará suas lições de piano, canto, harmonia e composição transcendente.



Alexandre Levy e Antonieta Rudge. Dele se pode dizer, com inteira justiça, que foi quem lançou as bases da escola de piano paulista, antecedendo de muitos anos aos esforços do prof. Chiaffarelli. (Rezende, 1967, p.267)

No século XIX, a cidade de São Paulo ocupava um lugar de pouco destaque frente à capital do Império, o Rio de Janeiro. Quaisquer que fossem os avanços, chegavam tardiamente a São Paulo, enquanto a Corte usufruía, em primeira instância, das facilidades culturais e artísticas. Segundo Rezende:

Tiveram os paulistanos de aguardar algum tempo para poder sentir de perto a magnificência das óperas de Carlos Gomes. Durante muitos anos, por falta de teatro e de orquestra à altura do empreendimento, não houve em São Paulo condições para temporadas líricas. Contentavam-se os diletantes em gargantear e dedilhar ao piano os seus trechos prediletos, ou a comentar as notícias das noitadas líricas da Corte. (Rezende, 1967, p.266)

A sociedade deste período, carioca ou paulistana, vivia um surto de europeização, em parte devido à entrada de imigrantes e dos laços culturais estabelecidos com a França. Vestuário, construção civil, culinária, mobiliário e, especialmente na vida cultural e musical brasileira procuravam refletir o gosto europeu.

O piano foi uma dessas novas aquisições culturais. O gosto pela imitação, aliado também ao gosto pela música, mostrava que o que era para a elite européia algo reconhecidamente civilizado, deveria tornar-se regra no Brasil.

O piano ocupou um capítulo especial na história musical do país. Sua chegada e expansão na América Latina desde o século XIX, em especial no Brasil, aconteceram devido às mais diversas circunstâncias, dentre elas a ampliação dos mercados dos países europeus em processo de industrialização, que, do ponto de vista político-econômico, forçou a abertura dos portos e o estabelecimento de tratados comerciais do Brasil com a Inglaterra.



A Carta Régia de 1808, assinada pelo Príncipe Regente D. João, franqueando os portos brasileiros ao comércio internacional, foi o passo mágico que possibilitou a entrada maciça de pianos no País. Os acordos diplomáticos, então firmados com a Inglaterra, facultaram aos pianos de origem inglesa – sobretudo os famosos “John Broadwood” – um franco predomínio no mercado. (Rezende, 1967, p.263)

Inicialmente, a função social do piano foi sobreposta à função artística; era um indicador de posição social. O poder aquisitivo de uma família era calculado pelo tipo de instrumento que possuía, ou seja, casas sem piano, casas com piano, com piano de cauda, com piano Pleyel, e outros. (Freyre, 1936, p.104-109) Passou também a fazer parte da educação das jovens da sociedade e foi considerado prenda tão indispensável quanto a culinária. Maria Francisca P. Junqueira descreveu o momento :

Quando essas moças se casavam levavam o mobiliário como dote e também o piano. As que aprendiam a arte só para mostrar que eram prestimosas, deixavam a música no primeiro mês de gravidez e o piano era vendido para pagar o parto. Outras, não se casavam e continuavam a tocar na espera de algum espírito de artista que se interessasse pela sua arte. As últimas, as que tocavam bem, não se casavam, faziam-se professoras de piano. (Junqueira, 1982, p.10)

Eram tantos pianos em tantas casas, tanta música sendo tocada, que o francês Charles Ribeyrolles assim expressou sua indignação: “O piano faz barulho em todas as salas. Esse enfadonho pedalista, que não tem nem os grandes sopros, nem os cantos profundos de órgão, invadiu tudo, até os depósitos de bananas, e matou a conversação.” (Diniz, 1999, p.31)

A assimilação do instrumento pela sociedade paulistana e carioca parecia ser tão excessiva que jornalistas e contribuintes dos principais jornais expressavam suas opiniões sobre o assunto em suas colunas. Em 1856, devido à numerosa quantidade de pianos existentes no Rio de Janeiro, Araújo de Porto Alegre sugeriu que a cidade trocasse de nome, passando então a ser chamada de Cidade dos Pianos. No ano de 1875, em São Paulo, França Júnior, jornalista do Folhetim, desabafou: “Ah! Província de São Paulo: És uma verdadeira Pianópolis.” (Diniz, 1999, p.30)



Durante a segunda metade do século XIX instalaram-se várias fábricas do instrumento, em São Paulo e Rio de Janeiro, bem como no interior dos dois estados. Ewen comentou sobre o surgimento das pianofaturas: “Na primeira metade do século XIX, o alemão Falkenberg confeccionou na cidade do Rio de Janeiro os primeiros pianos brasileiros. Em 1875 foi instalada em São Paulo a fábrica de pianos Brasil.” (Ewen, 1959, p.173)

As casas especializadas em venda de partituras e instrumentos musicais surgiram para suprir a demanda de sua clientela, os amadores, os estudiosos e intérpretes de música. O primeiro depósito de pianos na capital paulista situava-se à Rua da Casa Santa (atualmente Rua Riachuelo) e pertenceu ao cidadão de origem suíça Jean-Jacques Oswald, que administrou o empreendimento de 1857 a 1868, quando partiu com a família para a Europa para acompanhar seu filho, Henrique Oswald, para que esse pudesse completar seus estudos em música.

As lojas musicais começavam a se destacar e, além de estabelecimentos comerciais para venda de livros, partituras e instrumentos musicais, tornaram-se importantes locais de ponto de encontro de músicos brasileiros e estrangeiros provenientes das Companhias de Ópera em passagem pela capital. Era possível também assistir apresentações informais de música, participar de saraus poéticos e encontrar com amigos para uma conversa.

A *Casa Levy*, situada à Rua da Imperatriz, foi um desses importantes estabelecimentos comerciais especializados na venda de instrumentos musicais, partituras e também responsável pela edição de um número considerável de obras de compositores brasileiros. Foi fundada no ano de 1860 por Henrique Luís Levy (10/12/1829-14/08/1896), natural de Dehlingen, França, e pertencente a uma tradicional família judia francesa. Henrique Luís veio para o Brasil com dezenove anos de idade a procura de trabalho para viver. Começou como vendedor ambulante – mascate – pelas fazendas e vilas no interior do estado de São Paulo. Considerava-se bom comerciante e gostava de tocar clarinete, ao qual devotava suas horas



vagas; porém não veio a se profissionalizar nessa prática instrumental, foi apenas um músico amador. Como ele, vários israelitas viram-se motivados a imigrar de seus países de origem para o Brasil devido aos acontecimentos revolucionários na Europa, em especial França, Alemanha e Áustria e, como reflexo disso, um significativo número de judeus alemães, húngaros e poloneses começaram a chegar ao país. Entretanto, vale destacar a presença do judeu francês, que viu-se motivado a imigrar para o Brasil devido à Guerra Franco-Prussiana, que ocasionou a cessão da Alsácia e Lorena para a Alemanha. Segundo Egon e Frieda Wolff:

Esses judeus alsacianos, como foram chamados, representam a primeira onda imigratória israelita de origem européia. Eles não se limitavam ao Rio onde a maioria aportou. Estabeleceram-se em São Paulo, Juiz de Fora, Campinas, Porto Alegre e outras praças. Não se restringiam ao comércio e a indústria, havia israelitas com atuação de destaque na política e na medicina, nas ciências e na comunicação, no exército e na marinha, na pintura e na música. (Wolff, 1985, p.17)

Henrique Luís Levy fixou residência na cidade de São Paulo no ano de 1860, e passou a administrar uma loja especializada na comercialização e venda de jóias, *Ao Bouquet de Brilhantes*. Deste estabelecimento comercial surgiu a *Casa Levy*, loja musical para a venda de partituras e instrumentos musicais. Esta mudança repentina de artigos, jóias para música, provavelmente deveu-se à demanda da época. É possível que Henrique Levy, comerciante que era, tenha sentido a demanda do público por pianos, partituras e passou então a comercializar artigos musicais. A *Casa Levy* foi a pioneira neste ramo comercial na cidade. Seu proprietário procurava estar em contato permanente com estabelecimentos de algumas cidades européias e com editoras no Rio de Janeiro, garantindo assim sempre estar a par das últimas novidades musicais em instrumentos, partituras, métodos de ensino e livros. Segundo Gilberto Freyre, esse pendor para atividades comerciais era característica no povo judeu que, controlando técnica e parte das finanças, imprimiu na rotina comercial brasileira a importância da manutenção de contatos com o comércio internacional, vindo a favorecer e enriquecer este tipo de atividade no Brasil. (Freyre, 1936, p.283)



A *Casa Levy* tornou-se então uma espécie de um “centro cultural” em São Paulo. Artistas de passagem pela cidade, cantores e maestros das companhias líricas, que, a partir de 1875, apresentavam-se nos palcos paulistanos, não deixavam de passar pelo estabelecimento para serem vistos, dar autógrafos, ver e ouvir as últimas novidades musicais.

Alguns autores afirmam que junto à *Casa Levy* funcionava um elegante espaço denominado Café Europa, responsável em receber estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, músicos amadores e profissionais e apreciadores para conversas, audições musicais e sessões de declamação de poesias. Clara Levy, neta de Henrique Luís Levy, não se lembra, entretanto, da existência desse Café, mas sim que os freqüentadores da loja eram recebidos na própria residência da família Levy, que ficava no mezanino do estabelecimento comercial, para degustar um refinado café com acompanhamentos e conversar demoradamente sobre música e arte. O hábito de bem receber, da mesa larga e farta, era um costume que fazia parte da rotina da família Levy. (Clara Levy, entrevista, 2001)

Tem-se também notícia que na *Casa Levy* aconteciam apresentações musicais com certa freqüência, verdadeiros eventos sociais que contavam com a participação dos mais renomados instrumentistas e cantores do momento, prestigiados por um bom número de apreciadores e admiradores. Considerando as dimensões das instalações, pode-se supor que o estabelecimento dispunha talvez de um pequeno salão, nada muito amplo, destinado a esses tipos de apresentações. No mês de junho de 1890, Henrique Levy recebeu para um recital os guitarristas espanhóis Toboso e Orozco. Este dois músicos já haviam obtido sucesso no Rio de Janeiro e estavam iniciando temporada na cidade de São Paulo. Destacaram-se por executar um *pot-pourri* de árias nacionais espanholas, dentre elas a jota, a seguidilha, entre outras danças. (*Correio Paulistano*, 01 jun. 1890, n. 10.119, p.2) Ainda no ano de 1890, precisamente no mês de agosto, a *Casa Levy* recebeu o violinista suíço Marcel Herwegh, que tocou obras de Grieg, Sagnowsky e Swendsen. Este músico havia se apresentado dias antes no



Rio de Janeiro, sendo vítima da inveja e também ridicularizado pelos “bons músicos cariocas”, conforme informou o *Correio Paulistano*. (*Correio Paulistano*, 03 ago 1890, n. 10.173, p.3)

O então bem sucedido comerciante Henrique Levy contraiu matrimônio com uma jovem de origem suíça, Laurette Chassot, e com ela teve quatro filhos: Luís Henrique (1861-1935), Alexandre (1864-1892), Paulina e Maurício (1871-1950). Segundo Clara Levy, Henrique foi um patriarca muito dedicado que, em poucos anos alcançou estabilidade financeira e pode assim proporcionar à sua família uma vida tranqüila e dar boa educação aos seus filhos, segundo os moldes e padrões sociais exigidos na época. (Clara Levy, entrevista, 2001)

Nesta família de origem francesa e suíça nasceu, em São Paulo, no dia 10 de novembro de 1864, Alexandre, o segundo filho do casal. Desde muito cedo mostrou interesse pela música e, em especial, pelo piano. Pode-se supor que a facilidade de se encontrar próximo a instrumentos e artigos afins fez com que Alexandre se interessasse por música, pois foi praticamente criado dentro da loja do seu pai. Sua iniciação ao estudo do piano foi espontânea, incentivada pelo ambiente musical que imperava em sua família, sendo que seu pai tocava clarinete e seu irmão mais velho, Luís, tocava piano. Sua primeira referência como mestre de piano foi o irmão Luís.

Ao que tudo indica a sociedade paulistana estava em busca de um “gênio” no campo da música instrumental, pois na Europa, nessa época, muitos intérpretes eram assim considerados em função de suas execuções virtuosísticas, fosse ao piano ou violino, como Franz Liszt e Niccolò Paganinni. Percebe-se essa intenção com relação a Alexandre, como relatou Dr. Cardoso de Menezes colaborador da *Gazeta Musical*, em uma carta escrita ao amigo Dr. Ferreira de Menezes, publicada na seção de editoriais do *Correio Paulistano* em 06/10/1871:



O mais moço, Alexandre Levy, em quem eu quero enxergar talvez o nosso Mozart, é de uma sisudez e concentração pouco vulgares. Tendo recebido apenas algumas lições de seu irmão, ao que me consta, quando senta-se ao piano para tocar algum pedaço de música com seu jovem mestre, converge toda a sua atenção para o que está executando e não discrepa se quer o valor de uma semifusa do ritmo que deve seguir na execução. Aquela concentração tão rara de encontrar-se em uma idade como a dele, e a exatidão com que toca, levam-me a crer piamente que ele, como disse mais acima, será o nosso Mozart. (*Gazeta Musical*, 1892, n.4, p.2)



Nessa época, data próxima à manifestação do Dr. Cardoso de Menezes, Alexandre estava com sete anos e iniciara seus estudos formais de piano com o professor Luiz Maurice, de origem russa, que residia há alguns anos no Brasil. Tamanha era a dedicação, que o progresso em seus estudos logo apareceu. Foi então recomendado a dar continuidade ao trabalho com o professor francês Gabriel Giraudon, que também foi professor de Henrique Oswald, não deixando, porém, de ser supervisionado pelo mestre anterior. E, aos oito anos de idade, no dia 18 de janeiro de 1873, tocou em público uma peça para piano a quatro mãos e clarinete, ao lado do irmão Luís e do pai. Era um concerto beneficente de músicos amadores em uma sala da estação da estrada de ferro, no bairro da Luz, na capital.⁴

Durante cinco anos, de 1871 a 1876, Alexandre prosseguiu seus estudos recebendo orientações de Luiz Maurice e Gabriel Giraudon. À medida que caminhava o tempo, mostrava-se cada vez mais dedicado à música, sendo considerado já como um virtuose ao piano com apenas doze anos.

Segundo algumas fontes, por aproximadamente seis anos, de 1876 até 1882, Alexandre passou por um período de autodidatismo. Senise observa que “se informou sozinho”(Senise, 1985, p.19). Estudou com afínco e dedicação, buscou informações sobre os segredos da composição e do contraponto, dedicou-se a estudar alemão com a intenção de entender a vida e a obra de Richard Wagner (1813-1883), sendo que já possuía familiaridade com as partituras as quais lia e analisava com freqüência.

⁴ É provável que essa tenha sido a primeira apresentação de Alexandre em público, datando do ano de 1873.



Até 1876 recebeu as lições e conselhos destes dois professores; dessa data em diante, instalado no seu gabinete, perseverando com uma tenacidade invejável nos seus estudos, tendo por mestre a sua coragem, a confiança em si mesmo, cheio de paciência e de docilidade, sem a fatuidade e a presunção de uma primeira reputação que começava a aureolar o seu nome, ele entregava-se inteiramente ao estudo do piano, numa atividade fogosa de aproveitar o tempo e de vencer as dificuldades materiais da execução. (*Gazeta Musical*, 1892, n.4, p.2)

Em 1881, compôs a obra *Fosca opus 3*, para piano solo, inspirada na ópera de mesmo nome de Antônio Carlos Gomes (1836-1896), composta em 1873. Não há exatidão nas informações, porém há a probabilidade dessa composição ter sido editada e impressa na Europa.

No ano seguinte, os irmãos Luís e Alexandre estiveram em Buenos Aires onde realizaram um concerto no Club Unión Argentina. Tocaram a *Segunda Rapsódia Húngara* de Franz Liszt e foram vistos como virtuosos. Clara Levy complementou a informação dizendo que os irmãos viajaram em companhia de um parente da família, Sr. Silvano, também pianista e professor de música.

Apesar de incentivar o gosto pela música em sua família bem como a prática de instrumentos, Henrique manifestava interesse também em ver seus filhos frente à administração da *Casa Levy*. O filho mais velho, Luís, mostrava mais afinidade para o ramo do comércio, porém Alexandre, mostrou de imediato sua inabilidade para os negócios e para administração comercial.

Alexandre Levy era um artista na verdadeira acepção do termo. Não tinha jeito para negociante. Estando uma vez de plantão na loja de seus pais, pediu-lhe uma senhora que tocasse uma polka enfadonha. Alexandre Levy mostrou-se amuado e respondeu: “Isso não posso tocar. Ouça esta outra que é melhor” (Executou uma Sonata de Beethoven). A freguesa protestou, achou que a Sonata não valia nada e insistiu com Alexandre Levy para que lhe vendesse a polka, pois isso de clássicos, disse ela, era só para esquisitões de gosto estragado como ele. (Pimenta, 1910, p.6)



Grande parte de suas composições, escritas no ano de 1882, foram impressas e editadas pela *Casa Levy*; e é possível que também tenham sido editadas na Europa. Nesse ano, Alexandre dedicou-se mais às obras para piano solo, compondo *Valse Caprice opus 5*, *Paulina-Polka*, *Impromptu-Caprice*, *Premier Mazurka opus 6 n.º1*, *Recuerdos-Polka*, *Trois Improvisations opus 4* (*Romance sans Paroles opus 4 n.º1*, *A La Hongroise opus 4 n.º2* e *Pensée Fugitive opus 4 n.º3*) e uma obra para música de câmara denominada *Trio em si bemol n.º1* para piano, violino e violoncelo (esta obra, porém, não foi concluída, foi possível apenas conhecer o *Scherzo* e o *Finale*).

Em 1883 recebeu aulas de harmonia e composição com Georg von Madeweiss⁵. A facilidade demonstrada por Alexandre em seus trabalhos fez com que o professor aconselhasse a família a encaminhá-lo à Europa a fim de dar prosseguimento aos estudos de harmonia, interpretação e composição. Nesse mesmo ano compôs *Romance sans Paroles "Feuille d'album"*, obra para piano solo.

O jornal *Província de São Paulo* publicou uma significativa nota sobre a atuação de Alexandre como compositor:

Deu-se no sábado no salão do São José, o anunciado concerto em que deviam exhibir-se nesta capital o violinista Sr. Cernicciaro e a cantora Sra. Siebs. Foi um concerto magnífico e, pelo elevado mérito artístico das principais peças do programa foi certamente um dos mais notáveis de que temos lembrança nesta capital. Neste ponto de vista foi verdadeira novidade, pois nos deixou entrever um mundo para nós desconhecido, o vasto mundo do que se chama a arte clássica, a nobre e velha religião musical de que foram sacerdotes Gluck, Haydn, Beethoven, Weber e tantos outros. E por isso mesmo as grandes peças da noite foram as peças concertantes, um quarteto de Beethoven, um quinteto de Boccherini, e um trio do nosso pequeno Mendelssohn, o moço Alexandre Levy. (*Província de São Paulo*, 1883)

No mesmo ano, ainda, provavelmente em meados de junho, Alexandre envolveu-se na fundação do Clube Haydn, do qual esteve à frente desempenhando o papel de diretor da programação de concertos, sendo o responsável direto pela organização e seleção de eventos

⁵ Pianista e compositor, natural da Prússia. Chegou em São Paulo no ano de 1881.



de função cultural e artística, bem como pela preparação das reuniões do grêmio. Seus integrantes eram músicos amadores, simpatizantes e apreciadores da arte musical. O concerto que marcou a inauguração desse espaço musical contou com a presença de Luís e Alexandre Levy, Willy Fischer e Eugênio Egas, esses dois últimos provavelmente alunos do curso de Direito da Faculdade do Largo São Francisco e também freqüentadores da *Casa Levy*, na execução da *Sinfonia em ré maior* para dois pianos e oito mãos de Franz Joseph Haydn (1732-1809). O clube tinha por objetivo apresentar obras dos mestres clássicos e alguns jornais da capital paulista e carioca manifestaram apoio reconhecendo nele importante função de propagar o progresso musical, segundo as idéias da época.

Em 1883 Alexandre fundou o Clube Haydn que desempenhou função cultural de relevo na capital paulista. Por essa ocasião, o músico patricio apresentou-se como regente da orquestra de amadores do clube, que compensando as deficiências naturais, trabalhava com entusiasmo até na execução dos clássicos. Levy, com esforço admirável, conseguiu apresentar obras de Haydn e de Beethoven. (*Jornal do Comércio*, R.J., 1961)

Alexandre mostrou-se sempre muito empenhado neste cargo e programava, sempre que possível, sinfonias de Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Jules Massenet, entre outros. Em março de 1885, Alexandre atuou, pela primeira vez, como regente, na execução da *Primeira Sinfonia* de Joseph Haydn e em uma *Abertura* de Otto Nicolai, à frente de uma orquestra de vinte e seis músicos, cujos integrantes eram instrumentistas amadores pertencentes ao Clube Haydn.

Neste mesmo ano de sua estréia como regente, Alexandre decidiu dar prosseguimento aos seus estudos de harmonia e composição. Foi então procurar o professor austríaco Gustavo Wertheimer, que também incentivou a família Levy a permitir que Alexandre prosseguisse seus estudos em música na Europa.

O ano de 1885 foi produtivo na carreira de Alexandre, pois além das atividades à frente do Clube Haydn, lições de harmonia contraponto e composição com Gustavo



Wertheimer, compôs também várias obras. Para piano solo, compôs *Causerie*, *Cavalcade*, *Collin Maillard*, *Je t'en prie*, *Petite Marche*, *Plaintive* e *Étude*, uma peça para piano a quatro mãos denominada *Scherzo Valse opus 9* e, como música de câmara, o *Quarteto de Cordas opus 11* para dois violinos, viola e violoncelo.

O Clube Haydn permaneceu em funcionamento durante quatro anos, estendendo suas atividades musicais desde 1883 até meados de 1887. De acordo com a *Gazeta Musical*, o clube realizou seu último evento no dia 03 de janeiro de 1887. “O último concerto do Clube Haydn foi em 03 de janeiro de 1887. Pela última vez tocou ali Alexandre Levy, fechando o concerto, a belíssima *Polonaise* de Chopin opus 22, completa, com acompanhamento de quinteto de cordas. Foi um verdadeiro delírio e toda a sala aplaudiu-o com um entusiasmo louco, impressionada pela correção, pelo sentimento e pela delicadeza da interpretação.” (*Gazeta Musical*, 1892, p.3)

No dia 12 de janeiro de 1887, o *Correio Paulistano*, publicou notícias nada animadoras sobre o clube:

Temos notado nos últimos concertos deste clube concorrência diminuta e pouca animação, relativamente aos primeiros que com tanto brilhantismo foram realizados. Tudo fazia crer, que o gosto pela música clássica prometia desenvolver-se entre nós num crescendo animador. No concerto de anteontem viam-se apenas algumas senhoras e alguns dos nossos dilettanti mais apaixonados pela divina arte. Ao observador atento do movimento musical na capital, este fato apresenta um sintoma que não pode passar despercebido. E, no entretanto se há uma associação que deve ser animada por todos quantos sabem avaliar a conveniência da educação dos sentimentos estéticos de um povo, é por certo o Clube Haydn, único que no gênero possuímos. Se no concerto de anteontem, a concorrência não foi das melhores, em compensação o programa teve execução brilhante, na forma do costume...e finalmente o Andante Spinato e Grande Polonaise Brilhante opus 22, de Chopin, para piano solo, pelo Sr. Alex. Levy, com acompanhamento de quinteto de cordas pelos senhores G. Bastiani, M. Mugnaini, F. Regis, A. Leal e A. Rossi. (*Correio Paulistano*, 1887)

A notícia acima refere-se ao concerto realizado no dia 10 de janeiro de 1887 e marca o último evento musical realizado pelo Clube na cidade de São Paulo. Esse acontecimento foi



confirmado também por Carlos Penteado de Rezende, em um ensaio escrito sob o título de *Alexandre Levy na Europa em 1887*; Rezende, porém, atribuiu o número reduzido de público devido aos dias de muita chuva, freqüentes durante o mês de janeiro.

Em 10 de janeiro de 1887 realizou-se um concerto do Clube Haydn, que seria o último e o de despedida de Alexandre Levy (neste passo, tanto Gelásio Pimenta quanto a Polyanthéa se enganam, pois dão o último concerto do Haydn como realizado aos 3 de janeiro. Talvez o concerto tenha sido marcado para essa data e adiado. Mas a data em que de fato se realizou, como se pode ver no *Correio Paulistano*, foi 10 de janeiro de 1887). Dois dias depois esse jornal noticiava o concerto, assinalando a presença de um público reduzido, talvez devido às chuvas. O último número do programa esteve a cargo de Alexandre Levy. (Rezende, Ensaio, 12.º parágrafo, 1.ª coluna, parte I)

Viu-se que a família de Alexandre era de origem judaica e de hábitos tradicionais. Nessa época, a família gozava de certa posição na sociedade paulistana do século XIX, pois, além de uma situação financeira, de certo modo estável, possuía credibilidade em relação aos cidadãos, com nome feito em função de seu desempenho em música e no comércio. Porém, esta calma foi quebrada quando Alexandre conheceu uma pianista chamada Adelaide e se apaixonou. Não se sabe ao certo o motivo pelo qual o romance não aconteceu. Pode-se supor que, talvez, tenha sido em função de diferenças sociais, descendência ou até mesmo oposição da família Levy ou oposição da família da moça. Rezende recorda, em seu ensaio denominado *Alexandre Levy na Europa em 1887*, uma passagem sobre esse momento na vida de Alexandre:

Aconteceu a Alexandre Levy apaixonar-se por uma linda jovem. O *Allegro Apassionato*, composto em 1887, é fruto desse amor. Quem era essa jovem? Até hoje nenhuma referência foi feita sobre ela em livro, artigo ou conferência. Chamava-se Adelaide, era pianista e morava na antiga Rua de São José. E era bonita de fato. Tudo leva a crer que o romance não foi por diante, ou então teria havido qualquer oposição de família nesse caso Alexandre Levy seria mais uma vítima daquele preconceito que manda encarar os artistas e especialmente os musicistas, como seres à parte da sociedade, incapazes de afeição continuada e de respeito aos costumes da família. (Rezende, Ensaio, 8.º - 10.º parágrafos, 1.ª coluna, parte I)



De repente, em 1887, Alexandre partiu para a Europa. Não é possível afirmar com exatidão quais as circunstâncias que o levaram a essa viagem de forma tão apressada. Por outro lado, segundo Gelásio Pimenta, a mãe de Alexandre, Laurette, não apreciava que o filho se tornasse músico. Ao ser consultada sobre a possível partida de Alexandre para a Europa não manifestou entusiasmo. Pode-se supor a relutância da mãe, fosse o medo de ver Alexandre afastar-se da família e perder o estreito vínculo doméstico que foi alicerçado, com muito custo, durante longos anos através da educação patriarcal que lhe proporcionou o recebimento de virtudes como valores, sentimentos e crenças. Porém, no final do mês de maio do referido ano, aos vinte e dois anos de idade, durante uma reunião, a família Levy considerou aceitar os conselhos dados pelos professores Georg von Madeweiss e Gustavo Wertheimer. Permitiram então o embarque de Alexandre para a Europa com a finalidade de aperfeiçoamento musical ou até, pode-se supor, com a intenção de mantê-lo distante da pianista Adelaide. Tanto Rezende quanto Senise confirmaram a dúvida quanto aos objetivos da viagem. “Não estão perfeitamente esclarecidas as circunstâncias que levaram Alexandre Levy à Europa.”(Rezende, Ensaio, 7.º parágrafo, 1.ª coluna, parte I). “Não se conhece, ao certo, que determinações teriam sua família e ele próprio, quanto às metas e alcance dessa estadia.” (Senise, 1985, p.19)

Mas João Gomes Júnior, em depoimento a Carlos Penteado de Rezende, afirmou que houve sim um motivo para precipitar, de certo modo, a ida de Alexandre para a Europa. Contou que muitas vezes o músico era tomado por um sentimento introspectivo e ficava calado. Num dado momento ouviu o desabafo do amigo:

A saudade da mulher com quem havia sonhado e a tristeza, envolvia-lhe o coração. Certo dia confessou a João Gomes Júnior que havia precipitado a tal viagem mais por causa dela que por qualquer outro motivo. Adelaide...Adelaide... E ali mesmo em Milão escreveu *Doute*, romanza sem palavras para piano dizendo a João Gomes Júnior: “escrevia-a saudoso do meu amor”. (Rezende, Ensaio, 22.º parágrafo, 3.ª coluna, parte I)



Com o professor Gabriel Giraudon, conseguiu diversas cartas de recomendação para Ravina, Saint-Saens, Émile Durand, Vincenzo Ferroni e outros mais. Alexandre embarcou num vapor italiano em direção à Europa. “Alexandre embarcou sozinho num navio italiano e lá se foi Atlântico a fora, com o coração cheio de esperança e de ansiedade, rumo ao velho continente, onde tantos grandes musicistas viviam em plena glória.” (Rezende, Ensaio, 15.º parágrafo, 2.ª coluna, parte I)

Chegou em Gênova e depois seguiu para Milão. Nesta cidade, logo ao desembarcar, foi tomado por um sentimento de deslumbramento ao se encontrar na pátria de artistas que admirava e também na cidade que sediava famosos conservatórios. Hospedou-se no hotel Europa, que se achava situado no Corso Vittorio Emanuele e lhe proporcionava uma vista privilegiada. Dali podia avistar a catedral Duomo de Milão e a tão concorrida Galeria Vittorio Emanuele que abrigava a Casa Ricordi. (Rezende, Ensaio, 16.º parágrafo, 2.ª coluna, parte I)

Alugou um piano e o instalou em seus aposentos, onde passava bom tempo a estudar, compor e a improvisar. Pela improvisação apresentava gosto especial. A cidade proporcionou a Alexandre a oportunidade de visitar monumentos e assistir concertos e óperas. No Scala de Milão assistiu à estréia de *Flora Mirabilis*, do compositor grego Spiro Samara. Ainda nesta cidade, localizou o maestro paulista João Gomes de Araújo acompanhado de seus três filhos, e que tinha viajado para lá com a finalidade de estudar, com subsídios do governo da província de São Paulo e de D. Pedro II. Este contato com seus patrícios rendeu a Alexandre amizade com João Gomes Júnior, um dos filhos do referido maestro.⁶

Certo dia, em visita à residência dos Gomes de Araújo, Alexandre foi convidado a tocar piano. Sem hesitar aceitou o convite e tocou três peças de sua autoria: *Andante Cantabile*, *Schumannianas* e *Variações sobre um tema brasileiro (Vem cá Bitu)*. Isto lhe valeu ser apresentado aos músicos Cesare Dominicetti e Alberto Giannini, ambos professores do

Conservatório de Milão. Apresentou aos mestres o mesmo repertório executado na casa do maestro Gomes de Araújo. Ao concluir a interpretação, recebeu o seguinte comentário dos mestres italianos: “Não cumprimos um rapaz esperançoso; cumprimos um musicista completo!” (Rezende, Ensaio, 18.º parágrafo, 2.ª coluna, parte I)

É necessário atentar para o fato de que as principais referências bibliográficas afirmam que a obra *Variações sobre um tema brasileiro (Vem cá Bitu)*, para piano solo e dedicada ao mestre Gustavo Wertheimer, foram compostas durante a permanência de Alexandre na Europa, e que foram criadas em um momento saudosista devido à distância da terra natal. Assim afirma Renato Almeida:

No estrangeiro, cheio de nostalgia pela sua terra natal, recorda um tema popular da sua infância e escreve uma página sentidamente brasileira: - Vem cá Bitu (*Variações sobre um tema brasileiro*). É uma página, bem trabalhada em que se serve de um tema popularíssimo. Ouve-se nela a queixa de um exilado, e sente-se como que a passagem de um cortejo fúnebre, num sopro de morte, num suspiro de melancolia, numa lágrima; enfim esse perfume delicado da pátria distante. (Almeida, 1926, p.66)

Mas ao analisar as informações contidas no ensaio elaborado por Rezende, e atribuindo-se veracidade e autenticidade ao depoimento prestado por João Gomes Júnior, pode-se levantar a hipótese de que esta obra já estava pronta ao chegar em Milão, tendo sido composta no Brasil, ou ainda que foi elaborada durante a viagem de navio ou, mesmo, que foi feita nos primeiros dias em que Alexandre aportou na Itália.

Assim se manifestou a *Gazeta Musical*, no dia 17 de fevereiro de 1892, na publicação intitulada de Polyanthéa:

...sob a impressão das reminiscências saudosas de sua família dos dias venturosos de sua infância tão alegre e despreocupada, que ele lembrou-se daquela conhecidíssima canção popular – Vem cá Bitu – Aquela melodia tão chã, tão singela que chegou até a representar para nós o ridículo musical, levou ao seu espírito um turbilhão de recordações pungentes, e adquiriu as proporções de um cântico que

⁶ João Gomes Júnior forneceu as principais informações à Carlos Penteado Rezende sobre a passagem de Alexandre Levy na Europa no ano de 1887, pois fora seu amigo e confidente. Esse testemunho rendeu e permitiu a elaboração do ensaio intitulado *Alexandre Levy na Europa em 1887*.



simbolizasse o seu amor filial e fraternal, ou de uma elegia pelo seu pressentimento de que não mais tornaria a ver a sua terra natal e os entes que lhe eram tão caros. Sentou-se ao piano e sobre aquele tema popular escreveu umas variações, onde derramou todas as suas tristezas, todas as suas dores, todas as saudades que ele tinha acumulado no fundo do seu coração. (*Gazeta Musical*, 1892, n.4, p.6)

E, finalmente, a posição de Carlos Penteado Rezende, baseada no depoimento feito por João Gomes Júnior, sobre as condições que nortearam o momento de composição das *Variações sobre um tema brasileiro (Vem cá Bitu)*:

Deve ter havido qualquer propósito de romantização no caso, porque a verdade é que ao chegar a Milão, Alexandre Levy já trazia prontas e sabidas tais “Variações”. Tocou-as no Conservatório para João Gomes de Araújo, Dominicetti, Giannini e João Gomes Júnior, que foi o meu informante e que se responsabiliza pela veracidade do fato. A composição é dedicada a G. Wertheimer, amigo e professor de Alexandre. Duas hipóteses há para o caso: ou Alexandre escreveu a música em São Paulo, ou aproveitando um piano que havia a bordo, escreveu-a durante a viagem, quando se achava ainda melancólico devido à partida e à solidão. Pode-se perguntar, também, se não foram compostas em Milão, imediatamente após a sua chegada. De qualquer maneira, é inexato afirmar que as “Variações sobre o vem cá Bitu” foram criadas em Paris, num momento de nostalgia. (Rezende, Ensaio, 19.º parágrafo, 2.ª - 3.ª colunas, parte I)

Alexandre permaneceu na Itália durante três meses. Decidiu em seguida ir para a França em companhia do amigo João Gomes Júnior, assim que percebeu estar concluída sua estada em Milão. Quando chegou em Paris hospedou-se no Hotel de Ville e não encontrou problemas com a língua, falava bem o francês, além de italiano e espanhol. Em virtude do preço alto das diárias, Alexandre viu-se obrigado a buscar outro local mais condizente com sua situação financeira. Mudou para uma pensão familiar situada em um local de fácil acesso e locomoção. Reservou dois meses para desvendar a vida parisiense e conhecer todos os importantes pontos turísticos. Procurou desfrutar ao máximo as oportunidades culturais que Paris proporcionava aos seus visitantes. Assistiu aos mais variados concertos e apresentações, tendo por objetivo aprender com os segredos e recursos orquestrais.⁷ Assistiu inúmeros

⁷ No Brasil era possível somente ter acesso à determinadas composições para grande orquestra em obras reduzidas para piano, o que realmente comprometia a sua autenticidade e beleza.



concertos de Lamoureux, Colonne e da Grand Opera, tendo até a oportunidade de assistir ao centenário de *D. Juan*, regido por Charles François Gounod, o que veio reforçar sua admiração por Wolfgang Amadeus Mozart.

A vida artística e cultural da capital francesa, de certo modo, encarregaram-se de distrair Alexandre, mas em nenhum momento achou-se distante da música, para qual reservava longas horas diárias de estudo. Iniciou aulas de harmonia e contraponto com Vincenzo Ferroni e Émile Durand, professores de música sendo que o segundo professor havia sido mestre de Claude Debussy. Na primeira aula mostrou suas composições ao professor Durand e recebeu elogios. “Este, teve ocasião de ler alguns trabalhos de Alexandre, elogiando sem reservas a talentosa construção técnica de todos eles.” (Rezende, Ensaio, 12.º parágrafo, 4.ª coluna, parte II)

No mês de agosto, João Gomes Júnior regressou para Milão, pois havia terminado seu período de férias. Alexandre aproveitou esta fase, sozinho na França, para dedicar-se à composição de sua *Sinfonia*. Comenta Rezende que ele imprimiu maior atenção ao movimento denominado *Andante Romantique*. Tal fato também foi confirmado por Senise e pela *Gazeta Musical* em a *Polyanthéa*: “A primeira parte da sinfonia a ser escrita foi o *Andante* (originalmente intitulado “*Andante Romantique*”)...a orquestração desse trecho foi terminada em Paris.” (Senise, 1985, p.24)

Ainda em Paris, no dia 19 de outubro de 1887, Alexandre apresentou-se nos salões do Barão de Arinos. O local contava com a presença de seleta audiência parisiense, além dos convidados de honra que incluíam a família imperial e D. Pedro. Nesta recepção, conheceu o músico brasileiro Francisco Valle, de quem se tornou amigo. Rezende, em seu ensaio, comentou sobre o sucesso e aplausos alcançados por Alexandre no evento em que “naquele ambiente aristocrático, Alexandre executou uma *Polonaise* de Frugatta e a *Polonaise* opus 22 de Chopin, que tão bem conhecia, obtendo êxito completo. Foi muito aplaudido e



cordialmente cumprimentado por todos os presentes.” (Rezende, Ensaio, 22.º parágrafo, 8.ª coluna, parte II)

Quando ainda em companhia de João Gomes Júnior, Alexandre comentou estar sentindo falta dos familiares, dos tempos de exercício no Clube Haydn e da rotina na capital paulista. Provavelmente, a dificuldade de viver só ocorreu por ter se ausentado subitamente da vida mais provinciana de São Paulo mesmo, quase rural, causando-lhe certa tristeza por estar distante dos velhos laços caseiros. Este sentimento veio à tona em função da educação que recebera, centrada na vida em família e obediente ao ideal de educar os filhos principalmente para o círculo doméstico. É possível que esta situação tenha contribuído para interromper uma provável e, quem sabe, sonhada carreira musical internacional de Alexandre nos grandes centros culturais da época, Milão e Paris. Segundo Sérgio Buarque de Holanda “os vínculos familiares demasiado estreitos, e não raro opressivos, poderiam impor limitações à vida ulterior dos indivíduos”. (Holanda, 2000, p.144). Alexandre encontrava-se na Europa há seis meses e tem-se notícia que, no mês de novembro, fora acometido por algum tipo de enfermidade de origem psicológica; os indícios levam a crer que foi abatido pela depressão. Em seu ensaio, Rezende fez algumas referências sobre essa situação e também na *Polyanthéa*, publicada pela *Gazeta Musical*:

...ao que parece viu-se sozinho em Paris, longe da pátria, sofrendo saudades dos seus. Já desde algum tempo vinha ele manifestando sintomas de crescente nostalgia. Era mesmo uma alma brasileira, educada na afeição familiar, que não podia dispensar o carinho e a atenção cheia de cuidados dos pais. A tristeza, que aos poucos se apoderara do seu espírito, veio refletir-se no físico. Aconselhado por médicos, Alexandre resolveu renunciar aos projetos que ainda tinha de estudar na Europa e regressar ao Brasil. (Rezende, Ensaio, 25.º parágrafo, 9.ª coluna, parte II)

Mesmo diante do esforço, em especial de seu pai Henrique, que alimentava a possibilidade de ver a glória de seu filho na música, a permanência de Alexandre por mais alguns meses na Europa foi contra indicada pelos médicos que o examinaram e prescreveram



o retorno ao Brasil o mais rápido possível. Sendo assim, Alexandre regressou para São Paulo no mês de novembro.

Não se pode afirmar com precisão em que condições a saúde do músico se restabeleceu, se ficou curado da enfermidade ainda na França ou se teve que continuar algum tipo de tratamento no Brasil, mas o fato é que, já no mês de dezembro do mesmo ano, Alexandre foi visto participando do ambiente musical na cidade de São Paulo. Ainda no ano de 1887, a sua produção musical, mais uma vez, apresentou um número predominante de composições para piano solo, no total de sete obras, e duas compostas para música de câmara. Não foi possível, porém, precisar se algumas delas foram compostas no período em que Alexandre esteve na Europa. As peças para piano solo são: *Scherzo*, *Variations sur un thème populaire brésilien*, *Improviso opus 7 n.º2*, *Deuxième Impromptu opus 7*, *Trois Petits Morceaux Faciles opus 13* (*Coeur Blessé opus 13 n.º1*, *Amour Passé opus 13 n.º2* e *Doute opus 13 n.º3*) e as obras para música de câmara: *Andante opus 22* para quinteto de cordas e *Aimons* para canto e piano.

Provavelmente influenciado pelos muitos concertos que assistira em Milão e Paris, Alexandre dedicou-se com mais afinco à produção de obras orquestrais. Pertencem ao ano de 1888 o *Poema Sinfônico Werther*, a *Marcha com Coros* e a *Cantata para Coro e Orquestra*.

Em abril de 1889, Alexandre atuou como regente no Clube Coral Mendelssohn e encenou, no Teatro São José, a ópera *Alessandro Stradella* de von Flotow. O grupo de músicos amadores do Clube Coral Mendelssohn era composto de vinte e cinco instrumentistas e trinta e dois cantores e a montagem foi repetida por mais duas vezes no mesmo mês.

O ano de 1889 veio confirmar a tendência de Alexandre em compor obras sinfônicas, orquestrais e música de câmara. Neste período não se tem notícia de nenhuma peça para piano solo. Compôs três obras camerísticas, *Réverie opus 19* para quarteto de cordas, *De Mãos*



Postas opus 12 para canto e piano e um *Trio com Piano opus 18*⁸. Para grande orquestra escreveu a *Sinfonia em mi menor* e para orquestra e fanfarra o *Hymne à 14 Juillet*. Na publicação *Polyanthéa*, feita no ano de 1892 pela *Gazeta Musical*, lê-se sobre as obras orquestrais compostas por Alexandre naquele ano.

A *Sinfonia em mi* é um dos mais importantes trabalhos de Alexandre Levy que provou a maestria com que sabia desenvolver e aproveitar as frases e principais temas da sua melodia natural, espontânea e cheia de frescura. A harmonização é de uma grande originalidade e a orquestração sóbria, comedida, de efeitos admiráveis, tanto quanto se pode apreciar pela leitura a partitura e pelo arranjo para piano. (*Gazeta Musical*, 1892, n.4, p.8)

Em meados de agosto do ano de 1890, o nome de Alexandre foi visto novamente ao lado dos músicos amadores do Clube Coral Mendelssohn, regendo a encenação da ópera *Martha* de von Flotow no Teatro São José.

Alexandre entusiasmava-se deveras e ficava orgulhoso de ver sob a sua batuta aquela inteligente massa de vozes correr magnificamente. As óperas eram sempre representadas em alemão. Foram muitas vezes repetidas, principalmente a *Martha*, para a qual chegaram muitos forasteiros, vindos expressamente a São Paulo para assistirem às representações daquele corajoso grupo de amadores. (*Gazeta Musical*, 1892, n.4, p.9)

Passou também a exercer atividade de crítico musical e, durante os anos de 1889 e 1890, escreveu artigos sobre música para a coluna “Palcos e Salões” do jornal *Correio Paulistano*. Neste período, o jornal já havia passado de publicações semanais para diárias, sendo muito bem aceito pelo público leitor, pois tratava dos mais diversos assuntos com abrangência trazendo notícias regionais, políticas, seção de classificados e propagandas, notícias culturais e artísticas. Alexandre adotou um pseudônimo e passou a assinar as suas colunas como *Figarote*. Pode-se supor que esta atuação como crítico proporcionou a Alexandre uma certa posição de destaque frente à sociedade paulistana. Esta oportunidade fez com que o músico se tornasse mais conhecido e, de certo modo, influente no meio artístico. *Figarote* escrevia com liberdade e constantemente enfatizava aos seus leitores a sua

⁸ Esta obra não foi concluída. Alexandre compôs apenas o Scherzo e o Finale.



preocupação em oferecer sempre informações verdadeiras. Certa vez encerrou uma crítica escrevendo: “O nosso fim é na imprensa combatendo as inverdades e informando o público do que se passa e não do que querem que se publique”. (*Correio Paulistano*, 11 dez 1889, n.9980, p.2)

A cidade de São Paulo não possuía uma grande orquestra profissional. A atividade musical girava, principalmente, em torno de saraus e pequenas apresentações na residência de professores e apreciadores de música. *Figarote*, em sua coluna, incentivava esta prática e, quase sempre, enfatizava, em suas críticas, a importância de eventos dessa natureza para o crescimento e enriquecimento cultural da cidade. No mês de abril de 1890, realizou-se no Club Germânia um recital das alunas do maestro João Gomes de Araújo, onde as jovens tocaram e executaram ao piano obras do repertório clássico e romântico europeu, entre elas obras de Liszt, Beethoven, Haydn, Chopin e outros. O crítico parabenizou a iniciativa e sugeriu que outros professores seguissem o exemplo do maestro Araújo, oferecendo à cidade concertos mensais de seus alunos, contribuindo assim para estimular o gosto pela música na cidade. (*Correio Paulistano*, 24 abr 1890, n.10.085, p.2) Ao noticiar o concerto, realizado na residência do maestro Andrada Machado, em junho de 1890, onde este apresentou suas alunas ao piano, Alexandre manifestou-se novamente sobre o assunto: “Finalizamos aqui, recomendando aos distintos professores que nos dêem por mais amiudadas vezes, ensaios musicais desta ordem, que não fazem senão estimular o gosto entre suas discípulas e iniciá-las na compreensão da verdadeira arte musical que consiste no cultivo da boa e sã música dos mestres clássico e modernos.” (*Correio Paulistano*, 14 jun 1890, n.10.130, p.2) Estes tipos de eventos musicais poderiam ser considerados como acontecimentos sociais e ofereciam oportunidade para as moças e senhoras se exporem socialmente, sem correr o risco de difamação. Elas eram presença constante em saraus e em recitais nas residências particulares, não apenas como ouvintes, mas também como intérpretes. Sabe-se que o piano era parte



integrante e indispensável na educação feminina da época. Ao observar a coluna referente ao concerto realizado na casa de Guilherme P. Ralston, pode-se notar a maciça presença feminina. Naquela noite musical, figuraram como intérpretes Elvira Machado, Dulce Cochrane, Armênia Ralston, Grace Sherrington, Paulina Levy, seus irmãos Luiz e Alexandre, porém, vale destacar também a presença do Conde Roswadowisk, que possivelmente em função de seu título de nobreza conferia à música e ao evento certo grau de supremacia. (*Correio Paulistano*, 30 jul 1890, n. 10.169, p.3)

Figarote tinha um perfil de crítico musical, diga-se de passagem, bastante característico. Era marca registrada de sua coluna uma análise da performance de todos os artistas que se apresentavam em São Paulo, e ele não media esforços para falar bem ou mal das interpretações. Ao comentar sobre o concerto, realizado no mês de setembro de 1890, no Teatro do Congresso Gymnastico Português, realizado pelo violinista Enrico la Rosa, Levy elogiou bastante a técnica do solista, mas foi um tanto agressivo com o pianista acompanhante: “O Sr. Narice tem força, mecanismo e bastante agilidade, porém é desigual, duro e interpreta mal e mecanicamente todas as peças do seu repertório.” (*Correio Paulistano*, 27 set 1890, n.10.219, p.1)

Sabe-se que neste período já existia a rivalidade cultural entre Rio de Janeiro e São Paulo, e que o Rio encontrava-se, segundo os cariocas, culturalmente mais adiantado que São Paulo. *Figarote* era um fiel defensor dos direitos paulistanos no que diz respeito à cultura. Em dezembro de 1889, criticou severamente a Companhia Espanhola de Zarzuela, que se achava em plena temporada de espetáculos na cidade, por ter levado ao palco apenas uma dançarina para executar danças nacionais espanholas, e que durante as representações no Rio de Janeiro subiram ao palco quatro delas. Sobre a orquestra escreveu: “Pelo simples fato de ser a orquestra desta companhia muito incompleta é portanto, impossibilitada de executar maravilhosamente seja o que for.” (*Correio Paulistano*, 13 dez 1889, n.9982, p.2)



De acordo com Régis Duprat, Alexandre colaborou com o *Correio Paulistano* durante os anos de 1889, 1890 e nos quatro meses iniciais de 1891; e afirmou que este, “sentindo necessidade interior de ampliar suas atividades, enveredou pelo terreno do jornalismo, passando a fazer crítica musical. A primeira de suas críticas, sob o pseudônimo que adotou de *Figarote*, saiu em 10 de dezembro de 1889, no *Correio Paulistano*, em cujas colunas colaborou até aproximadamente abril de 1891.” (Enciclopédia, 2000, p.162) Porém, a coluna assinada por *Figarote* pôde ser localizada apenas nos anos de 1889, precisamente durante o mês de dezembro, e ao longo de todo o ano de 1890, não havendo nada registrado entre os meses de janeiro a abril de 1891. Em função da má conservação dos exemplares em arquivos particulares e públicos e da falta de muitos exemplares perdidos ou deteriorados, não foi ainda possível afirmar, com segurança, sobre a periodicidade da colaboração de *Figarote* à coluna “Palcos e Salões” do jornal *Correio Paulistano*. Por meio de levantamento documental pode-se chegar aos seguintes resultados:

- no mês de dezembro de 1889 foram localizados 16 exemplares de jornal microfilmados para 11 colunas assinadas por *Figarote*;

- no mês de janeiro de 1890 foram localizados 13 exemplares de jornal microfilmados porém nenhuma coluna assinada por *Figarote*;

- no mês de fevereiro de 1890 foram localizados 23 exemplares de jornal microfilmados mas nenhuma coluna assinada por *Figarote*;

- no mês de março de 1890 foram localizados 23 exemplares de jornal microfilmados para 03 colunas assinadas por *Figarote*;

- no mês de abril de 1890 foram localizados 21 exemplares de jornal microfilmados para 01 coluna assinada por *Figarote*;

- no mês de maio de 1890 foram localizados 25 exemplares de jornal microfilmados para 01 coluna assinada por *Figarote*;



- no mês de junho de 1890 foram localizados 25 exemplares de jornal microfilmados para 06 colunas assinadas por *Figarote*;
- no mês de julho de 1890 foram localizados 27 exemplares de jornal microfilmados para 01 coluna assinada por *Figarote*;
- no mês de agosto de 1890 foram localizados 24 exemplares de jornal microfilmados para 02 colunas assinadas por *Figarote*;
- no mês de setembro de 1890 foram localizados 23 exemplares de jornal microfilmados para 04 colunas assinadas por *Figarote*;
- no mês de outubro de 1890 foram localizados 24 exemplares de jornal microfilmados para 01 coluna assinada por *Figarote*;
- no mês de novembro de 1890 foram localizados 20 exemplares de jornal microfilmados para 02 colunas assinadas por *Figarote*;
- no mês de dezembro de 1890 foram localizados 24 exemplares de jornal microfilmados para 05 colunas assinadas por *Figarote*.

O ano de 1890 foi marcado por importantes composições, entre elas o *Tango Brasileiro* para piano solo, o *Poema Sinfônico Comala* e a célebre *Suite Brésilienne opus 20* para orquestra. Esta peça era constituída por quatro partes, sendo o primeiro movimento um *Prelúdio*, o segundo *Dança Rústica – Canção Triste*, o terceiro denominado *À Beira do Regato* e o quarto, e último movimento, o conhecido *Samba*. Neste, Alexandre usou temas como o fandango da região sul do país e uma chula de certo compositor popular carioca, José de Almeida Cabral. Em a *Polyanthéa* há um comentário sobre a composição.

Neste esplêndido e acurado trabalho, procurou o novel compositor descrever a nossa verdadeira cena brasileira e o realizou de um modo muito característico como já dissemos. Entre os cantos nacionais que apareceram envolvidos entre as belíssimas harmonizações orquestrais, destaca-se, no *Prelude*, o Bitú, finamente intercalado entre outras frases originais, e mais longe na originalíssima *Dança Rústica*, verdadeira obra campestre. (*Gazeta Musical*, 1892, n.4, p.11)

De toda esta obra orquestral, o quarto movimento foi o que alcançou maior sucesso. Em 20 de julho de 1890, na cidade do Rio de Janeiro, o *Samba* foi executado sob a regência do maestro Carlos de Mesquita. Este concerto contou com a presença do marechal Deodoro da Fonseca. Ao término da apresentação, obteve êxito e muitos comentários dos famosos críticos musicais da época, entre eles Oscar Guanabarro e Valentim Magalhães. O primeiro manifestou sua opinião no jornal *D'o país*:

O autor serve-se de cantos populares, seguindo o exemplo de Massenet nas suas diversas cenas: harmoniza-os com grande distinção e instrumenta-os com tanta propriedade, que o trabalho apresentado pode ser assinado por qualquer mestre de renome europeu. A maior dificuldade foi animar os ritmos das canções e quebrar-lhes a monotonia das toadas; mas o artista venceu tudo com seu raro talento, fina concepção e uma fatura que deixa em relevo o gênio distinto que preside as suas obras. Infelizmente o regente Carlos de Mesquita não compreendeu esta produção musical e imprimiu-lhe caráter frio e pouco nervoso, em desacordo com a idéia do compositor como do autor do trecho que o inspirou⁹. (Pimenta, 1910, p.23)

O *Correio Paulistano* publicou, dois dias após o concerto realizado na cidade do Rio de Janeiro, uma nota informando o público paulistano sobre o sucesso do músico Alexandre na capital carioca:

Samba – É o título de uma inspirada composição do talentoso e ilustre maestro Alexandre Levy. Executado pela primeira vez no Rio o *Samba* teve uma aceitação extraordinária provocando o mais franco sucesso. Não ouvimos nada ainda; calculamos porém o que seja essa nova produção do nosso distinto patricio...A Alexandre Levy, nosso distinto colaborador, enviamos um abraço, expressão de nossa grande estima e entusiasmo. E que o talentoso maestro não nos furte ao prazer de ouvir e aplaudir o *Samba*. (*Correio Paulistano*, 22/11/1890)

O último ano, que se tem notícias de composições de Alexandre, foi em 1891, quando compôs para piano solo a peça intitulada *Schumanianna opus 16*, assim denominada em homenagem ao compositor Robert Schumann e inspirada em suas obras. Sabe-se que foi

⁹ Segundo Gelásio Pimenta, Guanabarro de certo modo criticou a performance de Carlos de Mesquita devido a um desentendimento anterior que tivera com o maestro. Portanto na ocasião de comentar sobre o concerto realizado no dia 20 de julho de 1890, o então crítico musical aproveitou a oportunidade para “atacar” o regente.



editada na Itália anos após o falecimento de Alexandre. Esta informação é confirmada pela Polyanthéa publicada pela *Gazeta Musical* no ato do falecimento do músico:

Finalmente, para terminar a lista de suas composições deixou para piano as Schumaniannas, pequenas composições à Schumann, esmeradamente escritas por mão de mestre. A fatalidade fez com que ele não chegasse a vê-las impressas. Devem-nos chegar breve da Itália, onde foi feita a magnífica edição; a dedicatória é feita à memória do grande Schumann. (*Gazeta Musical*, 1892, n.4, p.11)

Nesse mesmo ano, Henrique Luís Levy passou oficialmente a direção da *Casa Levy* para seus filhos, Alexandre e Luís. Mesmo sem ter habilidade e vocação para o ramo comercial, Alexandre teve que assumir a responsabilidade que lhe fora destinada pelo pai. Sabe-se que ao encerrar o expediente comercial, às sextas-feiras, ele se reunia com amigos apreciadores de música para interpretar obras dos grandes mestres e também conversar sobre o assunto. Por ocasião da troca de direção da loja, os filhos de Henrique passaram a publicar as partituras, agora com alteração das siglas nas chapas, resultando em L...F, o que significava Levy & Filhos. Algum tempo depois as chapas foram novamente alteradas passando a imprimir L...I, sendo então L. Levy & Irmão.

Em 1892, precisamente no dia 17 de janeiro, Alexandre seguiu para a residência de veraneio da família Levy, à Rua Vergueiro, em São Paulo. A chácara, assim chamada por eles, não era a residência oficial da família e sim local reservado para se desfrutar finais de semana, dias de feriado e férias.¹⁰ Neste dia, Alexandre esteve em companhia de pais e irmãos durante boa parte do dia. Porém, à hora do jantar foi acometido de um mal súbito e morreu diante da família. Tem-se alguns registros sobre o fatídico dia na chácara dos Levy:

A cena de aflição, de dor, que então seguiu-se aquele momento aflitivo de uma família não é possível ser descrita! A notícia de sua morte espalhada pela cidade como um raio, produziu uma verdadeira sensação em todos que o tinham visto momentos antes e grande parte de São Paulo não podia acreditar em tamanha calamidade. (*Gazeta Musical*, 1892, n.4, p.13)

¹⁰ Essa informação me foi fornecida por Clara Levy, neta de Henrique Luís Levy, em entrevista realizada no dia 21 de junho de 2001.



Tem-se notícia da existência de uma carta que foi enviada por Henrique Luís Levy à Cardoso de Menezes, que além de amigo da família era colaborador da redação da *Gazeta Musical*, dias após o falecimento de Alexandre.¹¹

Como velho amigo, devo referir-me ao triste momento em que nos foi inopinadamente arrancado aquele que formava o objeto de minhas mais caras esperanças, fatalmente convertidas, hoje, pelo destino, em puras ilusões. No Domingo, 17 próximo passado, como de costume, estávamos jantando, reunida a família, na residência da nossa chácara. Alexandre Levy, que não estava doente e que de nenhum incômodo se queixara até o fatal momento; que estivera até 11:00 h do dia em reunião de amigos, na cidade; que palestrara, de volta à chácara, com seu humor habitual, sentou-se à mesa, tomou um prato de sopa e logo em seguida um copo de vinho, para continuar o jantar. “De repente, diz: - Estou tonto! Fixou os olhos no prato, com as duas mãos encostadas na testa, foi caindo nos nossos braços e não deu mais sinal de vida!” “Ah! Meu amigo, que terrível momento! Que terrível choque! Eu, quase louco, abraçando o nosso pobre Alexandre morto! Imagine o resto, meu amigo...Foi-se com o pobre rapaz uma parte do meu coração; todo meu orgulho se abateu desde aquele momento e vão-se do meu espírito dissipando em troca o sentimento amargo de nossa nihilidade!”

Alexandre Levy e o Nacionalismo
Musical na Visão da Historiografia
da Música Brasileira

¹¹ O conteúdo da referida carta foi publicado por Gelásio Pimenta em uma biografia sobre Alexandre Levy escrita no ano de 1910.



Capítulo III

Alexandre Levy e o nacionalismo musical na visão da
historiografia da música brasileira

Alexandre Levy e o Nacionalismo Musical na Visão da Historiografia da Música Brasileira

¹² Poliantha: (do grupo polyanthas). Miscellanea. "A 15 de maio, a primeira página (do jornal carioca *O País*) foi era dedicada (a Xerxes de Castro) e a edição de 30 de maio foi uma homenagem polyantha, em que todos os poemas e poesias firmavam versos e saudações em honra do belíssimo bardo carioca."

CAPÍTULO III

Alexandre Levy e o nacionalismo musical na visão da historiografia da música brasileira

Este capítulo propõe-se a verificar de que maneira algumas obras da historiografia da música brasileira tratam as manifestações iniciais do sentimento nacional na música e, como vêem as obras de Alexandre Levy nesse contexto.

PORTO-ALEGRE, I. *Polyanthéa – Alexandre Levy: compositor e pianista brasileiro*. Rio de Janeiro: Gazeta Musical, 1892.

Um mês após a morte de Alexandre Levy (17/02/1892) a *Gazeta Musical* do Rio de Janeiro, cujo diretor proprietário era Alfredo Fertin, publicou o artigo *Polyanthéa*¹² - *Alexandre Levy: compositor e pianista brasileiro* de autoria de Ignacio Porto-Alegre. Este texto, saído em forma de um pequeno livro contém 27 páginas e está subdividido em duas partes: a primeira, da página 2 a 14, com os dados biográficos do compositor e a segunda, da página 14 a 27, com pequenos trechos assinados por músicos brasileiros manifestando seu pesar em ocasião do falecimento do compositor. Entre os manifestantes estão Leopoldo Miguéz, A. Carlos Gomes, Arthur Napoleão, Vincenzo Cernichiaro e outros. A biografia do

¹² Poliantéia: (do grego polyanthéa). Miscelânea. “A 15 de maio, a primeira página (do jornal cearense *O Pão*) lhe era dedicada (a Xavier de Castro), e a edição de 30 de maio foi uma tocante poliantéia, em que todos os prosaístas e poetas firmavam versos e artigos em honra do delicado bardo cearense.”



músico é descritiva, rica em detalhes e informações e laudatória. Sobre o nascimento de Alexandre Levy narrou o autor:

Neste meio patriarchal, onde se respirava o affecto puro e são limitado pela cadeia do amor, que concatenava nos seus elos todos os membros daquela família duplamente respeitável pela dedicação ao trabalho e pelos exemplos de virtude, desabrochou aquelle entesinho predestinado pela natureza, que doou-lhe uma aptidão artistica fortemente accentuada, um talento genial para a musica, que foi sempre a sua paixão, o seu ideal. (p.2)

Por meio da ordem cronológica dos acontecimentos o autor alinha história de vida juntamente com as peças musicais. Ignacio Porto-Alegre descreve a maneira e, em que condições foram compostas as *Variações sobre um tema brasileiro*. No que se pode ver um excesso de romantização, escreveu:

Sentou-se ao piano e sobre aquelle thema popular escreveu umas variações, onde derramou todas as suas tristezas, todas as suas dores, todas as saudades que elle tinha acumulado no fundo do seu coração. (p.7)

O tratamento dado à biografia aponta certos aspectos da vida de Alexandre Levy, como as causas de sua debilitada saúde e o contínuo mal-estar que sofreu enquanto se encontrava na Europa. Porém, este texto, como os demais, não elucidou o que realmente aconteceu, permitindo assim, que este episódio se mantivesse na interrogativa. Outro ponto que este texto aborda refere-se aos traços da personalidade de Levy, que segundo o autor foi uma pessoa paciente e dócil, persistente, ousado e também “era extraordinariamente apaixonado pela litteratura e sempre dizia que **um bom músico deve ler as melhores obras litterarias**, deve educar-se na litteratura.”(p.13). Entretanto, não era de seu agrado receber elogios “ficava devéras encomodado se o próprio pai, referindo-se a ele em conversa com amigos comuns, elogiava os seus finos dotes musicais.”(p.12). O autor descreve com detalhes a maneira particular que Alexandre Levy compunha:

Indisciplinado, como todo o artista, o seu quarto era de uma verdadeira desordem. Concluída uma composição atirava-a para um canto e não mais pensava n’ella. A’s vezes, vinha-lhe às mãos de novo



um trecho esquecido, e ele aproveitava-o então para thema de uma nova composição. (p.12)

O texto refere-se ao nacionalismo musical de Levy ao valorizar a facilidade que lhe era atribuída de trabalhar com temas e ritmos nacionais e concede ao compositor a responsabilidade pela criação de nossa música brasileira.

Portanto, o conceito de criação de uma música nacional estava ligado, principalmente, ao uso que o compositor fazia de temas populares e de sua capacidade de desenvolvê-los “artisticamente com todo cuidado”(p.10). Dessa habilidade resultava, segundo o autor, uma música brasileira; na verdade, mais do que isso, porque tratava-se para ele da “verdadeira música brasileira.”(p.10)

Alexandre Levy tinha uma vocação extraordinária para utilizar-se de todos os nossos mais ordinarios themes e rythmos e formava com elles as mais brilhantes scenas nacionaes, como acontece na sua **Scènes Brésiliennes**, onde figuram diversos motivos conhecidos e desenvolvidos artisticamente com todo o cuidado, dando por essa fórmula a verdadeira criação da nossa Musica Brasileira. (p.11)

O estilo de narrativa utilizado por Ignacio Porto-Alegre transmite ao leitor certa sensação de proximidade entre o autor e o músico Alexandre Levy. Se não eram próximos, pode-se levantar a hipótese que as informações foram cedidas por alguém de estreito relacionamento com o compositor, provavelmente alguém da família ou até mesmo o amigo Eduardo de Borja Reis, que também manifestou seu pesar na segunda parte deste texto e intitulou sua última homenagem a Alexandre Levy de *À memória de um amigo*.

Se fossemos dizer a magoa que nos causou a morte do Alexandre era para ver-se a chusma de brutalidades com que teríamos de aggreir a sorte, o destino, a fatalidade, deus ou o diabo que nol-o roubou. Se quizessemos escrever puramente a nossa impressão de sentimentalista, correriam por sobre o papel umas phrases que o publico julgaria por demais assucaradas e que representariam no entanto para nós o sentimento verdadeiro da nossa magoa, da nossa tristeza, da nossa compuncção. (p.18)



Há uma breve frase que confirma conclusivamente a amizade entre o músico e Eduardo de Borja Reis: “Alexandre Levy o amigo que muito estimei, o irmão a quem tanto queria.”(p.20)

Este texto foi reeditado pela Casa Levy em 1930, ocasião em que se comemorou setenta anos deste estabelecimento. A reedição foi igual ao texto veiculado em 1892 pela *Gazeta Musical* do Rio de Janeiro.

MELO, G. T. P. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia, 1908.

Guilherme Teodoro Pereira de Melo publicou no ano de 1908 a obra *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* e, ao longo de suas 366 páginas faz uma crônica, principalmente, da vida musical baiana e, de caráter geral, da brasileira. Destinou a Alexandre Levy um parágrafo sobre a presença do músico na vida musical paulistana do final do século XIX. A passagem encontra-se no capítulo V, denominado *Influência Republicana*, sob o subtítulo de *Compositores e Maestros Paulistas*. Não faz nenhuma menção às outras atividades de Levy, como a de crítico musical no jornal o *Correio Paulistano*, canal de divulgação das atividades culturais realizadas na cidade de São Paulo naquele período, bem como à sua atuação como intérprete musical, por desconhecimento do autor. Melo, neste resumido parágrafo, não apresenta a biografia do músico, relata o que considera significativo na carreira de Alexandre Levy, citando três peças compostas para piano solo. Seus comentários são breves, elogiosos e pouco elucidativos sobre as composições. Informa que o músico faleceu aos vinte e seis anos, pequena incorreção sanável com consulta à data de 1892 tão próxima a ele. Adiante transcrevo o trecho escrito pelo autor.



Outro compositor paulista de grande talento é Alexandre Levy, morto aos vinte e seis anos. Deixou peças para piano: as mais importantes são Variações sobre um tema brasileiro, em que mostra grande poder de invenção e uma educação musical perfeita, Schumanniana, uma Suite em que o estilo de Schumann é admiravelmente imitado e Allegro Appassionato, peça de folego em que o piano está muito bem tratado. (Melo, 1908, p.311-312)

Ainda no capítulo V o autor faz breves comentários sobre o surgimento das idéias de nacionalidade na música, sem entretanto aprofundar o conceito. Atribuiu à chegada da República a responsabilidade de trazer consigo sentimentos nacionais e também a valorização “das coisas pátrias” (p.298). Afirmou também que este novo momento que se iniciava poderia ser denominado de período nativista, no qual a arte, de modo geral, iniciava um processo de reivindicação de tudo o que era nacional. Para o autor, este foi um período de orgulho para os brasileiros, pois estavam passando por um processo de tentativa de rompimento contra todo o “rótulo estrangeiro.” (p.298)

PIMENTA, G. *Alexandre Levy*. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1910.

Em 1910, Gelasio Pimenta publicou pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo o texto biográfico *Alexandre Levy*, sobre a vida do compositor paulistano, suas composições musicais e atividades afins. O pequeno livro consta de 29 páginas e traz uma ilustração do busto do músico. Possui uma característica marcante ao longo do texto que é o uso excessivo de adjetivos e louvações, o que acaba tornando a leitura densa e cansativa, bem como deixa transparecer uma provável falta de fontes concretas e confiáveis para dar o embasamento ao seu trabalho, soando ao leitor, de certo modo, algo superficial. Tal sensação, acaba por confirmar em razão da ausência de referências bibliográficas. Seu culto ao “grande homem” surge logo no início do texto:



Possuímos um elevado grau de cultura intelectual, assimilada naquilo que de melhor tem produzido os franceses, os italianos, os alemães, os ingleses, os norte-americanos; temos uma instrução bem cimentada, porque soubemos aproveitar de cada um desses povos o que eles tem concebido de melhor na irradiação do seu pensamento. Entretanto, ainda não aprendemos as suas lições no culto que tributam aos grandes homens. (p.7)

Critica também a falta de hábito dos brasileiros em valorizar nomes de destaque em áreas distintas como ciências, políticas e artes. E, com Alexandre Levy não foi diferente; o músico não figurou em lugar de destaque pelo simples fato da sociedade ter o costume de se esquecer muito cedo e rapidamente o que dela nasce. (p.7)

O autor comenta o quanto o Brasil, em fins do século XIX, achava-se sob a influência cultural de países europeus e, como a música de Alexandre Levy esteve sob esse domínio, especialmente ao que se refere às influências exercidas em suas composições pela escola de música alemã. Entretanto, para Pimenta, não somente a arte musical européia germânica era produtora de gênios, a arte italiana também os produzia.

Como era muito comum no período romântico, a valorização de figuras tidas como gênio, devido a execuções e composições consideradas fantásticas, este assunto também é o cerne do texto. O autor ressalta que na música brasileira Alexandre Levy poderia até ter ocupado tal posição. Entretanto, não reconheceu nele propriamente um gênio, embora tenha tido “quase a mesma precocidade de Mozart e o brilho deslumbrante dos primeiros anos de Liszt” (p.11).

Não foi propriamente um gênio. Alexandre Levy foi um artista de grande talento e que vasou as suas produções em forma muito pura, capaz de resistir à crítica mais severa. Gênio, foi Beethoven, que criou a Pastoral; gênio foi Mozart, que produziu o Réquiem; gênio foi Haydn e Bach, foi Verdi e foi Rossini; gênio foi Carlos Gomes que se imortalizou nas páginas selvagens do Guarany. (p.8)

Sua descrição da vida cultural de São Paulo no final do século XIX a coloca como um centro atrasado, deixando entrever o preconceito de quem vivia na capital contra os que



viviam numa cidade ainda atrasada que, segundo ele, passava de uma situação de apatia para um período de recebimento dos “primeiros influxos dos centros europeus”. (p.9)

São Paulo era um centro atrasado, onde podiam ser apontadas a dedo as pessoas que revelavam algum interesse pela arte musical...não tinha ainda os ruídos de uma grande capital, nem possuía essa fulgurante civilização que constitui o orgulho da heróica estirpe dos bandeirantes. (p.9-10)

A obra de Pimenta integra o grupo de obras da historiografia da música brasileira que trata o momento de criação da composição *Variações sobre um tema brasileiro* com um excesso de romantização. Provavelmente utilizando a visão do autor da Polyanthéa, afirmou que a peça foi elaborada num ímpeto de saudade do país, quando Alexandre Levy “sentiu-se invadido pela saudade dos seus, quando na grande capital do mundo, acariciando o teclado, evocava a canção popular brasileira – Vem cá Bitu”. (p.14) Entretanto, já foi visto no capítulo II dessa dissertação, que as condições em que esta obra foi composta não concordam com a descrição de Pimenta.

O autor elabora uma lista, não completa, das composições musicais de Alexandre Levy e as divide em obras para música de câmara, orquestra e piano solo. Ao citar as peças, faz um rápido comentário sobre elas, sem muito detalhes.

Pimenta encerra sua obra biográfica criticando Dr. Oliveira de Lima, que escreveu um trabalho sobre a música no Brasil e, que esqueceu de incluir a figura do músico Alexandre Levy em sua obra. Sendo assim o autor faz o seguinte questionamento:

Mas de quem, então, a culpa? Dos brasileiros que não sabem dar o devido apreço aos nossos artistas e deixam que os seus nomes se esqueçam. Se tivermos o hábito de reviver a memória dos nossos músicos notáveis através de suas obras mais apreciáveis, o insigne historiador facilmente teria encontrado dados sobre Alexandre Levy, como os encontrou sobre os outros vultos citados em sua conferência. É preciso que cuidemos de reviver os traços da individualidade artística de Alexandre Levy, fazendo executar as suas composições perante o público. (p.28)



ALMEIDA, R. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1926.

Renato Almeida na *História da Música Brasileira* (1926), ao longo de 238 páginas, trata a questão do nacionalismo musical no capítulo III intitulado *O Romantismo na música brasileira*, e também no capítulo IV *Tendências da música brasileira*. Refere-se a esse momento como de “procura por uma expressão brasileira” e, não propriamente ainda de nacionalismo. Trata em sua narrativa da vida e obra de compositores brasileiros, considerando a ordem cronológica dos acontecimentos. Segundo ele, em 1830, quando as idéias do Romantismo europeu chegaram ao Brasil encontraram um povo já romântico; entretanto, temas típicos do romantismo europeu, como a tristeza, a melancolia, inicialmente, não conseguiram alcançar o grau de exaltação necessário, pois “energias da terra brotavam exuberantes e não poderíamos levar a vida a nos lamentar tristonhamente.” (p.81). Para ele toda a produção romântica do povo brasileiro, seja no campo das letras, artes ou música, não foi completamente baseada na imitação do similar movimento, na Europa, mas, que por aqui foi idealista e criadora, calcada no impulso “do nosso espírito” (p.82), conceito que era básico no ideário romântico europeu.

Estabelece, com certa frequência, um paralelo entre música e literatura e deixa visivelmente transparecer seu entusiasmo pelo Brasil e seus elementos nacionais. Mostra-se favorável ao rompimento com os ditames da civilização européia, principalmente com relação à produção musical. Afirma que há a necessidade da “procura por uma expressão caracteristicamente brasileira, algo que tenha raízes profundas na terra, no sentimento da gente e nos pendores da alma nacional.” (p.111). Renato Almeida não deixa dúvidas sobre sua adesão à ideologia nacionalista e seus textos precisam ser entendidos dentro deste contexto.

Ainda segundo o autor, de 1890 em diante, foi possível sentir uma certa inquietação na sociedade e sentimentos como a busca pela liberdade começam a adquirir uma certa importância. A busca de liberdade, se não alcançada em termos sociais (que Renato Almeida



nunca discute), podia ser canalizada, nas artes e na música, em movimentos em busca de um jeito brasileiro do fazer musical e contra a opressão da estética européia.

Nessa linha de raciocínio, Carlos Gomes é criticado por ter ido à Europa em busca de aperfeiçoamento musical, pois, segundo Renato Almeida, o Brasil era rico em elementos nacionais e o compositor deveria ter se apropriado deles com mais intensidade. Ainda segundo o autor, se Carlos Gomes tivesse atentado para a importância e riqueza dos motivos brasileiros, poderia ter sido o responsável primeiro em aclamar a independência da música brasileira da européia. Afirmo que “Gonçalves Dias e José de Alencar não precisaram de modelos estrangeiros para suas criações literárias.” (p. 85-86).

Sendo brasileiros, ficaremos por forças universais, desde que sejamos capazes de criar por nós mesmos. Só as imitações passam... A nossa música, ainda está adormecida, será preciso despertá-la e ouvir o seu canto de liberdade. (p.113)

A narrativa sobre Alexandre Levy é resumida, com poucos detalhes informativos, com uso excessivo de adjetivos, característica necessária ao espírito de enaltecimento do nacional que Almeida abraçava. Procura situar Alexandre no tempo e espaço da História e destaca que o músico teve uma participação importante neste momento de desenvolvimento da conquista da nacionalidade em música, que naquele momento vinculava-se principalmente à busca e uso do folclore. Fez referência à necessidade de se valorizar as obras musicais compostas por Alexandre Levy, pois acreditava que todo o conjunto de composições tiveram significativa parcela de contribuição para o desenrolar da música brasileira. Via em Levy, entre todos os músicos da sua época, o que primeiro percebeu a necessidade de se ter e fazer uma música essencialmente brasileira, calcada em elementos culturais da terra e da cultura do povo. Se não tivesse morrido tão jovem, certamente teria contribuído ainda mais para a afirmação da nacionalidade em música. Coloca-o entre aqueles que procuravam nacionalizar a música como uma missão capaz de dar orientação à sua função artística. Isto é, o nacionalismo na música seria o único caminho para se dar sentido à atividade artística. Completa dizendo que,



entretanto, o nacionalismo só veio a se concretizar realmente com os compositores modernos (depois de 1922); o que se passa antes é apenas início desse processo maior.

ANDRADE, M. *Música do Brasil*. Curitiba: Guaíra, 1941.

Em 1941, Mário de Andrade lançou o primeiro volume da coleção denominada Caderno Azul sob o título de *Música do Brasil*, totalizando 79 páginas e apresentando duas partes distintas. A primeira foi chamada por ele de *Evolução Social da Música Brasileira* e a segunda parte intitulada *Danças Dramáticas Ibero-brasileiras*. Interessa a este trabalho a temática desenvolvida no decorrer da primeira subdivisão da obra, no capítulo IV, onde Mário de Andrade discorreu sobre os acontecimentos musicais na época da República, no Brasil.

Para ele, as composições musicais brasileiras no início da República apresentavam-se sob forte influência européia e, mesmo com a iniciativa de alguns músicos, entre eles Francisco Manuel e Carlos Gomes, que tentaram imprimir em suas obras formas inspiradas na temática nacional, esse feito ainda apresentava-se muito distante de tornar-se realidade, devido à situação “internacionalista” pela qual passava o país. (p.27). Afirmou que neste período, o Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro foi de fundamental importância para o desenvolvimento da técnica de composição e da virtuosidade nas execuções musicais ainda muito ligado à estética européia. Menciona Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Glauco Velasquez, Gomes de Araújo, Francisco Braga e Barroso Neto, como os compositores representativos desse processo. Mário de Andrade, entretanto, já enxerga nesse desenvolvimento técnico musical um caminho para uma música que em breve teria condições de andar sozinha. Sumariza, em poucas palavras, as condições para criação do espírito nacionalista que iria tanto defender posteriormente, espírito este que seria responsável pelo desenvolvimento da música no Brasil, segundo sua visão.



Se as guerras do sul tinham contribuído para acendrar no peito brasileiro a convicção mais íntima de uma pátria completa e unida, por outro lado simulacro de independência econômica e relativa fartura, com o surto do café tornara propícias as afirmações da personalidade nacional. E, pois, pondo de parte o frágil nacionalismo meramente titular e textual das duas óperas indianistas de Carlos Gomes, não parece apenas ocasional que justamente na terra-da-promissão paulista, recém-descoberta, surgisse o primeiro nacionalista musical, Alexandre Levy (p.28).

Considerando o nacionalismo musical um estágio na “evolução local de nossa música”, Mário de Andrade chama a atenção para as figuras de Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno como as mais características desse início de um novo período musical. Para o autor a contribuição da estética européia continuava, ainda a ser o exemplo seguido por todos.

Pois era na própria lição européia 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. Já então o Grupo dos Cinco (Rússia), criando sistematicamente sobre as manifestações musicais populares do seu espantoso país, tinham conseguido nacionalizar e tornar independente a música russa. (p.29).

No texto, Mário de Andrade não apresenta a biografia de Alexandre Levy, mas discute seu papel como um músico inserido no contexto social e musical do final do século XIX. O autor atribuiu a Alexandre Levy o título de “primeiro nacionalista musical”(p.28), pois para ele, o compositor foi quem melhor representou, em sua produção, essa “nacionalização por meio da temática popular”(p.30).

Essa primeira fase nacionalista é ainda resultado de uma experiência individual de Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno “e neste sentido, embora ainda deficientemente, eles não são apenas profetizadores da nossa brilhante e inquieta atualidade, mas a ela se incorporam, formando o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira”(p.30); a fase posterior, depois da Primeira Guerra Mundial é que vai torná-la uma “tendência coletiva”(p.30), cujo marco foi em 1922, com a Semana de Arte Moderna.



BETTENCOURT, G. *Temas da Música Brasileira – Conferências realizadas em Lisboa.* Rio de Janeiro: A Noite, 1941.

A obra *Temas de Música Brasileira* elaborada por Gastão de Bettencourt baseia-se em uma série de conferências realizadas no Salão Nobre do Clube Brasileiro, em Lisboa, em 20 de novembro de 1933. O evento contou com a participação de vários intérpretes de obras para piano solo, música de câmara e peças orquestrais dos compositores cuja vida e obra eram o enfoque dos discursos.

O livro foi editado em 1941 e tem prefácio de Renato Almeida que se refere a Bettencourt como “um amigo fiel da música brasileira.”(p. 2), divulgando-a em Portugal por meio de conferências e fazendo com que a mesma se torne conhecida bem como os seus compositores. Atribui também certo mérito a Bettencourt pelo fato do mesmo se mostrar preocupado com a autenticidade dos fatos, o que o autor “procura o mais possível as indicações da crítica brasileira, a fim de aumentar o poder de sugestão com que modela cada figura apresentada.”(p.2). Sobre a relevância do trabalho, Almeida afirma que é um importante material de estudo que servirá para consulta de estudiosos e apreciadores do assunto e, acima de tudo, pela atitude de divulgação da música brasileira e seus compositores. Ainda segundo o autor do prefácio, quanto mais se estuda a música brasileira mais clara é a sensação de intensa influência de que a música folclórica portuguesa exerceu sobre “quase todas as nossas células melo-rítmicas e vai aparecer nas expressões mais altas da música erudita.”(p.9) e que a presença do elemento lusitano foi significativa e dominante.

Assim, quando os nossos compositores vão haurir nas fontes nativas a inspiração criadora, não pelo aproveitamento de temas populares, mas pela dinamização, na fantasia do artista, de todos esses elementos que constituem a matéria sonora do país, circula nela a seiva originária, marca do seu nobre nascimento.(p.9)

Almeida parabeniza Bettencourt pelo resultado final da publicação dizendo que, mesmo o autor vivendo em outro país, não o Brasil, mostrou-se sempre cuidadoso na utilização da



documentação “o que lhe permitiu uma obra conscienciosa e erudita, na qual os valores exatos de nossos músicos são realizados com absoluta justeza.”(p.10)

Gastão de Bettencourt procurou trabalhar neste livro não somente com os compositores seguidores dos caminhos do nacionalismo, mas também, com aqueles que fizeram parte deste momento histórico-musical; não seria possível esquecê-los, pois mesmo não recebendo influências diretas e significativas do movimento em questão, foram dominados de algum modo pelas tendências internacionais da época. Também nesta obra, o autor preocupa-se em transmitir “sempre o caráter brasileiro de cada músico, a fim de encontrar depois a sua projeção universal.”(p.8)

A conferência sobre Alexandre Levy foi realizada no dia 1 de março de 1936, na residência de Emma Romero dos Santos Fonseca da Câmara Reys e, tem como subtítulo *Alexandre Levy (Um grande compositor paulista)*, cujo tema é desenvolvido ao longo de 27 páginas. O texto é um preâmbulo para um concerto com obras de Alexandre Levy e Luís Levy. Menciona rapidamente este último. O autor chama logo a atenção para o fato de Alexandre Levy ser paulista e,

Paulista é ser brasileiro cem por cento; é ser lutador intemerato, que jamais esquece o esforço ingente do bandeirante destemido que rasgou audazmente, na cerrada e temerosa selva, a vastidão dos limites dos seus atuais domínios, conquistados com denodado esforço; é ser o abnegado patriota, que mantém sem jaça a impávida fidalguia dos seus brasões e ostenta com altivez – e com consciência – a vetusta soberana divisa do seu escudo: *Non ducor, duco* ... “Não obedeco, mando!...”

E...de longe, das afastadas eras da colonização lhe vem essa bem ajustada altivez. (p.76-77).

Traz dados biográficos de Alexandre Levy mencionando especialmente sua participação na fundação e direção do Clube Haydn, a sua atuação como crítico musical no Correio Paulistano. No Clube que funcionou de 1883 a 1887, Alexandre Levy organizou trinta e cinco concertos e “se revelou Levy um diretor seguro e de fecundos recursos, com absoluto domínio sobre o conjunto e uma bem nítida compreensão dos valores orquestrais e da sua fácil



condução. Possuía todos os dotes que caracterizam os grandes chefes de orquestra.” (p.86). No que se refere às composições musicais faz comentários informativos.

Que obra estupenda de cultura musical conseguiu realizar! Não foram apenas obras que deixou, essas já por si bastantes, sem dúvida, para nos darem a medida certa do seu talento privilegiado e a noção do que poderia vir a atingir; foi também a sua ação notável no sentido da maior divulgação da boa música, foi o papel importante que desempenhou no meio artístico da sua época, que agitou de iniciativas arrojadas e de alto valor cultural. (p.81)

Bettencourt comenta que o *Samba* é uma das obras na qual Alexandre Levy revela sua preocupação em “contribuir para a criação de uma música acentuada, estruturalmente brasileira, liberta de todos os estrangeirismos que abastardavam a música do seu país”(p.95) e explica o surgimento dessa música popular entre os brasileiros. (p.95-102)

Ao tratar do episódio do falecimento de Alexandre Levy, o autor conclui que o músico “foi arrebatado na hora criadora em que a pujança do seu talento prometia obra grandiosa e magnífica”. (p.83)

AZEVEDO, L. H. C. *Música e Músicos do Brasil: história-crítica-comentários*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, 1950.

Em *Música e músicos do Brasil* (1950), o autor afirma que, dentre todas as atividades artísticas produzidas pelo povo brasileiro, em meados do século XIX, foi somente por meio da música que se criou “alguma coisa fortemente original e diferenciada dos moldes europeus.”(p.11). Referia-se à criação de uma arte voltada ao nacional que, segundo o autor, neste período já era feita de forma consciente pelos compositores Alexandre Levy e Francisco Braga. A postura, adotada pelos músicos de valorizar elementos nacionais, proporcionou à música brasileira, tempos depois, uma posição de respeito frente à sociedade e deu aos brasileiros “uma concepção musical própria, dentro da qual cabem todos os estilos.”(p.11). Isto é, contribuiu para formação de uma consciência artística nacional (p.11).



Luiz Heitor parte da mesma idéia difundida entre os nacionalistas de que da união das três raças advém a inata musicalidade dos brasileiros.

Se o folclore indígena não teve grande alcance por estar vinculado às aldeias primitivas; e por soar, de certo, modo estranho (ou exótico) ao brasileiro, em função da localização distante da vida em sociedade, já a cultura do negro esteve diretamente ligada à rotina do país. Aqui viveram várias gerações, que acabaram por assimilar os costumes do Brasil. Criaram um folclore musical próprio, com traços e acentos europeu, que era “mais especificamente negro do que mestiço em suas aplicações.”

Em lugar dos cânticos africanos, que o negro brasileiro não soube conservar, uma outra música surgiu, por ele criada e por ele adotada, em todo o país. Música cuja relação com o que conhecemos da africana é impossível estabelecer; música puramente brasileira, negro-brasileira, para sermos mais precisos, e que constitui, na sua originalidade e na sua força, o folclore musical de uma vasta camada de nossa população, com influência em quase todas as manifestações musicais das camadas adjacentes. (p.19).

A contribuição do europeu, entretanto, reside nas “camadas mais profundas da nossa formação musical se constituem de material português, apenas deformado, antes pela musicalidade de outros povos que com o português colaboraram na formação da civilização brasileira, do que pelo contato com a música original desses povos.”(p.20). Ainda segundo o autor, essas influências puderam sentir-se em especial no intercâmbio de gêneros musicais (fado e modinha), a alteração do binário composto das canções portuguesas na síncope do primeiro tempo da música brasileira, na persistência do romanceiro cantado em português no Nordeste brasileiro, nos autos populares, no instrumental de origem portuguesa e por meio das cantigas de roda, jogos e acalantos do folclore infantil português. (p.20-21).

Nesta obra, o autor tratou de forma resumida da participação de Alexandre Levy, na sociedade musical da época. Não se deteve no conjunto das composições do músico e cita somente a peça orquestral *Suite Brésillienne*.



KIEFER, B. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

A abordagem de Bruno Kiefer, segundo ele próprio, é sócio-histórica. O autor trata do nacionalismo na música no item 8, do capítulo III e, como Mariz, utiliza-se da biografia do compositores brasileiros para elaborar a linha cronológica da história da música brasileira, o que de certo modo, é o propósito geral de seu livro. Para Kiefer o nacionalismo musical foi um produto gerado pelo movimento romântico europeu que chegou tardiamente ao Brasil.

No que se refere ao Brasil, no entanto, é preciso levar em conta, antes de mais nada, que o movimento romântico só entrou aqui com muito atraso em relação à Europa. Além disto, a produção inicial na música revela-se tão escassa em valor e/ou significado histórico que se é obrigado a situar a fase inicial do romantismo entre nós por volta da metade do século passado [século XIX]. (p.64)

O autor menciona que o início do Romantismo brasileiro ocorreu paralelamente ao sentimento antilusitano, este intensificado e solidificado durante a estada da Corte de D. João VI no Brasil e, aos acontecimentos políticos relacionados à Independência do país.

O sentimento antilusitano, apesar de mais ou menos vago – condensando-se, por vezes, em reações mais decididas, como a Inconfidência Mineira – sempre existiu no Brasil-Colônia. As realizações de D. João VI no Brasil, isto é, sua política econômica, social e cultural, contribuíram poderosamente para o incremento, estruturação e difusão deste sentimento. Surge aí, verdadeiramente, o sentimento nacional, conforme atestam os acontecimentos que se seguiram à saída do monarca do Brasil. (p.50)

O surgimento de uma classe intermediária na sociedade brasileira, na segunda metade do século XIX, foi para ele de fundamental importância no desenvolvimento da vida política, social e intelectual no Brasil. Jornalistas, pequenos comerciantes, religiosos, militares, funcionários, profissionais liberais, faziam parte dessa parcela social que se situava entre os senhores de escravos e os escravos.

Segundo Kiefer, o sentimento nativo, ou o despertar da consciência de nacionalidade em música, existia há tempos e as tentativas de auto-afirmação nacional já ocorriam, mesmo que esporadicamente, na sociedade brasileira. Um desses movimentos foi a tentativa de



criação da ópera nacional, em 1850, movimento que o autor considerou, dentre todas as inovações trazidas pelo romantismo, o acontecimento mais importante do momento na música.

As idéias românticas, com sua busca de auto-afirmação nacional, manifestaram-se nesse movimento, através dos seguintes aspectos: valorização da língua nacional nos textos de música cantada; escolha de assuntos históricos brasileiros para óperas e cantatas; tendências indianistas e anti-escravistas. Estes aspectos não eram, necessariamente, coincidentes entre si, nem com os poucos anos de duração do referido movimento. Podiam aparecer, inclusive, como fruto tardio. (p.77-78)

Kiefer destacou o fato de que todos os aspectos contidos no movimento da ópera nacional eram de caráter extra-musical e, que ao se falar em composição, era possível sentir claramente a presença de influência européia, fosse no campo musical ou até mesmo na vida em sociedade. A tentativa de utilizar o idioma nacional pôde ser vista na época com maior frequência no gênero operístico.

O primeiro sintoma de auto-afirmação nacional pela valorização da língua dá-se, de um modo um tanto engraçado, por uma iniciativa do desembargador João Antônio Miranda, Diretor do Teatro Provisório, no ano de 1852. Num relatório, dirigido ao Imperador, escreve, entre outras coisas: “Quero fazer representar no dia 7 de setembro uma ópera em italiano, cujo assunto seja nacional. De fato, o referido desembargador encarregou Manuel de Araújo Porto Alegre de escrever um libreto. Mandou traduzi-lo, posteriormente, ao – italiano! (p.78)

Essas iniciativas marcaram apenas de maneira introdutória todas as aspirações da sociedade brasileira em relação à criação do movimento da ópera nacional. O nome de D. José Amat¹³ figurou com destaque neste período, na cidade do Rio de Janeiro como fundador da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

¹³ D. José Amat era um nobre espanhol que se viu obrigado a embarcar para o Brasil por motivos políticos, no ano de 1848. No Rio de Janeiro foi professor de canto e composição. Sobre o magistério musical, segundo Kiefer, Amat era mais um amador do que propriamente um grande conhecedor. Manifestou afinidade pelos assuntos referentes à sociedade carioca e criou música para alguns versos de poetas brasileiros, entre eles: Manuel Araújo Porto-Alegre, Antônio Carlos de Andrade Machado e Silva e Gonçalves Dias.



Kiefer também faz referência à publicação da peça para piano solo *A Sertaneja* (1869), de Brasília Itiberê da Cunha¹⁴, que utilizava um motivo popular do folclore nacional “Balaio, meu bem balaio”, considerada também por ele e, por grande parte das obras da historiografia da música brasileira, como a composição que marcou o início do movimento da auto-afirmação nacional, de forma consciente, visto que partilha da idéia de que todas as tentativas anteriores em se criar algo musicalmente nacional foram esporádicas e de maneira inconsciente.

Ao tratar de Alexandre Levy, Kiefer também é sintético. Equívocos na biografia de Alexandre Levy, repetição de histórias sobre os mesmos fatos relatados em obras anteriores de outros autores são algumas das características do seu texto. Na verdade, Kiefer não tenta nenhuma nova interpretação sobre a obra e posição de Levy na cultura musical – repete o que já fora dito. Seu texto é descritivo, um tanto laudatório e não procura apresentar ao leitor uma lista mais completa das obras do compositor paulista; faz referência às indicadas em outros livros.

MARIZ, V. *História da Música no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

Sem dúvida, o nacionalismo na música brasileira figura como um dos temas mais importantes na obra *História da Música no Brasil* (1983) de Vasco Mariz. Ele não só dedica a esse tema praticamente toda a Introdução do livro, mas também dos capítulos 8 ao 14, com exceção do capítulo 13 dedicado a Kollreuter. Para chegar ao nacionalismo, Mariz traça o desenvolvimento da música no Brasil. Alguns aspectos merecem ser destacados nesta obra. O que o autor, bem como os anteriormente mencionados, entende por música é, principalmente,

¹⁴ Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913) recebeu suas primeiras lições de piano com a irmã Maria Lourença. Entretanto, não veio a se profissionalizar na carreira musical, mesmo sendo em sua juventude, um destacado pianista. Foi estudante de direito, na Faculdade de Direito de São Paulo, onde concluiu o curso em 1870. Foi então convidado pela princesa Isabel a seguir a carreira diplomática e acabou por ocupar vários postos na



a música erudita, que afirma ter nascido no final do século XIX, embora o título do livro indique uma abrangência maior. Em segundo lugar, em decorrência dessa percepção, reconhece pouca importância – ou quase nenhuma – à influência de outros grupos que não seja o branco, mostrando-se, portanto, distante de pesquisas antropológicas já existentes na época sobre a cultura de grupos minoritários no Brasil.

Reconhece que para a formação e constituição do povo brasileiro, a união de três raças foi fundamental, isto é, a fusão do branco com o negro e o índio. Valoriza a musicalidade do povo brasileiro – idéia muito difundida entre vários autores que buscam enaltecer nossas qualidades artísticas, como parte do programa nacionalista. Mas, então, a que povo ele se refere? Provavelmente aquele que resultou da união de três raças. O negro, entretanto, contribuiu mais significativamente; foi o responsável pela formação “da alma e do sentimento do povo brasileiro”. “A maior contribuição dos africanos foi rítmica: imprimiram acentuada lascívia à nossa dança e nela introduziram um caráter dramático ou fetichista.” (p.27). Mas cabe ao branco a maior parcela: foi este o responsável principal em imprimir à música brasileira características européias, desde o momento que aportou no país na época do descobrimento. Entretanto, a verdadeira cultura musical só surgiu no século XIX, como foi dito anteriormente.

De Portugal vieram os instrumentos e a literatura musical europeus. Dignas de menção são as influências: espanholas, por intermédio dos boleros, fandangos, seguidilhas, habaneras e zarzuelas; latino-americana, através do pericón e, mais recentemente, do tango; italiana, extremamente importante desde o século XVIII, em virtude da popularidade da ópera no Brasil; francesa, exercida pelos cantos infantis e pelas operetas com textos em vernáculo; austríaca, através da valsa; escocesa e polonesa, respectivamente, pelo xótis e a polca, e, finalmente, da música de jazz norte-americana. (p. 27)

Marcar o nascimento da cultura musical no século XIX é o ponto que Mariz precisa para difundir e alicerçar suas idéias nacionalistas. Afirma que o nacionalismo “é um dos

Europa. Esta função não o afastou da música. É considerado pelas principais obras da historiografia da música brasileira como o primeiro compositor brasileiro a escrever uma peça baseada em cantiga do folclore popular.



movimentos intelectuais mais importantes da arte dos sons.”(p.28) e que na Europa o despertar da consciência de nacionalidade musical surgiu com o propósito de satisfazer o público já cansado das exageradas composições operísticas italianas (p.93). Esta nova estética musical visava a escrever uma música voltada ao nacional, ao folclórico, incluindo em suas peças ritmos e melodias peculiares de cada povo. Entretanto, no Brasil, as tentativas em empregar esse tipo de estética musical, tão em voga na Europa, teve início quase um século após ter se iniciado nos países europeus. O nacionalismo inseriu-se claramente no Romantismo, capitaneado principalmente pela produção literária brasileira, onde temas como a valorização de costumes do povo, a vida no campo e a exaltação da natureza eram trabalhados pelos escritores. O nacionalismo musical foi, portanto, um produto do Romantismo. Para ele, o compositor simpatizante e seguidor dessa estética dedicava-se a enaltecer o folclore do Brasil e tomava, como fonte de inspiração para a elaboração de composições musicais, a mesma temática que era desenvolvida pelos literatos em seus poemas. Nesta passagem fica claro que, para o autor, o primeiro passo é se tomar por base uma cantiga de roda ou melodia tradicional do repertório do povo e usá-la para a elaboração de uma obra instrumental.

O nacionalismo em música, no Brasil, desenvolveu-se em uma sociedade alicerçada nos moldes europeus e que, inicialmente, ofereceu resistência à introdução de elementos mais populares, pois tudo o que era feito e produzido pelas principais nações européias é que deveria ser valorizado e tomado como exemplo a ser seguido por todos. Daí a dificuldade de se aceitar uma “música escrita com sabor nacional, direto ou indireto, folclórico ou depurado” (p.93). Os jovens músicos, pertencentes à elite da sociedade brasileira e privilegiados por poderem estudar e se aperfeiçoar na Europa, quase sempre, tratavam com indiferença tudo que estivesse relacionado às manifestações musicais populares. A camada social menos



abastada do final do século XIX era desvalorizada pela minoria enriquecida e, conseqüentemente, tudo o que vinha dela também o era.

Muitas vezes uma obra artística, concebida seguindo as características nacionais, era associada a algo exótico, afirmou Mariz, o que, de certo modo, acabou se generalizando, ou seja, tudo o que era nacional era sinônimo de exótico. Comentou que alguns compositores não compreenderam como realmente deveria ser uma criação baseada na estética nacionalista. “Na ânsia de produzir algo tipicamente brasileiro, alguns autores nacionalistas desviaram-se do seu objetivo maior focalizando este ou aquele dos múltiplos aspectos do folclore, em vez de exteriorizar uma noção de conjunto, uma única atmosfera do Brasil sonoro.”(p.33-34)

Para Mariz, a consciência de nacionalidade em música veio se concretizar somente por meio da figura de Villa-Lobos, já na segunda metade do século XX, considerado por ele “o desbravador, aquele que aplainou o caminho espinhoso da brasilidade para as novas gerações.” (p.30). Trata no capítulo 7 da fase inicial do movimento nacionalista na música brasileira. Seu tratamento do assunto também é biográfico, seguido de comentários de algumas peças musicais de cada compositor. O capítulo denominado de *Precursores do Nacionalismo* pretende mostrar, por meio da narrativa biográfica de músicos brasileiros pertencentes cronologicamente a este período da história musical, como o movimento se iniciou. O marco foi o ano de 1869, quando *A Sertaneja*, obra para piano solo de Brasília Itiberê da Cunha (1846-?) foi publicada e que, segundo Mariz, acabou por ser considerada a peça inaugural da música nacional brasileira¹⁵, pelo fato de usar um tema do folclore regional do país, como base melódica, a cantiga folclórica “Balaio, meu bem, balaio”. (p.94)

O cenário da música brasileira da segunda metade do século XIX foi marcado pela presença de dois músicos que se destacaram por empregar em algumas de suas obras idéias de nacionalidade. Foram eles, Alexandre Levy, em São Paulo e, Alberto Nepomuceno, no Rio de



Janeiro. Para Mariz, ao se considerar o aspecto cronológico, Alexandre Levy deveria ser visto pela historiografia como o iniciador do movimento musical nacionalista no Brasil. Entretanto, morreu muito jovem e suas obras que apresentavam características nacionais “tardaram a se fazer conhecer por completo.” (p. 96). Sendo assim, Alberto Nepomuceno acabou recebendo a menção de precursor da música de caráter nacional. Mesmo assim, Mariz não dedica muitas páginas a Alexandre Levy. Limita-se a escrever, de maneira resumida, fatos da biografia do músico e cita apenas algumas peças musicais de Alexandre Levy, entre elas: *Variações sobre um tema brasileiro*, *Tango Brasileiro*, *Suite Brasileira*, *Sinfonia em mi menor*, *Schumannianas* e *Comala Poema Sinfônico*, seguidas de comentários simples e de caráter informativo básico.

SENISE, J. A. *Levantamento biográfico sobre Alexandre Levy e Luís Levy in: Sinfonia em mi menor*. Osasco: Fundação Instituto de Ensino para Osasco, Ministério da Cultura, FUNARTE e Instituto Nacional de Música, 1985.

O musicólogo Arnaldo Senise escreveu o texto *Nota sobre o autor*, que refere-se a Alexandre Levy, como parte de seu projeto *Levantamento biográfico sobre Alexandre Levy e Luís Levy*, que recebeu o apoio da Sociedade Brasileira de Musicologia, FUNARTE e Instituto Nacional de Música. O texto compõe a primeira parte da edição da *Sinfonia em mi menor* de Alexandre Levy e contou com a colaboração de Cecília Levy Murtinho da Silva, sobrinha de Alexandre Levy, filha de Luís Levy. A edição conta com prefácio de Cleofe Person de Mattos, na ocasião presidente da Sociedade Brasileira de Musicologia, e apresentação de Jorge da Cunha Lima, então Secretário de Estado da Cultura de São Paulo.

O texto biográfico justifica-se por sua finalidade de apresentação do autor na edição desta obra musical. Senise teve oportunidade de receber da família Levy boa parte da documentação existente sobre e de Alexandre Levy. São cartas de Carlos Gomes ao

¹⁵ Vasco Mariz escreveu que o jornal *Correio Paulistano*, em 17 de junho de 1869, publicou nota referente ao lançamento da obra *Sertaneja*, de Brasília Itiberê da Cunha, afirmando que a peça marcaria o início do



compositor, alguns documentos pessoais e partituras. Esta é a parte nova do texto, quando comparado com os anteriormente mencionados. Em uma carta de Carlos Gomes, de 1883, o compositor campineiro faz observações sobre trechos da escrita musical no *Romance* de Levy, como um mestre faria, dada a diferença de idades (Carlos Gomes estava com quarenta e sete anos e Alexandre Levy com dezenove anos) com o seu discípulo. Citando Luigi Chiaffarelli, que via em Levy “um assimilador, intérprete e apóstolo da nossa alma popular”(p.20), Senise abraça a mesma interpretação já tantas vezes apresentada. Enfatiza, entretanto, a importância da formação européia de Levy que “sorvendo e absorvendo as suas lições diretamente nos textos de obras-primas dos Mestres europeus, Alexandre incide, às vezes, em nítido paralelismo de sentimentalidade acerca deles.”(p.21). E prossegue, “com efeito, não vemos de que maneira outra pudesse melhor capacitar-se vivendo aqui, onde a cultura, ora como antanho, está ainda por fazer tradição.”(p.21). Justifica assim o não tão nacionalista Alexandre Levy, mas sua “legítima, subida vassalagem”(p.21), um traço de liberdade de espírito e de competência adquirida durante seus anos de estudos. Senise vê traços de Bach, Scarlatti, Beethoven, Chopin, Schumann em várias obras; tais traços são apresentados por meio de expressões como “caminhos desbravados por Chopin”; “acurada análise da escrita de Bach, é provável que lhe ensejasse certa concepção polifônica da harmonia”; “o raciocinar de Domenico Scarlatti”, entre outras, forma talvez útil em textos com a finalidade indicada, mas certamente nada objetivos. A questão da nacionalidade é apresentada, segundo Senise, em algumas características que se manifestaram “na rudeza própria da nacionalidade, no que tem ora de inconveniente, ora de rústico.” A formação musical de Alexandre Levy foi, de acordo com o autor, “regra antiga”, que “passa-lhe ao largo, sem hesitar, quando convém, movendo-se por evidente necessidade de sua poesia, nunca por exibicionismo excêntrico.”(p.22). A valorização da conformidade à regra, mas com liberdade quando necessária, o inconformismo não excêntrico e exótico, fazem do Alexandre Levy mostrado por Senise, não mais o

movimento de auto-afirmação nacional no Brasil.



“precursor” do nacionalismo, mas justificam, até certo ponto, sua ambigüidade musical. Senise usa textos de Chiaffarelli, um deles de 1891, citado à página 22, onde se lê que o “nome já bastante conhecido em muitas partes da Europa, nos Estados Unidos do Norte e na República Argentina”(p.22) mas que, entretanto, “não o é suficientemente, entre nós, de maneira a satisfazer às mais modestas exigências.”(p.22), para justificar o pouco conhecimento sobre Alexandre Levy. Outra ambigüidade que pode ser apontada é esta do jovem de sucesso lá fora, mas pouco apreciado aqui dentro. A certeza, cara aos artistas românticos de serem incompreendidos e de escreverem para o futuro acrescenta-se agora uma outra de natureza geográfica. E parte para a busca de confirmação do “talento do autor e profunda admiração pela originalidade no pensamento e na elaboração de sua bela música”.(Chiaffarelli, citado por Senise, p.22). O *Jornal do Pianista*, de Berlim, dedicava um artigo a Alexandre Levy (data não mencionada). A longa citação de Chiaffarelli é justificada por Senise por atender à clarividência daquele “mestre respeitadíssimo no mundo culto”(p.24) em reconhecer e em cobrir “de louros o nosso artista”(p.24).

REZENDE, C. P. *Alexandre Levy na Europa em 1887*. (S.l. : s.d.)

Este texto é um ensaio denominado *Alexandre Levy na Europa em 1887*, escrito por Carlos Penteado Rezende, e encontra-se disponível para consulta, em formato de cópia de fac-símile, na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, sem indicação da fonte original.

O autor deixa claro que consultou a *Polyanthéa*, a obra biográfica escrita por Gelasio Pimenta, os trabalhos de Renato Almeida, Vincenzo Cernicchiaro, Baedeker (guia da cidade de Paris) e que também contou com esclarecimentos prestados por Maurício Levy (irmão caçula de Alexandre Levy). Porém, este ensaio conta com um outro significativo depoimento; o testemunho oral do maestro paulistano João Gomes Júnior, que esteve em companhia de



Alexandre Levy durante a estada do compositor em Milão e Paris. Esta colaboração confere a este texto um tom intimista e traz informações que até então não haviam sido veiculadas. Não se detém apenas no período em que Alexandre Levy permaneceu na Europa mas, também, aborda o aspecto biográfico de um modo geral informando sobre acontecimentos relativos à vida e obras musicais de Levy.

É um pequeno trabalho de pesquisa e de reconstituição, nesse sentido, que apresento agora ao público. O que se vai ler é quase tudo inédito e escapou dos lábios envelhecido de um outro compositor brasileiro, o maestro João Gomes Júnior, provecta e simpática figura dos nossos meios artísticos. João Gomes Júnior, na sua mocidade, conheceu muito bem Alexandre Levy e pode agora, graças à sua memória singularmente lúcida, revelar-me uma porção de dados interessantíssimos. Amigo e companheiro de Alexandre Levy, na Europa, foi testemunha de uma fase de vida dele, que até hoje permanecia desconhecida. (Rezende, Ensaio, 6.º parágrafo, 1.ª coluna, parte I)

A característica laudatória já fica clara no segundo parágrafo do ensaio de Rezende, quando afirma que “foi Alexandre Levy quem iniciou aqui o movimento nacionalista da música brasileira cujos frutos, hoje inscrevem o nome do nosso país como um dos de maior capacidade criadora”. Essa titulação não deve ser atribuída a Alberto Nepomuceno, pois as obras deste consideradas com cor nacional datam a partir de 1896, enquanto as composições de Levy são bem anteriores a essa data (diga-se de passagem, nesta época Alexandre Levy já havia falecido). Menciona o “estrondoso êxito, em duas execuções no ano de 1890, sendo uma delas dirigida por Leopoldo Miguez, em comemoração ao primeiro aniversário da proclamação da República” e conclui “é acertado indicar o nome de Alexandre Levy como o iniciador desse movimento.”(3.º parágrafo, 1.ª coluna, parte I).

As confidências de João Gomes Júnior ocupam a maior parte do texto. Com o propósito de “pesquisa e de reconstituição”, o autor começa discorrendo sobre os motivos que levaram Alexandre Levy à Europa, em 1887. Menciona os episódios já tratados no capítulo II (não apoio da mãe, um suposto caso amoroso, ente outros fatos) e conclui que “dois motivos,



portanto, conduziram Alexandre Levy à Europa: o desejo de completar os estudos e o romance frustrado.” (11.º parágrafo, 1.ª coluna, parte I).

Revela o autor que Alexandre Levy passou seu tempo em Milão visitando e passeando pela cidade, sem se preocupar, de modo mais efetivo, em prosseguir seus estudos de música. O mesmo aconteceu em Paris, próximo ponto da viagem. Há que se considerar a sua juventude – apenas vinte e dois anos. Entretanto, Alexandre Levy não descuidou totalmente da música. Estudava sozinho várias horas por dia, improvisando, e pode-se supor que tenha rascunhado algumas de suas composições que iria escrever quando de volta ao Brasil.

O testemunho de João Gomes Júnior revelou que Alexandre Levy preocupava-se com a música brasileira, reconhecendo que o Brasil deveria ter sua própria música, como os outros países já tinham. “Afirmava que para escrever música brasileira era preciso estudar a música popular de todo o Brasil, sobretudo a do norte do país. Alexandre apreciava muito as modinhas e os lundus. (18.º parágrafo, 4.ª coluna, parte II). Segundo Rezende, “estas informações do mestre João Gomes Júnior referentes ao ano de 1887 são da maior importância, porque provam a preocupação nacionalista do compositor Alexandre Levy, revelada muito antes que outros a manifestassem. Não há a menor dúvida de que foi Alexandre Levy o iniciador espontâneo, natural, desse movimento.” (18.º parágrafo, 4.ª coluna, parte II).

O tom intimista do texto é marcado ainda por revelações sobre a forma de compor de Levy.

Quanto ao método de composição de Alexandre Levy, pelo menos em Paris, onde João Gomes pode observá-lo, pode-se dizer que ele meditava longamente antes de escrever (de onde o “ar” concentrado que todos lhe atribuíam), esperando o momento de passar a música para o papel. Também, ao fazê-lo, era de um só jato. Disse a João Gomes Júnior: “Nunca escrevi a não ser desse modo”. Não escrevia ao piano e sim sobre a mesa, já que a música lhe estava na cabeça e não no teclado. Quando precisava experimentar uma harmonização qualquer, recorria ao piano. É interessante recordar que este método de composição era tipicamente wagneriano. (19.º parágrafo, 4.ª coluna, parte II).



A frase final da citação quer ligar o compositor brasileiro a um dos mais reconhecidos compositores europeus daquele momento, Wagner. Mantém, assim, a necessidade de se comparar com algo superior, de preferência, europeu.

a) Composições musicais de Alexandre Levy para piano solo, música de câmara e orquestra

O levantamento das obras compostas por Alexandre Levy está em ordem cronológica de composição; assim, pode-se perceber anos mais ou menos produtivos do compositor. Há uma constante característica no título de cada peça, fossem elas para música de câmara, piano solo ou para orquestra: a maioria apresentam-se com título em francês. O costume de dar nomes em francês evidenciava, em parte, a educação musical calcada toda ela na didática européia, mas representava principalmente o “processo de reeuropeização da cultura brasileira ao longo da primeira metade de Oitocentos, depois de séculos de segregação colonial. Tal reeuropeização representou a face cultural do monopólio comercial português.” (Mello, 2002, p.265). Assim, também do ponto de vista cultural – e não só econômico – França e Inglaterra disputavam introduzir o Brasil no universo da cultura burguesa européia. Os franceses dominavam o comércio de luxo, a moda, os costumes sociais, enquanto os ingleses procuravam disseminar as mercadorias que produziam industrialmente. (Mello, 2002, p.265)

A seguir, encontra-se a listagem em ordem cronológica das composições:

Ano de 1881

- *Fosca op.3* (Piano Solo)

Ano de 1882

- *Trois Improvisations op.4* (Piano Solo)

Romance Sans Paroles op.4 n.º1

A La Hongroise op.4 n.º2



Pensée Fugitive op.4 n.º3 (Piano Solo)

- *Valse Caprice op.5* (Piano Solo)
- *Paulina-Polca* (Piano Solo)
- *Trio em si bemol n.º1* para piano, violino e violoncelo (Música de Câmara)
- *Impromptu-Caprice* (Piano Solo)
- *Primeira Mazurka op. 6 n.º1* (Piano Solo)
- *Recuerdos-Polca* (Piano Solo)

Ano de 1883

- *Romance Sans Paroles "Feuille d'album"* (Música para Piano Solo)

Ano de 1885

- *Quarteto de Cordas op.11* para dois violinos, viola e violoncelo (Música de Câmara)
- *Scherzo Valse op.9* (Piano 4 mãos)
- *Causerie* (Piano Solo)
- *Cavalcade* (Piano Solo)
- *Collin Maillard* (Piano Solo)
- *Je t'en prie* (Piano Solo)
- *Petite Marche* (Piano Solo)
- *Plaintive* (Piano Solo)
- *Étude* (Piano Solo)

Ano de 1887

- *Variations sur un thème populaire brésilien op.15* (Piano Solo)
- *Scherzo* (Piano Solo)
- *Improviso op.7 n.º2* (Piano Solo)
- *Andante op.22* para quinteto de cordas (Música de Câmara)
- *Deuxième impromptu op.7* (Piano Solo)



- *Trois Petits Morceaux Faciles op.13* (Música para Piano Solo)

Coeur Blessé op.13 n.º1

Amour Passé op.13 n.º2

Doute op.13 n.º3

- *Aimons* para canto e piano (Música Câmara) obs: texto de Horácio de Carvalho

Ano de 1888

- *Marcha com Coros* (Obra Vocal-Orquestral)
- *Cantata para Coro e Orquestra* (Obra Vocal-Orquestral)
- *Werther Poema Sinfônico* (Obra Orquestral)

Ano de 1889

- *Rêverie para Quarteto de Cordas op.19* (Música de Câmara)
- *De Mãos Postas op.12* para canto e piano (Música Câmara) como texto de Horácio de Carvalho.
- *Hymne à 14 Juillet* (Obra Orquestral com Fanfarra)
- *Trio com Piano op.18* (Música de Câmara). Concluído apenas o Scherzo e o Finale.
- *Sinfonia em mi menor op. 21* (Obra Orquestral). Composição iniciada em 1886.

Ano de 1890

- *Tango Brasileiro* (Piano Solo)
- *Comala-Poema Sinfônico* (Obra Orquestral)
- *Suite Brésilienne op.20* (Obra Orquestral)

Ano de 1891

- *Schumanniana op.16* (Piano Solo)

Obras sem data de composição (s.d.)

- *Il Guarany op.2* (Obra para dois pianos)



- *Allegro Appassionato op.14* (Piano Solo)
- *Deuxième Mazurka op.6 n.º2* (Piano Solo)
- *Tarantelle op.8* (Piano 4 mãos)
- *Papillone op.23* (Piano Solo)
- *Poema Sinfônico* (Obra Orquestral)
- *Nair* para canto e piano (Música de Câmara)
- *Le Vallon* para canto e piano (Música de Câmara)
- *Oedipe-Legenda Dramática* para solistas, coro, orquestra (Obra Orquestra-Coral)
- *Romance em mi maior* para violoncelo e piano (Música de Câmara). O texto foi perdido.
- *Scène à la mer* para violoncelo e piano (Música de Câmara). Co-autoria Frederico Nascimento.
- *Trio op.18* para piano, violino e violoncelo (Música de Câmara)
- *Trois Petits Morceaux* (Piano 4 mãos)
 - Sous des Orangers Fleuris*
 - Dis-moi Oui*
 - Scherzino*
- *Deux Marches* (Piano 4 mãos)
- *En Mer-Poema Musical* (Piano 4 mãos)
- *Consuelo* para canto e piano (Música de Câmara)

Alexandre Levy começou a compor quando tinha dezessete anos (1881) e, ao longo de dez anos, dedicou-se a criar obras para piano solo, música de câmara e orquestra. Os anos de 1882, 1885 e 1887 foram mais produtivos na composição de peças para piano solo. Porém, é nítida a mudança do gênero de composição após a viagem para França e Itália, pois, já no ano de 1888, Alexandre passou a dedicar-se as obras orquestrais, provavelmente influenciado pela sua experiência na Europa. As peças para música de câmara foram compostas no decorrer dos



anos de 1882 a 1889. Escreveu nove peças para orquestra no período de 1888 à 1890, das quais pouco ouviu executadas. Ao regressar da Europa, Alexandre Levy não retomou as atividades do Clube Haydn, fechado em 1887, o que dificultou a possibilidade de execução das obras orquestrais, visto que São Paulo ainda não contava com uma orquestra profissional. A orquestra do Club Mendelssohn era a que mais se aproximaria do ideal. Talvez essa ênfase na música orquestral exprimisse a vontade de recuperar sua atividade musical em São Paulo. Mas as dificuldades dessa empreitada, sua saúde debilitada, impediram a concretização de seus propósitos.

Abaixo segue gráfico demonstrativo da peças compostas por Alexandre Levy:

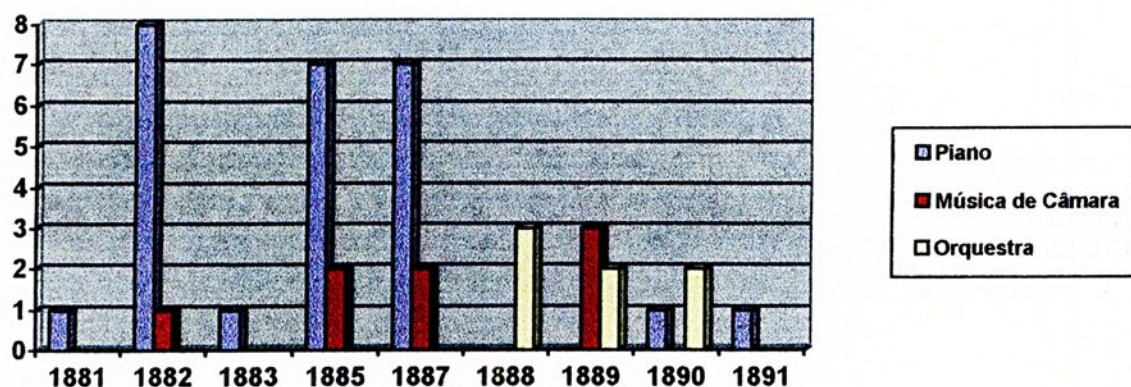


Gráfico I: Demonstrativo das Obras de Alexandre Levy

Além das obras com informações completas, título e data de composição, tem-se notícia da existência de mais dezoito obras, sendo seis compostas para piano solo, dez para música de câmara e duas para orquestra. Não foi possível localizá-las e obter outros dados sobre elas.

Apesar da morte prematura, compôs durante dez anos o total de cinquenta e nove obras, sendo trinta e duas para piano solo, dezoito para música de câmara e nove obras orquestrais e, fazendo parte desta soma final, encontram-se obras sem referência de data de composição. Abaixo segue o gráfico geral das composições de Alexandre Levy:

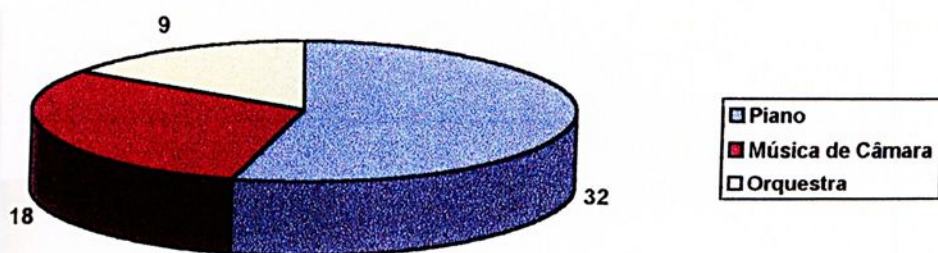


Gráfico 2: Composição geral das obras de Alexandre Levy.

Considerações Finais

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que perde a Arte Brasileira, o que perde o nosso país, é especialmente o estado de S. Paulo, com o pensamento do nosso povo composto não cabe dizer nos estudos imitos d'arte, noticiário etnológico, pequena para conter a manifestação de massa, do sentimento de povo que nos inspira.

No quadro mais que modesto dos nossos compositores faz-se um claro delemtar de pequena lista dos artistas brasileiros desaparecidos um nome que era uma esperança gloriosa, que era uma promessa realizada. (Cartão de Moreira, *Gazeta Musical*, 1892, p. 215)

Considerações Finais

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que perde a Arte Brasileira, o que perde o nosso paiz, e especialmente o estado de S. Paulo, com o passamento do nosso operoso compositor não cabe dizel-o nos estreitos limites d'esta noticia necrológica, pequena para conter a manifestação da nossa dor, o sentimento de pezar que nos oprime.

No quadro mais que modesto dos nossos compositores faz-se um claro doloroso; da pequena lista dos artistas brasileiros desapareceu um nome que era uma esperança gloriosa, que era uma promessa realizada. (Cardoso de Menezes in: *Gazeta Musical*, 1892, p.21)

Assim se expressou Cardoso de Menezes diante do recebimento da notícia do falecimento de Alexandre Levy. Para ele, não morreu somente o músico paulistano, mas o compositor que levava consigo a possibilidade de elaboração de um projeto de música brasileira, um depositário das expectativas para criação de algo novo. O que Menezes exprimiu, como um lamento, acabou por ser tornar quase um lugar comum sobre o compositor e pianista, que outros autores elaboraram de diferentes formas, nos anos subseqüentes, mas no fundo queria dizer: Alexandre Levy foi uma esperança frustrada em um país que se queria acreditar tão musical, mas que carecia de músicos que pudessem ser equiparados aos europeus. E passaram a ver nele um dos primeiros nacionalistas, porque o projeto nacionalista precisava buscar na nossa história qualquer traço, qualquer figura que pudesse caber em seu molde ideal. Na verdade, fizeram de Alexandre Levy um nacionalista, que pudesse caber dentro desse projeto maior, que tão fortemente influenciou a vida intelectual e artística brasileira.

A idéia de criação de um gênio tipicamente brasileiro também não foi esquecida. Alexandre Levy foi comparado com Glinka, o fundador da ópera nacional russa; outros viam em sua música traços de Chopin, de Schumann...comparações que pretendiam validá-lo como



músico, como se somente por meio delas o seu valor pudesse ser reconhecido. Não faltaram os que o viram como “valentíssimo artista que, forte, cheio de ambições nobres, correndo a passos de gigante, estava prestes a tocar à glória, à imortalidade: tal era o seu grande talento não só como pianista vigoroso, mas ainda como compositor original”(Miguel Cardoso in: *Gazeta Musical*, 1892, p.17); para outros “gênio arrojado e tenacidade admirável, honesto, talentoso e leal.” (Eduardo de Borja Reis in: *Gazeta Musical*, 1892, p.19-20)

Mas quem sabe, o que poderia melhor descrevê-lo teria sido “um talentoso e modesto compositor” (E. Pinzarrone in: *Gazeta Musical*, 1892, p.17), preocupado em criar na cidade de São Paulo condições para desenvolvimento de um certo tipo de atividade musical, apresentada em forma de concertos, como os modelos existentes nos mais influentes países europeus – Alemanha, França e Itália. Assim, criou o Club Haydn, com seu irmão Luís e outros amantes da considerada boa música, clube que se tornou “uma das sociedades philharmonicas de mais elevada significação, d’entre as que no Brasil já tem existido.” (Cardoso de Menezes in *Gazeta Musical*, 1892, p. 24). Por causa do Club Haydn, alguns paulistanos puderam ouvir, sem precisar sair do país, obras de Bach, Chopin, Beethoven, Liszt; para outros paulistanos, menos abonados, proporcionou acesso a uma música que só sabiam existir; para outros, uma nova sonoridade nessa cidade que se expandia. Em nome desse ideal cultural, para alguns comentaristas, Levy mostrou-se “capaz de um sacrifício enorme de tempo, de dinheiro e de desgostos para realizar um concerto que educasse seus co-estadinos e depois de todos os dispêndios e de todos os desgostos, impunha silêncio ao seu grande coração magoado e ia...tratar de realizar outro concerto porque havia um público a educar e o seu egoísmo era suffocado pelo amor da arte.” (Eduardo de Borja Reis in: *Gazeta Musical*, 1892, p.19).

Essa sua tarefa, vista como missão, foi acompanhada durante um certo tempo pelo seu trabalho como crítico musical. Nessa posição, com uma coluna regularmente publicada,



Alexandre Levy demonstrava sua preocupação com a qualidade musical do que ouvia e se tornava um educador disposto a levar a arte musical européia, a arte burguesa, a todos os que pudessem ouvi-lo. Os textos giram em torno de críticas (às vezes ácidas) à maneira de tocar peças do repertório europeu e de como se deveria educar musicalmente os paulistanos. Mas não se refere a nenhuma necessidade da música vir a ser brasileira, de ter sua própria identidade.

De que forma, então, a presença de Levy marcou a música brasileira? É fato que ao longo de seus vinte e sete anos compôs com dedicação um número expressivo de obras, principalmente para seu instrumento, piano. A possibilidade de compor resultava de seu talento musical e de muito estudo, iniciado em casa, estudo que nunca deixou de procurar, de aperfeiçoar. Buscava, assim, uma educação musical para si próprio baseada nos moldes europeus – professores e escolas nos centros musicais, audição de concertos, estudos de obras dos considerados mestres da música – como forma de se preparar para a atividade que decidira exercer ao abandonar o comércio, negócio de família.

Entretanto, seu perfil biográfico, sempre apresentado nas obras de história da música brasileira, não endossa o título a ele atribuído de “o primeiro nacionalista musical.” (Andrade, 1941, p.28). Mesmo vivendo em um momento em que se pode perceber os primeiros passos da movimentação intelectual e artística para construção de uma arte brasileira – nativismo, indianismo, por exemplo – Levy manteve-se distante disso. Suas pretensões intelectuais não são ainda conhecidas, por falta de acesso à documentação mais pessoal do compositor. Nos poucos anos que viveu na idade adulta, parece não ter tido tempo de formar suas idéias e criar uma contrapartida musical para o que estava ocorrendo nas outras artes. Um modo meio dúbio de lidar com a música – organizador de concertos com música da tradição européia e compositor de algumas obras com temática brasileira.



Ser dúbio naquele momento, entretanto, não deve ser visto como uma característica negativa e não pretende envolver um julgamento do que fez ou poderia ter feito. O que poderia dizer de Levy é que padeceu do “que se poderia chamar o dilema do mazombo, isto é, do descendente de europeu ou reputado tal, com um pé na América e outro na Europa, e equivocadamente persuadido de que, cedo ou tarde, terá de fazer uma opção.” (Mello, 2002, p.235). Representava aquela camada brasileira que podia perceber que o Brasil não era a Europa, que tinha acesso a bens que reconhecia e valorizava como de uma cultura superior e que “desde que temos a menor cultura, começa o predomínio destas sobre aquele”, frase de Joaquim Nabuco em *Minha formação*, citada por Mello (Mello, 2002, p.235). O que Levy tinha era uma emoção estética tão válida quanto qualquer outra. Sua inclinação, por formação pessoal e cultural, era para a música européia, para a arte “impregnada de história secular”, aplicando a expressão feliz de Mello (p.233), e, ao mesmo tempo, um certo gosto pelas coisas de sua pátria.

Alexandre Levy foi, em certo sentido, mal interpretado pela historiografia oficial brasileira. Sem criticá-lo como compositor, porque precisava valorizar os talentos musicais nacionais, esta historiografia, baseada na ideologia nacionalista hegemônica a partir da década de 1920, repudiou a sensibilidade diferente daqueles que viveram durante a Monarquia e a República Velha, de apego à civilização européia e de orgulho “pelo espetáculo da natureza virgem ou quase intocada pelo trabalho humano.” (Mello, 2002, p.233).

O anacronismo dos historiadores da música brasileira deslocou o ângulo de visão perdendo-se a possibilidade de olhar para o tempo e a vida de Levy como um historiador deveria fazer – com a objetividade garantida pela validação documental e com toda a sua capacidade de entender o diferente. Quem sabe a leitura do texto de Joaquim Nabuco possa inspirar novos estudos sobre compositores desse período e entender que as explicações podem ser mais profundas e delicadas, quando diz: “(...) é a atração de afinidades esquecidas mas não



apagadas, que estão em todos nós, da nossa comum origem européia. A instabilidade a que me refiro provém de que na América falta à paisagem, à vida, ao horizonte, à arquitetura, a tudo o que nos cerca, o fundo histórico, a perspectiva humana; e que na Europa nos falta a pátria, isto é, a forma em que cada um de nós foi vazado ao nascer.” (Mello, 2002, p.236).

Bibliografia e Referências Bibliográficas

Bibliografia e Referências Bibliográficas



BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, J. C. *Capítulos de história colonial (1500-1800)*. Rio de Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu, 1928.
- ALMEIDA, R. *Compêndio de História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. 1948.
- ALMEIDA, R. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1926.
- AMARAL, A. B. *História dos Velhos Teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.
- ANDRADE, M. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.
- ANDRADE, M. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, s.d.
- ANDRADE, M. *Música do Brasil*. Curitiba; Guaíra, 1941.
- ARAÚJO, E. *A Fotografia no Brasil do Século XIX – 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez (1843-1993)*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas – Pinacoteca do Estado, 1993.
- AZEVEDO, F. *A Cultura Brasileira*. 5.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- AZEVEDO, L. H. C. ; BRAGA, H. R. F. *Pontos de História da Música*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1956.
- AZEVEDO, L. H. C. *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1952.
- AZEVEDO, L. H. C. *Música e Músicos do Brasil: história-crítica-comentários*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- AZEVEDO, L. H. C. *A Música Brasileira e seus Fundamentos*. Washington: Divisão de Música e Artes Visuais – Departamento de Assuntos Culturais União Pan Americana, 1948.
- BARROS, A. C. *A Música: sua história geral em quadros rápidos, ambientes históricos e artes comparadas*. Rio de Janeiro: Americana, 1974.
- BAYER, R. *História da Estética Musical*. 20.ed. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BELLO, J. M. *História da República*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- BETTENCOURT, G. *História Breve da Música no Brasil*. Lisboa, 1945.
- BETTENCOURT, G. *Temas de Música Brasileira – Conferências realizadas em Lisboa*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.
- BOSI, A. *Dialética da Colonização*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAMPOS, R. *História do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Atual, 1996.
- CANDÉ, R. *História Universal da Música*. Trad. E. Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994, v. 2.
- CANDIDO, A. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas / FFLCH, 2002.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CARPEAUX, O. M. *Uma Nova História da Música*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CARPEAUX, O. M. *O Livro de Ouro da História da Música – da Idade Média ao século XX*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- COSTA, L. C. A. ; MELLO, L. I. *História do Brasil*. 4.ed. São Paulo: Scipione, 1996.
- DAHLHAUS, C. *Nineteenth-Century Music*. Trad. J. B. Robinson. Los Angeles: University of California, 1989.

DAHLHAUS, C. *Between Romanticism and Modernism*. Trad. M. Whittall. Los Angeles: University of California, 1980.

DINIZ, E. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. 9.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

EINSTEIN, A. *La Música en la Época Romántica*. 2.ed. Trad. E. Giménez. Madrid: Alianza Música, 1994.

EWEN, D. *Maravilhas da Música Universal*. Trad. J. H. C. Lopes. Porto Alegre: Globo, 1959.

FAUSTO, B. *História da civilização brasileira – O Brasil Republicano: sociedade e política (1930-1964)*. São Paulo: Difel, 1976.

FRANÇA, E. N. *Música do Brasil – fatos, figuras e obras*. 1.ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1957.

FREITAG, L. V. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel Clock, 1985.

FREYRE, G. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1936.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GROUT, D. J. ; PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Trad. A. L. Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

HOBBSAWN, E. J. *A Era dos Impérios (1875-1914)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

JUNQUEIRA, M. F. P. *Escola de Música de Luigi Chiafarelli*. 1982. Tese (Doutorado) - Universidade Mackenzie, São Paulo, 1982.

KIEFER, B. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 3.ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.

KLINTOWITZ, J. *A Arte do Comércio: São Paulo 1900-1930*. São Paulo: SENAC, 1998.

KOSHIBA, L. ; PEREIRA, D. M. F. *História do Brasil*. 7.ed. São Paulo: Atual, 1996.

LEITE, A. F. *Notas Biográficas de Maestros Brasileiros*. São Paulo: E.S. Mangione Editor (s.d.).

LEITE, D. M. *O Caráter Nacional Brasileiro: história de uma ideologia*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1976.

MAGALHÃES, D. J. G. *Suspiros Poéticos e Saudades*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1939.

MARIZ, V. *História da Música no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARIZ, V. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. 2.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1970.

MARQUES, G. *Ruas e Tradições de São Paulo: uma história em cada rua*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado – Conselho Estadual de Cultura, 1966.

MASSIN, JEAN ; BRIGITTE. *História da Música Ocidental*. Trad. A. R. Viana, C. Sussekind, M. T. R. Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO, G. T. P. *A Música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia, 1908.

MELLO, E. C. *Um Imenso Portugal: história e historiografia*. São Paulo: Editora 34, 2002.

MORAES, J. G. V. *Sonoridades Paulistas: final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995.

MOURA, C. E. M. *Vida Cotidiana em São Paulo no Século XIX: memórias, depoimentos, evocações*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado – Secretaria do Estado da Cultura, 1999.

PIMENTA, G. *Alexandre Levy*. São Paulo: Instituto Histórico e Geográfico, 1910.

PRADO, P. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza*. São Paulo: Duprat Mayença, 1944.

REZENDE, C. P. *A Música em São Paulo in: Terra e Povo*. Porto Alegre: Globo, 1967.

REZENDE, C. P. *Ensaio: Alexandre Levy na Europa em 1887*. (S.l. : s.d.)

RIBEIRO, D. *Teoria do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1980.



- ROMERO, S. *Introdução a História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira, 1881.
- ROSEN, C. *A Geração Romântica*. Trad. E. Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- SENISE, A. *Biografia de Alexandre Levy* in: *Sinfonia opus 21*. Osasco: Fundação Instituto de Ensino para Osasco, Ministério da Cultura, FUNARTE e Instituto Nacional de Música, 1985.
- SODRÉ, N. W. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- SOUZA, A. C. M. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- VERÍSSIMO, J. *História da Literatura Brasileira*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1954.
- WOLFF, EGON; FRIEDA. *Guia Histórico da Comunidade Judaica de São Paulo*. São Paulo: B'nei B'rith S/C, 1988.
- WOLFF, EGON; FRIEDA. *Judeus no Brasil Imperial*. São Paulo: Departamento de Publicação do Centro de Estudos Judaicos, 1975.
- WOLFF, EGON; FRIEDA. *Participação e contribuição de judeus ao desenvolvimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Santuário, 1985.

Textos de Alexandre Levy e artigos de jornal:

- FIGAROTE. Companhia Espanhola de Zarzuela. Correio Paulistano, São Paulo, 10 dez. 1889. n. 9979, p. 2.
- FIGAROTE. Exéquias de D. Luiz. Correio Paulistano, São Paulo, 11 dez. 1889. n. 9980, p. 2.
- FIGAROTE. Companhia Espanhola de Zarzuela. Correio Paulistano, São Paulo, 12 dez. 1889. n. 9981, p. 2.
- FIGAROTE. Companhia Espanhola de Zarzuela. Correio Paulistano, São Paulo, 13 dez. 1889. n. 9982, p. 2.
- FIGAROTE. Companhia Espanhola de Zarzuela. Correio Paulistano, São Paulo, 14 dez. 1889. n. 9983, p. 2.
- FIGAROTE. Companhia Espanhola de Zarzuela. Correio Paulistano, São Paulo, 19 dez. 1889. n. 9987, p. 2.
- FIGAROTE. Companhia Espanhola de Zarzuela. Correio Paulistano, São Paulo, 21 dez. 1889. n. 9989, p. 2.
- FIGAROTE. Companhia Espanhola de Zarzuela. Correio Paulistano, São Paulo, 24 dez. 1889. n. 9991, p. 2.
- FIGAROTE. Companhia Espanhola de Zarzuela. Correio Paulistano, São Paulo, 27 dez. 1889. n. 9993, p. 2.
- FIGAROTE. Companhia Espanhola de Zarzuela. Correio Paulistano, São Paulo, 29 dez. 1889. n. 9995, p. 2.
- FIGAROTE. Companhia Espanhola de Zarzuela. Correio Paulistano, São Paulo, 31 dez. 1889. n. 9997, p. 2.
- FIGAROTE. O Hino da Proclamação da República. Correio Paulistano, São Paulo, 02 mar. 1890. n. 10.046, p. 2.
- FIGAROTE. Execução de Hinos. Correio Paulistano, São Paulo, 07 mar. 1890. n. 10.049, p. 2.



FIGAROTE. Música no Jardim do Largo do Palácio. Correio Paulistano, São Paulo, 11 mar. 1890. n. 10.052, p. 2.

FIGAROTE. Concerto de João Gomes de Araújo. Correio Paulistano, São Paulo, 22 abr. 1890. n. 10.085, p. 2.

FIGAROTE. Emilio Pons. Correio Paulistano, São Paulo, 25 maio. 1890. n. 10.113, p. 2.

FIGAROTE. Guitarristas Espanhóis. Correio Paulistano, São Paulo, 01 jun. 1890. n. 10.119, p. 2.

FIGAROTE. Concertos – Emilio Pons. Correio Paulistano, São Paulo 07 jun. 1890. n. 10.123, p. 2.

FIGAROTE. Concertos. Correio Paulistano, São Paulo, 09 jun. 1890. n. 10.125, p. 2.

FIGAROTE. Ettore Bosio. Correio Paulistano, São Paulo, 13 jun. 1890. n. 10.129, p. 2.

FIGAROTE. Sem título. Correio Paulistano, São Paulo, 14 jun. 1890. n. 10.130, p. 2.

FIGAROTE. Concerto Bosio. Correio Paulistano, São Paulo, 29 jun. 1890. n. 10.143, p. 2.

FIGAROTE. Concertos. Correio Paulistano, São Paulo, 30 jul. 1890. n. 10.169, p. 2.

FIGAROTE. Concertos – Marcel Herwegh. Correio Paulistano, São Paulo, 03 ago. 1890. n. 10.173, p. 3.

FIGAROTE. Concertos – Gemma Luziani. Correio Paulistano, São Paulo, 26 ago. 1890. n. 10.192, p. 2.

FIGAROTE. Concerto – Gemma Luziani. Correio Paulistano, São Paulo, 03 set. 1890. n. 10.199, p. 2.

FIGAROTE. Concerto – Marcel Herwegh. Correio Paulistano, São Paulo, 13 set. 1890. n. 10.207, p. 2.

FIGAROTE. Concerto – Enrico la Rosa. Correio Paulistano, São Paulo, 27 set. 1890. n. 10.219, p. 1.

FIGAROTE. Concerto – Marcel Herwegh e Gemma Luziani. Correio Paulistano, São Paulo, 30 set. 1890. n. 10.221, p. 1.

FIGAROTE. Concerto. Correio Paulistano, São Paulo, 29 out. 1890. n. 10.245, p. 1.

FIGAROTE. Concertos. Correio Paulistano, São Paulo, 15 nov. 1890. n. 10.259, p. 1.

FIGAROTE. Concertos. Correio Paulistano, São Paulo, 25 nov. 1890. n. 10.266, p. 1.

FIGAROTE. Companhia Lyrica Italiana. Correio Paulistano, São Paulo, 02 dez. 1890. n. 10.272, p. 1.

FIGAROTE. Companhia Lyrica Italiana. Correio Paulistano, São Paulo, 06 dez. 1890. n. 10.276, p. 1.

FIGAROTE. Companhia Lyrica Italiana. Correio Paulistano, São Paulo, 09 dez. 1890. n. 10.278, p. 1.

FIGAROTE. Companhia Lyrica Italiana. Correio Paulistano, São Paulo, 13 dez. 1890. n. 10.282, p. 1.

FIGAROTE. Companhia Lyrica Italiana. Correio Paulistano, São Paulo, 30 dez. 1890. n. 10.295, p. 1.

JORNAL DO COMÉRCIO. O Lugar de Alexandre Levy na Música Brasileira, Rio de Janeiro, 26 fev. 1961, p.4

PORTO-ALEGRE, I. Polyanthéa – Alexandre Levy: compositor e pianista brasileiro. Gazeta Musical, Rio de Janeiro, 17 fev. 1892. n. 4.

PROVÍNCIA DE SÃO PAULO, São Paulo, 08 maio 1883.



Obras de Referência:

DICIONARIO Biográfico de la Musica. 1.ed. Barcelona: Editorial Ibéria, 1956.

WOLFF, EGON; FRIEDA. Dicionário Biográfico vol II – Judeus no Brasil – século XIX. Rio de Janeiro: Erca, 1987.

DONINGTON. R. O. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. England: Stanley Sadie, 1980.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira – erudita. São Paulo: Art Editora Publifolha, 2000.

HORTA, L. P. Dicionário de Música. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

Anexos



ANEXO 1

Lista de partituras:

- LEVY, A. *Quasiêno Mazurka op. 6 n.º 2*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. 1 partitura (37 p.).
Piano.
- LEVY, A. *Recuerdos - Polka da Salto*. São Paulo: Levy Filhos, s.d. 1 partitura (05 p.). Piano.
- LEVY, A. *Recuerdos - Polca para piano*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1963. 1 partitura (06 p.).
Piano.
- LEVY, A. *Tango Brasileiro*. São Paulo: L. Levy & Irmão, 1924. 1 partitura (06 p.). Piano.
- LEVY, A. *Tango Brasileiro*. Transcrição: Souza Lima. São Paulo: Derosa, s.d. 1 partitura (10 p.).
Violino.
- LEVY, A. *Trois Improvisations - Romance sans paroles op. 4 n.º 1*. São Paulo: Irmãos Vitale, s.d. 1 partitura (06 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Improvisations - A la Hongroise op. 4 n.º 2*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. 1 partitura (06 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Improvisations - Persée fugitive op. 4 n.º 3*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. 1 partitura (06 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Petites Morceaux Facile - Coeur blessé op. 13 n.º 1*. São Paulo: Irmãos Vitale, s.d. 1 partitura (07 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Petites Morceaux Facile - Amour passé op. 13 n.º 2*. São Paulo: Irmãos Vitale, s.d. 1 partitura (05 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Petites Morceaux Facile - Coeur blessé op. 13 n.º 3*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. 1 partitura (07 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Petites Morceaux Facile - Coeur blessé op. 13 n.º 1*. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (07 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Petites Morceaux Facile - Amour passé op. 13 n.º 2*. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (05 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Petites Morceaux Facile - Dents op. 13 n.º 3*. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (06 p.). Piano.
- LEVY, A. *Variations sur un thème populaire brésilien*. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (10 p.). Piano.
- LEVY, A. *Viola em ré menor, op. 18 (Final)*. Manuscrito, (S.L. : s.d.). 1 partitura (23 p.). Piano, Violão.
- LEVY, A. *Humanniana Suite op. 16*. (S.L. : s.d.). 1 partitura (23 p.). Piano.
- LEVY, A. *Marie*. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (05 p.). Piano.
- LEVY, A. *Suite Brasileira - Samba*. Redução para piano: Alexandre Levy. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (22 p.). Piano a quatro mãos.
- LEVY, A. *Suite Brasileira - Samba*. Redução para piano: Luiz Levy. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (15 p.). Piano.
- LEVY, A. *Allegro Appassionato op. 14*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1960. 1 partitura (20 p.). Piano.
- LEVY, A. *Allegro Appassionato op. 14*. São Paulo: Levy e Filhos, s.d. 1 partitura (15 p.). Piano.

Anexos

ANEXO 1

Lista de Partituras:

- LEVY, A. *Deuxième Mazurka op.6 n.º2*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. 1 partitura (07 p.). Piano.
- LEVY, A. *Recuerdos - Polka de Salão*. São Paulo: Levy Filhos, s.d. 1 partitura (05 p.). Piano.
- LEVY, A. *Recuerdos - Polca para piano*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1963. 1 partitura (08 p.). Piano.
- LEVY, A. *Tango Brasileiro*. São Paulo: L. Levy & Irmão, 1924. 1 partitura (06 p.). Piano.
- LEVY, A. *Tango Brasileiro*. Transcrição: Souza Lima. São Paulo: Derosa, s.d. 1 partitura (10 p.). Piano e Violino.
- LEVY, A. *Trois Improvisations – Romance sans paroles op.4 n.º 1*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. 1 partitura (06 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Improvisations – A la Hongroise op.4 n.º 2*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. 1 partitura (08 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Improvisations – Pensée fugitive op.4 n.º 3*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. 1 partitura (06 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Petites Morceaux Facile – Coeur blessé op.13 n.º 1*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. 1 partitura (08 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Petites Morceaux Facile – Amour passé op.13 n.º 2*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. 1 partitura (05 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Petites Morceaux Facile - Doute op.13 n.º 3*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. 1 partitura (06 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Petites Morceaux Facile – Coeur blessé op. 13 n.º 1*. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (07 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Petites Morceaux Facile – Amour passé op. 13 n.º 2*. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (05 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trois Petites Morceaux Facile – Doute op. 13 n.º 3*. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (06 p.). Piano.
- LEVY, A. *Variations sur un thème populaire brésilien*. São Paulo: L. Levy & Irmão s.d. 1 partitura (19 p.). Piano.
- LEVY, A. *Trio em ré menor op. 18 (Final)*. Manuscrito. (S.l. : s.d.). 1 partitura (23 p.). Piano, Violino e Violoncelo.
- LEVY, A. *Schumanniana Suite op. 16*. (S.L. : s.d.). 1 partitura (25 p.). Piano.
- LEVY, A. *Rêverie*. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (05 p.). Piano.
- LEVY, A. *Suite Bresilienne – Samba*. Redução para piano: Alexandre Levy. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (22 p.). Piano a quatro mãos.
- LEVY, A. *Suite Bresilienne – Samba*. Redução para piano: Luiz Levy. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (15 p.). Piano.
- LEVY, A. *Allegro Appassionato op. 14*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1960. 1 partitura (20 p.). Piano.
- LEVY, A. *Allegro Appassionato op. 14*. São Paulo: Levy e Filhos, s.d. 1 partitura (15 p.). Piano.

LEVY, A. *Aimons Chanson*. Rio de Janeiro: Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, s.d. 1 partitura (08 p.). Piano e Canto.

LEVY, A. *Impromptu-Caprice op. 1*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1963. 1 partitura (11 p.). Piano.

LEVY, A. *Romance sans Paroles – Feuilles d'album*. São Paulo: L. Levy & Irmão, s.d. 1 partitura (06 p.). Piano.

LEVY, A. *Fosca op. 3*. Rio de Janeiro: Isidoro Bevilacqua, 1943. 1 partitura (21 p.). Piano.

LEVY, A. *Tango Brasileiro* (disco). Fry da Rocha, piano. São Paulo: RGE, s.d. 1 disco 33 rpm, 12 pol (Antologia de Autores Brasileiros).

LEVY, A. *Tango Brasileiro* (disco). Guisomar Novais, piano. USA: Victrola, 1909. 1 disco 33 rpm, 12 pol.

LEVY, A. *Tango Brasileiro* (disco). Antonietta Rudge, piano. Rio de Janeiro: Academia Santa Cecilia de Música, 1972. 1 disco 33 rpm, 12 pol (Arte de Antonietta Rudge).

LEVY, A. *Sono Brasileira* (disco). Orquestra Sinfônica Brasileira. Souza Lima, regente. Rio de Janeiro: S.L. Faria, 1969. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.

LEVY, A. *Allegro Appassionato opus 14* (disco). Beltrão Carneiro de Mendonça, piano. Rio de Janeiro: Polygram, 1987. 1 disco 33 rpm, 12 pol (O Piano Brasileiro do Século XIX).

LEVY, A. *Andante* (disco). Orquestra Sinfônica de São Paulo. Armando Beladi, regente. São Paulo: Chantecor, s.d. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.

LEVY, A. *Andante* (disco). Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba. Líbero Rodrigues, regente. Curitiba: SynchroScripts, 1995. 1 disco-laser, estíreo, 5 pol.

LEVY, A. ; LEVY, L. *Valdiles de Carvalho*, piano. São Paulo: Studio PANaroma, 1996. 1 disco-laser, estíreo, 5 pol.

LEVY, A. *Pontos Fugitivos opus 4 n.º 3* (disco). Cláudio de Brito, piano. São Paulo: Estúdio Eldorado s.d. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.

LEVY, A. *Tres Momentos opus 13* (disco). Cláudio de Brito, piano. São Paulo: Estúdio Eldorado s.d. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.

LEVY, A. *Romance sem Palavras* (disco). Cláudio de Brito, piano. São Paulo: Estúdio Eldorado, s.d. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.

LEVY, A. *Allegro Appassionato opus 14* (disco). Cláudio de Brito, piano. São Paulo: Estúdio Eldorado, s.d. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.

LEVY, A. *Impromptu Caprice opus 1* (disco). Eudóxia de Barros, piano. São Paulo: Chantecor, 1964. 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Homenagem ao Primeiro Centenário do Autor).

LEVY, A. *Variações sobre um tema popular brasileiro* (disco). Eudóxia de Barros, piano. São Paulo: Chantecor, 1964. 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Homenagem ao Primeiro Centenário do Autor).

LEVY, A. *Tango Brasileiro* (disco). Eudóxia de Barros, piano. São Paulo: Chantecor, 1964. 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Homenagem ao Primeiro Centenário do Autor).

LEVY, A. *Tres Momentos opus 13* (disco). Eudóxia de Barros, piano. São Paulo: Chantecor, 1964. 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Homenagem ao Primeiro Centenário do Autor).

LEVY, A. *Romance sem Palavras* (disco). Eudóxia de Barros, piano. São Paulo: Chantecor, 1964. 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Homenagem ao Primeiro Centenário do Autor).

LEVY, A. *Allegro Appassionato opus 14* (disco). Eudóxia de Barros, piano. São Paulo: Chantecor, 1964. 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Homenagem ao Primeiro Centenário do Autor).



ANEXO 2

Discografia:

- LEVY, A. *Tango Brasileiro* (disco). Eny da Rocha, piano. São Paulo: RGE, s.d. 1 disco 33 rpm, 12 pol (Antologia de Autores Brasileiros).
- LEVY, A. *Tango Brasileiro* (disco). Guiomar Novaes, piano. USA: Victrola, 1904. 1 disco 33 rpm, 12 pol.
- LEVY, A. *Tango Brasileiro* (disco). Antonietta Rudge, piano. Rio de Janeiro: Academia Santa Cecília de Discos, 1972. 1 disco 33 rpm, 12 pol (Arte de Antonietta Rudge).
- LEVY, A. *Suite Brasileira* (disco). Orquestra Sinfônica Brasileira. Souza Lima, regente. Rio de Janeiro: S.L. Festa, 1969. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.
- LEVY, A. *Allegro Appassionato opus 14* (disco). Belkiss Carneiro de Mendonça, piano. Rio de Janeiro: Polygram, 1987. 1 disco 33 rpm, 12 pol (O Piano Brasileiro do Século XIX).
- LEVY, A. *Andante* (disco). Orquestra Sinfônica de São Paulo. Armando Belardi, regente. São Paulo: Chantecler, s.d. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.
- LEVY, A. *Andante* (disco). Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba. Lutero Rodrigues, regente. Curitiba: Syncho/Sonopres, 1995. 1 disco-laser, estéreo, 5 pol.
- LEVY, A. ; LEVY, L. Valdilice de Carvalho, piano. São Paulo: Studio PANaroma, 1996. 1 disco-laser, estéreo, 5 pol.
- LEVY, A. *Penseé Fugitive opus 4 n.º 3* (disco). Cláudio de Brito, piano. São Paulo: Estúdio Eldorado s.d. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.
- LEVY, A. *Trois Morceaux opus 13* (disco). Cláudio de Brito, piano. São Paulo: Estúdio Eldorado s.d. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.
- LEVY, A. *Romance sem Palavras* (disco). Cláudio de Brito, piano. São Paulo: Estúdio Eldorado, s.d. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.
- LEVY, A. *Allegro Appassionato opus 14* (disco). Cláudio de Brito, piano. São Paulo: Estúdio Eldorado, s.d. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.
- LEVY, A. *Improptu Caprice opus 1* (disco). Eudóxia de Barros, piano. São Paulo: Chantecler, 1964. 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Homenagem ao Primeiro Centenário do Autor).
- LEVY, A. *Variações sobre um tema popular brasileiro* (disco). Eudóxia de Barros, piano. São Paulo: Chantecler, 1964. 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Homenagem ao Primeiro Centenário do Autor).
- LEVY, A. *Tango Brasileiro* (disco). Eudóxia de Barros, piano. São Paulo: Chantecler, 1964. 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Homenagem ao Primeiro Centenário do Autor).
- LEVY, A. *Trois Morceaux opus 13* (disco). Eudóxia de Barros, piano. São Paulo: Chantecler, 1964. 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Homenagem ao Primeiro Centenário do Autor).
- LEVY, A. *Romance sem Palavras* (disco). Eudóxia de Barros, piano. São Paulo: Chantecler, 1964. 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Homenagem ao Primeiro Centenário do Autor).
- LEVY, A. *Allegro Appassionato opus 14* (disco). Eudóxia de Barros, piano. São Paulo: Chantecler, 1964. 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Homenagem ao Primeiro Centenário do Autor).



ANEXO 3

Ilustrações:

1. Fotografia de Alexandre Levy	110
2. Fotografia de Henrique Luís Levy (pai de Alexandre Levy)	111
3. Fotografia de Laurette Chassot (mãe de Alexandre Levy)	112
4. Fotografia dos filhos de Laurette e Henrique Levy	113
5. Fotografia da fachada da chácara da família Levy	114
6. Fotografia da fachada da Casa Levy	115
7. Reprodução do manuscrito <i>Modulations</i> (1881)	116
8. Reprodução do manuscrito para quarteto de cordas <i>Rêverie op. 19</i> (1889)	117
9. Reprodução da capa da reedição da Polyanthéa - <i>Gazeta Musical</i> (1892)	118
10. Fotografia do túmulo da família Levy	119
11. Reprodução do manuscrito <i>Sonata</i> (s.d.)	120
12. Reprodução da capa manuscrita da obra para piano a quatro mãos <i>Deux</i> <i>Marches</i> (s.d.)	121
13. Reprodução da primeira página da obra manuscrita <i>Deux Marches</i> para piano a quatro mãos (s.d.)	122





Reprodução da fotografia de Alexandre Levy (Acervo da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro)



Reprodução da fotografia de Henrique Luís Levy (Acervo particular da família Levy – Clara Levy)

Reprodução da fotografia de Lucretia Chaves (Acervo particular da família Levy – Clara Levy)



Reprodução da fotografia de Laurette Chassot (Acervo particular da família Levy – Clara Levy)



Reprodução da fotografia dos filhos de Laurette e Henrique Luís Levy – da esquerda para a direita: Maurício, Luís Henrique, Paulina e Alexandre Levy (Acervo da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro)





Reprodução das fotografias da fachada da chácara – residência de férias e veraneio da família Levy (Acervo particular da família Levy – Clara Levy)



Reprodução da fotografia da fachada da Casa Levy (Acervo particular da família Levy – Clara Levy)

-modulations-



ALEXANDRE LEVY

COMPOSITOR E PIANISTA BRASILEIRO



Nascido em S. Paulo,
aos 10 de Novembro
de 1864

Fallecido em S. Paulo,
aos 17 de Janeiro de
1892

POLYANTHÉA

Publicada no Rio de Janeiro

PELA

“GAZETA MUSICAL”

em 1892



Reedição Autorizada



CASA LEVY

Fundada em 1860

por H. L. LEVY

L. Levy & Irmão — Successores

Rua Barão de Itapetininga, 67 — São Paulo

Reprodução da capa da reedição da Polyanthéa – Gazeta Musical do Rio de Janeiro, 1892.



Fotografia do túmulo da família Levy – Cemitério da Consolação em São Paulo, 2001.

Reprodução do manuscrito de uma página, datada de 1800, com o nome da família Levy, que pertenceu ao 2º lote de uma
seção para plantar solo. Acervo particular da família Levy. (Fonte: Levy)

allegro *Sonata*

The image displays a handwritten musical manuscript for a piece titled "Sonata". The tempo is marked "allegro". The score is written on five systems of staves, each consisting of a treble and a bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The manuscript is a reproduction of a single page, likely a sketch or a preliminary draft, as indicated by the caption.

Reprodução do manuscrito de única página denominado Sonata – provável esboço do que poderia vir a ser uma sonata para piano solo (Acervo particular da família Levy – Clara Levy)

à Mlle Sauline Levy

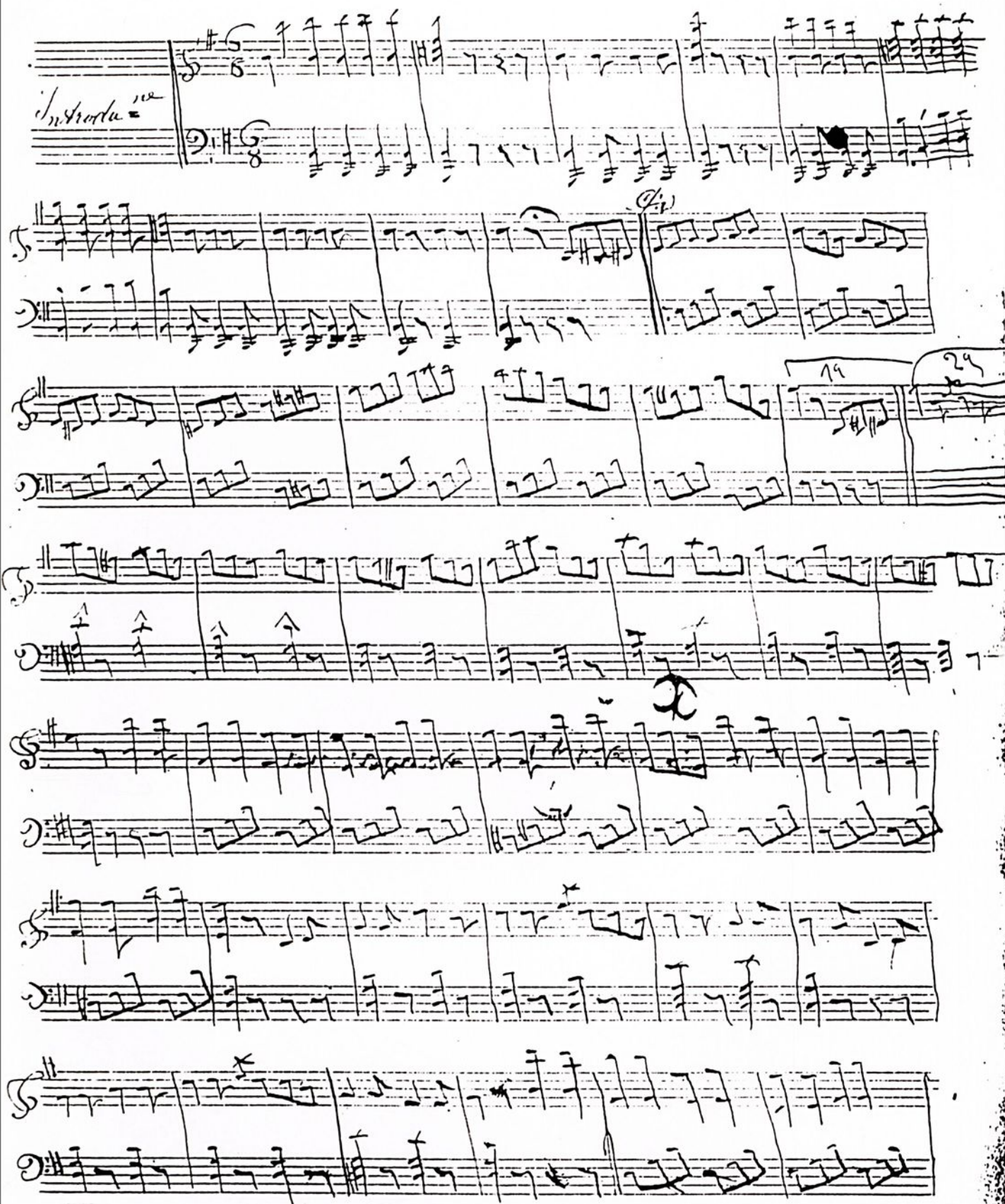
Deux Marches

pour piano a 4 mains

par

son père

Alex. Levy



Reprodução da 1ª página da obra manuscrita para piano a 4 mãos Deux Marches - s.d. (Acervo particular da família Levy - Clara Levy)



