



MAURO CAMILO DE CHANTAL SANTOS

**A CEIA DOS CARDEAIS, POEMA LÍRICO EM 1 ATO,
ÓPERA DE ARTHUR IBERÊ DE LEMOS: RESGATE
HISTÓRICO ATRAVÉS DE EDIÇÃO CRÍTICA E DADOS
BIOGRÁFICOS DO COMPOSITOR.**

Campinas 2013



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

MAURO CAMILO DE CHANTAL SANTOS

**“A CEIA DOS CARDEAIS”, POEMA LÍRICO EM 1 ATO,
ÓPERA DE ARTHUR IBERÊ DE LEMOS: RESGATE
HISTÓRICO ATRAVÉS DE EDIÇÃO CRÍTICA E DADOS
BIOGRÁFICOS DO COMPOSITOR.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Música, na Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama.

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pelo aluno Mauro Camilo de Chantal Santos, e orientada pela Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama.

**CAMPINAS
2013**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Santos, Mauro Camilo de Chantal, 1971-
Sa59c A ceia dos cardeais, poema lírico em 1 ato, ópera de Arthur Iberê de Lemos :
resgate histórico através de edição crítica e dados biográficos do compositor /
Mauro Camilo de Chantal Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Adriana Giarola Kayama.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Arthur Iberê de Lemos, 1901 - 1967. 2. Dantas, Julio, 1876-1962. 3. A Ceia
dos Cardeais - Ópera. 4. Música brasileira. I. Kayama, Adriana Giarola, 1958-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The supper of the cardinals, lyric in 1 act, Arthur Iberê de Lemos
opera : historical recovery through critical edition of the composer and biographical data

Palavras-chave em inglês:

Arthur Iberê de Lemos, 1901 - 1967

Dantas, Julio, 1876-1962

A Ceia dos Cardeais - Ópera

Brazilian music

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Adriana Giarola Kayama [Orientador]

Carlos Fernando Fiorini

Maria José Dias Carrasqueira de Moraes

Martha Herr

José Francisco da Costa

Data de defesa: 18-12-2013

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

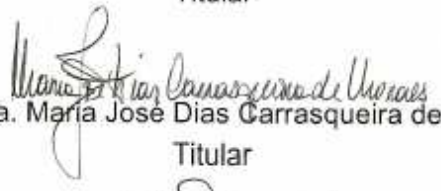
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando
Mauro Camilo de Chantal Santos - RA 099767 como parte dos requisitos para
a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



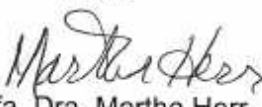
Prof. Dra. Adriana Giarola Kayama
Presidente



Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
Titular



Prof. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes
Titular



Prof. Dra. Martha Herr
Titular



Prof. Dr. José Francisco da Costa
Titular

RESUMO

A ópera *A Ceia dos Cardeais*, de Arthur Iberê de Lemos (1901 – 1967) teve sua estréia em Belo Horizonte, em 1963. O texto poético da ópera utiliza quase a totalidade do texto da obra homônima do escritor português Júlio Dantas, se caracterizando como um estudo reflexivo sobre a brevidade da vida, sobre o amor e a essência leve e frágil da existência. A partir do estudo da ópera em questão, esta pesquisa intenta resgatar o nome do compositor, prolífico em criações musicais, especialmente na formação para canto e piano, e ainda resgatar a ópera *A Ceia dos Cardeais*, para que ela esteja disponível para estudos e performance.

Palavras-chave: Arthur Iberê de Lemos (1901 – 1967); Ópera; *A Ceia dos Cardeais*; Música brasileira; Júlio Dantas (1876 – 1962).

ABSTRACT

The opera *A Ceia dos Cardeais*, composed by Arthur Iberê de Lemos (1901 – 1967) premiered in Belo Horizonte, Brazil, in 1963. The poetic text is almost entirely taken from the homonymous literary work of the Portuguese author Júlio Dantas. The literary content is characterized as reflexive study of the life's brevity, of love, and light and fragile essence of existence. From the study of *A Ceia dos Cardeais*, this research intends to revive the name of an artist who was very fruitful as a composer, in particular as an art song composer, as well as make his opera *A Ceia dos Cardeais* available for a performance.

Key words: Arthur Iberê de Lemos (1901 – 1967); Opera; *A Ceia dos Cardeais*; Brazilian music; Júlio Dantas (1876 – 1962).

SUMÁRIO

RESUMO.....	vii
ABSTRACT.....	viii
INTRODUÇÃO.....	01
I ARTHUR IBERÊ DE LEMOS: compositor esquecido.....	11
1.1 A vida de Arthur Iberê de Lemos.....	13
1.1.1 Cronologia da vida de Arthur Iberê de Lemos.....	44
1.2 Catalogação das obras de Arthur Iberê de Lemos.....	48
II A ÓPERA <i>A Ceia dos Cardeais</i> , uma obra esquecida.....	63
2.1 A peça teatral <i>A Ceia dos Cardeais</i>	65
2.1.1 Júlio Dantas, autor da peça <i>A Ceia dos Cardeais</i>	65
2.1.2 A peça <i>A Ceia dos Cardeais</i>	68
2.2 A ópera <i>A Ceia dos Cardeais</i>	70
2.2.1 Criação e estréia.....	70
2.2.2 O libreto.....	100
2.2.3 Sinopse da ópera <i>A Ceia dos Cardeais</i>	101
2.2.4 Enredo e caracterização dos personagens.....	106
2.3 A música.....	108
2.3.1 Prelúdio.....	110
2.3.2 Ato único, com 4 quadros e 3 episódios.....	115
2.3.3 Caracterização musical dos personagens.....	148
2.4 Aspectos cênicos.....	155
2.4.1 O ambiente cênico da ópera <i>A Ceia dos Cardeais</i>	155
III EDIÇÃO CRÍTICA DA ÓPERA <i>A Ceia dos Cardeais</i>	163
3.1. – A partitura para orquestra.....	165
3.1.1. Os originais e materiais disponíveis da partitura para orquestra.....	165
3.1.1.1 Localização.....	165
3.1.1.2 Descrição física da partitura para orquestra.....	166
3.1.1.3 Análise e seleção das fontes.....	167
3.1.2 A confecção da edição da partitura para orquestra da ópera <i>A Ceia dos Cardeais</i> : revisão crítica.....	168
3.1.2.1 Roteiro para a confecção da edição da partitura para orquestra da ópera <i>A Ceia dos Cardeais</i>	168
3.1.2.2 Grafia musical incorreta na partitura para orquestra manuscrita autógrafa.....	170
3.1.2.3 Notas e pausas escritas de maneira incorreta ou com indicação duvidosa de tempo e/ou altura encontrados	

no manuscrito de orquestra.....	174
3.1.2.4 Sugestões sobre articulação e dinâmica.....	186
3.1.2.5 Indicações inexistentes no manuscrito de orquestra e alterações na estrutura rítmica.....	192
3.1.2.6 Indicações ilegíveis na partitura para orquestra manuscrita autógrafa.....	193
3.2. – A partitura para canto e piano.....	194
3.2.1. Os originais e materiais disponíveis da partitura para canto e piano.....	194
3.2.1.1 Localização.....	194
3.2.1.2 Descrição física da partitura para canto e piano...	195
3.2.1.3 Análise e seleção das fontes.....	199
3.2.2. A confecção da edição da partitura para canto e piano da ópera <i>A Ceia dos Cardeais</i> : revisão crítica.....	202
3.2.2.1 Roteiro para a confecção da edição da partitura para canto e piano.....	202
3.2.2.2 Notas e pausas escritas de maneira incorreta ou com indicação duvidosa de tempo e/ou altura encontrados na partitura para canto e piano.....	203
3.2.2.3 A edição do texto poético.....	206
3.2.2.4 Organização da grafia no texto musical e indicações cênicas inseridas na partitura para piano.....	206
CONCLUSÃO.....	209
BIBLIOGRAFIA.....	213
VITA.....	223
ANEXO I: <i>Da arte e da Humanidade em geral. Algumas de suas revelações com relação à civilização na Alemanha e no Brasil em particular</i>, artigo do livro <i>O Brasil e a Alemanha – 1822 – 1922</i>, de Alfred Funke	
ANEXO II: Transcrição da matéria publicada no jornal Folha do Norte, datada de 05 de novembro de 1938	
ANEXO III: Texto poético da ópera <i>A Ceia dos Cardeais</i>. A peça <i>A Ceia dos Cardeais</i>, de Júlio Dantas	
ANEXO IV: A peça <i>A Ceia dos Cardeais</i>, de Júlio Dantas	
ANEXO V: Edição da partitura para orquestra da ópera <i>A Ceia dos Cardeais</i>	
ANEXO VI: Edição da partitura para piano da ópera <i>A Ceia dos Cardeais</i>	
ANEXO VII: Áudio da composição <i>Noveletas</i>, tendo Arthur Iberê de Lemos ao piano e Marcos Salles ao violino	

DEDICATÓRIA

Agradecido pelo privilégio que tenho tido de poder pesquisar a vida e também a obra de Arthur Iberê de Lemos, mais especificamente a ópera *A Ceia dos Cardeais*, dedico a D-us, acima de todos nós, meu empenho na confecção desta pesquisa. A Ele, o Senhor da Palavra, o Senhor da Música, seja dada toda honra e toda glória. Shalom.

Para Dalca Maria, minha mãe, que me mostrou o caminho da Música.

Para Daniel Moreira, o Ném, sem o qual não seria possível a realização desta pesquisa.

À Marisa Helena Simões, minha luz e eterna amiga.

Para Denise Tavares, meu tesouro musical na forma de amizade. Amo você, mesmo distante.

Ao Amin Feres, meu eterno mestre, *in memoriam*.

Para o Maestro Luiz Aguiar, por ter me apresentado a ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Ao Maestro Sandino Hohagen, pelos ensinamentos, amizade e extrema sensibilidade.

Ao Eduardo Janho-Abumrad, por causa de seu amor e devoção pela essência da Música.

À Kátia Maria Malloy, *in memoriam*.

Para Arthur Iberê de Lemos, compositor brasileiro, meu amigo através do tempo, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama, pela paciência, interesse e também pelo enriquecimento profissional durante os anos de confecção desta pesquisa. Seu sorriso de incentivo nunca será esquecido.

Aos colegas da UNICAMP, especialmente à Poliana Alves.

À Profa. Dra. Maria José Carrasqueira, pela elegância nas sugestões e correções quando do início desta pesquisa.

À EMUFG, pelo incentivo dado para a realização desta pesquisa.

À UNICAMP, pela bolsa oferecida para a busca de dados na Biblioteca Nacional, na cidade do Rio de Janeiro.

Aos professores convidados para esta banca, que julgaram em seu ofício a confecção deste trabalho.

À Luciana Monteiro de Castro e Mônica Pedrosa, colegas de trabalho na EMUFG, ambas professoras que tive e que incutiram em mim o amor pela música vocal brasileira.

Aos músicos Alexandre Galante, Camilo Calandrelli, Riccardo Rimas, Johann Ahl de Oliveira, Marcos Paulo, Luciana Tavares, Franklin Dantas, Alexandre Takahama, Tarcísio Lima, Helma Haller e Valquíria Gomes.

À Dennyse Bacelette e ao Juarez Pessoa, pela ajuda com os números.

À Jéssica Chantal, pelo apoio e carinho.

À Izabella Brant e Bruno Gouveia, pela amizade e suporte no Rio de Janeiro.
TMB!

À Maria Lígia Becker e ao Lucas Bretas dos Santos, eternos professores e exemplos deste ofício.

Aos queridos amigos músicos Alexandre Carvalho, Patrícia Valadão e Urbano Lima, pelo incentivo e colaboração na realização da apresentação da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

À Professora Marilene Gangana, ao escritor Humberto Werneck, aos funcionários da Academia Brasileira de Música (ABM), ao Maestro Roberto Duarte e Ricardo Takuchian, pelo interesse e ajuda imprescindível na realização desta pesquisa.

À Maria Lúcia Godoy, junto à OPM, meu presente celeste, pelos ensinamentos sempre revestidos de graça, beleza, sabedoria e humor!

À Cristiane Hohagen, pela ajuda com os manuscritos da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Ao amigo Werner Silveira, pela contribuição ímpar com a escrita para a percussão, ajudando-me no aprendizado com os instrumentos deste grupo, imprescindíveis na ópera *A Ceia dos Cardeais*.

À Márcia Coimbra, pelos esclarecimentos musicais.

Ao Maestro Arnon Sávio, incentivador desta pesquisa e companheiro especial em minha jornada.

Ao Eduardo Gregori e também ao José Alfredo de Barros.

Ao Maestro Lincoln Andrade, pelos ensinamentos dados com tanto carinho.

Ao amigo Ângelo José Fernandes, por tudo o que representa.

À Lilian Assumpção, pela contribuição generosa com seu talento arquitetônico. Se houvesse um papel feminino na ópera *A Ceia dos Cardeais*, com certeza seria escrito para sua belíssima voz!

Aos funcionários da Biblioteca da UFMG, especialmente à Raquel Mariana Mateus de Oliveira, pela ajuda na busca por dados para esta pesquisa. Ainda, aos funcionários da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, especialmente ao Sr. Rogério Santana, pelo atendimento eficiente dispensado a este autor.

À CPG – IA, pelo incentivo às viagens ao Rio de Janeiro, para pesquisas na Biblioteca Nacional.

Ao Arquivo Público da cidade de Belo Horizonte – APCBH/Teatro Francisco Nunes.

Ao Hely Drummond, sempre generoso, pelo suporte oferecido a este trabalho.

Ao Coral Madrigale, pelos momentos especiais ao longo desta pesquisa.

Indubitavelmente, a arte, pela sua natureza ao mesmo tempo individual, universal e synthetica por excellência é o expoente mais perfeito, em todos os tempos, da actividade humana em geral. Ella é o registro mais fiel e o resumo mais substancial de todos os acontecimentos que se passam no homem e entre elle e o resto da natureza. Pode-se mesmo dizer que todas as producções de arte reunidas formam o livro historico da humanidade. O que a natureza é para Deus, a arte é para o homem; - a creatura refletindo o creador."

Arthur Iberê de Lemos, aos 21 anos, em seu texto *Da arte e da Humanidade com relação à civilização em geral. Algumas de suas revelações com relação a civilização na Allemanha eno Brasil em particular.*, publicado em Berlim, no ano de 1923, na coletânea "O Brasil e a Allemanha".

“Eu sei, eu também sei...Recordar é viver,
Transformar num sorriso o que nos faz
sofrer,
Ressurgir dentro d'alma uma idade
passada,
Como em capela de oiro há cem anos
fechada,
Onde não vai ninguém, mas onde há
festa ainda...
Se eu não hei de saber como a saudade
é linda!
Se eu não hei de saber!”

Cardeal de Montmorency, na peça *A Ceia
dos Cardeais*, de Júlio Dantas (1902).

Lista de Ilustrações

FIGURA 1 – Registro mais antigo em mídia impressa encontrado para a realização desta pesquisa contendo o nome do compositor Arthur Iberê de Lemos.

FIGURA 2 – Nota sobre a criação da Sociedade de Cultura Musica, criada por Arthur Iberê de Lemos, em 1921, no Rio de Janeiro.

FIGURA 3 – *A Lenda do Caboclo*, composta por Villa-Lobos e dedicada a Arthur Iberê de Lemos.

FIGURA 4 – *O Brasil e a Alemanha – 1822 – 1922*, de Alfred Funke.

FIGURA 5 – Matéria sobre a primeira audição com obras de Iberê de Lemos.

FIGURA 6 – Anúncio sobre a primeira audição contendo apenas obras de Iberê de Lemos.

FIGURA 7 – Recital com obras de Iberê de Lemos inseridas no programa de rádio *A Hora do Brasil*.

FIGURA 8 – Iberê de Lemos como compositor requisitado em salas de concerto do Rio de Janeiro.

FIGURA 9. Sessão inaugural da Academia Brasileira de Música, em 1945. José Siqueira (1º esquerda frente) e Eurico Nogueira França (2º esquerda trás). Arthur Iberê de Lemos encontra-se ao cento, de terno branco. Restante listado mas não relacionado com a imagem: Fructuoso Vianna, Antonio de Sá Pereira, João Baptista Julião, Brasília da Cunha Luz, Antonio Garcia de Miranda Neto, Frei Pedro Sinzig e Francisco Curt Lange.

FIGURA 10 – Nota publicada pelo jornal *Correio da Manhã*, sobre concerto contendo obras de Iberê de Lemos. O compositor teve seu nome bastante divulgado entre intérpretes brasileiros no período que abrange as décadas de 1930 a 1960.

FIGURA 11 – Arthur Iberê de Lemos.

FIGURA 12 – Fotocópia da carta enviada por Arthur Iberê de Lemos ao pianista Arthur Rubinstein, indicando o pianista Joel Bello como aluno para Rubinstein.

FIGURA 13 – Nota sobre homenagem póstuma prestada pela ABM ao compositor Arthur Iberê de Lemos.

FIGURA 14 – Fotocópia do atestado de óbito de Arthur Iberê de Lemos, emitido na cidade do Rio de Janeiro.

FIGURA 15 – Matéria sobre o falecimento do compositor Iberê de Lemos.

FIGURA 16 – O compositor Arthur Iberê de Lemos (s.d.).

FIGURA 17 – Texto sobre a criação da primeira composição de Iberê de Lemos.

FIGURA 18 – Capa da edição da *Canção Árabe*, de Iberê de Lemos, editada pela Casa Arthur Napoleão.

FIGURA 19 – Júlio Dantas, autor da peça *A Ceia dos Cardeais*. S.D.

FIGURA 20 – Capa da 1ª edição da peça *A Ceia dos Cardeais*, posterior à sua estréia.

FIGURA 21 – A ópera *A Ceia dos Cardeais* é incluída na Temporada Lírica oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no ano de 1950.

FIGURA 22 – Cópia de uma carta de Heitor Villa-Lobos na qual o mesmo solicita apoio para a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, de Arthur Iberê de Lemos.

FIGURA 23 – Cópia de uma carta de Lorenzo Fernandez, na qual o compositor apresenta e recomenda a ópera *A Ceia dos Cardeais*, de Arthur Iberê de Lemos, para sua primeira audição.

FIGURA 24 – Crítica da ópera *A Ceia dos Cardeais* do jornal *Correio da Manhã*, escrito por João Itiberê da Cunha de 03 de julho de 1937.

FIGURA 25 – Nota do Diário Oficial da União, no qual a ópera *A Ceia dos Cardeais* é submetida a apreciação para a realização de sua primeira audição.

FIGURA 26 – Cópia da autorização que o escritor português Júlio Dantas escreveu, aprovando a utilização do texto de sua peça teatral *A Ceia dos Cardeais* para que Iberê de Lemos pudesse escrever uma ópera homônima.

FIGURA 27 – Teatro Francisco Nunes (s.d.), em Belo Horizonte, onde ocorreu a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

FIGURA 28 – Calendário da Temporada do ano de 1963 realizada pelo Teatro Francisco Nunes comunicando a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, de Arthur Iberê de Lemos. Crédito Arquivo Público da cidade de Belo Horizonte – APCBH/Teatro Francisco Nunes.

FIGURA 29 – Nota do jornal *Correio da Manhã*, da cidade do Rio de Janeiro, informando sobre a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte, M.G.

FIGURA 30 – Crítica do jornal *O DIÁRIO*, de 13 de outubro de 1963, assinada por Luiz Aguiar.

FIGURA 31 – Crítica publicada no jornal *O DIÁRIO* no dia 15 de outubro de 1963, assinada por Luiz Aguiar.

FIGURA 32 – Crítica publicada no jornal *O DIÁRIO* no dia 23 de outubro de 1963, assinada por Luiz Aguiar.

FIGURA 33 – Sandino Hohagen, maestro que conduziu a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, no dia 20 de setembro de 1963.

FIGURA 34 – Nota do jornal *Diário de Notícias*, informando o recebimento de um prêmio nacional pela atuação de Edson Castilho quando da estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

FIGURA 35 – João Alberto Persson, tenor, criador do papel do Cardeal de Montmorency, s.d.

FIGURA 36 – Matéria do Jornal *Correio da Manhã*, descrevendo o sucesso da estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, em Belo Horizonte.

FIGURA 37 – Edson Macedo, barítono, criador do papel do Cardeal Rufo, s.d.

Crédito Arquivo Público da cidade de Belo Horizonte – APCBH/Teatro Francisco Nunes.

FIGURA 38 – Edson de Castilho, baixo, criador do papel do Cardeal Gonzaga, s.d.

FIGURA 39 – Matéria do jornal *A Noite*, sobre a estréia mundial da ópera *A Ceia dos Cardeais*, em Belo Horizonte.

FIGURA 40 – Nota do jornal *Diário de Notícias* sobre a estréia carioca da ópera *A Ceia dos Cardeais*, no Teatro Municipal.

FIGURA 41 – Nota do jornal *Diário de Notícias* após a estréia carioca da ópera *A Ceia dos Cardeais*, no Teatro Municipal.

FIGURA 42 – Esquema com elementos cênicos, baseado nas indicações sugeridas pelo compositor, a seguir: 1 – Tela de gaze transparente; 2 – Retrato de Cardeal; 3 – Fogão aceso; 4 – Tamboretes e poltronas perto do fogão; 5 –

Instrumentos musicais: cravo, violoncelo e violino; 6 – Ceia montada; 7 – Três figurantes representando fâmulos; 8 – Porta de entrada dos personagens cardeais.

FIGURA 43 – Escrita ilegível na partitura para orquestra. c.183.

FIGURA 44 – Escrita ilegível na partitura para orquestra.c.608.

FIGURA 45 – Escrita ilegível na partitura para orquestra.c.610

FIGURA 46 – Escrita ilegível na partitura para orquestra. c.751

FIGURA 47 – Trecho da partitura para piano, em negativo, c. 572.

FIGURA 48 – Trecho da partitura manuscrita da transposição da ária do Cardeal Rufo, c. 416-427.

FIGURA 49 – Imagem da parte superior da primeira página da partitura para canto e piano da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

FIGURA 50 – Trecho da ópera *A Ceia dos Cardeais* presente na partitura para piano e omitido na partitura para orquestra.

FIGURA 51 – Comparação entre escrita pianística e orquestral para o mesmo trecho da ópera, C. 434.

Lista de Tabelas

TABELA 1 – Alguns Jornais brasileiros nos quais Arthur Iberê de Lemos foi citado.

TABELA 2 – A ópera *A Ceia dos Cardeais*, que teve estréia em 1963, mais outros títulos nacionais compostos no ano anterior, 1962, e também no posterior, 1964.

TABELA 3 – Canções para canto e piano, de Arthur Iberê de Lemos.

TABELA 4 – Obras com formação instrumental, de Arthur Iberê de Lemos.

TABELA 5 – Obras contendo vozes e instrumentos, de Arthur Iberê de Lemos.

TABELA 6 – Obras com formação coral, de Arthur Iberê de Lemos.

TABELA 7 – Obras para vozes e orquestra, de Arthur Iberê de Lemos.

TABELA 8 – Obras para orquestra, de Arthur Iberê de Lemos.

TABELA 9 – Comparação do número de palavras presentes na peça e também na ópera *A Ceia dos Cardeais*.

TABELA 10 – Divisão da estrutura da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

TABELA 11 – Estrutura da ópera *A Ceia dos Cardeais*: divisão das partes da obra.

TABELA 12 – Subdivisão do Primeiro Quadro da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

TABELA 13 – Afetos sugeridos para a interpretação dos c. 191 a 195, no Primeiro Quadro da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

TABELA 14 – Sessões que compõem a narrativa do personagem Cardeal Rufo.

TABELA 15 – Sessões que compõem a narrativa do personagem Cardeal de Montmorency.

TABELA 16 – Sessões que compõem a narrativa do personagem Cardeal Gonzaga.

TABELA 17 – Sessões que constituem a ópera *A Ceia dos Cardeais*.

TABELA 18 – Elementos cênicos indicados pelo próprio compositor para a ópera *A Ceia dos Cardeais*.

TABELA 19 – Relação de pantomimas na ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Lista de Exemplos

EXEMPLO 1 – Prelúdio da ópera *A Ceia dos Cardeais*, c. 1 - 4.

EXEMPLO 2 – Primeiro tema apresentado no Prelúdio, realizado pelo violoncelo, c. 20-24.

EXEMPLO 3 – Linha vocal do Cardeal de Montmorency, c. 178-180.

EXEMPLO 4 – Desenho melódico descendente realizado flauta I, trompa I, harpa e 1^{os} violinos.

EXEMPLO 5 – Linha vocal do Cardeal Rufo, c. 187 e 188.

EXEMPLO 6 – Inciso realizado pelos trombones nos c. 31 e 32.

EXEMPLO 7 – Linha vocal do Cardeal Gonzaga, c. 189.

EXEMPLO 8 – Primeiros violinos (primeira divise) e segundos violinos (segunda divise) realizam no c. 33 a 38 do Prelúdio.

EXEMPLO 9 – Linha vocal do Cardeal Gonzaga no trio inicial da ópera, c. 192 e 193.

EXEMPLO 10 – Inciso apresentado pelo corne inglês, primeira flauta, primeiro clarinete, primeiros violinos e violas, nos c. 47-49.

EXEMPLO 11 – Linha vocal do Cardeal Gonzaga, a partir da última nota do c. 198 - 200.

EXEMPLO 12 – Início do Primeiro Quadro da ópera *A Ceia dos Cardeais*, c. 49-52

EXEMPLO 13 – Entrada do personagem Cardeal Rufo, com a participação apenas do naipe das madeiras.

EXEMPLO 14 – Entrada do personagem Cardeal Gonzaga, com a participação predominante do naipe de cordas.

EXEMPLO 15 – Inciso que ilustra a graciosidade e alegria no ambiente cênico entre os c. 49 a 64.

EXEMPLO 16 – Relação texto música presente na linha vocal do Cardeal de Montmorency, através da escrita em anabasis.

EXEMPLO 17 – Textura contrapontística no último trecho composto por Iberê de Lemos para a ópera *A Ceia dos Cardeais*.

EXEMPLO 18 – Relação texto-música presente na linha vocal dos três cardeais, através da escrita em catabasis.

EXEMPLO 19 – Relação texto-música presente no naipe de madeiras nos c. 164, 165, 166, 167 e 168, ilustrando a intenção do texto quando o mesmo liga a política com o mal no Vaticano.

EXEMPLO 20 – Relação texto-música presente na linha vocal do Cardeal Rufo, c. 187 e 188.

EXEMPLO 21 – Relação texto-música presente nas linhas vocais dos três personagens. A palavra “vida” escrita com movimentação de *catabasis*.

EXEMPLO 22 – Relação texto-música presente nas linhas vocais dos personagens Gonzaga e de Montmorency, nos c. 204 a 206. A movimentação ascendente das vozes ilustram o texto “ao galgar na subida”.

EXEMPLO 23 – Relação texto-música presente nas linhas vocais dos personagens Gonzaga, Rufo e de Montmorency, nos c. 205 a 208. A movimentação descendente das vozes ilustram o texto “E a velhice, ao descer”, caracterizando a presença de *catabasis*.

EXEMPLO 24 – Relação texto-música presente no naipe de madeiras. Trítomos descendentes contribuem para que a ilustração das linhas vocais apresentem como resultado uma perfeita interação da relação texto-música que abrange a fala “E a velhice, ao descer”, executada pelos três personagens solistas.

EXEMPLO 25 – Célula rítmica contendo colcheia com dois pontos, cinco fusas e semínima pontuada.

EXEMPLO 26 – Uso de castanholas na célula rítmica característica no início da narrativa do personagem Rufo.

EXEMPLO 27 – Variações sobre a célula rítmica característica no início da narrativa do personagem Rufo.

EXEMPLO 28 – Progressão usada pelo compositor para ilustrar o pensamento do personagem Rufo, c. 414-417.

EXEMPLO 29 – Movimento de *catabasis* apresentado na narrativa do personagem Rufo, c. 498 e 499.

EXEMPLO 30 – Reapresentação de motivo melódico inserido no Primeiro Quadro da ópera *A Ceia dos Cardeais*. C. 591-593.

EXEMPLO 31 – Motivo que sempre acompanha o Cardeal de Montmorency, c.622-624.

EXEMPLO 32 – Ponte modulante que o compositor construiu para ilustrar um incerteza do personagem, c. 647-649.

EXEMPLO 33 – Motivo do minueto criado para a narrativa do Cardeal de Montmorency, c.681.

EXEMPLO 34 – Progressão ascendente utilizada pelo compositor para a confissão do Cardeal Gonzaga de que ele também havia amado na vida.

EXEMPLO 35 – Movimentação descendente realizada pelo naipe de cordas e também pelo naipe de madeiras, que caracteriza a confissão do Cardeal Gonzaga de que amou na vida.

EXEMPLO 36 – Motivo melódico recorrente, caracterizando a alegria na ópera *A Ceia dos Cardeais*.

EXEMPLO 37 – Sistema de designação de alturas.

EXEMPLO 38 – Extensão vocal de cada personagem da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

EXEMPLO 39 – Âmbito vocal de todos os solistas da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

EXEMPLO 40 – Última frase da ópera, cantada pelo barítono, c. 839-847.

EXEMPLO 41 – Ponto culminante na área escrita para a voz de tenor, na ópera *A Ceia dos Cardeais*, c.700-703.

EXEMPLO 42 – Exemplo de ligadura que se encontra em desuso, suprimida da presente edição da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Pouco, muito pouco já se escreveu sobre o compositor paraense Arthur Iberê de Lemos (1901 – 1967) em livros sobre a história da música no Brasil, sendo que nenhum trabalho em nível acadêmico sobre sua vida e/ou sua obra foi registrado até o momento. Iberê de Lemos enquadra-se na lista de compositores brasileiros não valorizados e ignorado após seu falecimento. No entanto, no tempo em que viveu o compositor, sempre citado como sendo uma personalidade muito discreta, foi respeitado e valorizado pelos predicados musicais e profissionais que possuía e aplicava em seu empenho e desempenho musical.

Especialmente na então capital brasileira, a cidade do Rio de Janeiro, Arthur Iberê de Lemos teve atuação significativa durante as décadas de 1920 a 1960. Sistemáticamente, mostrou-se como incansável homem dedicado à divulgação da música brasileira em suas atividades junto à Academia Brasileira de Música e ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, tendo sido citado por Vicente Salles (1931 – 2013), em entrevista para esta pesquisa¹, como “braço direito” em alguns aspectos do músico politicamente mais poderoso que o Brasil possuiu: Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959).

O presente trabalho pretende resgatar e difundir o nome e a obra de Arthur Iberê de Lemos, mais especificamente sua única ópera concluída, *A Ceia dos Cardeais*, composta entre as décadas de 1920 e 1940 a partir da peça homônima do escritor português Julio Dantas (1876 – 1962), sendo orquestrada posteriormente, no ano de 1942. Para tal realização, tomamos como base as poucas citações em livros sobre o compositor paraense, além dos manuscritos da ópera acima citada, disponíveis em arquivos contendo a partitura para orquestra e ainda a partitura para canto e piano feita pelo próprio compositor. Dados esparsos, porém significativos, de autores como Vincenzo Cernicchiaro (1858 – 1929),

¹ Entrevista concedida a este autor no dia 12 de julho de 2011.

Vicente Salles e Vasco Mariz (1921) nos ajudaram a estabelecer um primeiro passo na tentativa de reconstruir a trajetória do compositor. Posteriormente, com o significativo acervo de periódicos disponíveis pela Hemeroteca Digital Brasileira, novos dados sobre a vida e a obra do compositor foram compilados e organizados de maneira que se tornou possível estabelecer dados biográficos do compositor, resultando, então, em uma primeira biografia de Arthur Iberê de Lemos.

Para a realização desta pesquisa, diversos jornais, em sua maioria publicações da cidade do Rio de Janeiro, serviram como norte para a busca de dados sobre o compositor. Iberê de Lemos não se casou, não deixou filhos, tendo toda sua produção musical sido doada para a Biblioteca Nacional, onde está disponível para pesquisa. A correspondência do compositor, se existe, ainda não foi encontrada, salvo pequenas amostras, o que contribuiu deveras na organização desta pesquisa. Desta maneira, as publicações em jornais nacionais foram a maior e também mais detalhada fonte de informações sobre o compositor.

A seguir, apresentaremos uma síntese das principais publicações contendo o nome do compositor. As informações contidas nos jornais pesquisados para a realização desta pesquisa ilustram, com riquezas de informações, as atividades que Iberê de Lemos teve em seu ofício, a seguir: compositor, professor, maestro, regente, pianista, crítico em mídia escrita, Secretário da Academia Brasileira de Música, Auxiliar de Consulado do Ministério das Relações Exteriores e livre pensador.

Na Tabela abaixo, especificamos os jornais pesquisados para a confecção desta pesquisa, indicando nome, número de ocorrências e ainda o intervalo entre anos ou décadas em que o nome de Arthur Iberê de Lemos foi citado:

PERIÓDICOS	OCORRÊNCIAS COM NOME DE IBERÊ DE LEMOS	DATAS DAS CITAÇÕES
<i>O Paiz</i> (RJ)	42 (quarenta e duas)	Décadas de 1910 a 1930

<i>Revista da semana</i> (RJ)	3 (três)	Décadas de 1910 a 1950
<i>O Correio da manhã</i> (RJ)	135 (cento e trinta e cinco)	Décadas de 1910 a 1970
<i>Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro</i> (RJ)	7 (sete)	Décadas de 1920 a 1930
<i>Correio paulistano</i> (SP)	2 (duas)	Entre os anos de 1925 e 1926
<i>A Noite</i> (RJ)	44 (quarenta e quatro)	Décadas de 1920 a 1960
<i>A Manhã</i> (RJ)	32 (trinta e duas)	Décadas de 1920 a 1950
<i>Diário carioca</i> (RJ)	22 (vinte e dois)	Décadas de 1930 a 1950
<i>Diário da noite</i> (RJ)	12 (doze)	Décadas de 1930 a 1950
<i>O Imparcial</i> (RJ)	23 (vinte e três)	Décadas de 1920 a 1930
<i>Gazeta de notícias</i> (RJ)	42 (quarenta e duas)	Décadas de 1920 a 1950
<i>Diário de notícias</i> (RJ)	92 (noventa e duas)	Décadas de 1930 a 1970
<i>A Batalha</i> (RJ)	7 (sete)	Entre os anos de 1934 a 1940
<i>Jornal do Brasil</i> (RJ)	103 (cento e três)	Décadas de 1920 a 1980
<i>Tribuna popular</i> (RJ)	1 (uma)	Década de 1940
<i>O malho</i> (RJ)	2 (duas)	Década de 1940
<i>A scena muda</i> (RJ)	4 (quatro)	Décadas de 1940 a 1950
<i>Última hora</i> (RJ)	1 (uma)	Década de 1950
<i>O Diário</i> (MG)	3 (três)	Década de 1960

TABELA 1 – Alguns jornais brasileiros nos quais Arthur Iberê de Lemos foi citado.

O material relativo à partitura para orquestra da ópera *A Ceia dos Cardeais* encontrava-se em manuscrito, registrado em microfilmes que foram cedidos pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro para esta pesquisa. Tais microfilmes foram analisados para a construção da primeira edição desta obra que pode ser considerada a maior do compositor, tendo o mesmo investido muito esforço para vê-la encenada ao longo de sua vida. Além disso, pôde-se contar também com uma partitura para piano escrita pelo próprio autor, contendo as linhas vocais da obra. A cópia deste material foi entregue pelas mãos do maestro Luiz Aguiar (1935), que esteve presente como músico atuante na estréia da ópera no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte, no ano de 1963.

Este autor também contou com a contribuição do Maestro Sandino Hohagen (1937), que regeu, há 50 anos, a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*. O contato com este Maestro nos deu a certeza de que estávamos no caminho correto para a realização de uma pesquisa digna do nome que abordávamos. Sandino Hohagen significa, na presente pesquisa, a voz da memória, e sem ele este trabalho teria outro significado.

A comparação entre as partituras disponíveis, compreendendo a partitura para piano e dos arquivos em microfilmes contendo a partitura para orquestra da obra, liberados pela Biblioteca Nacional, apresentou diferenças pequenas e pouco significativas no contexto da obra. Para a edição final, escolhas justificadas foram feitas para que um formato final fosse apresentado satisfatoriamente.

Já o exame de dados disponíveis pela mídia impressa nos mostrou o quanto Arthur Iberê de Lemos foi atuante e reconhecido em seu tempo, seja como compositor de canções para canto e piano, como pianista ou como membro da Academia Brasileira de Música.

Embora a presente pesquisa seja em essência um trabalho científico, este autor se permite citar a paixão com a qual o Maestro Sandino Hohagen demonstrou ao ceder parte de seu tempo para a realização desta pesquisa, assim como de suas lembranças pessoais do período em que a ópera foi apresentada ao público pela primeira vez.

A Ceia dos Cardeais encontra-se historicamente como a única ópera brasileira estreada no ano de 1963, como nos mostra o quadro a seguir:

Compositor	<i>Título da opera</i>	Ano de composição ou estréia	Local
Camargo Guarnieri (1907 – 1993)	<i>Um homem só</i>	Estréia -1962	Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Arhtur Iberê de Lemos (1901 – 1967)	<i>A Ceia dos Cardeais</i>	Estréia - 1963	Teatro Francisco Nunes, 1963
Hostílio Soares (1898 – 1988)	<i>A História do Asceta e a Bailarina</i>	Composta em 1964	Não houve estréia
Albino José Rubini (1914 – 1995)	<i>A vocação de Colombo</i>	Estréia -1964	Teatro do Colégio Arquidiocesano

TABELA 2 – A ópera *A Ceia dos Cardeais*, que teve estréia em 1963, mais outros títulos nacionais compostos no ano anterior, 1962, e também no posterior, 1964.

Ao contrário do que foi encontrado em livros sobre história da música brasileira, o volume de matérias, citações e entrevistas encontradas em jornais nacionais, principalmente no estado do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1920 a 1960, contribuiu de maneira expressiva para o formato final desta pesquisa. Além de reportagens em jornais brasileiros e de notas em livros sobre música brasileira, este autor pode contar também com preciosas entrevistas com músicos que executaram obras de Iberê de Lemos e/ou conviveram com o compositor.

Este autor orgulha-se de ser o primeiro a apresentar uma biografia ampliada do compositor paraense, além da primeira edição de sua ópera *A Ceia dos Cardeais*. Dados adicionais contendo análise da obra, dados sobre o histórico de sua criação, bem como a inclusão de um catálogo de obras do compositor, completam o trabalho apresentado.

Digno de nota é que no transcorrer da realização da presente pesquisa, este autor promoveu uma apresentação da ópera *A Ceia dos Cardeais*. Tal apresentação ocorreu dentro da UNICAMP, no Espaço Cultural Casa do Lago, como programa do segundo e último recital do curso de Doutorado realizado por este autor, no dia 19 de junho de 2013. A ópera foi apresentada em forma de concerto, e contou com a participação dos músicos Alexandre Carvalho (tenor), interpretando o papel do francês Cardeal de Montmorency; Urbano Lima (barítono), interpretando o Cardeal Rufo, nascido na Espanha; Mauro Chantal (baixo), interpretando o papel de Gonzaga, o Cardeal português. Ao piano, a Professora Patrícia Valadão.

O intuito deste autor é também despertar a atenção para a obra de Arthur Iberê de Lemos por parte de intérpretes, maestros e pesquisadores, pois suas criações abrangem formações diversas, como a canção de câmara, obras para orquestra, para coro, piano solo, orquestra de cordas, grande orquestra e formações específicas que podem ser consultadas no catálogo de obras do compositor, inserido no primeiro capítulo desta tese.

Curiosamente, a primeira citação sobre vida e obra de Arthur Iberê de Lemos encontrada em livros de história da música brasileira foi a mais extensa. Trata-se do livro escrito em italiano *Storia della musica nel Brasile*, datado de 1926, de autoria de Vincenzo Cernicchiaro, no qual o autor reverencia o jovem compositor de apenas 25 anos, citando obras para canto e piano e para piano solo em elogios que preenchem algumas páginas de seu livro. A partir de então, dentro da literatura nacional, o nome de Iberê de Lemos ficou cada vez mais discreto, quase totalmente esquecido a partir da segunda metade do século XX. Esta pesquisa objetiva, desta maneira, resgatar e divulgar a parte da obra de Arthur Iberê de Lemos.

Esta tese estrutura-se em quatro capítulos. No primeiro deles, serão apresentados dados sobre vida e obra do compositor Arthur Iberê de Lemos, brasileiro, autor da ópera *A Ceia dos Cardeais* (objeto de estudo desta tese) e figura histórica esquecida no nosso cenário musical. Da mesma forma, inserido neste capítulo encontra-se uma relação das obras compostas por Arthur Iberê de Lemos, estruturado com dados sobre sua produção musical e dividido por formações musicais diversas. Encerrando o primeiro capítulo, apresentaremos uma cronologia da vida de Arthur Iberê de Lemos.

No segundo capítulo, apresentaremos dados sobre a peça literária que inspirou a criação da ópera, dados sobre seu autor, dados sobre o texto poético e sinopse da ópera. Ainda presentes no segundo capítulo, apresentamos dados históricos sobre a trajetória da ópera *A Ceia dos Cardeais*, culminando com sua estréia mundial em Belo Horizonte, no Teatro Francisco Nunes, sob

supervisão do compositor e regência do maestro Sandino Hohagen, no ano de 1963.

O terceiro capítulo trata da nossa edição da ópera *A Ceia dos Cardeais*, a partir da partitura para orquestra e também da partitura para canto e piano da ópera. Ainda neste capítulo, será apresentado um roteiro contendo as etapas que culminaram na edição apresentada. Este autor optou por unir ambas as partituras e o trabalho envolvendo a edição em um único capítulo, embora o valor de cada uma possa ser apreciado separadamente.

Anexamos a este trabalho a primeira edição da ópera *A Ceia dos Cardeais* tanto sua partitura para canto e piano quanto a partitura para orquestra. Incluímos, também, o texto poético da ópera e a peça original.

Capítulo I:

ARTHUR IBERÊ DE LEMOS: compositor esquecido

1 ARTHUR IBERÊ DE LEMOS: compositor esquecido

1.1 A vida de Arthur Iberê de Lemos

Arthur Iberê de Lemos viveu 65 anos completos. Filho de mãe pianista e de pai amante da poesia e também músico amador, o compositor nasceu em Belém do Pará, no dia 09 de junho de 1901. Com o avançar das páginas desta pesquisa, seu nome será associado ao de compositor, pianista, auxiliar de consulado, professor, maestro, violoncelista, crítico musical, poeta, escritor, secretário, tesoureiro e acadêmico na Academia Brasileira de Música, além de amigo, conhecido como o braço direito de Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) e também sempre empenhado na ajuda a colegas que, como ele, dedicaram sua vida à Música.

O contato com o piano se deu através de aulas que recebeu, aos 10 anos de idade, da própria mãe, a pianista Maria Guajarina de Lemos², que era prima do próprio esposo. Arthur Iberê de Lemos pareceu, desde cedo, predestinado a caminhar com a música, já que além das qualidades musicais naturais que fariam dele um exímio pianista, em seu próprio nome há uma homenagem ao compositor campineiro Carlos Gomes (1836 – 1896): Iberê é o personagem herói da ópera *Lo Schiavo*. Seu pai, Artur de Souza Lemos³, tinha também uma ligação com a música, como compositor amador, chegando a ter publicada a polca *Francisca Gonzaga*, editada em 1896, no Rio de Janeiro, pela Casa Bevilacqua⁴.

² **Maria Guajarina de Lemos**, pianista, filha de Antônio José de Lemos, político brasileiro com base eleitora no estado do Pará. S.D. Guajarina de Lemos foi sepultada no dia 07 de julho de 1915, no cemitério São João Batista; seu falecimento foi coberto por diversos jornais nacionais.

³ **Artur de Sousa Lemos** (Vila do Riachão, 1 de abril de 1871 — s.d.) foi político, professor, advogado, jornalista, promotor público em Riachão, procurador fiscal do tesouro e ainda Senador eleito pelo Estado do Pará. Filho de Manuel Caetano de Lemos e Perpétua de Sales Lemos. Sobrinho e genro de Antônio Lemos, foi casado primeiramente com sua prima, Maria Guajarina de Lemos, tendo seis filhos. Após o falecimento da mãe de Arthur Iberê de Lemos, em 1915, casou-se com Cecy Bezerra de Miranda e Lemos, com a qual teve mais cinco filhos.

⁴ CASA BEVILACQUA, a mais antiga loja de instrumentos musicais do Brasil, fundada em 1846 pelo maestro Izidoro Bevilacqua, para servir a família imperial.

A família de Arthur Iberê de Lemos foi reconhecida nos séculos XIX e XX como de tradição literária e jurídica, sendo politicamente ativa em Belém do Pará. Seu avô materno, o Senador Antônio José de Lemos (1843 – 1913), que também era tio de seu pai, concretizou, em 1902, o projeto de construção da *Petit Paris*, que nada mais era do que a construção de diversos palácios, palacetes, igrejas, necrotério, grandes praças, bolsa de valores, grandes teatros, lagos e chafarizes, além de infra-estrutura sanitária, alargamento de vias, aterramentos e plantação de centenas de mudas mangueiras para a arborização da cidade de Belém. Toda a obra foi construída ao estilo da arquitetura francesa⁵.

A ida de Arthur Iberê de Lemos para Londres se deu por força de missões diplomáticas que o pai desempenhou na Europa. Alguns livros citam o ano de 1913, sendo que outros citam o ano de 1914 como o de transferência do então jovem músico para Londres. O único registro de época que confirma a presença de Iberê de Lemos na capital inglesa que encontramos é uma nota social incluída no jornal *O Imparcial*, datada de 20 de janeiro de 1914. A nota comenta sobre o aniversário da mãe do compositor, estando a mesma na Inglaterra para cuidar da educação dos filhos.

Na capital inglesa, estudou violoncelo, instrumento que sempre admirou, com Sir John Barbirolli⁶ (1899 – 1970). Frequentou ainda aulas de piano com o renomado Tobias Matthay⁷ (1858 – 1945). Foi ainda aluno regular na Royal Academy of Music, estudando o piano sob orientação de David Cooper (s.d.). As aulas de teoria e harmonia foram ministradas pelo professor Frederick Corder (1852 – 1932). Uma possível influência alemã nos anos de formação de Arthur

⁵ Para a realização da presente pesquisa, este autor encontrou uma cópia do projeto elaborado por Antônio José de Lemos, avô de Arthur Iberê de Lemos. Seu formato final apresenta-se com 472 páginas, e foi encontrado na Biblioteca da Universidade de Toronto, no Canadá.

⁶ **Sir John Barbirolli** (2 de dezembro de 1899 – 29 de julho de 1970) foi um regente e também violoncelista inglês. Esteve particularmente ligado à Hallé Orchestra, em Manchester, depois que a salvou de sua dissolução, em 1943, e a dirigiu até o fim de sua vida. No início de sua carreira, foi o sucessor de Arturo Toscanini como diretor musical da Filarmônica de Nova York, trabalhando lá de 1936 até 1943.

⁷ A escola de piano formada por Tobias Augustus Matthay, The Tobias Matthay Pianoforte School, foi fundada em 1900. Tal escola salientava um toque adequado ao piano, além da análise dos movimentos dos braços. Tobias Matthay publicou vários livros sobre técnica pianística.

Iberê de Lemos pode ser justificada por ter ele recebido orientação de Frederick Corder, já que o mesmo realizou estudos em Colonia, sob orientação de Ferdinand Hiller (1811 – 1885). Iberê de Lemos, ligado ao movimento Wagneriano, pode ter sido conduzido a este movimento pelas mãos de Corder, que traduziu para o inglês *Parsifal* e também *O Anel do Nibelungo*, de Richard Wagner (1813 – 1883).

Em 1914, com a idade de 13 anos, compõe a canção para canto e piano *Sweet Caresses*, opus 1, com poesia de William Charles Mark Kent (1823 – 1902), dedicando-a a sua mãe, Maria Guajarina de Lemos, que viria a falecer no ano seguinte, em 1915.

O afastamento do Brasil não impediu Arthur Iberê de se interessar pela produção poética nacional. Mesmo distante de seu país de origem, suas primeiras criações para a canção de câmara tiveram como base poetas brasileiros. Em 1918, aos dezessete anos, compõe a *Canção Árabe*, para canto e piano, com versos de Olavo Bilac (1865 – 1918), considerada um de seus melhores trabalhos. Compõe também a *Serenata inútil*, para piano solo, e ainda a *Balada do pingo d'água*, sob poesia de Ribeiro Couto (1898 – 1963).

Em seu livro *A canção brasileira de câmara*, VASCO MARIZ (2009, p. 113) afirma que: “Seu primeiro sucesso no setor foi com a *Balada do pingo d'água*, de 1918, que escreveu ainda muito jovem e na qual introduziu timidamente uma pontinha de dissonância”.

Durante este período de volta ao Brasil (1918 – 1921), trava conhecimento com a poesia de outros brasileiros, dentre eles Ribeiro Couto, Alphonsus de Guimarães (180 – 1921) e Ronald de Carvalho (1893 – 1935). Data do ano de 1919, publicado pelo jornal *Correio da Manhã*, o que acreditamos ser o mais antigo registro resgatado contendo o nome de Iberê de Lemos em alguma atividade musical. Trata-se de sua participação como membro de uma comissão para a realização de um concerto contendo obras de Villa-Lobos, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A nota saiu no dia 07 de novembro de 1919, e aponta nomes como Henrique Oswald (1852 – 1931), Francisco Braga (1868 – 1945) e

Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) como integrantes da comissão de organização do concerto.

CONCERTO H. VILLA LOBOS —
Está anunciado para a próxima noite de 12 do corrente, no Theatro Municipal, às 9 horas da noite, o sexto concerto do maestro patricio H. Villa Lobos.

E' o seguinte o programma organizado:

1ª parte — N. 1 — Quarteto de cordas; n. 3 (op. 59) em quatro tempos. Executantes: Mario Bochini e Pery Machado, violinos; Orlando Frederico, viola; Newton Padua, cello.

2ª parte — N. 2 — Canto e piano. *Festim Pagão*, soneto de Renold de Carvalho — *A cascavel*, soneto de C. Rego Junior. Executantes: sra. Lucilia Villa Lobos e Frederico Nascimento.

N. 3 — Solo de piano. Tres composições. Executante: sra. Nininha Velloso Guerra.

N. 4 — Canto e quarteto. *Chromo*, soneto de B. Lopes. *A viola*, soneto de Sylvio Romero. Executantes: F. Nascimento Filho e os professores do quarteto.

N. 5 — Trio para piano, violino e violoncello. Executantes: Fructuoso de Lima Vianna, Newton de Padua e Mario Ronchini.

Esse concerto se realizará, por iniciativa de uma comissão, que tomou a si o encargo de conseguir o Municipal e fazer a expedição dos bilhetes.

A comissão é composto dos srs. Alberto Nepomuceno, Benjamin Costallat, Flexa Ribeiro, **Iberê de Lemos**, Pinheiro Guimarães, Arthur Lemos, Francisco Braga, Henrique Oswald, Juliano Moreira, Roberto Gomes e Sampaio Araujo.

CORREIO DA MANHÃ -- Sexta-feira, 7 de Novembro de 1919

8

FIGURA 1 – Registro mais antigo em mídia impressa encontrado para a realização desta pesquisa contendo o nome do compositor Arthur Iberê de Lemos.

Quando de sua volta ao Brasil, o ambiente musical na capital do Rio de Janeiro no início do século XX era favorável às artes. Arthur Iberê chega à

então capital do Brasil menos de uma década após a inauguração do Teatro Municipal (1909), e também da Biblioteca Nacional (1910).

Além do piano, Arthur Iberê interessou-se também pelo violoncelo, tendo estudado com Newton Pádua⁸ e Heitor Villa-Lobos. Assim que retornou ao Brasil, seus professores de piano foram Sílvia Faletti (s.d.), Henrique Oswald e João Octaviano (s.d.). Sua formação em harmonia e composição teve início nas mãos de Frederico Nascimento (1852 – 1924).

No início da década de 1920, Iberê de Lemos já ambientado no cotidiano carioca, presta seus serviços como pianista em audições gratuitas promovidas pela Sociedade Theosophica, sendo ele, com apenas 20 anos, já citado pela imprensa como professor. Além disso, data de 1921 a fundação da Sociedade de Cultura Musical do Rio de Janeiro pelas mãos do jovem compositor paraense. O primeiro concerto da Sociedade de Cultura Musical do Rio de Janeiro ocorreu no dia 18 de junho de 1921, no salão do Jornal do Comércio, estando presentes nomes como Newton Pádua e Ernani Braga (1888 – 1948). Da Sociedade de Cultura Musical pouco são os registros disponíveis, mas a participação de Iberê de Lemos em sua criação e fundação já reflete o caráter do compositor, sempre atento às manifestações que envolviam a divulgação e perpetuação da prática e do ensino de música no Brasil.

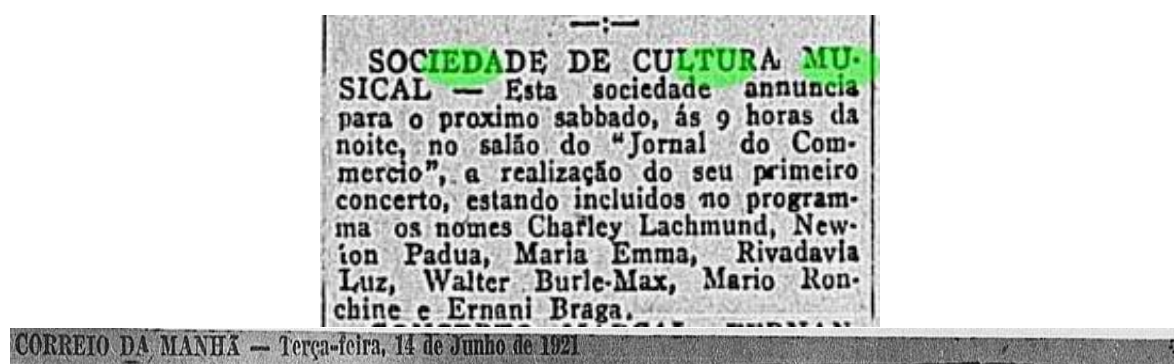


FIGURA 2 – Nota sobre a criação da Sociedade de Cultura Musica, criada por Arthur Iberê de Lemos, em 1921, no Rio de Janeiro.

⁸ Nasceu em 1894. Fundador da Academia Brasileira de Música, ocupando a poltrona 34.

Fato importante na vida de Arthur Iberê de Lemos foi a amizade e o trabalho desenvolvidos com o compositor Heitor Villa-Lobos. Esta ligação teve início no Rio de Janeiro, numa época em que o compositor paraense também começava a ser reconhecido como compositor. Ela duraria por toda a vida do compositor, tendo Iberê de Lemos revisado toda a obra escrita para banda de Villa-Lobos. Nas entrevistas realizadas por este pesquisador, Iberê de Lemos foi apontado algumas vezes como sendo o braço direito de Villa-Lobos para os assuntos administrativos do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e ainda da Academia Brasileira de Música.

Uma carta despretensiosa e relativamente engraçada, histórica, enviada por Heitor Villa-Lobos a Arthur Iberê de Lemos⁹, escrita no Rio de Janeiro e datada do dia 20 de abril de 1922, constitui prova da amizade que havia entre os dois compositores. Com espírito alegre, Villa-Lobos escreveu ao amigo:

Dias depois que embarcastes, fui atacado nos pés de uma bruta manifestação de ácido úrico, levando-me para cama diversos dias, (ou melhor) até o meu amigo Graça Aranha vir me contratar para uma Semana de Arte Moderna em São Paulo. Ainda capengando parti com os meus melhores intérpretes para São Paulo. Demos três concerto, ou melhor, três festas de art. No primeiro, o amigo Graça fez uma conferência violentíssima, derrubando quase por completo todo o passado artístico, só se salvando as imperecíveis colunas dos diversos templos de arte da Idade Média, e, assim mesmo, porque eram gregas, romanas, persas, egípcias etc.

Como deves imaginar, o público levantou-se indignado.

Protestou, blasfemou, vomitou, gemeu e caiu silencioso.

Quando chegou a vez da música, as piadas das galerias foram tão interessantes, que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaias que me cobriram de louros. No segundo, a mesma coisa na parte musical e na parte literária a vaia aumentou. Chegamos ao terceiro concerto, que era em minha homenagem. Que susto passaram os meus intérpretes, vais ver...

Organizei um bom programa, revestido dos melhores intérpretes. Começamos pelo 3º *Trio*, que, de quando em quando, um espectador musicista assobiava o principal tema, paralelamente com o instrumento que o desenhava. A Lucila e Paulina queriam parar, eu me ria e o Gomes bufava, mas foi até o fim. Nos outros números, novas manifestações de desagrado, até ao último número, que foi o quarteto simbólico, onde consegui uma

⁹ Carta de Villa-Lobos para Arthur Iberê de Lemos, publicada no *Jornal do Brasil*, de 6 de setembro de 1967.

execução perfeita, com projeção de luzes e cenários apropriados a fornecerem ambientes estranhos, de bosques místicos, sombras fantásticas, simbolizando a minha obra como a imaginei.

Na segunda parte desse quarteto, lembra-te?, o conjunto esclarece um ambiente elevado, cheio de sensações novas. Pois bem. Um gaiato qualquer, no mais profundo silêncio, canta de galo com muita perícia. Bumba...

Pôs abaixo toda a comoção que o auditório possuía, provocando hilaridade tal que a polícia (finalmente) interveio prendendo os graçolas e mais duas latas grandes de manteiga cheias de ovos podres e batatas. Esses moços, ao serem interrogados, declararam que aqueles presentes estavam destinados a coroarem os promotores da Semana de Arte Moderna de São Paulo, como se fossem flores e palmas, mas que tal não fizeram porque respeitavam os intérpretes que na maioria eram paulistas. Uf!...chega. Adeus meu amigo, escreva-me com urgência, porque devo breve partir para o Rio Grande noutra tentativa de vaia.

Teu Villa-Lobos

A amizade entre os dois compositores se estendia ainda às famílias, pois o pai de Iberê Lemos, Artur de Souza Lemos, deputado, apresentou um projeto junto à Câmara dos Deputados para angariar fundos para a viagem de Villa Lobos à Europa. A princípio, o projeto visava a liberação de 108 contos de réis para a realização de 24 concertos com artistas brasileiros nas principais capitais européias. Não aprovado o projeto, houve uma reformulação do pedido de auxílio, caindo o valor para apenas 40 contos de réis, através de uma emenda que foi aprovada em julho de 1922. Heitor Villa-Lobos recebeu, então, 20 contos de réis, mas a segunda parcela nunca chegou a receber.

Villa-Lobos, 14 anos mais velho do que Arthur Iberê de Lemos, chegou a dedicar a Arthur Iberê sua composição para piano solo *A lenda do caboclo*, que teve sua estréia pelo próprio homenageado no dia 11 de junho de 1921. Por sua vez, Iberê de Lemos dedicou a Villa-Lobos a canção para canto e piano *Música brasileira*, com versos de Olavo Bilac, Opus 18.

Segundo AZEVEDO (1956, p. 362-363), “Iberê Lemos era musicalmente maduro, já estava de posse de todos os seus recursos musicais, quando se aproximou de Villa-Lobos.”

A' Arthur Iberê Lemos

A LENDA DO CABOCLO

Rio, 1920

H. VILLA-LOBOS

Moderato e muito dolente.

PIANO.

p

cresc. poco

m. g.

mf

dim.

mf

dim. poco a poco

p

fo canto

f

pp

FIGURA 3 – A Lenda do Caboclo, composta por Villa-Lobos e dedicada a Arthur Iberê de Lemos.

Berlim foi a cidade escolhida por Arthur Iberê de Lemos para dar continuidade aos estudos após passar no Brasil, desde sua estada em Londres. Partiu para a Alemanha em dezembro de 1921, residindo naquele país no período que compreende os anos de 1921 até o início de 1925.

Aluno de Wilhelm Fork (s.d.), que fora discípulo de Max Reger (1873 - 1916), estudou contraponto e instrumentação. O período em que passou na Alemanha serviu também para que Arthur Iberê iniciasse uma carreira diplomática, ocupando o cargo de auxiliar do Consulado Brasileiro em Berlim.

No ano de 1922, uma publicação alemã organizada pelo pastor Alfred Funke¹⁰ (1869 – 1941) teve como intenção uma contribuição da Alemanha às comemorações do centenário da Independência do Brasil. Desta maneira, a coletânea *O Brasil e a Alemanha – 1822 – 1922*, publicada em Berlim, pela Editora Internacional, no ano de 1923, era dedicada “às boas relações entre os dois países, com colaborações brasileiras e alemãs...”, e continha diversos artigos de vários autores. Arthur Iberê de Lemos foi convidado a escrever o seu, que intitulou “Da arte e da Humanidade em geral. Algumas de suas revelações com relação à civilização na Alemanha e no Brasil em particular”.

Este material, hoje raro, nos diz muito sobre o senso estético musical que o jovem Iberê de Lemos, com apenas 21 anos de idade na época, já possuía. Sua escrita solene neste texto demonstra uma maturidade literária e musical, apontando opiniões que o compositor desenvolveu certamente por conta de seus estudos na Europa. A seguir, podemos visualizar a capa da edição da obra de Funke, obtida para a realização desta pesquisa:

¹⁰ Alfred Funke era alemão. Teólogo e especialista em assuntos migratórios entre Brasil e Alemanha, residiu no Brasil por cinco anos e, ao voltar para a Alemanha, concluiu o doutorado com tese sobre a geografia colonial da América do sul. É autor dos livros *Brasilien im 20. Jahrhundert*, *Aus Deutsch-Brasilien: Bilder aus dem leben der Deutschen im staate Rio Grande do Sul* e *Im Banne des deutschen Adlers*, entre outros títulos.

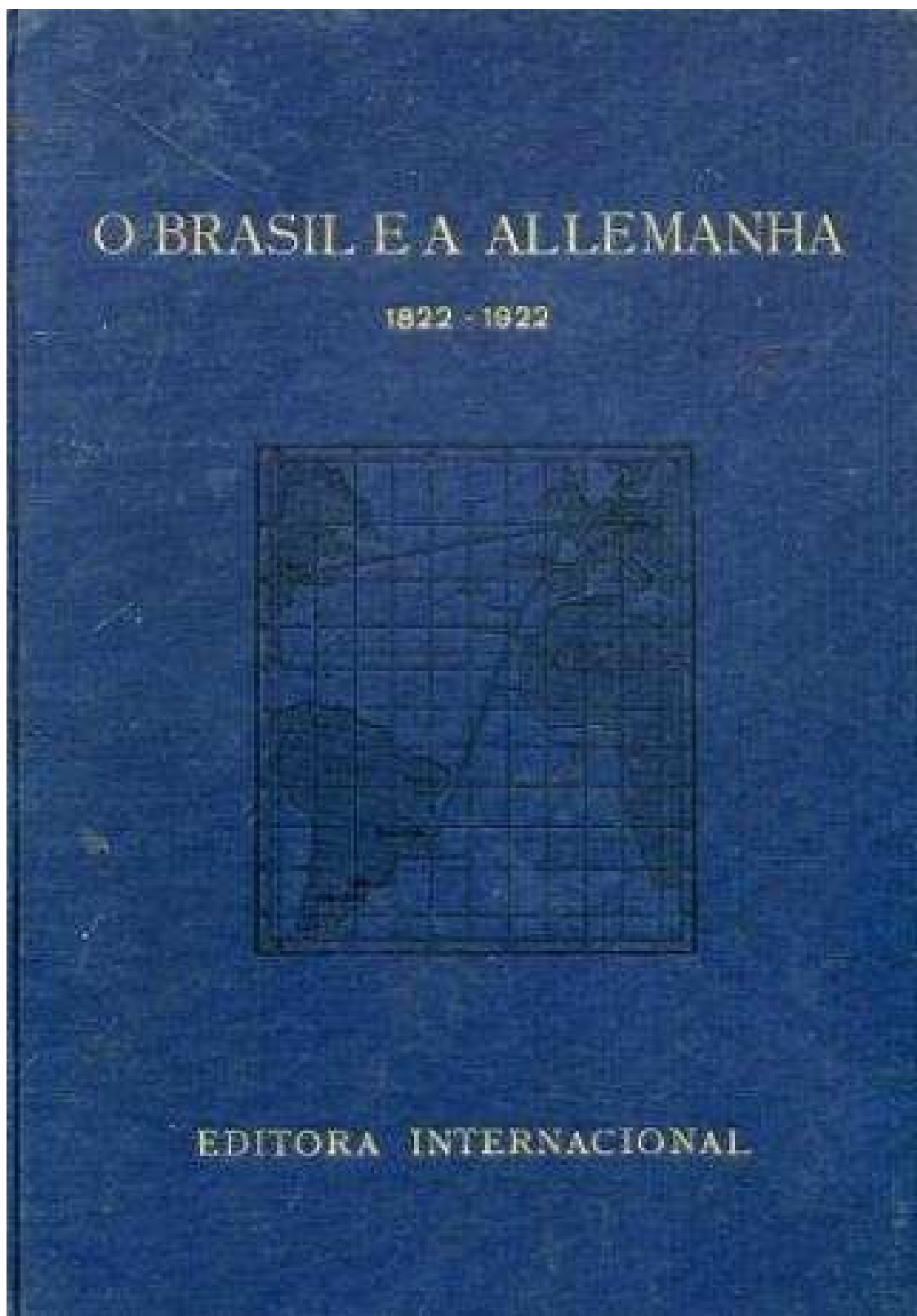


FIGURA 4 – *O Brasil e a Alemanha – 1822 – 1922*, de Alfred Funke.

O artigo *Da arte e da Humanidade em geral. Algumas de suas revelações com relação à civilização na Alemanha e no Brasil em particular*, escrito pelo jovem Iberê de Lemos nos permite apreciar um pouco de sua cultura e posição estética na época. Trata-se do pensamento de um jovem de 21 anos. Sobre a arte; por exemplo, o compositor escreve:

"Indubitavelmente, a arte, pela sua natureza ao mesmo tempo individual, universal e synthetica por excellência é o expoente mais perfeito, em todos os tempos, da actividade humana em geral. Ella é o registro mais fiel e o resumo mais substancial de todos os acontecimentos que se passam no homem e entre elle e o resto da natureza. Pode-se mesmo dizer que todas as produções de arte reunidas formam o livro historico da humanidade. O que a natureza é para Deus, a arte é para o homem; - a creatura refletindo o creador."

Futuramente, o compositor atuaria como crítico musical no Rio de Janeiro, no jornal *A Manhã*.

Segundo o artigo "Compreensão de processos histórico-culturais globais em recepção brasileira de música e *Weltanschauung*: 'Da arte e da Humanidade com relação à civilização em geral e, em particular, à Alemanha e ao Brasil segundo o compositor e diplomata Arthur Iberê de Lemos (1901-1967)", escrito pelo Prof. Dr. Antonio Alexandre Bispo, na *Revista Brasil-Europa - Correspondência Euro-Brasileira* 141/4 (2013:1):

Um contato mais íntimo com o mundo cultural de conotações teuto-russas foi possibilitado a Iberê de Lemos pelo seu professor Paul Juon (1872-1940), compositor russo de origem suíça que atuava como Professor de Composição da Escola Superior de Música de Berlim. Também esse professor, conhecido pelas suas canções, veio de encontro às tendências antes poético-literárias e intelectuais de Iberê de Lemos.

A estadia de Iberê de Lemos em Berlim, de 1921 a 1924, deu-se em época conturbada pela situação econômica crítica e de tensões políticas dos anos pós-Guerra da Alemanha sujeita aos ditames dos vencedores. A sua estadia coincidiu também com uma fase da política brasileira de expansão econômica na Alemanha sob a presidência de Epitácio Pessoa (1865-1942) e de esforços recíprocos de reatamento de relações. A sua presença como auxiliar do consulado deu-se à época da preparação da Exposição Internacional do Rio de Janeiro por ocasião do Primeiro Centenário da Independência (1922) e na qual a Alemanha não pôde por fim estar presente devido à extraordinária queda de valor da moeda alemã.

A presença de brasileiro de tão elevada formação e tão profundamente inserido em correntes alemãs de pensamento - ainda que a partir de sua recepção anterior à Guerra em países que como aliados haviam combatido a

Alemanha - fizeram com que Iberê de Lemos surgisse como pessoa indicada para contribuir à obra *O Brasil e a Alemanha 1822-1922* (Berlim: Editora Internacional 1923).

Iberê de Lemos, apesar de sua modesta posição consular, tornou-se, assim um dos principais colaboradores brasileiros da obra dirigida pelo Dr. Alfred Funke, então um dos mais renomados especialistas sobre o Brasil na Alemanha. O seu estudo surge assim como colaboração de natureza teórico-cultural básica e que hoje abre caminhos para a compreensão das tendências de pensamento que marcaram os anos de reatamento de pontes culturais entre a Alemanha e o Brasil.

Como o tema indica, as considerações relativas à Alemanha e o Brasil partem de considerações gerais, compreendidas como válidas para a Arte, a Humanidade nas suas dimensões globais. O conceito condutor é o de civilização. Esse seu estudo parece ter sido resultado e ao mesmo tempo ter sido pensado como fundamento de um projeto de grandes dimensões que Iberê de Lemos então desenvolvia em Berlim, o da fundação de uma Universidade de Arte no Brasil.

Analizando o artigo de Iberê de Lemos, citado acima, Bispo afirma que:

No quadro traçado por Iberê de Lemos, a Alemanha não só representaria pelas suas produções artísticas, em particular pelo drama musical de Wagner, o ponto alto da civilização em relação a outros países, mas sim também o ápice de um grande período de desenvolvimento da Humanidade. Este período teria tido a suas origens no advento do Cristianismo. Essa visão de Iberê de Lemos apenas pode ser compreendida a partir da sua compreensão da religião cristã. Para ele, o Cristianismo representara antes de tudo um redirecionamento do Homem a seu mundo interior. Essa orientação para o mundo espiritual, interno, tirando a sua atenção do exterior, teria possibilitado o extraordinário desenvolvimento no Ocidente cristão da música como arte interior por excelência. Com essa sua colocação, Iberê de Lemos demonstra mais uma vez o quanto tinha assimilado da literatura de cunho musicológico que salientava uma fundamental distinção entre a música da Antiguidade pré-cristã e aquela do Cristianismo.

Essa tradição de interpretação histórica relaciona de forma complexa desenvolvimentos histórico-musicais com a história religiosa, uma vez que considera a Cristianização como um marco no processo evolutivo do Homem. Para Iberê de Lemos, esse grande período alcançara a sua máxima síntese na Alemanha, em particular no drama musical wagneriano.

Após os estudos em Berlim, Arthur Iberê de Lemos escolhe a Itália, mais precisamente Milão, como mais um ponto de parada para a continuação de seus estudos. Para aquela cidade, o compositor partiu em meados de 1926, permanecendo em Milão até o ano de 1933. Esteve sob orientação de Vincenzo

Ferroni (1858 – 1934)¹¹, também mestre de outros três brasileiros: Alexandre Levy (1864 – 1892), Antônio Carlos dos Reis Rayol (1855 – 1905) e Francisco Mignone (1897 – 1986). As aulas com Ferroni se deram no Real Conservatório Giuseppe Verdi.

O livro *Storia della musica nel Brasile*, de Vincenzo Cernicchiaro, publicado em 1926, apresenta duas páginas sobre o então jovem compositor. Nos poucos livros onde será citado futuramente, com exceção do louvável trabalho escrito por Vicente Sales, *Música e músicos do Pará* (1970, p. 173-177), seu nome e dados aparecem timidamente entre uma ou outra citação. No entanto, figurou abundantemente em jornais do Rio de Janeiro, sendo seu nome citado em concertos, audições públicas e privadas, recitais, estréias, movimentos ligados às participações que teve como maestro, compositor e intérprete.

Segundo CERNICCHIARO (1926, p.583), é em Londres que o jovem Iberê, “dotado de uma alma sublimemente poética”, traz à luz seus primeiros trabalhos composicionais juvenis: *Suíte* e *Duas fantasias*, ambas as peças para piano solo, e duas canções para canto e piano. O autor registrou ainda sua admiração por algumas composições de Arthur Iberê de Lemos, com ênfase em suas obras vocais, citando as canções com textos em português: *A roca do meu sonho*, *O Vale*, *Música brasileira*, *Canto de Ophelia*, *Seio de Deus*, *Crepúsculos de ouro*, *Madrigal*, *Desejo*, *Sonhando*, *O amanhecer*, *A canção de Romeu* e *Vento noturno*. São citadas ainda as canções com texto em francês: *Pour la Princesse lointaine* (*Ballade pour la princesse lointaine* - Op.4), *Musique sur l'eau* e *Ma vie*.

Para CERNICCHIARO (1926, p. 584), tanto a *Balada do pingó d'água* como *A canção árabe*, ambas compostas para canto e piano, e a *Serenata inútil*, para piano solo, foram definidas como repletas de uma “*beleza esquisita, nas quais se reflete o sentimento poético e os intrínsecos valores musicais do jovem compositor*”.

As informações fornecidas por Cernicchiaro sobre a vida e a obra de Arthur Iberê são valiosas por terem sido escritas ainda em vida do compositor

¹¹ **Vincenzo Ferroni** (17 de novembro de 1858 – 10 de janeiro de 1934) foi um compositor e pedagogo italiano. Estudou composição no Conservatório de Paris, sendo aluno de Massenet.

paraense. Constituem, até hoje, a base para todos os escritos que encontramos sobre o compositor. Em linhas cheias de elogios, (CERNICCHIARO, 1926, p.584) define algumas criações de Arthur Iberê com sendo “escritas com beleza de estilo, clareza dos pensamentos, rica lógica das modulações e originalidade dos ritmos”. Ainda, a crítica positiva de Cernicchiaro, então um nome respeitado no meio musical nacional, incluía as obras: *Mazurka da Orphanzinha*, para piano solo; *Saudade*, para violino e piano; *La Vierge au Crépuscule*, para orquestra; *Ave, Pátria*, poema sinfônico; *Quarteto*, para instrumentos de arco, e três óperas esboçadas: *Polithème*, *Humarkuti* e *A Ceia dos Cardeais*, esta última, sua única ópera completa.

Ao final dos dados fornecidos sobre Iberê de Lemos, o autor italiano prevê para o futuro do jovem compositor:

Nestas obras, escritas entre os campos onde se colhem flores e conceitos sublimes, está a bela expressão da arte do valoroso jovem Iberê de Lemos, a ser contado entre os talentos mais brilhantes que pode se gabar o noticiário de arte nacional.

Em 1925, Arthur Iberê volta ao Brasil e apresenta no ano seguinte, 1926, uma única audição de suas obras no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, que ocorreu no dia 16 de janeiro. O programa foi organizado exclusivamente com peças para canto e piano, e teve o compositor ao piano com a participação dos cantores Elza Barroso Murtinho (? – 1966) e Adacto Filho (s.d). A apresentação final do repertório foi registrada com a seguinte ordem:

PARTE I

Crepúsculo de ouro
Seio de Deus,
Pour la Princesse lointaine
Vento nocturno, interpretadas por Adacto Filho
A róca do meu sonho
Canto de Ophelia
Musique sur l'eau
Ma vie, interpretadas por Elza Barroso Murtinho

PARTE II

O vale (canto de asceta)
Música brasileira

Canção árabe

A vida dessas meninas, interpretadas por Adacto Filho

A ballada do pingo d'água

Desejo, Sonhando

Madrigal

O amanhecer, interpretadas por Elza Barroso Murtinho

Sobre a primeira audição com obras próprias, resgatamos duas críticas sobre o evento. A primeira apresenta-se pouco favorável às criações de Iberê de Lemos no campo da canção brasileira. O texto apareceu na edição do dia 19 de janeiro de 1926, com autor não identificado, no jornal carioca *Correio da Manhã*:

As composições do Sr. Iberê de Lemos

Não teve a concorrência que era de esperar a festa de arte organizada pelo sr. Iberê de Lemos para a audição das suas obras musicais; mas isso não seria nada se o concerto de anteontem, no Instituto Nacional de Música, não viesse pôr em evidência certas falhas de que ainda nos ressentimos, detestavelmente, e que atingem, umas, diretamente o público, e outras, o artista que se exhibe. Sejam os francos, bem que essa virtude não dê grandes resultados na prática. Tivemos que registrar essas duas espécies de *falhas*... Havia uma comissão patrocinadora do compositor estreante: essa comissão brilhou pela ausência; não vimos lá nenhum dos nomes que figuravam na magna lista. É possível que seja muito mais cômodo...

O concerto estava marcado para às 9 horas, e só teve início quase às 10, após pacientíssima espera do auditório, numa sala com todos os requisitos de uma estufa – e, assim mesmo, o aplaudido barítono Adacto Filho teve de fazer de “mezzo-soprano” em alguns dos números que deveriam ser cantados pela sra. Elza Barroso Murtinho. Esse fato trouxe apenas vantagem para o excelente cantor, que mostrou poder desempenhar, ele sozinho, todo o programa.

As composições do sr. Iberê de Lemos revelam talento espontâneo, mas ainda tateante; há nelas grande indecisão de escolas ou, melhor, ausência sensível de personalidade; percebemos a influencia de Ravel, Debussy, Wagner e outros autores, e pouco do estro original do jovem músico. Podemos gabar-lhe a linha melódica, que ainda não abdicou dos seus direitos e se patenteia com certa graça e entusiasmo; mas a harmonização também não oferece novidade, nem esforço de criação; é, por isso, monótona, já ouvida, sem lampejos, nem irisação, nem brilho que nos possam distrair.

Ressalta de tudo isso que o sr. Iberê de Lemos possui invejável talento natural, mas não se esforçou muito por lhe dar cunho de originalidade. Aliás, ele próprio o confessa, quando diz: ‘o compositor que estréia é um principiante ainda não liberto da primeira fase – que é a da preparação geral – pela qual todo e qualquer artista tem forçosamente de passar, embora rápida ou lentamente, antes de atingir aquela outra que se chama a da realização propriamente dita, significando isso a plena florescência da respectiva individualidade em toda a sua pujança, etc.’

E mais adiante: 'Desse modo, os partidários da pura originalidade ou individualismo exclusivista como que sendo a qualidade essencial do que julgam ser a verdadeira obra de arte não terão plena nem talvez mesmo alguma satisfação em ouvir as composições que vão ser executadas.'

Engana-se. As suas composições ouvem-se com imenso prazer, mas quiséramos apenas que houvesse uma pouco mais de trabalho para lhes dar, na falta da nota pessoal, alguma aparência de novidade."

**AS COMPOSIÇÕES DO
SR. IBERÊ DE LEMOS**



Iberê de Lemos

Não teve a concorrência que era de esperar a festa de arte organizada pelo sr. Iberê de Lemos para a audição das suas obras musicais; mas isso não seria nada se o concerto de ante-hontem, no Instituto Nacional de Musica, não viesse pôr em evidencia certas falhas de que ainda nos resentimos, detestavelmente, e que attingem, umas, directamente o publico, e outras, o artista que se exhibe. Sejamos francos, bem que essa virtude não dê grandes resultados na pratica. Tivemos que registrar essas duas especies de falhas...

O concerto estava marcado para ás 9 horas, e só teve inicio quasi ás 10, após pacientissima espera do auditorio, numa sala com todos os requisitos de uma estufa — e, assim mesmo, o applaudido barytono Adacto Filho teve de fazer de "mezzo-soprano" em alguns dos numeros que deveriam ser cantados pela sra. Elza Barroso Murtinho. Esse facto trouxe apenas vantagem para o excellente cantor, que mostrou poder desempenhar, elle sósinho, todo o programma.

As composições do sr. Iberê de Lemos revelam talento espontaneo, mas ainda tateante; ha nellas grande indecisão de escolas ou, melhor, ausência sensível de personalidade; percebemos a influencia de Ravel, Debussy, Wagner e outros autores, e pouco do estro original do joven musico. Podemos gabar-lhe a linha melódica, que ainda não abdicou dos seus direitos e se patenteia com certa graça e entusiasmo; mas a harmonização tambem não offerece novidade, nem esforço de criação; é, por isso, monotona, já ouvida, sem lampejos, nem irrisação, nem brilho que nos possam distrair.

Resalta de tudo isso que o sr. Iberê de Lemos possui invejavel talento natural, mas não se esforçou muito por lhe dar cunho de originalidade. Aliás, elle proprio o confessa, quando diz: "o compositor que estréia é um principiante ainda não liberto da primeira phase — que é a da preparação geral — pela qual todo o qualquer artista tem forçosamente de passar, embora rapida ou lentamente, antes de attingir aquella outra que se chama a da realização propriamente dita, significando isso a plena florecencia da respectiva individualidade em toda a sua pujança, etc."

E mais adiante:

"Desse modo, os partidarios da pura originalidade ou individualismo exclusivista como que sendo a qualidade essencial do que julgam ser a verdadeira obra de arte não terão plena nem talvez mesmo alguma satisfação em ouvir as composições que vão ser executadas."

Engana-se. As suas composições ouvem-se com immenso prazer, mas quizeramos apenas que houvesse um pouco mais de trabalho para lhes dar, na falta da nota pessoal, alguma apparencia de novidade.

CORREIO DA MANHÃ — Terça-feira, 19 de Janeiro de 1926

FIGURA 5 – Matéria sobre a primeira audição com obras de Iberê de Lemos.

A segunda crítica foi assinada por J.M., publicada no dia 17 de janeiro de 1926, no jornal *O Paiz*, e aponta qualidades do compositor, ressaltando o apoio da platéia.

Audição Iberê de Lemos

Pela primeira vez, apresentou-se ontem, à noite, em público, como compositor musical, no salão nobre do Instituto Nacional de Música, o jovem maestro paraense Sr. Iberê de Lemos.

Nos programas distribuídos, o artista advertira reconhecer-se um principiante na difícil arte da composição. Quis, porém, o decurso da audição demonstrar — e o entusiasmo espontâneo e crescente da escolhida assistência¹² corroborou essa evidência — que o Sr. Iberê de Lemos é, embora principiante, como se diz, uma real afirmação de artista.

Suas composições apresentam aquelas qualidades que não se aprendem, nem se adquirem — originalidade, expressão, sentimento, vigor, colorido — mas que são próprias, naturalmente próprias, dos que já nascem com a centelha da arte e a chama viva do espírito. (...)

MUSICA	
Audição (IBERÊ DE LEMOS). Pela primeira vez, apresentou-se hontem, á noite, em publico, como compositor musical, no salão nobre do Instituto Nacional de Musica, o joven maestro paraense Sr. Iberê de Lemos. Nos programmas distribuidos, o artista advertira reconhecer-se um principiante na difficil arte da composição. Quiz, porém, o decurso da audição demonstrar — e o entusiasmo espontaneo e crescente da escolhida assistencia corroborou essa evidencia — que o Sr. Iberê de Lemos é, embora principiante, como se diz, uma real affirmação de artista. Suas composições apresentam aquellas qualidades que não se aprendem, nem se adquirem — originalidade, expressão, sentimento, vigor, colorido — mas que são proprias, naturalmente proprias, dos que já nascem com a scentelha da arte e a chama viva do espirito. Os outros titulos, os que são dados aprender-se, conseguira-os elle de escolas e professores consagrados, como a Guild Hall School of Music e a Royal Academy of Music de Londres, e H. Oswald, Frederico Nascimento, Wilhelm Forek, Ernest Hoch e Paul Juon. Sua cultura musical não é pequena e, no phraseado dos sons de <i>Vento nocturno</i> e de <i>O amanhecer</i>, por exemplo transparece na adaptação melodica de Debussy e de Wagner. Modernista, nacionalista, sem exageros, seus themas, sua <i>manière</i>, sua exposição, sua linguagem musical guardam um tom afinado, delicado, duma originalidade não preconcebida, artificial ou rebuscada, mas espontanea, natural, que logo se faz entendida, comprehendida.	Nas <i>symphonias</i>, nas <i>clegias</i>, como nas <i>balladas</i> ou nos <i>scherzos</i>, como nos <i>cho-raes</i> e nas <i>comedias lyricas</i>, que constituiram o programma, evidenciou-se que as produções do Sr. Iberê de Lemos satisfizeram plenamente o seu auditorio de hontem. Em <i>Musica brasileira</i>, dedicada ao maestro Villa-Lobos e feita sobre o soneto de Bilac, perpassam "a tristeza barbara do poracê e do bonzo africano, como os soluços da trova portugueza"; <i>Crepusculos de ouro</i>, <i>A roca do meu sonho</i>, <i>O valle</i>, <i>O amanhecer</i>, são musicas descriptivas bem expressas. Emfim, registrando apressadamente o resultado da apresentação de hontem do Sr. Iberê de Lemos, temos de asseverar que ella foi bem succedida, representando para o joven maestro um real estimulo a continuar, a perseverar, numa arte em que já demonstra qualidades raras, como principiante, e promette ser um victorioso, no futuro. A asistencia, aliás, com seus applausos, isso mesmo lhe assegurou. Garantiram o successo do Sr. Iberê, na interpretação de suas composições, os já consagrados artistas, o soprano Sra. Elza Barrozo Murtinho e o barytono Sr. Adacto Filho — J. M.

FIGURA 6 – Anúncio sobre a primeira audição contendo apenas obras de Iberê de Lemos.

¹² Na época, "assistência" referia-se à platéia.

Após este concerto, Arthur Iberê retorna à Itália e lá permanece até 1933. Dando por concluído seus estudos, retorna ao Brasil, residindo na cidade do Rio de Janeiro.

Em 1931, Arthur Iberê de Lemos foi exonerado do cargo de Auxiliar de Consulado do Ministério das Relações Exteriores. Tal acontecimento pode ser confirmado em nota que saiu no dia 22 de setembro de 1931, pelo *Correio da Manhã*. Porém, em 1943, tendo o governo federal reconhecido a nenhuma razão do ato demissionário, Iberê de Lemos foi readmitido no serviço público federal, ligado, desta vez, ao Ministério de Educação. O compositor intentou, no ano de 1949 uma ação contra a União sobre sua demissão ocorrida em 1931, alegando que sua readmissão não reparou o direito ofendido, despojado que fora das vantagens e regalias do seu posto no Ministério das Relações Exteriores, incluindo-se nisso possíveis promoções. A ação movida por Iberê de Lemos foi contestada, tendo à época o Juiz Raimundo Macedo julgado-a improcedente. Não conformado com este resultado, o compositor apelou da sentença para o Tribunal Federal de Recursos, o qual, no dia 29 de março de 1949, lhe negou provimento, unanimemente.

Embora reconhecido como uma pessoa reservada, seu nome foi amplamente citado em recitais, audições, programas transmitidos por rádio, como *A Hora do Brasil*, a 28 de março de 1939, na página 11, quando o compositor chegou a ter um recital inteiro contendo composições próprias, predominando nestas apresentações sua obra para canto e piano.



FIGURA 7 – Recital com obras de Iberê de Lemos inseridas no programa de rádio *A Hora do Brasil*.

Sua atuação junto à sociedade carioca permitiu que participasse ainda como jurado em julgamentos que envolviam até crimes de assassinato, como em uma nota datada de 19 de outubro de 1955, do jornal *A Noite*, informando a participação do compositor como jurado¹³.

Suas canções para canto e piano compõem a parte de sua obra mais explorada e divulgada até hoje. Em vida, Iberê de Lemos pode vivenciar o sucesso de diversas canções, freqüentes e, segundo MARIZ (2002, p. 112) "(...) disputadas pelos melhores cantores de sua época." Ainda, para MARIZ, a obra-prima de Iberê de Lemos é a canção *Ismália*, com texto de Alphonsus de Guimarães, que foi dedicada a Cherubina Rojas Ovalle de Carvalho (s.d.)¹⁴: "Ismália é uma das mais belas canções compostas em sua época. Nos anos quarenta todos os recitalistas a cantavam".



Página 14

O IMPARCIAL

4.ª-feira, 30-3-1938

FIGURA 8 – Iberê de Lemos como compositor requisitado em salas de concerto do Rio de Janeiro.

¹³ Tal acontecimento está ligado ao crime que tirou a vida de Luiz Augusto Ferreira, no dia 09 de dezembro de 1952, sendo acusado pelo crime José Correia Filho.

¹⁴ Cherubina Rojas Ovalle de Carvalho era irmã do compositor Jayme Ovalle e prima de Iberê de Lemos.

Na busca de dados para a realização da presente pesquisa, este autor encontrou uma gravação de 1942, tendo Marcos Salles e Iberê de Lemos como intérpretes da peça *Noveletas*¹⁵, de autoria de Iberê de Lemos.

O prestígio como compositor que Arthur Iberê de Lemos havia alcançado na década de 1930 é bem ilustrado pela matéria jornalística apresentada no jornal *Folha do Norte*, datada de 05 de novembro de 1938. Tal documento nos mostra a importância que o compositor detinha não só na cidade do Rio de Janeiro, mas em todo o território nacional. A transcrição deste artigo pode ser lida em sua íntegra no ANEXO II desta pesquisa.

Na década de 1940, com Villa-Lobos, Arthur Iberê participou da criação de dois institutos de suma importância para a música no Brasil: o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (1942) e a Academia Brasileira de Música (1945).

O Governo Federal estabeleceu o funcionamento do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico pelo Decreto-Lei nº4.993, no dia 26 de novembro de 1942. No Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, Arthur Iberê trabalhou como convidado de Villa-Lobos (diretor do Conservatório) na parte organizacional do conservatório. Já a Academia Brasileira de Música, fundada no dia 14 de julho de 1945, no Rio de Janeiro, contou com a participação de Arthur Iberê de Lemos como segundo secretário e tesoureiro.

Em entrevista para a realização desta pesquisa¹⁶, o compositor Ricardo Tacuchian¹⁷ (1939), comentou sobre a situação de Iberê de Lemos, além das funções que o mesmo desempenhou como tesoureiro e segundo secretário:

“Examinando o Quadro de Patronos, Acadêmicos Fundadores e Acadêmicos Sucessores, verifiquei que Artur Iberê de Lemos tinha sido um Acadêmico Fundador de uma das 10 cadeiras suplementares que foram criadas, além das 40 existentes, na ocasião de sua fundação por Villa-Lobos. Com a exclusão de dez cadeiras para o tradicional formato de uma Academia (isto é, com apenas 40 cadeiras), 12 Patronos foram excluídos desta categoria: os correspondentes às 10 cadeiras suprimidas e mais dois nomes que foram substituídos por Sigismund Neukomm e José Joaquim Emerico Lobo de

¹⁵ Esta gravação encontra-se como ANEXO VII desta pesquisa.

¹⁶ Entrevista realizada no dia 15 de janeiro de 2013.

¹⁷ Ricardo Tacuchian é membro da Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira de número 29 e ainda o cargo de 1º tesoureiro,

Mesquita, por resolução da Diretoria da ABM. As cadeiras que foram excluídas foram escolhidas entre aquelas que, na ocasião, estavam vagas, preservando, assim, a posição de todos os Acadêmicos Sucessores da ocasião. Na última reforma estatutária também foi excluído o quadro de Acadêmico Intérprete que não possuía as mesmas regalias do Acadêmico propriamente dito. Os Acadêmicos Intérpretes que estavam ainda vivos passaram automaticamente para a categoria de Acadêmico Sucessor. A memória dos Acadêmicos Intérpretes que já tinham falecido foi preservada pela tradição acadêmica. Os Acadêmicos Fundadores, ainda vivos na ocasião e que ocupavam as cadeiras excluídas, foram alocados em cadeiras que estavam vagas, dividindo o título de Fundador com o Fundador original. Esta é a razão porque algumas Cadeiras têm dois fundadores. Os Fundadores já falecidos e que também ocupavam as cadeiras que foram excluídas ficaram sem um espaço definido mas, assim mesmo, por justiça, continuaram a fazer parte da tradição histórica da ABM e preservam a honraria de Acadêmico Fundador, sem uma Cadeira específica. São eles: Antonio Leal de Sá Pereira, Artur Pereira, Artur Iberê de Lemos e Paulo Florence. Concluindo, nesta reengenharia da ABM (50 para 40 cadeiras) Artur Iberê de Lemos ficou sem uma cadeira específica, mas com as “honras” de um Fundador. Esta situação foi aprovada pela Diretoria de então e é a considerada oficial. Ela está registrada num opúsculo publicado pela ABM em 1994. Assim, não cabe definir uma determinada Cadeira para este ilustre Acadêmico.”

Com o avançar da idade, Iberê de Lemos também atuou como professor, lecionando composição e harmonia, tendo o compositor Altino Pimenta (1921 – 2003) como seu discípulo mais conhecido. Segundo VIANA (2008. p.19):

O compositor Artur Iberê Lemos (1901-1967) desempenhou significativa importância na formação musical de Altino Pimenta. Foi o seu professor mais referenciado, ensinando-lhe composição e harmonia. Sendo ele o interlocutor da ligação pessoal de Altino Pimenta com Villa-Lobos, tornou-se o responsável pela influência villalobiana (QUEIROZ, 2002) na composição de Pimenta. É importante salientar que Iberê Lemos, além da tradicional formação italiana que predominava entre os músicos paraenses de sua época, recebeu também a influência germânica do início do séc. XX.



FIGURA 9. Sessão inaugural da Academia Brasileira de Música, em 1945. José Siqueira (1º esquerda frente) e Eurico Nogueira França (2º esquerda trás). Arthur Iberê de Lemos encontra-se ao cento, de terno branco. Restante listado mas não relacionado com a imagem: Fructuoso Vianna, Antonio de Sá Pereira, João Baptista Julião, Brasília da Cunha Luz, Antonio Garcia de Miranda Neto, Frei Pedro Sinzig e Francisco Curt Lange.

Embora ainda seja citado por livros de história da música brasileira durante a década de 1940, Iberê de Lemos já não é reverenciado como compositor promissor. Renato Almeida (1895 – 1981, p. 481), em seu livro *História da Música Brasileira*, registra uma sutil crítica a Iberê de Lemos como compositor:

"A sua melodia é fluente e os processos interessantes e pessoais. Tem demonstrado pendores para um nacionalismo moderado, procurando, nas suas próprias palavras, a 'fusão de elementos nacionais e universais', formula que me parece, aliás, pouco explícita, pois não sei bem que sentido dar à expressão 'elementos universais', a menos que signifique a cultura universal (...)."

Já nos anos de 1950, com uma carreira musical reconhecida e estável, teve duas composições para coro premiadas no Concurso de Melodias para o Natal, organizado pela prefeitura do Distrito Federal, em 1957: *Salve, oh santa luz* e *Assim cantavam os anjos*, escritas sob poesia do próprio compositor. Neste concurso, promovido pela Secretaria Geral de Educação e Cultura, da Prefeitura do Distrito Federal, sendo a banca composta por onze jurados para avaliação das composições, entre eles as compositoras Helza Cameu (1903 – 1995) e Cacilda Borges (1914 – 2010). Neste concurso, nenhuma das 15

composições apresentadas obteve o primeiro lugar¹⁸. Segundo a banca, em comunicado oficial:

Das cinco composições selecionadas para o julgamento final, somente duas foram consideradas (por unanimidade de votos) as que possuíam “fino lavor artístico”. A Comissão, tendo em vista que nenhuma das duas escolhidas tinha cunho nacional deixou de atribuir o primeiro prêmio a qualquer delas. Tomando por base a opinião geral, foram assim classificadas: segundo prêmio – a de número cinco – “Salve Oh Santa Cruz”, terceiro prêmio – a de número quatro – “Assim Cantavam os Anjos” (...)

Ainda na década de 1950, seu nome continua presente em salas de concertos, reconhecido como compositor brasileiro. Abaixo, uma nota do jornal *Correio da Manhã*, que nos mostra obras do compositor apresentadas em concerto realizado no Auditório do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro.



FIGURA 10 – Nota publicada pelo jornal *Correio da Manhã*, sobre concerto contendo obras de Iberê de Lemos. O compositor teve seu nome bastante divulgado entre intérpretes brasileiros no período que abrange as décadas de 1930 a 1960.

Para a realização desta pesquisa, este autor encontrou poucos registros fotográficos do compositor paraense. Abaixo, reproduziremos uma das raras fotografias de Iberê de Lemos. Este registro não possui data, e mostra o compositor em sua idade adulta. Esta fotografia foi enviada pelo próprio

¹⁸ Posteriormente, no ano de 2011, as duas peças citadas acima foram gravadas pelo coral Collegium Cantorum, de Curitiba, sob regência de Helma Haller (1950).

compositor ao pianista Arthur Rubinstein (1987 – 1982), como parte da correspondência entre ambos.



FIGURA 11 – Arthur Iberê de Lemos, 1960.

Foi na década de 1960 que Arthur Iberê de Lemos pôde ver seu sonho de ver encenada a ópera *A Ceia dos Cardeais*, o que ocorreu em Belo Horizonte, no ano de 1963, no Teatro Francisco Nunes. Tal acontecimento deu-se poucos anos antes da morte do compositor.

Não seguindo os rumos de novas experimentações sonoras, sua obra foi, pouco a pouco, sendo esquecida das salas de concertos, não acompanhando mudanças musicais e sociais ocorridas no Brasil dos anos de 1960.

Sempre atuante, quer como compositor, intérprete ou com suas obrigações junto à ABM, dispunha ainda de atenção para com os novos e promissores músicos da época. Nas palavras do pianista Joel Bello Soares (1933), em entrevista¹⁹ para a realização desta pesquisa:

De certa forma, me fez melhor compreender vários procedimentos musicais do Villa-Lobos, principalmente no que se refere ao trabalho pianístico. Vem-me à memória a delicadeza de suas palavras, sempre guardando um profundo ensinamento de vida. Em 1960, com bolsa de estudo, rumei para Paris. A partir de então não mais o vi, infelizmente. Guardo com carinho cópia de duas de suas composições para piano, intituladas "Recitativo - (Si eu te dissesse)", tradução musical da poesia *Recitativo*, de Fagundes Varela. A segunda peça traz o título "Moreninha", dança brasileira. Segundo suas palavras essas peças, antes oferecidas a personalidades da música, perderam a razão do antigo oferecimento e ele as oferecia a mim. Mas, na confusão do momento, creio que esqueceu de redigir o novo oferecimento.

Nos arquivos da Fundación Albéniz, localizado em Madri, Espanha, há o original de uma carta redigida por Arthur Iberê de Lemos para o pianista Arthur Rubinstein. Trata-se de uma carta de indicação para o jovem pianista Joel Bello Soares, que rumou para Paris para continuar seus estudos musicais.

¹⁹ Entrevista concedida a este autor no dia 15 de junho de 2013.



ACADEMIA BRASILEIRA DE MUSICA

(Reconhecida de "utilidade pública", por Decreto n. 22.022 de 7-11-46,

e declarada "orgão técnico-consultivo" do Governo Federal por Decreto 23.160 de 8-6-47)

Avenida Pasteur, 350 - 3º (Urca). Rio de Janeiro-Brasil.

1º de Novembro de 1960

À Sua Excelência
Sr. ARTHUR RUBINSTEIN,
M.D. Membro-Correspondente Mundial
da Academia Brasileira de Música.
- 22, Square du Bois de Boulogne.
Paris, XVIIe.-

Prezadíssimo Amigo e Confrade:

Servindo-me dos bons préstimos do portador desta, Sr. JOEL BÉLO SOARES, meu distinto patrício, amigo e colega musical, é com muita satisfação que vos envio, por seu intermédio, meus vivos agradecimentos pela vossa amável carta de 21-7-1960 acusando a minha de 28-12-59 sobre a tão lamentável morte do grande Maestro VILLA-LOBOS, nesse inenunciável Amigo e Presidente desta Academia.

Ademais, considerando que o Sr. Joel visa realizar aí o aperfeiçoamento dos seus já notáveis predicados de pianista, muito talentoso e estudioso, aproveito tal oportunidade, outrossim, para solicitar-vos a bondade de conceder-lhe a vossa preciosíssima amizade orientando-o com os inestimáveis conselhos da excepcional capacidade que bem justamente vos consagrou como um dos maiores Meztres da Arte Pianística em todos os tempos. - Podendo acrescentar que o nosso saudoso Villa-Lobos, se ainda nos desse a felicidade da sua companhia pessoal neste mundo, reforçaria com bom gosto e certeza a solicitação aqui feita em benefício incalculável do jovem artista brasileiro cujos méritos reais bem a justificam, peço-vos, finalmente, permitir-me antecipar as expressões da mais cordial gratidão pelo melhor acolhimento possível que Vossa Excelência, com a reconhecida e notória generosidade, vier a dispensar ao nosso recomendado.

Apresentando, também, os sinceros votos pela vossa felicidade plena e da Esm. Família, queira dispôr sempre do amigo e confrade, profundo admirador vosso,

Arthur Iberê de Lemos
(Arthur Iberê de Lemos)
da Academia Brasileira de Música

FUNDACIÓN
de Música

FIGURA 12 – Fotocópia da carta enviada por Arthur Iberê de Lemos ao pianista Arthur Rubinstein, indicando o pianista Joel Bello como aluno para Rubinstein.

Pouco é conhecido hoje sobre a vida pessoal de Arthur Iberê de Lemos. Não deixou esposa ou filhos. Segundo o escritor Humberto Werneck (1945), em entrevista para esta pesquisa, o compositor era muito próximo de sua prima Cherubina Ovalle (S.D.), irmã de Jayme Ovalle (1894 – 1955). Cherubina Ovalle é autora dos poemas *Céu azul*, *Noite mansa* e *Vem comigo*, todos musicados por Arthur Iberê de Lemos, para canto e piano. Os três poemas musicados ganharam o nome de *Trítico de amor*. Para Cherubina Ovalle, Iberê de Lemos dedicou a canção para canto e piano *Ismália*, sob versos de Alphonsus de Guimarães (1870 – 1921) e ainda a versão para cello, piano ou harpa e quarteto de cordas da peça *Canto à Divina Mãe*²⁰.

Arthur Iberê de Lemos faleceu em Petrópolis, no dia 13 de fevereiro de 1967. Foi sepultado no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, o mesmo cemitério que abriga os restos mortais de sua mãe. Seu falecimento foi noticiado por jornais, tendo sido o compositor homenageado na última sessão da Academia Brasileira de Música no ano de 1967, junto a outros dois acadêmicos falecidos naquele ano: Paulo Silva e Brasília Itiberê, nascido em 1896.

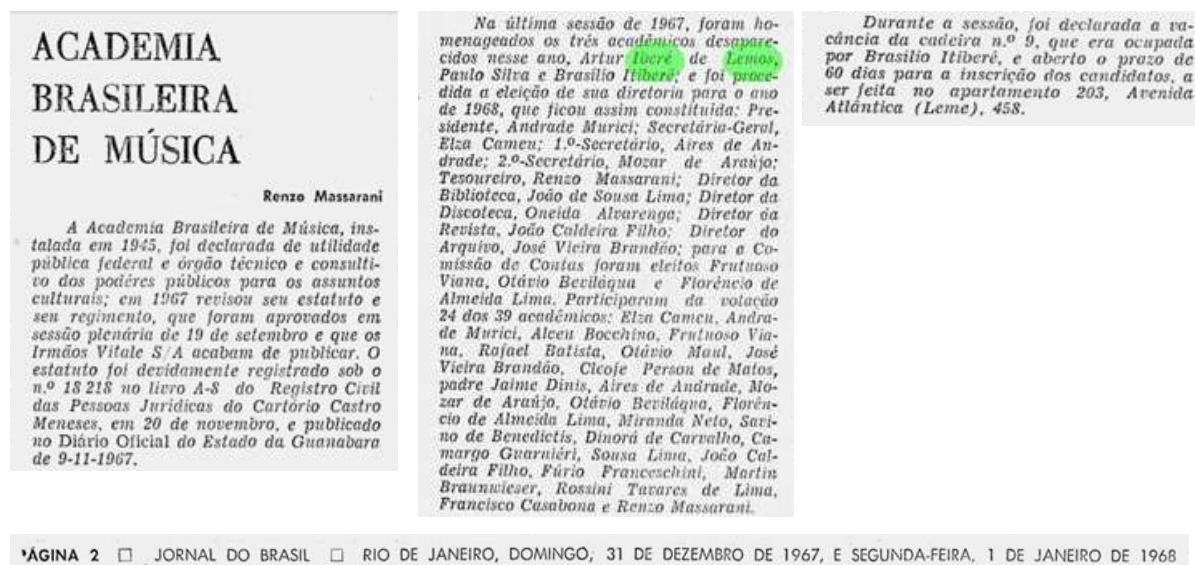


FIGURA 13 – Nota sobre homenagem póstuma prestada pela ABM ao compositor Arthur Iberê de Lemos.

²⁰ Nesta obra, Iberê de Lemos indica o nome de Cherubina Ovalle apenas por código, com a cifra C.R.O. (Cherubina Rojas Ovalle), omitindo seu último sobrenome, Carvalho.

Este autor obteve da Santa Casa de Misericórdia, no Rio de Janeiro, uma cópia do atestado de óbito do compositor. Tal documento se fez necessário para firmar exatamente a data de falecimento do compositor, uma vez que para a realização da presente pesquisa foram encontradas datas contraditórias referentes à morte do compositor.

Nº 2443
16. 204
8. 178 Talão N. 124

Página Nº 6

Quia

REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

REGISTRO CIVIL
ESTADO DO RIO DE JANEIRO
MUNICÍPIO DE PETRÓPOLIS
1.º DISTRITO - 2.ª ZONA JUDICIÁRIA

ÓBITO Nº 24605

OSWALDO DA COSTA FRIAS, *Escrivão privativo do Juízo de Direito e Oficial do Registro Civil da Segunda Zona Judiciária do Primeiro Distrito do Município de Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro, por nomeação na forma da Lei, etc.*

CERTIFICO que, à fôlhas * 260 ** do livro número * 37 ** de Registro de Óbitos foi registrado hoje o assentamento de " ARTHUR, ARTHUR IBERÊ DE LEMOS " * * * *

falecido a * * * * * 18 * * * * * de * * * * * fevereiro * * * * * de 1967 * * * *

às 16,59 * * horas * * * * * em Hospital Santa Teresa * * * * *

do sexo masculino * *, de cor branca * * *, profissão funcionário publico * * *

natural de Estado do Para * * * * *

domiciliado em * * * * *

e residente * * * * * com * * 65 * * anos

de idade, estado civil solteiro * * * * *

filho de ARTHUR DE SOUZA LEMOS * * * * *

natural de * * * * * profissão * * * * *

e Dona MARIA GUAJARINA DE LEMOS, falecidos * * * * *

natural de * * * * * profissão * * * * *

e residentes em * * * * *

Foi declarante Durval Paulo Mussel * * * * *

e firmado o atestado de óbito pelo Dr. Jorge Ferreira Machado * * * * *

que deu como causa da morte uremia aguda, hematemese, ulcera gastrica * * * *

* * * * * O sepultamento será feito no

cemitério de São João Batista, Estado da Guanabara, ANTES DO PRAZO LEGAL.*

Observações: Resalvo emenda que diz: 13.

Inante de sfo. Artigo 31 do Decreto 4887 de 9-11-1939

O *f. 1.º de 1.º* e deu fê

REGISTRO CIVIL Petrópolis, 11.º de FEVEREIRO * * * * * de 1967 *

2.ª ZONA JUDICIÁRIA

OSWALDO DA COSTA FRIAS

ESCRIVÃO SUBSTITUTO:

PAULO LOPES GERBASSI

PETRÓPOLIS - EST. DO RIO

Paulo Lopes Gerbassi
Oficial do Registro Civil

FIGURA 14 – Fotocópia do atestado de óbito de Arthur Iberê de Lemos, emitido na cidade do Rio de Janeiro.

Segundo nota escrita por Renzo Massarani (1898 – 1975), publicada no *Jornal do Brasil* em 21 de fevereiro de 1967, seu falecimento ocorreu por complicações decorridas de uma úlcera. Escrita com tom afetoso em memória do compositor paraense, amigo e colega na Academia Brasileira de Música, Massarani comenta que Iberê de Lemos não seria mais visto constantemente caminhando pelas ruas do Rio de Janeiro com uma pesada pasta que guardava parte de sua obra. Embora tenha aparecido ainda em publicações futuras, o texto escrito por Renzo Massarani constitui a última nota significativa de informações sobre Arthur Iberê de Lemos, que descansa em paz após ter dignamente cumprido seu ofício de músico:

Iberê Lemos

E também Iberê Lemos se foi: segunda-feira 13, em Petrópolis, por causa de uma úlcera.

Não o reencontraremos nunca mais pelas ruas do Rio, caminhando lenta e cansadamente sob o peso de sua eterna pasta – uma pasta tão grande que mais parecia uma mala.

Nascido a 9 de junho de 1901 em Belém do Pará, o músico caminhou lentamente – mas firme e seguro – também nas estradas da arte, com uma mensagem docemente arcaica, levemente provinciana, mas honesta, sincera e inspirada, até chegar ao que devia tornar-se o seu canto do cisne, a comédia lírica num ato *A Ceia dos Cardeais*, sobre a peça de Julio Dantas. Por um acaso, eu mesmo presenciei a audição desta ópera que Iberê fez em 1952²¹, no Municipal, para o ilustre regente Tullio Serafin. Serafin gostou e, com tão autorizada aprovação, a *Ceia* foi incorporada ao repertório do Teatro carioca, por parte da sua Comissão Artística e Cultural. Ficou por longos anos nas gavetas capazes do Municipal; mas Iberê sabia defender sua obra, e a partitura foi-se para Belo Horizonte, encontrou um grupo de intérpretes esforçados e entusiastas, foi estreada com bastante êxito e, depois de muito aplaudida pelos mineiros, voltou para o Rio, na tal pasta-mala do seu autor que, confiante e sonhador, continuava acreditando nas fáceis promessas: a *Ceia* devia ser finalmente incluída na temporada do Municipal, devia ser apresentada em Lisboa, o grupo de intérpretes mineiros a teria levado para todas as cidades do Brasil. Nada disso, infelizmente, devia realizar-se.

Antes da *Ceia*, Iberê Lemos estudara séria e longamente: no Rio (com Oswald, Otaviano, Villa-Lôbos, Nascimento, Pádua), na Academia Real de Londres (com Cooper, Marthay e Barbirolli), em Berlim (com Forck e Juon), no Conservatório Verdi de Milão (com Ferroni). Desde sua Opus 1, *Sweet Caresses* para piano, composta com a idade de 13 anos e dedicada à sua mãe, até a *Ceia dos Cardeais*, criou muitas obras para piano, e várias outras de maior relevo: o oratório em três partes e nove episódios *Vida Nova*; a cantata *Caritas* sobre o Cap. XIII DA PRIMEIRA Epístola de São Paulo aos

²¹ O ano correto é 1950.

Coríntios; o comentário Sinfônico do filme brasileiro *Alma e Corpo de uma Raça* (do qual extraiu a suíte *Invenções* para orquestra e vozes); última Oração, letra de Sri Suami Sevananda, para seis vozes solistas, orquestra e órgão.

Em junho de 1921 fundou a Sociedade de Cultura Musical do Rio de Janeiro, que realizou concursos a prêmios e recitais de música contemporânea. Foi secretário do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, de cuja organização participou a convite de Heitor Villa-Lobos. Em 1945, participou também da fundação da Academia Brasileira de Música, da qual ocupava a cadeira nº 19; dessa Academia, tem integrado a Diretoria até hoje, proficiente e dedicadamente. Preocupado nos destinos da música brasileira, elaborou um projeto para a criação de uma inédita universidade de artes no Brasil.

Na pesada pasta de Iberê, havia sonhos e ilusões, mas também realidades que não deverão ser esquecidas.

Renzo Massarani



FIGURA 15 – Matéria sobre o falecimento do compositor Iberê de Lemos.



FIGURA 16 – O compositor Arthur Iberê de Lemos (s.d.).

1.1.1 Cronologia da vida de Arthur Iberê de Lemos

A seguir, apresentaremos uma cronologia dos principais fatos ligados à vida de Arthur Iberê de Lemos:

1901 – Nascimento a 09 de junho, filho de Artur de Souza Lemos e Maria Guajarina de Lemos.

1911 – Início dos estudos de piano, sob orientação da própria mãe;

1913 – Morte do avô materno, Antônio José de Lemos. Mudança para Londres, acompanhando o pai, em missão diplomática.

1914 – Primeira composição, *Sweet caresses*, para piano solo, dedica a Maria Guajarina de Lemos, mãe do compositor.

1915 – Falece Maria Guajarina de Lemos, mãe do compositor, sendo sepultada no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro.

1918 – Em 1918, aos dezessete anos, compõe a *Canção Árabe*, para canto e piano, com versos de Olavo Bilac, considerada um de seus melhores trabalhos.

1919 – Nota publicada pelo jornal *Correio da Manhã*, o que acreditamos ser o mais antigo registro resgatado contendo o nome de Iberê de Lemos em mídia impressa. Trata-se de sua participação como membro de uma comissão para a realização de um concerto contendo obras de Villa-Lobos, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A nota saiu no dia 07 de novembro de 1919, e aponta nomes como Henrique Oswald, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno como integrantes da comissão de organização do concerto.

1921 – Cria a Sociedade de Cultura Musical, no Rio de Janeiro. Transfere-se para Berlim, sendo aluno de Wilhelm Fork (discípulo de Max Reger), estudou contraponto e instrumentação. Estréia a peça para piano solo *A lenda do caboclo*, de Heitor Villa-Lobos, escrita em sua homenagem. Parte para Berlim, em dezembro.

1922 – Recebe uma carta que se tornou histórica. Trata-se das palavras de Villa-Lobos, contendo as impressões do compositor e amigo sobre a Semana de Arte Moderna.

1923 – Arthur Iberê vê publicado em Berlim seu artigo *"Da arte e da Humanidade em geral. Algumas de suas revelações com relação à civilização na Alemanha e no Brasil em particular."*, inserido na coletânea *O Brasil e a Alemanha – 1822 – 1922*, de Alfred Funke.

1925 – Início da composição da ópera *A Ceia dos Cardeais*, baseada na peça homônima de Julio Dantas.

1926 – Audição com obras de Iberê de Lemos realizada no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, no dia 16 de janeiro. Lançamento do livro *Storia della musica nel Brasile*, de Vincenzo Cernicchiari, contendo significativos dados sobre o jovem compositor.

1927 – Colhendo frutos com o sucesso que obteve com suas canções para canto e piano junto ao público carioca, Iberê de Lemos comparece ao Grêmio Intelectual Carioca, em solenidade promovida por esta instituição, e doa à mesma um exemplar da *Canção Árabe*, com versos de Olavo Bilac.

1928 – A Orquestra da Rádio Clube do Brasil executa a *Canção Árabe*, na voz do tenor Del Negri, no Concerto Vocal e Instrumental da Rádio Clube do Brasil.

1931 – Exonerado do cargo de Auxiliar de Consulado do Ministério das Relações Exteriores.

1933 – Volta ao Brasil, após concluir seus estudos, residindo na cidade do Rio de Janeiro. Conclui a ópera *A Ceia dos Cardeais*, sem orquestrá-la.

1937 – Crítica publicada no jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, escrita por João Itiberê da Cunha, enaltecendo a ópera inédita *A Ceia dos Cardeais*, de Iberê de Lemos.

1938 – Grande Concerto Sinfônico, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob regência de Eduardo de Guarnieri, contendo em seu programa obras de Iberê de Lemos, realizado no dia 02 de abril.

1939 – O programa de rádio *A Hora do Brasil*, apresenta uma programa inteiro com obras de Iberê de Lemos, no dia 28 de março, predominando neste suas composições para canto e piano.

1941 – Documento escrito em 13 de agosto, por Julio Dantas, autor da peça *A Ceia dos Cardeais*, autorizando Iberê de Lemos a usá-la para a composição da ópera homônima.

1942 – Revisão e orquestração da ópera *A Ceia dos Cardeais* e orquestração final da mesma. A ópera *A Ceia dos Cardeais* é citada em no jornal *A manhã*, em nota do dia 07 de novembro, incluída num grupo de 12 óperas nacionais que deveriam ser representadas ao público. Participa da criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, criado por Heitor Villa-Lobos, sendo convidado pelo mesmo para trabalhar na parte organizacional do Conservatório.

1943 – Reconhecido pelo governo federal a nenhuma razão do ato demissionário de 1931, sendo Iberê de Lemos readmitido no serviço público federal, ligado, desta vez, ao Ministério de Educação.

1944 – Iberê de Lemos também desenvolveu atividade como crítico musical, tendo sido publicado no dia 16 de julho de 1944, no *Jornal A Manhã*, um de seus trabalhos.

1945 – Participou ativamente da fundação da Academia Brasileira de Música, sendo membro atuante como Segundo Secretário e Tesoureiro.

1946 – Tem a canção *Ergo-te o meu coração* regida pelo maestro Eleazar de Carvalho. Na noite de estréia, sempre atuante para promover a ABM, comparece, junto a Lorenzo Fernandes, ao Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, para convidar Eurico Gaspar Dutra (1883 – 1974), então Presidente da República, para uma das solenidades promovidas por aquela instituição.

1947 – Mantém sua atividade como jurado em julgamentos, neste ano participou do julgamento que condenou um civil, acusado de assassinato, a 15 anos de pena. Tem a *Canção Árabe* executada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em concerto organizado pelo SESC, com regência de Santiago Guerra, além da participação do tenor Roberto Miranda.

1948 – Seu nome, bem como a ópera *A Ceia dos Cardeais* são citados no livro *Who's Who in Latin América* (1948), de Ronald Hilton.

1949 – O compositor intentou uma ação contra a União sobre sua demissão ocorrida em 1931, alegando que sua readmissão não reparou o direito ofendido, despojado que fora das vantagens e regalias do seu posto no Ministério das Relações Exteriores, incluindo-se nisso possíveis promoções. A ação movida foi contestada e improcedente. Não conformado com este resultado, o compositor apelou da sentença para o Tribunal Federal de Recursos, o qual, no dia 29 de março de 1949, lhe negou provimento, unanimemente.

1950 – Executa, ao piano, a ópera *A Ceia dos Cardeais*, para o maestro Tullio Serafin, em visita ao Brasil. Obtém do maestro indicação para a obra ser incluída na programação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Surge matéria assinada por Eurico Nogueira França, lançada pelo *Jornal Correio da Manhã*, contendo palavras do próprio compositor sobre o histórico da composição da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

1951 Concerto com a OSB, sob regência de Eleazar de Carvalho, contendo no programa o Prelúdio e também o final da ópera *A Ceia dos Cardeais*, de Iberê de Lemos, no dia 21 de abril de 1951, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

1952 – Concerto com obras de Iberê de Lemos realizado no dia 01 de novembro. Tal apresentação ocorreu no Auditório do Ministério da Educação, incluído na série Festivais de obras camerísticas de compositores brasileiros.

1953 – Obras de Iberê de Lemos e de outros compositores brasileiros foram apresentadas no Auditório do Ministério da Educação, no primeiro programa da série Concertos Culturais.

1954 – Sempre atuante politicamente, assina manifesto contra a eleição considerada irregular para a Escola Nacional de Música. Tal manifesto mostrava-se contrário à posse de Joanídia Sodré (1903 – 1975), como diretora desta instituição.

1955 – Jurado no julgamento que inocentou o Prof. José Correia Filho, acusado de ter assassinado Luiz Augusto Ferreira, no dia 09 de dezembro de 1952.

1956 – Organiza o Concerto Sinfônico Beneficente, sob patrocínio de Sarah Kubitschek, no dia 14 de dezembro de 1956. Nesta ocasião, é apresentada como parte do programa o Prelúdio e o final da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

1957 – Duas composições para coro, *Salve, oh santa luz* e *Assim cantavam os anjos*, escritas sob poesia do próprio compositor, são premiadas no Concurso de Melodias para o Natal, organizado pela prefeitura do Distrito Federal.

1958 – Obras de Iberê de Lemos são apresentadas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no recital realizado pelo tenor Roberto Miranda, sendo o mesmo acompanhado ao piano por Rosette Amaral Miranda.

1959 – Comparece à última sessão da ABM do ano de 1959, quando Otávio Bevilacqua comunicou o falecimento de Heitor Villa-Lobos, criador da instituição. Nesta ocasião, o testamento de Villa-Lobos foi lido, indicando a ABM como legatária de sua obra musical, sendo a mesma guardiã de sua obra musical.

1960 Escreve para o pianista Arthur Rubinstein, solicitando orientação ao jovem pianista Joel Bello Soares (1934). Neste documento, cita que se Heitor Villa-Lobos ainda estivesse vivo, apoiaria seu pedido para orientar o então jovem pianista.

1961 Membro ativo da ABM, participa neste ano da eleição que levou à presidência desta instituição o Sr. Andrade Murici (1895 – 1984), e ao posto de secretário geral a Sra. Elza Cameu.

1962 – Recital com o soprano Lêda Coelho de Freitas no Auditório do Palácio da Cultura (Ministério da Educação), contendo obras de Iberê de Lemos e outros compositores.

1963 – Estréia mundial da ópera *A Ceia dos Cardeais*, no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte, sob regência de Sandino Hohagen, tendo como intérpretes os cantores João Alberto Persson (tenor), Edson Macedo (barítono) e Edson de Castilho (baixo).

1964 – Estréia carioca da ópera *A Ceia dos Cardeais*, no Teatro Municipal, sob regência de Mario de Bruno. Depois da estréia da ópera no Rio de Janeiro, o nome de Iberê de Lemos começa a desaparecer lentamente da mídia impressa, sendo sua obra já não tão presente em salas de concertos.

1965 – Seu nome já não figura em programas de concertos pesquisados para este trabalho. Porém, é sempre citado em atas registradas pela A.B.M., mantendo suas atividades nesta instituição até a última reunião do ano de 1966, realizada no dia 13 de dezembro. Nesta reunião, foi realizada eleição para nova diretoria, tendo mantido Arthur Iberê de Lemos seu posto como Segundo Secretário para o período de 15 de dezembro de 1966 até 14 de dezembro de 1967.

1967 – Morre, em Petrópolis, no dia 13 de fevereiro, sendo sepultado no cemitério São João Batista, Rio de Janeiro. É homenageado na última sessão da ABM daquele ano.

1.2 Catalogação de obras de Arthur Iberê de Lemos

Compositor prolífico, Arthur Iberê de Lemos iniciou sua obra com a peça para piano solo *Sweet Caresses*, aos 13 anos, dedicando-a a sua mãe, Maria Guajarina Lemos, que também era pianista. O compositor escreveu música para diversas formações, com especial atenção à produção vocal.

Para a realização desta pesquisa, *Sweet caresses* não foi encontrada. Porém, Iberê de Lemos elaborou novos arranjos envolvendo a estrutura desta primeira composição, dando-lhe um novo nome: *Noite de encantos*. Na busca por dados para a construção do primeiro catálogo de obras do compositor, este autor encontrou o seguinte documento escrito pelo compositor, que contém informações sobre a composição *Noite de encantos*:

Composição de Iberê de Lemos (da cadeira 19 da Academia Brasileira de Música) A Maria Guajarina de Lemos, com gratidão filial do autor.

“NOITE DE ENCANTOS” (Op. 1/B) (valsa) para orquestra, só.

Partitura de orquestra.

Nota: Essa composição data, originalmente, do ano de 1914, tendo sido a primeira obra musical do autor, escrita em Londres, quando ele contava 13 anos de idade. A edição única, londrina, trazia o título de “Sweet caresses” (Dôces Carícias”) e esgotou-se rapidamente com o sucesso alcançado pela música. Foi a confirmação da vaticínio do maestro-compositor Clemente Ferreira, grande mestre do gênero, o qual dera a sua plena aprovação à futura valsa, quando o manuscrito respectivo lhe fôra submetido à apreciação por iniciativa da progenitora de Iberê Lemos. Tal resultado levou esta a mandar editá-la por conta própria, suscitando-lhe o pressentimento de um grande futuro musical para o filho.

Um outro notável sucesso obteve a mesma valsa ao ser adaptada, em 1938, ao enredo do filme "Alma e corpo de uma raça", realizado pela Cinédia do Rio de Janeiro, onde foi gravada para a dança e o canto em duas das cenas principais. Recebeu, então, o novo título, com a letra respectiva, bem como uma harmonização nova, modernizada, sendo orquestrada pela primeira vez. Agora, em 1951, o autor fez outra orquestração apropriada a uma gravação em disco a realizar-se pela firma Continental, sendo que este novo trabalho recebeu, também, a plena aprovação do maestro Francisco Mignone, que será o competente regente-intérprete nessa edição.

Iberê Lemos. Rio, 21-5-1951.

 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE Avenida Pasteur, 350-3º andar (Urca) Rio de Janeiro. - A/C do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico -	
Composição de <u>IBERÊ LEMOS</u> (da cadeira 19 da Academia Brasileira de Música).	
DISTRIBUIÇÃO	
- A Maria Guajarina de Lemos, em gratidão filial do autor.	
- " <u>NOITE DE ENCANTOS</u> " (op. 1/8)	
(valsa)	
para orquestra, sô.	
<u>Partitura de orquestra.</u>	
<u>Nota:</u> Essa composição data, originariamente, do ano de 1914, tendo sido a primeira obra musical do autor, escrita em Londres, quando ele contava 13 anos de idade. - A edição única, londrina, trazia o título de "Sweet Cares" ("Dóces Carícias") e esgotou-se rapidamente com o sucesso alcançado pela música. - Foi a confirmação do vaticínio do maestro-compositor Clemente Ferreira, grande mestre do gênero, o qual dera a sua plena aprovação á fatura da valsa, quando o manuscrito respectivo lhe fôra submetido á apreciação por iniciativa da progenitora de Iberê Lemos. - Tal resultado levou esta a mandar editá-la por conta própria, suscitando-lhe o pressentimento de um grande futuro musical para o filho. Um outro notável sucesso obteve a mesma valsa ao ser adaptada, em 1938, ao enredo do filme "Alma e Corpo de Uma Raça", realizado pela "Cinédia" do Rio de Janeiro, onde foi gravada para a dança e o canto em duas das cenas principais. Recebeu, então, o novo título, com a letra respectiva, bem como uma harmonização nova, modernizada, sendo orquestrada pela 1ª vez. - Agora, em 1951, o autor fez outra orquestração apropriada a uma gravação em disco a realizar-se pela firma "Continental", sendo que este novo trabalho recebeu, também, a plena aprovação do maestro Francisco Mignone que será o competente regente-intérprete dessa edição. <i>Iberê Lemos.</i> Rio, 21-5-1951.	

FIGURA 17 – Texto sobre a criação da primeira composição de Iberê de Lemos.

A elaboração deste catálogo de obras de Arthur Iberê de Lemos, contendo composições para diversas formações, tem por objetivo maior a divulgação desta produção musical que se encontra hoje esquecida em quase toda a sua totalidade. Acredita-se que outras obras do compositor serão resgatadas na medida em que pesquisas avancem neste sentido. Por este motivo, este pesquisador incluiu no catálogo de obras com a produção de Iberê de Lemos apenas as obras que pôde verificar pessoalmente.

Na busca por dados específicos sobre as composições de Iberê de Lemos, encontramos a publicação do conjunto de três peças para canto e piano, intitulada *Momentos Lyricos* pela Casa Arthur Napoleão, na qual há inserido na última página uma relação de obras de Iberê de Lemos, sendo que um dos títulos não foi encontrado por este pesquisador. Trata-se da canção para canto e piano intitulada *Saudade*, sendo o autor da letra citado apenas como M. C. L.

Vasco Mariz dividiu a obra de Arthur Iberê de Lemos em duas fases: a primeira, fecunda e reconhecida, da juventude, vai até 1926, quando recém chegado da Europa, realizou no Rio de Janeiro uma audição no Instituto Nacional de Música com composições próprias. A segunda, subsequente àquela data, corresponde ao período em que “produziu pouco e de qualidade inferior” (1981, p. 95). Sobre sua produção para canto e piano, MARIZ (2002, p. 112) comenta:

“Excelente pianista, deu boa contribuição ao Lied nacional, havendo escrito mais de cinquenta canções, que eram disputadas pelos melhores cantores de sua época.”

Considerando que após o falecimento de Arthur Iberê sua obra foi doada à Biblioteca Nacional pela família, indicamos no presente catálogo apenas esta instituição como fonte segura para localização do material catalogado. Sua indicação no catálogo abaixo será registrada com a sigla BN. No entanto, em diversas bibliotecas²², públicas e privadas, obras do compositor podem ser

²² Embora não conste em seu catálogo virtual, a biblioteca da Escola de Música da UFMG possui exemplares de canções para canto e piano de Arthur Iberê de Lemos, sendo algumas delas autografadas pelo compositor.

encontradas, como podemos verificar na seguinte capa da edição de *Canção Árabe*, na qual ele faz uma dedicatória ao Conservatório Mineiro de Música²³:

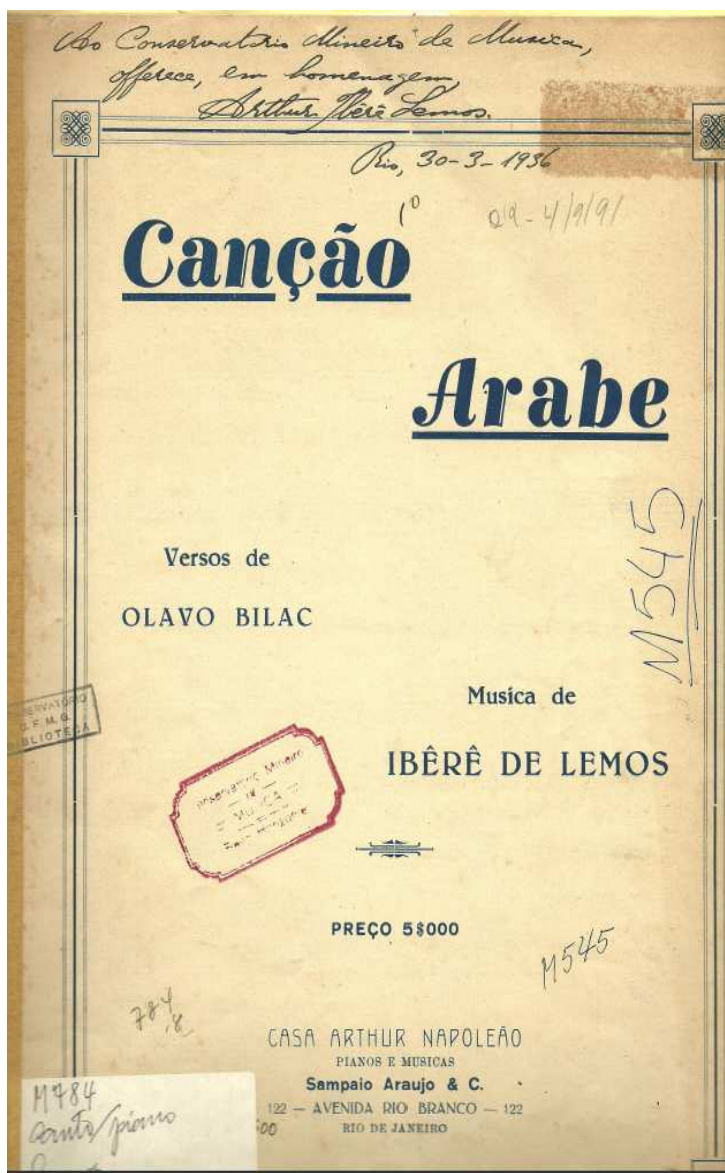


FIGURA 18 – Capa da edição da *Canção Árabe*, de Iberê de Lemos, editada pela Casa Arthur Napoleão.

²³ O Conservatório Mineiro de Música foi inaugurado em 1925, sendo em 1926 a inauguração de sua sede própria. Em 1950 ocorreu a federalização da instituição. Sua incorporação à Universidade Federal de Minas Gerais data de 1962. Em 1972, teve seu nome alterado para Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. O prédio do Conservatório Mineiro de Música situa-se na Avenida Afonso Pena, no Centro de Belo Horizonte. A Escola de Música da UFMG foi transferida para o Campus Pampulha em 1997, sendo hoje o prédio do Conservatório Mineiro de Música um centro cultural da Universidade Federal de Minas Gerais.

Como compositor, Arthur Iberê escreveu para diversas formações, tais como piano solo, canto e piano, coro, orquestra, violino solo, violino e piano, violoncelo solo, vozes e orquestra. Os dados contidos no catálogo informam, de maneira objetiva, dados sobre a localização das obras, bem como características tais como título, formação musical, dedicatória, edição e indicação de autores dos textos poéticos, quando utilizados. Por critério deste pesquisador, no catálogo abaixo não serão incluídas obras inacabadas. Ao todo, foram catalogadas 127 (cento e vinte e sete) composições, entre composições originais e versões que o autor criava para diversas criações, todas descritas nos quadros abaixo.

Para a confecção do presente catálogo, não foi incluída nenhuma peça incompleta do compositor. Ao verificarmos as obras disponíveis pela Biblioteca Nacional, encontramos dois títulos, um barcarola e um prelúdio para piano solo que não foram concluídas pelo compositor. Estas duas peças não estão incluídas em nossa catalogação.

Com 49 canções para canto e piano catalogadas até o momento, é principalmente nesse setor que Arthur Iberê é reconhecido por ter deixado importante contribuição para a música erudita brasileira. Escreveu para todas as classificações vocais, em sua maioria, usando textos de poetas brasileiros. Seria uma constante na vida de Arthur Iberê o trabalho sobre poetas brasileiros para a composição de música vocal, principalmente seus contemporâneos, sendo ele mesmo autor de cinco poemas para canções para canto e piano, dentre as canções catalogadas até o momento por este pesquisador.

Embora tenha vivido boa parte de sua vida em países da Europa, Arthur Iberê de Lemos compôs poucas peças a partir de textos em outra língua que não o português. Dos títulos catalogados e apresentados neste trabalho que têm textos musicados, seja para voz solista ou para formação coral, apenas dez não possuem textos em português, sendo o francês o segundo idioma utilizado pelo compositor.

TÍTULO	AUTOR DO POEMA	DEDICATÓRIA	DATA DE COMPOSIÇÃO	OPUS	EDIÇÃO/ MANUSCRITO
Amanhecer, O	Rogério de Miranda	Ao Dr. Rogério de Miranda, em sinal de gratidão, oferece o compositor.	1925	16	MS
Assim cantavam os anjos (piano ou órgão)	Arthur Iberê de Lemos	Não indicado	Não indicado	Não indicado	MS
Ave Maria (piano ou órgão)	(Liturgia católica, texto em português)	Não indicado	Não indicado	Não indicado	MS
Ballade pour la princesse lointaine	Leon Denis	À Diná Ghislaine	1922	4 A	MS
bois amical, Le	Paul Valery	À Alma Irmã ²⁴	1939	37	MS
Canção árabe	Olavo Bilac	Ao Sr. Adacto Filho, pequena homenagem do autor	1918	3	MS
canção de Romeu, A	Olavo Bilac	Não indicado	1931	31	MS
Canto à divina mãe	Artur Iberê de Lemos	Não indicado	Não indicado	Não indicado	MS
Canto de Ofélia	Luiz Andrade Filho	À Sra. Elza Barroso	1925	14	MS
Caritas, cantata	Arthur Iberê de Lemos	Em oferenda grata a alma de Vittoria Mollisch, radiante de Luz condutora às grandes realizações.	1930	29 D	MS
Cecysinha (Oratório)	Arthur Iberê de Lemos	Dedicado a Rudolf Steiner e composto para o conforto espiritual das almas amantes de Cecysinha, com particular consagração ao coração amantíssimo de seu pai.	1928	26 A	MS
Chanson d'autrefois	Beatrix Reynal	Não indicado	1944	48 a	MS

²⁴ No manuscrito está escrito “À Minha Alma Irmã”. Porém, a palavra “Minha” foi riscada.

Confissão	Yedda Lemos	Não indicado	1939	34 a	MS
Crepúsculo de ouro (Canto do crepúsculo)	Félix Pacheco	Ao Exmo. Sr. Felix Pacheco	1925	10	MS
Desejo	Antonio Lemos Sobrinho	Não indicado	Não indicado	9	MS
Devant la mer	Albert Samain	Não indicado	1926	21	MS
Enchantement	Beatrix Reynal	Não indicado	1944	Não indicado	MS
Ergo-te meu coração	Versão em português do poema de Christian Morgenstern	Não indicado	Não indicado	Não indicado	MS
fruta de bambu, A	Anônimo	Ao Dr. Francisco Campos	1939	Não indicado	MS
Hino dos arcanjos São Miguel e São Rafael	Não indicado	Não indicado	Não indicado	Não indicado	MS
Ismália	Alphonsus de Guimarães	À Cherubina Rojas Ovalle	1943	Não indicado	MS. Cópia de Henrique Martins
Língua Portuguesa	Olavo Bilac	Não indicado	1948	Não indicado	MS. Cópia de Oscar Carvalho
Ma vie	Sully Prudhomme	Não indicado	1925	15	MS
Madrigal	Bastos Tigre	Não indicado	1925	20A	MS
Momentos lyricos ²⁵	Ribeiro Couto, G. Pascoli, Arthur Iberê de Lemos	Não indicado	Não indicado	Não indicado	Casa Arthur Napoleão
Musique sur l'eau	Albert Samain	À Diná Ghislaine	1921 – 1924	7	MS
Música brasileira	Olavo Bilac	Não indicado	1925	Não indicado	MS
Noite de encantos	Teófilo da Fonseca	A Maria Guajarina de Lemos, mãe do compositor	1938	Não indicado	MS. Cópia de Alma Cunha Miranda
Oração	Luiz Andrade Filho	À Juliana Augusta	1943	Não indicado	MS
pluie sur les roses, La	Versão francesa de Franz Toussaint, a	Cherubina Rojas	1942	Não indicado	MS

²⁵ O título Momentos lyricos compreende as canções *Sonhando*, *Fides* e ainda *A balada do pingô d'água*.

	partir do poema anônimo árabe				
Poema da saudade	Arthur Iberê de Lemos	Não indicado	1931	30	MS
Poema do teu olhar	Sylvio Moreaux	Não indicado	Não indicado	Não indicado	MS
Poemas azuis	Sylvio Moreaux	Não indicado	Não indicado	Não indicado	MS
Pour nous, les humbles ²⁶	Beatrix Reynal	Não indicado	Não indicado	Não indicado	MS
Presidente Vargas (hino-marcha-canção)	Jair Pedreira	Não indicado	1942	Não indicado	MS
Quando cruzamos no caminho	Anônimo	Não indicado	1939	39A	MS
Reflexões	Alma Cunha de Miranda	Homenagem do compositor à poetisa-cantora	1940	Não indicado	MS
róca do meu sonho, A	Ciro Costa	Ao poeta Ciro Costa e à sua musa... ²⁷	1925	13	MS
Salve, oh santa luz (piano ou órgão)	Arthur Iberê de Lemos	Não indicado	Não indicado	Não indicado	MS
Seio de Deus	Artur Iberê de Lemos	A face do artista na alma do Dr. Carlos de Campos	Não indicado	Não indicado	O.G.E.M. Cia LTDA.
Sentença	Luiz Andrade Filho	À Juliana Augusta	1943	Não indicado	MS
Serenata - Canção de amor de Luizinho	Vicente de Carvalho	Não indicado	Não indicado	Não indicado	MS
Trítico de amor ²⁸	Cherubina Rojas Ovalle de Carvalho	Não indicado	1958	54	MS (Partes de canto e piano e partes cavadas de canto)
vale, O	Olavo Bilac	Não indicado	1925	17	MS
vida dessas meninas	Rogério de Miranda	Não indicado	1925	19	MS

TABELA 3 – Canções para canto e piano, de Arthur Iberê de Lemos.

²⁶ Esta canção possui uma versão em português com o título de “Canção dos simples”, com versos do próprio compositor.

²⁷ Esta canção também foi dedicada à cantora Elsa Barroso

²⁸ O *Trítico de amor* compreende 3 canções com poemas de Cherubina Ovalle, C.R.O.C., a seguir: *Vem comigo, Céu azul e Noite mansa*.

TÍTULO	DEDICATÓRIA	DATA DE COMPOSIÇÃO	FORMAÇÃO INSTRUMENTAL	OPUS	EDIÇÃO/ MANUSCRITO
Album de música para a juventude ²⁹ (versão pianística).	Não indicado	Não indicado	Piano solo	Não indicado	MS
Arioso	Não indicado	Não indicado	Quarteto de cordas	Não indicado	MS (Grade e partes cavadas)
Canto à Divina Mãe	Não indicado	1959	Piano e cello	Não indicado	MS (Piano e cello e parte cavada de cello)
Canto à Divina Mãe	Em celebração do Dia das Mães e homenagem à C. R. O ³⁰ .	1957	Cello, piano ou harpa e quarteto de cordas	Não indicado	MS (Grade de orquestra)
Canto do crepúsculo	Não indicado	1939	Piano e Cello	10B	MS (apenas a parte de Cello)
Desejo	Especialmente dedicada ao pianista, querido primo e ex-aluno, Victor de Lemos Alexandre	Não indicado	Piano solo	Não indicado	MS
Desenhos musicais	Não indicado	1939	Quarteto de cordas	Não indicado	MS
Elegia (versão instrumental do Canto de Ophélia)	A Oscar Borgerth	1925	Piano e violino	14	MS
Ergo-te meu coração	Não indicado	1951	Flauta, órgão ou harmonium	27C	MS
Exercícios de leitura musical do piano	Não indicado	1955	Piano solo	Não indicado	MS
Fuga	Não indicado	1931	Violino, viola e violoncelo	Não indicado	MS
Frauta de bambu	Ao Dr. Francisco Campos	1939	Violino e piano	Não indicado	MS
Fughetta	Não indicado	Não indicado	Violino, viola e violoncelo	32C	MS
Invenções, ou exercícios de harmonia	Não indicado	1926 – 1927	Quarteto de cordas	25	MS
Mazurka	Dedicatória	1922	Piano e violino	2B	MS. Há ainda

²⁹ O Álbum contém 7 peças, a seguir: I Madrigal das abelhas, II Balada das fadas, III Valsa das fadas, IV Coral dos anjinhos, V Ode à alegria, VI Cavalcada de anões e VII Bailado de papagaios. O Álbum apresenta ainda versões para voz e piano do numero VI, intitulada Cavalcada, e ainda da Dança de papagaios (VII).

³⁰ Iniciais do nome de Cherubina Rojas Ovalle (o compositor omitiu o C, de Carvalho).

d'orfânzinha (Noveletas)	riscada no manuscrito				uma edição impressa datada de 1950: WALA Editora Musical.
Minueto romântico, da ópera <i>A ceia dos Cardeais</i>	Não indicado	1950	Piano e violino	50	MS
Moreninha, A	Não indicado	Não indicado	Cordas, flauta e clarinete	23B	MS
Moreninha, A	Não indicado	Não indicado	Piano solo	Não indicado	MS
No bosque amigo	Não indicado	1939	Piano e violoncelo	Não indicado	MS
Noite de encantos: valsa	Maria Guajarina Lemos, mãe do compositor	1951	Piano e violoncelo	Não indicado	MS
Nostalgia sertaneja: transcrição da canção Desejo	Não indicado	1943	Piano e violino	Não indicado	MS
Poema da saudade (interpretação do poema de Carlos de Azevedo)	Não indicado	Não indicado	Piano solo, para interpretação do poema de Carlos de Azevedo	30A	Digitalizado mas não editado.
Poema da saudade	Não indicado	1931	Piano e violino	Não indicado	MS
Quando cruzamos no caminho	Não indicado	1939	Piano e violino	Não indicado	MS
Quando cruzamos no caminho	Não indicado	1939	Piano, flauta e violino	Não indicado	MS
Serenata inútil (Noveletas)	Dedicatória riscada no manuscrito	1918	Piano e violino	5B	MS. Há ainda uma edição impressa datada de 1950: WALA Editora Musical.
Sonhando	Não indicado	Não disponível	Piano e violino	8B	MS
Valsinha para piano - Op. 52	Não indicado	1955	Piano solo	52	MS
Valsa da saudade (adaptação da valsa-canção de Maria Helena, do filme Alma e corpo de uma raça).	Não indicado	1937	Piano solo	35B	MS

TABELA 4 – Obras com formação instrumental, de Arthur Iberê de Lemos.

Uma característica do compositor em relação à sua obra é que diversas vezes uma determinada composição sofria novo arranjo em sua formação instrumental ou vocal. Nesta categoria, podemos citar *Ismália* e *Le bois amical*, ambas compostas à princípio para canto e piano.

TÍTULO	AUTOR DO POEMA	DEDICATÓRIA	DATA DE COMPOSIÇÃO	FORMAÇÃO INSTRUMENTAL E EDIÇÃO
bois amical, Le (No bosque amigo)	Paul Valery	A Alma Irmã	1938	Canto, piano e quinteto de cordas. MS
Frauta de bambu	Anônimo	Ao Dr. Francisco Campos	1939	Canto, piano, flauta, clarinete e quinteto de cordas. MS
Ismália	Alphonsus de Guimarães	À Cherubina Rojas Ovalle	Não indicado	Soprano ou tenor, 3 violinos e 1 viola. MS
Noite de encantos	Teófilo da Fonseca	Maria Guajarina Lemos, mãe do compositor	Não indicado	Flauta, soprano, barítono e piano. MS
Salve, oh santa luz	Arthur Iberê de Lemos	Não indicado	Não indicado	3 vozes femininas e quinteto de cordas. MS

TABELA 5 – Obras contendo vozes e instrumentos, de Arthur Iberê de Lemos.

Na tabela a seguir, destacamos duas composições para coro, *Assim cantavam os anjos* e *Salve, oh santa luz*, com poesia do próprio compositor, premiadas no Concurso de Melodias para o Natal, organizado pela prefeitura do Distrito Federal, em 1957.

TÍTULO	AUTOR DO POEMA	DEDICATÓRIA	DATA DE COMPOSIÇÃO	FORMAÇÃO VOCAL	EDIÇÃO/MANUSCRITO
Assim cantavam os anjos	Arthur Iberê de Lemos	Para o Victor	Não indicado	Soprano solo mais 3 vozes femininas	MS (parte de piano separada, parte de coral separada)
Assim cantavam os anjos	Arthur Iberê de Lemos	Não indicado	Não indicado	3 vozes femininas e piano	MS (Grade, sem partes cavadas)
Assim cantavam os anjos	Arthur Iberê de Lemos	Não indicado	1957	3 vozes femininas a capella	MS
Ergo-te meu coração ³¹	Arthur Iberê de Lemos, baseado na poesia de Christian Morgenstern	Não indicado	1928	Coro a capella	Editora Musical Brasileira

³¹ Neste manuscrito há também uma versão em alemão, com o poema original de Christian Morgenstern.

Ergo-te meu coração	Arthur Iberê de Lemos, baseado na poesia de Christian Morgenstern	Não indicado	1943	Coro feminino a capella	MS
Invenções	Vocalise	Não indicado	Não indicado	Coro a capella	MS
Ysmália	Alphonsus de Guimarães	A Cherubina Rojas Ovalle	1942	Coro a 6 vozes mistas	MS
Poema do teu olhar	Sylvio Moreaux	Não indicado	Não indicado	3 vozes	Editora Musical Brasileira
Poema do teu olhar	Sylvio Moreaux	Não indicado	1943	Quarteto feminino	MS
Salve, oh santa luz!	Arthur Iberê de Lemos	Não indicado	1957	3 vozes femininas	MS
Sieedú (saudação universal aos atributos divinos, em síntese nessa sigla)	Isaac Kaufman	Não indicado	Não indicado	Solo de soprano e quarteto vocal (S,C, T, B)	MS

TABELA 6 – Obras com formação coral, de Arthur Iberê de Lemos.

TÍTULO	AUTOR DO POEMA	DEDICATÓRIA	DATA DE COMPOSIÇÃO	FORMAÇÃO VOCAL/ INSTRUMENTAL	OPUS	EDIÇÃO/ MANUSCRITO
Assim cantavam os anjos ³²	Arthur Iberê de Lemos	Não indicado	1957	Vozes e orquestra de cordas	Não indicado	MS (Grade de orquestra)
Ballade pour la Princess e Lointaine	Leon Denis	À Diná Ghislaine	1922	Canto e orquestra	4B	MS (Grade de orquestra e uma parte cavada de saxofone em mi bemol)
Ceia dos Cardeais, A	Arthur Iberê de Lemos, baseado na obra de Júlio Dantas	Não indicado	1925 - 1942	3 vozes masculinas (tenor, barítono e baixo) e grande orquestra	Op. 22	MS (Grade de orquestra)
Canção árabe	Olavo Bilac	Não indicado	1924	Tenor e orquestra	3b	MS (Grade de orquestra e partes cavadas)
Canção árabe	Olavo Bilac	Não indicado	Não indicado	Tenor e orquestra	Não indicado	MS (Grade de orquestra)

³² Esta obra também é citada entre os manuscritos do compositor com o título de *Canto de natal*.

Canto à Divina Mãe	Arthur Iberê de Lemos	Em celebração do Dia das Mães e homenagem à C. R. O ³³ .	1957	Voz solista, piano ou harpa e quarteto de cordas	Não indicado	MS (Grade de orquestra)
Confissão	Yedda Lemos	A M. A. I.	1935 - 1939	Canto e orquestra	34 B	MS (Grade de orquestra e partes cavadas)
Desejo	Antonio Lemos Sobrinho	Não indicado	Não indicado	Canto e orquestra	9 b	MS (Grade de orquestra e partes cavadas)
Música Brasileira	Olavo Bilac	Ao Maestro Heitor Villa-Lobos	Não indicado	Canto e orquestra	Não indicado	MS (Grade de orquestra e partes cavadas)
Noite de encantos	Teófilo da Fonseca	Não indicado	1951	Canto e pequena orquestra	1	MS
President e Vargas	Jair Pedreira	Não indicado	1951	Vozes e orquestra	Não indicado	MS (Grade e partes cavadas)
Salve, oh santa luz!	Arthur Iberê de Lemos	Não indicado	1957	3 vozes femininas e orquestra de cordas	Não indicado	MS (Grade de orquestra)
Serenata : canção de amor de Luizinho	Vicente de Carvalho	Não indicado	1937	Canto e pequena orquestra	36	MS (Grade de orquestra e partes cavadas)
Sonhand o	Arthur Iberê de Lemos	Não indicado	Não indicado	Canto e orquestra	8C	MS (Grade de orquestra)
Triptico de amor (ver nota de rodapé 25)	Cherubina a Rojas Ovalle de Carvalho	Não indicado	1958	Canto e orquestra de câmara	54	MS (Grade de orquestra e partes cavadas)
Última oração (Sieêdu) ³⁴	Não indicado	Não indicado	1959	Para vozes mistas, orquestra de cordas e piano	Não indicado	MS

TABELA 7 – Obras para vozes e orquestra, de Arthur Iberê de Lemos.

³³ Iniciais do nome de Cherubina Rojas Ovalle (o compositor omitiu o C, de Carvalho).

³⁴ Segundo nota do próprio compositor no manuscrito, esta peça foi criada para patrocinar a apresentação da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

TÍTULO	DEDICATÓRIA	DATA DE COMPOSIÇÃO	FORMAÇÃO INSTRUMENTAL	OPUS	EDIÇÃO/MANUSCRITO
Amorosa	Não indicado	Não indicado	Orquestra de cordas	Não indicado	MS (Grade de orquestra)
Arioso	Não indicado	Não indicado	Quarteto de cordas	Não indicado	MS (Grade de orquestra de partes cavadas)
Canção árabe	Não indicado	1918	Orquestra de cordas	Não indicado	MS (Grade de orquestra)
Devaneio sobre as águas, da série orquestral "Impressões da Natureza"	Não indicado	Não indicado	Orquestra (sexteto de sopros e cordas)	Não indicado	MS (Grade de orquestra)
Fughetta	Não indicado	Não indicado	Trio de cordas	Não indicado	MS (Partes cavadas)
Idyllio	Não indicado	1938	Orquestra de câmara	8B	MS (Grade de orquestra e partes cavadas)
Noite de encantos	Maria Guajarina de Lemos, em gratidão filial	1951	Orquestra e piano	1	MS (Grade de orquestra e partes cavadas)
Noveletas (<i>Mazurka d'orfazinha e Serenata inútil</i>)	A Orquestra Brasileira de Estudantes	1918 a 1922	Orquestra de cordas	Mazurka, Op. 5C. Serenata inútil, Op. 2C	MS (Grade de orquestra)
Poema da saudade	Não indicado	1931	Orquestra	30	MS
Prelúdio do filme "Alma e corpo de uma raça"	Não indicado	1937	Grande orquestra	35	MS (Grade de orquestra e partes cavadas)
Prelúdio (Segundo o soneto <i>Saudade</i> , de Carlos de Azevedo)	Não indicado	Não indicado	Grande orquestra	Não indicado	MS (Grade de orquestra)
Prelúdio (Segundo o soneto <i>Saudade</i> , de Carlos de Azevedo)	Ao amigo Augusto I. Vasseur e ao poeta Carlos Azevedo	Composta em 1926 e orquestrada em 1942	Pequena orquestra	Não indicado	MS (Grade de orquestra e partes cavadas)
Primeira sinfonia do Brasil	Não indicado	Não indicado	Grande orquestra	Não indicado	MS (Grade de orquestra)
Recitativo	Não indicado	Não indicado	Grande orquestra	Não indicado	MS (Grade de orquestra)

Sonhando	Não indicado	Não indicado	Orquestra de câmara	8D	MS
Suíte	Não indicado	Não indicado	Orquestra de cordas	25D	MS (Grade de orquestra)
Vento noturno (Epigrama)	Dedicado a Ronald de Carvalho	Não indicado	Grande orquestra	Não indicado	MS (Grade de orquestra)

TABELA 8 – Obras para orquestra, de Arthur Iberê de Lemos.

A partir do catálogo acima, o primeiro contendo todas as obras do compositor encontradas até o presente momento, esta pesquisa objetiva despertar o interesse pelo conhecimento e divulgação da obra de Iberê de Lemos. Apenas parte da obra está organizada pela indicação de Opus, organizada pelo próprio compositor. Grande parte da obra de Iberê de Lemos encontra-se manuscrita, à espera de edições que possam contribuir na divulgação de seu legado musical.

Capítulo II:

***A ÓPERA A Ceia dos Cardeais*, uma obra esquecida**

2 A ÓPERA *A Ceia dos Cardeais*, uma obra esquecida

2.1 A peça teatral *A Ceia dos Cardeais*

2.1.1 Júlio Dantas, autor da peça *A Ceia dos Cardeais*

Júlio Dantas, autor da peça *A Ceia dos Cardeais*, nasceu em Portugal, na cidade de Lagos, no dia 19 de Maio de 1876, e faleceu em Lisboa, no dia 25 de Maio de 1962. Em seus 86 anos, foi escritor, médico, político e diplomata. Foi reconhecido como grande intelectual em seu país e também fora dele. É reconhecido internacionalmente como dramaturgo, principalmente pela sua peça *A Ceia dos Cardeais*, escrita em 1902 e dedicada ao poeta Conde de Monsaraz.

No jornal *Novidades*, em 1893, publicou o seu primeiro artigo, e lançou seu primeiro livro de versos em 1897. Júlio Dantas desenvolveu sua obra entre dois movimentos literários: o romantismo e o parnasianismo, sendo a maior parte das suas obras de teatro e novelas um relato sobre o passado histórico. A peça *A Ceia dos Cardeais* (1902) foi muito popular no seu tempo, bem como a peça *A Severa* (1901), que deu origem ao primeiro filme sonoro português, com direção de José Leitão de Barros (1896 – 1967), em 1931.

Humanista, Júlio Dantas escreveu 12 peças para teatro, 10 obras em prosa, quatro traduções de obras consagradas e dois livros de poesia³⁵. É lembrado hoje, em sua cidade natal, Lagos, por um busto em sua homenagem,

³⁵ Teatro: *O Que Morreu de Amor* (1899), *Viriato Trágico* (1900), *A Severa* (1901), *Crucificados* (1902), *A Ceia dos Cardeais* (1902), *Paço de Vieiros* (1903), *Um Serão nas Laranjeiras* (1904), *Rosas de Todo o Ano* (1907), *Auto de El-Rei Seleuco de Camões* (1908), *Soror Mariana* (1915), *O Reposteiro Verde* (1921), *Frei António das Chagas* (1947). Prosa: *Outros Tempos* (1909), *Figuras de Ontem e de Hoje* (1914), *Pátria Portuguesa* (1914), *O Amor em Portugal no Século XVIII* (1915), *Abelhas Doiradas* (1920), *Arte de Amar* (1922), *Cartas de Londres* (1927), *Alta Roda* (1932), *Viagens em Espanha* (1936), *Marcha triunfal* (1954). Traduções: *Rei Lear* (de William Shakespeare), *Cyrano de Bergerac* (de Edmond Rostand), *O Azougue* (de Paul Saunière). *O Caminheiro* (de Jean Richepin). Poesia: *Nada* (1896) e *Sonetos* (1916).

pelo nome da Biblioteca Pública da cidade e ainda como patrono da instituição pública Escola Secundária Júlio Dantas.

Julio Dantas formou-se como médico na Escola Médico Cirúrgica de Lisboa, em 1900. Filho de um oficial do Exército, estudou no Colégio Militar e, já como médico, trabalhou como Oficial do Exército, a partir de 1902. Iniciou uma carreira política em 1905, como deputado. Sócio da Academia de Ciências de Lisboa desde o ano de 1908, chegou a ser presidente da mesma a partir de 1922. Foi diretor do Conservatório Nacional, além de ter atuado como professor de História da Literatura e diretor da Secção de Arte Dramática. Foi ainda Ministro da Instrução Pública no outono de 1920, no governo de António Granjo, Ministro dos Negócios Estrangeiros no governo de Cunha Leal, no inverno de 1921-1922, e novamente em 1923 no governo de Ginestal Machado (1874 – 1940).

Como autor de peças teatrais, estreou com a obra *O que morreu de amor*, em 1899, no teatro D. Amélia, sendo este mesmo teatro o mesmo que receberia, alguns anos depois, sua obra mais famosa, *A Ceia dos Cardeais*.

Deve-se a Júlio Dantas a tradução para português de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond de Rostand, e o *Rei Lear*, de William Shakespeare. Julio Dantas participou ainda da elaboração de um acordo ortográfico com o Brasil³⁶.

Júlio Dantas foi um dos fundadores da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses (SECTP), hoje a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), tendo sido o seu primeiro presidente. Porém, apesar da intensa movimentação intelectual e política, Julio Dantas foi considerado por muitos de seu tempo como dono de um estilo pomposo, com escrita retrógrada e nada reacionária. Além disso, foi censurado por uma suposta ignorância dos temas sociais vigentes em seu tempo.

Alvo do *Manifesto Anti-Dantas*³⁷, de 1915, escrito por Almada Negreiros (1893 – 1970), que o considerava retrógrado e politicamente

³⁶ O autor esteve no Brasil em missão oficial em maio de 1923, para propor um acordo ortográfico interacadêmico, o que não resultou em nenhum resultado imediato.

oportunista, foi também defendido por muitos intelectuais, como Vitorino Nemésio e David Mourão Ferreira, que defenderam sua qualidade literária e sua “invulgar mestria dramática”, que lhe garantiram um lugar importante nas letras portuguesas.

É reconhecido como detentor de grande versatilidade política. Segundo Fernando Dacosta (1992):

"Para se aproximar do Paço e da Rainha escreve a *Ceia dos Cardeais*. Não recebendo os cargos e as honrarias a que julgava ter direito, aproveita-se da crise do regime monárquico e faz *Um Serão nas Laranjeiras*, denúncia da decomposição da corte. Mas não se afasta dela."

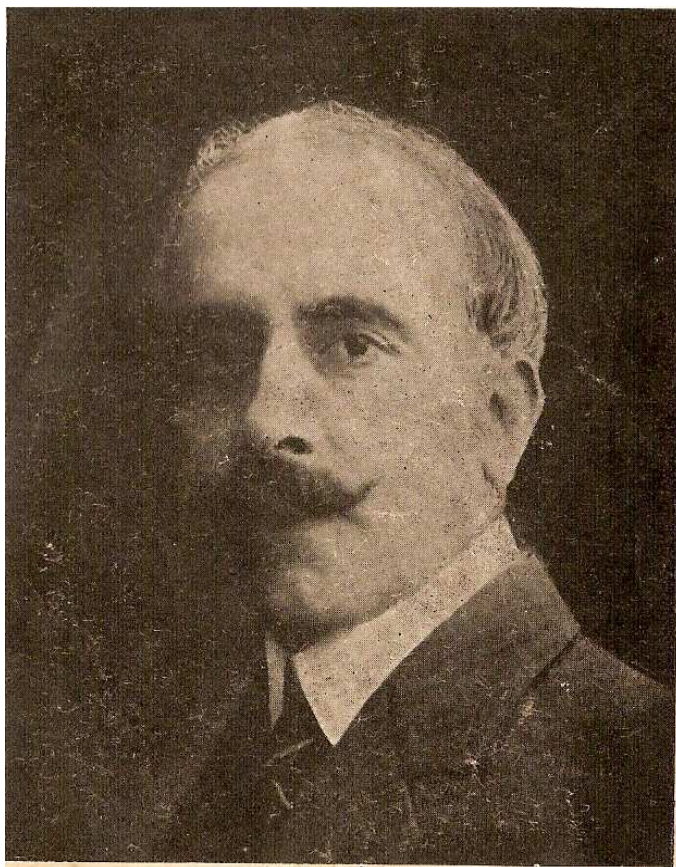


FIGURA 19 – Julio Dantas, autor da peça *A Ceia dos Cardeais*. s.d.

³⁷ O Manifesto Anti-Dantas foi publicado em 1915, quando da estréia da peça *Soror Mariana Alcoforado*. Tal texto causou escândalo junto à burguesia conservadora portuguesa. O texto deste famoso manifesto é uma crítica à aprovação total dos escritos de Dantas por parte da população de Portugal.

Escritor prolífico, cultivou vários gêneros literários, escrevendo romances, poesias, trabalhando ainda como jornalista, militar, médico e político, terminando sua carreira pública no Brasil, onde residiu como embaixador de Portugal, entre os anos de 1941 a 1949. Dentre os acontecimentos ocorridos durante sua permanência no Brasil destacamos dois fatos em particular: 1) em 1949 Júlio Dantas recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade do Brasil; 2), Dantas recebeu uma solicitação formal do compositor Arthur Iberê de Lemos, que necessitava da aprovação do escritor português para a utilização do texto da peça *A Ceia dos Cardeais*, que foi ligeiramente modificado na ópera homônima de Iberê de Lemos.

Julio Dantas teve, além da peça *A Ceia dos Cardeais*, outras obras adaptadas para o teatro musical³⁸: *Sóror Mariana*, pelo compositor brasileiro Júlio Reis, *Rosas de todo ano*, por Ruy Coelho (1892 – 1986) e *A Severa*, André Brun (1881 – 1926), ambos compositores portugueses. Fiel às suas convicções políticas e humanísticas, Julio Dantas casou apenas civilmente e recusou um funeral católico, mantendo-se fiel às suas convicções anti-clericais dos inícios do século XX.

2.1.2 A peça *A Ceia dos Cardeais*

A peça *A Ceia dos Cardeais* foi escrita em memória do poeta Conde de Monsaraz, encomendada pelo Visconde S. Luiz Braga, que era empresário do teatro D. Amélia. Foi apresentada pela primeira vez em 24 de março de 1902, no teatro citado acima, hoje chamado Teatro São Luiz³⁹, em Lisboa. A estréia da peça

³⁸ Em 1920, autorizou o compositor brasileiro Júlio Reis (1863 – 1933) a transformar em ópera sua peça *Sóror Mariana*. Foi requisitado e obtido do Congresso Nacional uma dotação de 30 contos para a realização da montagem da ópera. Infelizmente, esta quantia nunca foi entregue ao compositor, que deixou a ópera incompleta.

³⁹ O **São Luiz Teatro Municipal** está localizado em Lisboa, Portugal, sendo considerado uma das mais importantes salas de espetáculos da cidade. Foi inaugurado em 22 de Maio de 1894, tendo então o nome *Teatro Dona Amélia*, à época rainha de Portugal. Para a estréia de *A Ceia dos Cardeais*, os papéis foram assim divididos: Cardeal Gonzaga de Castro, interpretado por João Rosa (1843 - 1910), Cardeal Rufo, interpretado por Eduardo Brasão (1851 - 1925), e Cardeal de Montmorency, interpretado por Augusto Rosa (1852 - 1918).

A Ceia dos Cardeais, foi descrita da seguinte forma segundo GUIMARÃES (1963, p. 139): “(...) bilhetes tinham esgotado rapidamente e, na noite da estréia, o teatro oferecia um aspecto deslumbrante, sem um lugar vago e com o que havia de melhor na época”.



FIGURA 20 – Capa da 1ª edição da peça teatral *A Ceia dos Cardeais*, posterior à sua estréia.

Sua estrutura contém um ato, escrita em versos alexandrinos, e apresenta-se, basicamente, com três monólogos nos quais são reveladas as aventuras amorosas que os três cardeais viveram na juventude. A peça apresenta três personagens:

- Cardeal Gonzaga de Castro, bispo de Albano e carmelengo, aos oitenta e um anos, de origem portuguesa;
- Cardeal Rufo, arcebispo de Óstia e deão do Sacro-Colégio, aos setenta e três anos, de origem espanhola;
- Cardeal de Montmorency, bispo de Palestrina, o mais novo, aos sessenta anos de idade, francês.

A peça foi traduzida em mais de 50 países, com mais de 50 edições, sendo esta, talvez, a mais famosa peça portuguesa. Ainda hoje, continua como objeto de estudo por parte de atores e companhias, tornando-se um clássico do teatro mundial. No cinema brasileiro, inspirou o filme *Juventude*, de 2008, dirigido por Domingos de Oliveira (1936)⁴⁰.

A peça teatral *A Ceia dos Cardeais* encontra-se no **ANEXO IV** deste trabalho.

2.2 A ópera *A Ceia dos Cardeais*

2.2.1 Criação e estréia

Escrita a partir do ano de 1925, quando o compositor Arthur Iberê de Lemos tinha 24 anos de idade, *A Ceia dos Cardeais*, sua única ópera completa, foi concluída oito anos depois, em 1933. A partitura para piano, que não chegou a ser comercializada, aponta o período entre os anos de 1926 a 1942 como tempo de composição da obra. Segundo palavras do próprio compositor, publicadas na matéria do jornal *Jornal Correio da Manhã*, com data de 18 de janeiro de 1950, pudemos verificar que ele iniciou a composição da ópera em 1925, concluindo sua

⁴⁰ **Domingos José Soares de Oliveira** nasceu no Rio de Janeiro. É ator, dramaturgo e cineasta, tendo dirigido inúmeros filmes, além de assinar roteiros diversos para o cinema nacional.

orquestração em 1942. As informações de datas inseridas na partitura para piano são alguns dos equívocos presentes neste material. Desta maneira, os dados corretos, baseados em palavras do próprio compositor, situam a ópera *A Ceia dos Cardeais* com as seguintes datas:

- Criação da ópera *A Ceia dos Cardeais*, com escrita para canto e piano: 1925 a 1933;
- Orquestração completa da ópera *A Ceia dos Cardeais* e modificações finais: 1942.

Citada erroneamente como ópera cômica no livro *Who's Who in Latin América* (1948), de Ronald Hilton (1911 – 2007), *A Ceia dos Cardeais* apresenta três personagens masculinos (tenor, barítono e baixo), cardeais que durante uma ceia no Vaticano discutem e dividem suas experiências ao longo de suas vidas com um tema teoricamente pouco comentado entre os integrantes da igreja: o amor laico.

Sobre o processo histórico da criação da ópera *A Ceia dos Cardeais*, resgatamos um documento contendo palavras do próprio compositor sobre os anos que dedicou à escrita e correções do melodrama até seu formato final. Trata-se de uma matéria assinada por Eurico Nogueira França, lançada pelo *Jornal Correio da Manhã*, com data de 18 de janeiro de 1950, página 13. Julgamos necessária a inclusão completa da matéria acima citada, pois o compositor não nos deixou muitos dados sobre sua criação:

UMA ÓPERA DE IBERÊ LEMOS

É o maestro brasileiro Iberê de Lemos autor de uma ópera – “A Ceia dos Cardeais”, sobre o texto de Julio Dantas que, há dias, o próprio compositor, ao piano, me fez conhecer. Tive, da partitura, excelente impressão. Iberê de Lemos trata o tema que se propôs com inteira felicidade expressiva, e de fato a sua música sublinha adequadamente os caracteres e as situações do célebre drama em versos do ilustre escritor luso. À guisa de entrevista pedi-lhe que me falasse sobre a obra, e é esse depoimento que vai publicado a seguir: “Há 25 anos, li pela primeira vez a tão famosa peça teatral de Julio Dantas. Logo senti-me fortemente tentado a musicá-la na íntegra, embora a julgasse, de início, pouco apropriada, na forma, para ser adaptada ao gênero operístico. Todavia, tão encantador se me afigurou o seu lirismo e tão ricos de vida e contrastes, de caráter e expressão, os personagens e suas aventuras, que não resisti à tentação. Sem mais ponderações, principiei a experiência, com as mãos ao piano, improvisando os 3 motivos típicos que

iniciam a ação, caracterizando musicalmente, cada um de per si, os traços essenciais das personalidades dos Cardeais. Essa breve introdução sugeriu-me fazer introduzi-los separadamente, um após outro, na sala do Vaticano, onde se reúnem para cear, conversar e trocar confidências de colegas e velhos amigos.

Em chegando ao conselho do cardeal Gonzaga, que concilia docemente o ligeiro arruído político de seus dois colegas dizendo-lhes: 'Deixemos isso a Deus. E, na divina mão, Roma repousará', aceitei também a sugestão e fiz a primeira pausa no trabalho. Antes, porém, de abandonar o teclado, toquei de novo o que já havia escrito. E cedo, na manhã seguinte, voltei à carga, com o convite do francês: 'Vamos nós ao faisão?' E assim continuei duramente alguns meses, até que tive de fazer uma longa, longuíssima pausa (uma fermata imprevista) exatamente quando terminava a extensa e turbulenta aventura do espanhol, com os versos: 'E se não os matei a todos, em verdade, foi pra não se fechar a Universidade!'. Coincidira tal pausa com a determinação governamental que me mandava reassumir minhas funções diplomáticas na Europa, desta vez em Milão, onde cheguei em meados de 1926 com a perspectiva de ali poder concluir o meu curso de composição musical. Até completá-lo com o maestro Vincenzo Ferroni, de 1927 a 1933 na Itália, a minha técnica de compositor era incipiente, isto é, a de um 'dilettante' como assim bem a qualificava aquele velho e grande mestre da música puramente escolástica. Mas, ao dar-me a sua última aula, dizia-me ele que já poderia dedicar-me seriamente à arte de compor. Então, meu primeiro cuidado foi o de concluir a música para 'A Ceia dos Cardeais', o que se deu em poucos meses, antes do novo e definitivo regresso ao Rio, naquele mesmo ano (1933).

As vicissitudes da vida, porém, não me deixaram dedicar-me à respectiva orquestração senão em 1942, isso graças a um especial estímulo da parte da Sra. Gabriela Besanzoni Lage e do maestro-regente Edoardo Guarnieri, os quais se entusiasmaram com a obra ao ouvi-la executada por mim, o que também me levou a fazer algumas revisões na partitura, modificando-a sensivelmente, e para bem melhor, em algumas passagens, operando cortes do que fosse supérfluo ou desnecessário, introduzindo, por outro lado, certas novidades apropriadas à variedade e ao enriquecimento da música, como o terceto 'Sobre um beijo outro beijo'; os duetinos, os breves interlúdios orquestrais, isso com a vantagem dos oportunos repousos vocais, e, finalmente, o prelúdio orquestral e a concepção de se fazer ilustrar cenicamente, com bailados mímicos, os principais trechos das aventuras, tudo sem alterar o arcabouço estrutural da peça e apenas dando-lhe maior interesse e realce.

Ademais, para ultimar a partitura orquestral, com a fatura definitiva, no estilo mais apropriado, desenvolvi, aqui mesmo, no Rio, a necessária técnica, exercitando-me com o maestro Renzo Massarani, antigo discípulo de Ottorino Respighi. Terminada, assim, a criação dessa ópera de câmara, fiz em vão várias tentativas de conseguir a sua primeira apresentação pública, tendo sido animado pelos favoráveis pareceres, alguns escritos e outros verbais, de alguns críticos musicais (como João Itiberê da Cunha e Octavio Babilacqua), de alguns colegas (como Oscar Lorenzo Fernandez e Heitor Villa-Lobos), de vários cantores de óperas e de certas pessoas apreciadoras do gênero, e já bem familiarizadas com o texto da obra, como o saudoso teatrólogo Abadie Faria Rosa, o escritor e poeta Marinho Nobre de Mello, ex-embaixador de Portugal no Brasil, o próprio autor da peça, que já autorizou a respectiva apresentação, e, ultimamente, o musicólogo português Gastão de

Bettencourt, o qual, ao conhecer os principais trechos da música, logo se prontificou a tudo fazer para apresentá-la publicamente em Lisboa. Entretanto, tem havido sempre contratempos imprevistos, apesar do material orquestral se achar pronto desde longa data e até mesmo os croquis dos quatro cenários terem sido traçados, certa vez, para acompanharem um processo no Ministério da Educação e Saúde, que visava obter o apoio oficial, porém infelizmente destruídos por um incêndio que atingiu o arquivo dessa repartição.

Mas vamos, após esse parêntese, a certos detalhes interessantes sobre os principais objetivos que se me apresentaram ao conceber, na minha juventude (dos 24 aos 32 anos) essa primeira obra musical, no tão árduo além de ingrato gênero. Afora aquele, puro e simples, de dar livre expansão ao instinto natural da criação por inspiração espontânea de todo irresistível, havia o de uma grande e compreensível curiosidade ou sondagem sobre minha própria capacidade de adaptação ao estilo operístico ou músico-teatral, isto é, a auto-descoberta da faculdade de expressar bem fiel e satisfatoriamente em música os diversos caracteres dos personagens e realizar em todos os pormenores a apropriada e completa identificação da música com o espírito, a forma e ambientações poético-teatrais da obra literária. Assim, estava eu plenamente consciente da natureza experimental de tal trabalho, aliás bastante ousado, não só em se tratando de um texto tão difícil quanto grandemente diverso dos moldes usuais que caracterizam os libretos de ópera adrede preparados para a respectiva musicalização, mas também pelo simples fato de ainda achar-me, então, na fase da adolescência artística, com uma técnica bastante rudimentar, baseada apenas nas primeiras noções da harmonia, ignorando os grandes recursos da ciência e arte da verdadeira composição musical.

Todavia, em razão mesmo das dificuldades previstas, e também das imprevistas que iam surgindo ao longo da composição, é que me sentia ainda mais empolgado pela tarefa de vencê-las e assim verificar a potencialidade dos dotes naturais para tanto. Ademais, percebia nesse trabalho uma ótima oportunidade para exercitar-me convenientemente no desenvolvimento prático da técnica, bem como para resolver alguns palpitantes problemas de arte, tais como: o de traçar uma espécie de síntese de alguns aspectos da evolução expressiva da música entre os séculos XVIII e XX, e, bastante interessante sob o ponto de vista do nacionalismo em arte, dar todo o possível e adequado relevo musical aos traços mais característicos dos temperamentos raciais espanhol, francês e português, tão admiravelmente consubstanciados nas personalidades dos três cardeais e desdobrados amplamente nas particularidades das suas histórias de amor. Penso que, sobretudo na parte final da teia relativa ao do cardeal português, consegui dar adequado relevo sonoro a grande lirismo do povo lusitano. Por outro lado, tratei de expressar artisticamente a verdadeira origem do aspecto profundamente romântico do próprio povo brasileiro, filho daquele. Tal relação, ou afinidade emotiva vem realçada nas passagens daquela parte, sobretudo, porém, quando produzi a dramatização da 'modinha' no acompanhamento orquestral das melodias que brotam, veementes, destes versos de Gonzaga: 'Fazer vibrar o amor em cordas misteriosas, Como se em comunhão se entendessem as rosas, Como se todo o amor fosse um amor somente! Ai, como é diferente! Como é diferente!' E ainda destes outros: 'Pode-se lá viver sem ter amado alguém? Sem sentir dentro d'alma, ah, podê-la sentir! Uma saudade em flor, a chorar e a rir? Se ame! Se ame!

Finalmente, há como que uma transfiguração, pela dor, dessa alma racial em alma universal, liberta de todos os laços terrenos, quando Gonzaga conclui o seu drama com esta revelação, simples e grandiosa: 'Afinal, foi esse anjo ao morrer que me fez cardeal! E hoje eu sirvo a Deus, ao Deus que m'a levou!'

Não há dúvida de que, na sua singeleza, a partitura de Iberê Lemos veste com muita propriedade os versos de Julio Dantas. Um dos méritos da música é que seu poder sugestivo se exerce, não sem vigor, ambientando os episódios sucessivos em que intervêm cada um dos cardeais. A obra se destina assim a vivo sucesso, merecendo subir à cena em nosso Teatro Municipal, e cumprir carreira nos mesmos palcos internacionais (feita a transposição lingüística do libreto), onde os versos de Julio Dantas ecoam com tanto prestígio.

Eurico Nogueira França

Ao longo de décadas houve audições esparsas da obra de Iberê de Lemos, algumas públicas e outras privadas, citada por ele mesmo como 'ópera de câmara'. Em entrevista concedida a este pesquisador⁴¹, o musicólogo Vicente Salles (1931 – 2013) falou sobre um encontro que teve com Arthur Iberê de Lemos, no qual o compositor tocou e cantou as partes dos três personagens da ópera *A ceia dos cardeais* na íntegra, acompanhando-se ao piano. Segundo Vicente Salles,

Cabe às pesquisas acadêmicas, agora, a tentativa de resgatar e valorizar sua obra. Acontece de uma obra só ser valorizada no futuro. Veja, por exemplo, o trabalho de Curt Lange com o resgate de obras do barroco mineiro e as conseqüências deste trabalho. Sobre a ópera *A Ceia dos Cardeais*, lembro-me de um encontro que tive com ele no Rio de Janeiro, onde ele tocou toda a ópera, belíssima, por sinal, cantando as partes vocais. Foi uma audição privada que recebi do Iberê de Lemos.

Ainda sobre a ópera *A ceia dos cardeais*, Vicente Salles encaminhou a este autor um texto datado de 09 de fevereiro de 1997, no qual comenta sobre a ópera *A Ceia dos Cardeais*:

Este trabalho chegou a ser incluído no repertório da Temporada Nacional de Arte, do Teatro Municipal, mas não foi representado ali. A parte final foi cantada em Belém, 31/5/1940, sob a regência do autor, no Teatro da Paz, com a colaboração do baixo Portocarrero e do tenor Lindolfo Jorge Corrêa. A primeira audição

⁴¹ Entrevista concedida a este autor no dia 13 de maio de 2011.

integral foi realizada em Belo Horizonte em 1963. É ópera que se presta a demonstrações didáticas pela singularidade de mostrar apenas um trio vocal masculino (tenor, barítono e baixo) e, por isso, tem sido aproveitada em audições pela Associação dos Artistas Líricos.

Sobre a inclusão da ópera *A Ceia dos Cardeais* em alguma temporada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, citada por Vicente Salles, tal dado refere-se ao ano de 1950. Houve, realmente, a intenção de incluir a ópera de Iberê de Lemos nesta Temporada de Arte Nacional. Porém, não se sabe o motivo, mas a estréia não ocorreu. Sobre este fato, este autor conseguiu reunir 6 notas publicadas em jornais do Rio de Janeiro que apontam o título da ópera de Iberê de Lemos como parte da programação daquele ano. As notas de jornais relativas à suposta inclusão da ópera *A Ceia dos Cardeais* na temporada de 1950 apareceram entre o período que vai de 07 de fevereiro a 15 de junho daquele ano.

TEATRO MUNICIPAL
TEMPORADA LIRICA OFICIAL
 (Concessionário: L. Laurent Mariosa)
ELENCO DOS PRINCIPAIS ARTISTAS EXTRANGEIROS
 por ordem alfabética dos SOBRENOMES

Maestros Concertadores e Diretores de Orquestra: TULLIO SERAFIN e ANTONINO VOTTO. **Sopranos e Mezzo-Sopranos:** ELISABETTA BARBATO — ANNA FARAONE — MAFALDA FAYERO — ONELIA FINESCHI — ELENA NICOLAI — PIA TASSINARI — RENATA TEBALDI. **Tenores:** MARIO DEL MONACO — NICOLA FILACURIDI — GIANNI POGGI — FERRUCCIO TAGLIAVINI. **Barítonos e Baixos:** GUILHERME DAMIANO — ENZO MASCHERINI — NICOLA ROSSI LEMENI — CESARE SIEPI — JOAQUIN VILLA — LEONARD WARREN

REPERTÓRIO PARA A ASSINATURA DE GALA

LOHENGRIN, de WAGNER — ADRIANA LECOVRER, de Cilea — OTELLO, FALSTAFF, TRAVIATA, RIGOLETTO e BALLO IN MASCHERA, de VERDI — ZAZA e PAGLIACCI, de LEONCAVALLO — FAUST, de GOUNOD — LOSCHIAVO, de CARLOS GOMES — MANON LESCAUT e BOHEME, de PUCCINI — ANDREA CHENIER, de GIORDANO — IL NÔ, 1.º ato de HENRIQUE OSVALD — A CEIA DOS CARDEAIS, 1.º ato de **IBERÊ LEMOS** — IRIS, de CAVALLERIA RUSTICANA, de MAS-CAGNI — OS PESCADORES DE PÉROLAS, de BIZET

ESTRÉIA: SEGUNDA QUINZENA DE JULHO

NA BILHETERIA DO TEATRO ESTÁ ABERTA A
ASSINATURA PARA DEZ RECITAS DE GALA

aos seguintes preços: Frisas e Camarotes: Cr\$ 10.000,00; Poltronas e Balcões Nobres A e B: Cr\$ 1.800,00; Balcões Nobres C e D: Cr\$ 1.400,00; Balcões Nobres, outras filas: Cr\$ 1.200,00; Balcões A, B e C: Cr\$ 1.040,00; Balcões, outras filas: Cr\$ 890,00; Galerias A e B: Cr\$ 700,00; Galerias, outras filas: Cr\$ 620,00. Sêlo à parte.

— O pagamento é feito em duas quotas: a primeira no ato da inscrição e a segunda oito dias antes da inauguração da Temporada.
 — Os Srs. Assinantes da Temporada Lírica do ano passado terão direito de **PREFERÊNCIA** para as suas localidades até às 17 horas de Sábado próximo, dia 17.
 — As inscrições de **NOVOS ASSINANTES** para as localidades que ficarem vagas, são feitas na Secretaria do Teatro (porta ao lado da Bilheteria, na Avenida Rio Branco).

NAS RECITAS DE GALA é obrigatório o **TRAJE DE RIGOR** nas Frisas, Camarotes, Poltronas e Balcões Nobres A e B.

6 CORREIO DA MANHÃ — Quarta-feira, 14 de Junho de 1950
FIGURA 21 — A ópera *A Ceia dos Cardeais*, incluída na Temporada Lírica oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no ano de 1950.

Em 1951, trechos da ópera *A Ceia dos Cardeais* começaram a ganhar espaço em salas de concerto. Em nota publicada no *Correio de Manhã*, do dia 20 de abril de 1951, há a informação de que a execução do prelúdio e a parte final da ópera foram apresentadas ao público. Para este concerto, a regência esteve a cargo do maestro Eleazar de Carvalho, que dirigiu a OSB (Orquestra Sinfônica Brasileira).

Através dos dados obtidos, pudemos identificar uma movimentação positiva por parte da imprensa da cidade do Rio de Janeiro, curiosa e receptiva em relação à ópera *A Ceia dos Cardeais*. Mais tarde, veremos como mesmo após a estréia desta obra em Belo Horizonte, a imprensa carioca continuou seus comentários sobre sua estréia, lamentando que a mesma não ocorreu no estado do Rio de Janeiro.

Segundo Renzo Massarani, Arthur Iberê de Lemos executou a ópera *A Ceia dos Cardeais* ao piano, em audição para o maestro Tullio Serafin⁴² (1878 – 1968), quando o mesmo chegou ao Brasil para reger óperas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro no ano de 1950. De acordo com Massarani, o maestro italiano gostou do que ouviu, indicando a obra de Iberê de Lemos para ser incorporada ao repertório do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo, no entanto, esquecida pela Comissão Artística e Cultural deste teatro. Abaixo, a transcrição da matéria assinada por Massarani, datada de 07 de fevereiro de 1950, pelo jornal carioca *A Manhã*, uma entre tantas outras que profetizavam um futuro feliz para a ópera de Iberê de Lemos, o que, infelizmente, não aconteceu:

Tendo sido incluída no repertório da próxima Temporada Nacional do Teatro Municipal a nova ópera em um ato de Iberê de Lemos, fomos conversar com o compositor. Conhecemos esta ópera, mas preferimos estender-nos sobre ela só depois da sua apresentação ao público carioca, apresentação que não deixará de ser vitoriosa, visto como se trata de um trabalho claro, melódico e expressivo. Depois da audição feita à Comissão Artística Cultural do Teatro Municipal, por parte do próprio autor, esta “manifestou prazerosamente sua impressão de todo favorável sobre a partitura, dada a adequação da música ao libreto, cujas situações dramáticas e psicológicas dos personagens reflete com muita felicidade”. O que constitui uma séria garantia de êxito. Teremos assim, depois de muitos anos, uma

⁴² O depoimento de Renzo Massarani foi encontrado no *Jornal do Brasil*, datado do dia 21 de fevereiro de 1967, em nota sobre o falecimento de Arthur Iberê de Lemos.

“primeira execução” no nosso Municipal: a Comissão não poderia, também neste sentido, desempenhar de maneira melhor suas atribuições, ajudando um compositor brasileiro cuja obra ainda se acha inédita, nunca havendo tido oportunidade de se fazer conhecer.

Indagamos de Iberê Lemos sobre o modo como aproveitou o célebre original de Julio Dantas, e ele nos esclarece que primitivamente havia musicado na íntegra o texto da peça teatral, resolvendo porém ultimamente fazer certas modificações a fim de tornar mais variados e ricos de efeitos os detalhes da ação dramática. Por exemplo – o autor nos explica – acrescentou ao cenário único do original mais três quadros ilustrativos dos principais trechos das aventuras dos Cardeais, além de introduzir breves interlúdios e fragmentos de conjuntos vocais, sugeridos pelas entrelinhas poéticas, assim evitando qualquer monotonia e dando crescente interesse ao desenvolvimento da ação e do seu sentido musical. Dado que o enredo se passa no século 18, o compositor tomou o estilo característico desta época como ponto de partida para o da composição. Entretanto, procurou apresentar outros aspectos da evolução expressiva da música em passagens bem representativas de outros ambientes mais próximos do século XX, mormente ao caracterizar os temperamentos português e espanhol, representados pelos Cardeais Gonzaga e Rufo.

A ausência de vozes femininas na partitura foi compensada pelos bailados sugeridos no texto, onde as principais figuras são tipos femininos de grande relevo. O ponto alto, porém, da composição (é sempre o autor quem nos fala) seria a primeira tentativa de adaptar artisticamente ao gênero melodramático todo o poder expressivo da modinha brasileira e do fado português, estilizados na forma a mais elevada.

Por último, a renúncia espiritual expressa nas palavras finais do Cardeal português, há como que uma transfiguração da alma nacional lusa em alma universal, liberta das limitações terrenas. Iberê concluiu sua entrevista dizendo-nos que espera muito dos seus colaboradores, o regente maestro Edoardo Guarnieri, os cantores Roberto Miranda, Roberto Galeno e Jorge Bailly, a coreógrafa Tatiana Leskowa e o cenógrafo Mário Conde. Dada, por outro lado, a consagração mundial da peça de Julio Dantas, e os pareceres unânimes sobre a perfeita identidade da música de Iberê de Lemos com o respectivo texto, é de se prever que o mesmo sucesso venha a coroar, da próxima audição em diante, a carreira mundial desta nova ópera brasileira.

Antes de sua estréia na íntegra, no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte, a obra foi indicada diversas vezes para ser apresentada ao público por nomes influentes do cenário musical brasileiro, como Heitor Villa-Lobos e Oscar Lorenzo Fernandez (1897 – 1948). Abaixo, transcrevemos o conteúdo de cartas guardadas pela ABM, demonstrando apoio político e artístico por parte dos dois compositores citados acima, objetivando a sonhada estréia da ópera:

Maestro HEITOR VILLA-LOBOS (de renome mundial), em declaração firmada a 24/6/1946:

" Sendo conhecedor da pretensão do Maestro ARTHUR IBERÊ DE LEMOS no sentido de conseguir amparo oficial à primeira apresentação pública de sua inédita ópera " A CEIA DOS CARDEAIS ", tem a satisfação de aqui declarar que acha bem justa tal pretensão, por considerar dignos de todo apoio tanto o autor como a sua referida obra ". -

FIGURA 22 – Cópia de carta de Heitor Villa-Lobos na qual solicita apoio para a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais* de Arthur Iberê de Lemos.

Maestro OSCAR LORENZO FERNANDEZ, em carta de 27-4-1946, ao Diretor do Serviço Nacional de Teatro (Dr. Nobrega da Cunha) do Ministério da Educação :

" Tenho o prazer de apresentar e recomendar-lhe meu distinto colega e amigo Maestro ARTHUR IBERÊ DE LEMOS, Membro e Secretário da Academia Brasileira de Música. Deseja ele obter seu possível apoio em favor da primeira apresentação pública da sua ópera " A CEIA DOS CARDEAIS ", cuja música bem conhece e julgo merecedora da melhor divulgação, mesmo em caráter oficial. " -

FIGURA 23 – Cópia de carta de Lorenzo Fernandez, na qual apresenta e recomenda a ópera *A Ceia dos Cardeais*, de Arthur Iberê de Lemos, para sua primeira audição.

Duas décadas antes, uma crítica recolhida do jornal carioca *Correio da Manhã*, aponta uma audição particular da ópera no ano de 1937. O fato é que ao longo de sua existência, o próprio compositor realizou diversas audições particulares da ópera *A Ceia dos Cardeais*, com o intuito de vê-la finalmente encenada. O documento foi assinado pelo crítico João Itiberê da Cunha (1870 – 1953), conhecido como JIC, e data de 03 de julho de 1937, página 7. Abaixo, a crítica transcrita em português atual e cópia do original:

“A CEIA DOS CARDEAIS” DE IBERÊ DE LEMOS

A poesia toda íntima e, por assim dizer, recordativa da “Ceia dos Cardeais”, de Julio Dantas, tem exercido o seu poder de sugestão nobre nos músicos. O assunto é difícil pela aridez de situações, bem que riquíssimo de vida interior. Aquela cena única, na qual tomam parte três purpurados, já velhinhos, que vegetam de saudades, na doce evocação do passado, apresenta alguma coisa da mágica influencia do amor através todas as

idades. Os três cardeais formam apenas um símbolo: o amor mais forte do que a própria morte.

Iberê Lemos inspirou-se nesse quadro evocativo maravilhoso e fez uma linda musica, respeitosa com suficiente caráter religioso e passional para descrever a psicologia dos personagens e, sobretudo, criou um ambiente que envolve toda a ação sempre com o maximo interesse para o ouvinte. Evitou o mais que pôde a monotonia advinda da situação idêntica, apenas disfarçada pela confissão diferente dos três personagens, e conferindo a cada um a sua psicologia musical, deu aos temas três modalidades que correspondem perfeitamente ao caráter dos cardeais. Não há na musica de Iberê Lemos nenhum dos artifícios sabiamente preparados para “espantar o burguês”. Nem dissonâncias rebarbativas, nem emprego sistemático de chavões harmônicos já gastos pelo tempo.

Apenas uma livre inspiração num contraponto bem urdido, às vezes em estilo imitativo ou levemente fugato, frases de uma grande simplicidade, porém sempre expressivas e dotadas de largo lirismo.

A “Ceia dos Cardeais” musicada por Iberê Lemos lucrou um comentário inteligente pitoresco que não destoa dos versos primorosos de Julio Dantas. O poeta e o músico completam-se. É uma sorte rara de veras.

JIC.

OS PODERÃO A SUA CASA

IVOS DO MINISTRO DO ENTE DA REPUBLICA TO QUE ACABA SSIGNADO

cada Departamento Regional, não podendo exceder a 30 % da arrecadação de cada Departamento no anno anterior. A Carteira Predial do Instituto dos Commercialios poderá realizar as seguintes operações: — receber e gerir os recursos destinados ao seu movimento financeiro; financiar a compra ou edificação de casas ou de apartamentos, para moradia dos associados, a requerimento destes; fazer empréstimos hypothecarios até 2/3 do valor do imóvel de propriedade dos associados, afim de lhes proporcionar a reconstrução ou liberação do predio de moradia; financiar a construção de casas economicas ou edificios, apartamentos, destinados a venda aos proprios associados; praticar todos os actos compatíveis com a sua finalidade que se tornem necessarios á respectiva realização.

Só serão admitidos á inscripção os associados quites, de menos de 60 annos e em gozo de saúde.

O associado chamado, em virtude de antiguidade ou de sorteio, tem o prazo de 45 dias para documentar devidamente sua proposta de construção, aquisição ou liberação, sob pena de ser considerado desistente. O pagamento das prestações devidas far-se-á até o dia 10 do mez subsequente ao vencido, directamente ao Instituto, pelos associados, ou mediante desconto na sua folha de pagamento. Os serviços da Carteira Predial do Instituto dos Commercialios, nas suas 8.ª e 9.ª regiões, com sedes, respectivamente, no Rio e em São Paulo, serão, desde logo installados, com uma dotação, respectivamente de rês 18.452:492\$000 e 12.326:380\$590.

A Carteira Predial do Instituto dos Commercialios operará até 31 de dezembro de 1940 ao juro de 6 % ao anno, cabendo ao Conselho Administrativo propor ao Conselho Nacional do Trabalho, as alterações que, após esse periodo, devam ser observadas.

Essas instruções especiaes para o Instituto dos Commercialios vigorarão a partir da data da sua publicação, sem prejuizo dos empregos de capital autorizados até á mesma data, não tendo, porém, effeito, quizesquer pedidos de inscripção entrados anteriormente.

Quanto ás disposições geraes dos empréstimos da Carteira Predial do Instituto dos Commercialios,

CORREIO MUSICAL

"A CEIA DOS CARDEAES" DE IBERÊ DE LEMOS

A poesia toda íntima e, por assim dizer, recordativa da "Ceia dos Cardenes", de Julio Dantas, tem exercido o seu poder de sugestão sobre os musicos. O assumpto é diffícil pela aridez de situações, bem que riquíssimo de vida interior. Aquella scena unica, na qual tomam parte tres purpurados, já velhinhos, que vegetam de saudades, na doce evocação do passado, apresenta alguma coisa da magica influencia do amor através todas as edades.

Os tres cardenes formam apenas um symbolo: o amor mais forte do que a propria morte.

Iberê Lemos inspirou-se nesse quadro evocativo maravilhoso e fez uma linda musica, respeitosa, com sufficiente caracter religioso e passional para descrever a psychologia dos personagens e, sobretudo, criou um ambiente que envolve toda a acção sempre com o maximo interesse para o ouvinte.

Evitou o mais que pôde a monotonia advinda da situação identica, apenas disfarçada pela confissão differente dos tres personagens, e conferindo a cada um a sua psychologia musical, deu aos themas tres modalidades que correspondem perfeitamente ao caracter dos cardenes.

Não ha na musica de Iberê Lemos nenhum dos artificios sabiamente preparados para "espantar o burguez". Nem dissonancias rebarbativas, nem emprego systematico de chavões harmonicos já gastos pelo tempo.

Apenas uma livre inspiração, num contraponto bem urdido, ás vezes em estylo imitativo ou levemente fugado, phrases de uma grande simplicidade, porém sempre expressivas e dotadas de largo lyrismo.

A "Ceia dos Cardenes" musicada por Iberê Lemos lucrou um commentario intelligente e pittoresco que não destoa dos versos primorosos de Julio Dantas. O poeta e o musico completam-se. É uma sorte rara devéras. — JIO

A PIANISTA SUZON MEGHE NA CONFERENCIA DE RODRIGO OCTAVIO FILHO

do publico Newyorkino, far-se-á applaudir na proxima sexta-feira, ás 9 horas, no salão do Instituto Nacional do Musica, realizando assim o seu recital, tão esperado pelo nosso publico de concertos. Assim, a população musical do Rio terá occasião de apreciar um dos mais expressivos talentos, um dos mais novos e mais notaveis virtuosos do piano, cuja fama é já tamanha que a partir do proximo anno está preso a longo contrato, será monopolizado por muitos annos pelos Estados Unidos, onde a critica e o publico o receberam entusiasmados.

Acha-se já organizado um bellissimo programma para esta noite, que consta de grandes mestres, entre os quaes: Beethoven, Bach, Debussy, Manoel de Falla, Prokofieff, Chopin, etc.

"MME. BUTTERFLY", DO- MINGO A' NOITE NO MUNICIPAL

Abigail Parecis é um nome festejado entre nós. Artista conscienciosa, figura lusiante em scena, essa cantora brilhante tem sabido impôr-se como um dos raros valores artisticos nacionaes. Domingo proximo, á noite, no Municipal, vel-a-emos interpretando "Mme. Butterfly", num espectáculo por si organizado em beneficio de seu pae adoptivo, o maestro Alessio, que em breve segue para a Italia para tratamento de saúde. Abigail Parecis acompanha-o, também, aproveitando assim outros centros para o aperfeiçoamento de sua arte. Esse espectáculo terá uma montagem preparada pela Empresa Artistica Theatral.

ENCERRAMENTO DAS ASSI- GNATURAS DA TEMPORADA LYRICA OFFICIAL

Ultimo dia — Ultima oportunidade

Encerram-se hoje definitivamente as assignaturas de quatorze "solrões" e sete vesperses da Grande Companhia Lyrica que, a partir da primeira quinzena do proximo mez de agosto virá ocupar o theatro Municipal para a realização da Temporada Official do anno corrente.

Organizado o elenco com artistas de fama mundial em numero nunca anteriormente conseguido e constituido o repertorio de operas de predilecção da platéa carioca, tiveram as duas assignaturas enorme accellção, esgotando-se quasi as localidades do theatro, o maior que possuímos.

Hoje, até ás 5 horas da tarde, as localidades restantes estarão á disposição dos ultimos tomadores. É a derradeira oportunidade. Depois, esse pequeno numero de lugares, postos á venda nos dias das recitas, serão ferrozmente disputados e, se os tomarem os cambistas — o que é o mais cer-

FIGURA 24 — Crítica da ópera *A Ceia dos Cardeais* do jornal *Correio da Manhã*, escrito por João Iteberê da Cunha de 03 de julho de 1937.

Dentre os documentos investigados para esta pesquisa, apresentamos uma nota do *Diário Oficial da União*, publicada em 02 de janeiro de 1947, na página 21, que aponta uma tentativa de obter recursos para a montagem da ópera de Iberê de Lemos.



Quinta-feira 2

DIÁRIO OFICIAL (Seção I)

Janeiro de 1947 21

FIGURA 25 – Nota do *Diário Oficial da União*, no qual a ópera *A Ceia dos Cardeais* é submetida a apreciação para a realização de sua primeira audição.

A Academia Brasileira de Música possui, entre alguns documentos sobre Arthur Iberê, cópia da autorização que o escritor Júlio Dantas concedeu para que a ópera *A Ceia dos Cardeais* pudesse ser apresentada ao público. O conteúdo do documento, escrito em 13 de agosto de 1941 diz:

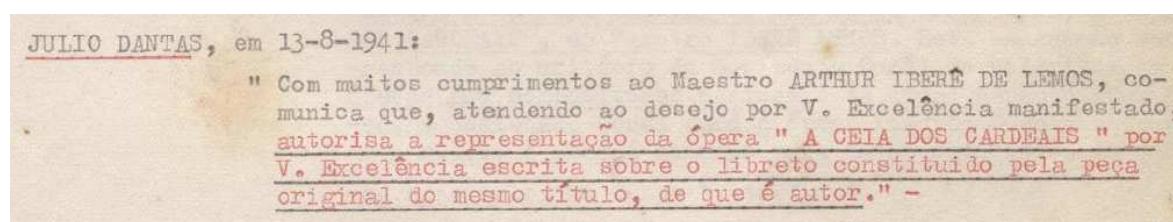


FIGURA 26 – Cópia da autorização que o escritor Julio Dantas escreveu, autorizando uso do texto de sua peça teatral *A Ceia dos Cardeais* para que Iberê de Lemos compor ópera homônima.

Após o término da composição que teve início em 1925, Arthur Iberê esperaria ainda muitos anos para ver sua ópera encenada, o que aconteceu no Teatro Francisco Nunes⁴³, em Belo Horizonte, no ano de 1963.

⁴³ Sediado no Parque Municipal, o Teatro Francisco Nunes, inicialmente chamado Teatro de Emergência, foi inaugurado em 1950 pelo Prefeito Otacílio Negrão de Lima. Nessa época, a cidade encontrava-se carente de teatros: o antigo Teatro Municipal havia se transformado no Cine Metrôpole, que seria demolido em 1983, e o Palácio das Artes ainda não existia. A inauguração do



FIGURA 27 – Teatro Francisco Nunes (s.d.), em Belo Horizonte, onde estreou a ópera *A Ceia dos Cardeais*.

A ópera *A Ceia dos Cardeais* teve estréia no dia 20 de setembro, de 1963, contando com uma segunda apresentação, ocorrida no dia 22, dois dias após a estréia. A obra foi incluída na temporada de óperas da Sociedade Coral de Belo Horizonte⁴⁴.

Toda a programação das temporadas líricas do Teatro Francisco Nunes era muito bem documentada e apresentada em programas que indicavam nomes, fotos e dados diversos sobre as produções. Infelizmente, este autor pôde encontrar outros programas desta sociedade, mas não o programa específico da

Teatro Francisco Nunes possibilitou a Belo Horizonte ingressar no calendário cultural dos grandes artistas e companhias teatrais do Brasil e exterior.

⁴⁴ Digno de nota, o trabalho realizado pela Sociedade Coral de Belo Horizonte chegou a apresentar 12 grandes obras por ano, entre óperas e ballets. *A Ceia dos Cardeais* foi levada em cena pela Sociedade Coral de Belo Horizonte numa época em que a capital mineira fervilhava com a produção musical, apoiada por talentos locais e convidados nacionais e internacionais. O ano de 1963 contou com os seguintes títulos apresentados no Teatro Francisco Nunes: *Manon*, de Massenet; *Bastien und Bastienne*, de Mozart; *O Boticário*, de Haydn; *La Sonnambula*, de Bellini; *Il Trovatore*, de Verdi; *O Lago dos Cisnes*, de Tchaikovski; *Otello* (apenas o Ballet), de Verdi e, por último, *D. Quixote* (ballet), de Minkus. A atuação da Sociedade Coral de Belo Horizonte trouxe nomes do canto lírico como Ida Miccolis e Maura Moreira, bailarinos como Margot Fonteyn e Michael Somes, além de maestros como Edoardo de Guarnieri, Carlos Eduardo Prates e Sergio Magnani.

estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, que foi anunciada no calendário oficial da temporada do ano de 1963, como podemos aferir a seguir:

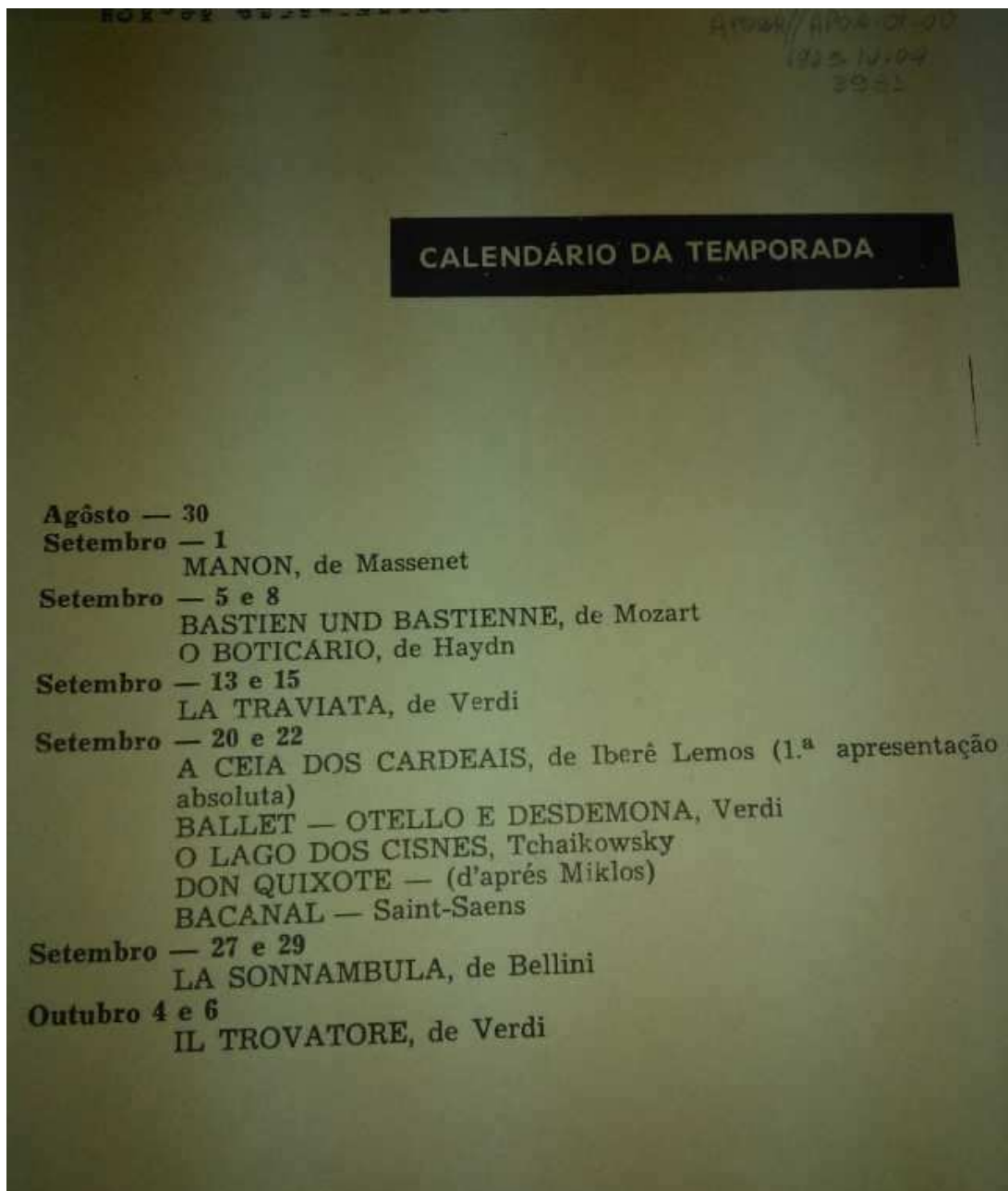


FIGURA 28 – Calendário da Temporada do ano de 1963 realizada pelo Teatro Francisco Nunes comunicando a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, de Arthur Iberê de Lemos.

A regência da ópera *A Ceia dos Cardeais* foi de Sandino Hohagen, apresentando o seguinte elenco:

Cardeal de Montmorency - tenor, João Alberto Persson;

Cardeal Rufo, barítono - Edson Macedo;

Cardeal Gonzaga - baixo, Edson de Castilho.

Para esta pesquisa, este autor pode contar com depoimentos valiosos do maestro Sandino Hohagen, Luiz Aguiar e João Alberto Persson⁴⁵. Infelizmente, o barítono Edson Macedo e o baixo Edson de Castilho já faleceram.

Cabe destacar que em nota apresentada pela imprensa do Rio de Janeiro, em julho de 1963, na página 3, outro elenco estava escalado para a estréia da ópera. Em nota no *Correio da Manhã* (mostrada abaixo), apenas o cantor Edson de Castilho permaneceu no elenco para a estréia da ópera. Este registro nos mostra não somente os dados da produção mineira para a estréia da ópera de Iberê de Lemos, mas ainda o interesse por parte da imprensa carioca sobre a estréia da obra.

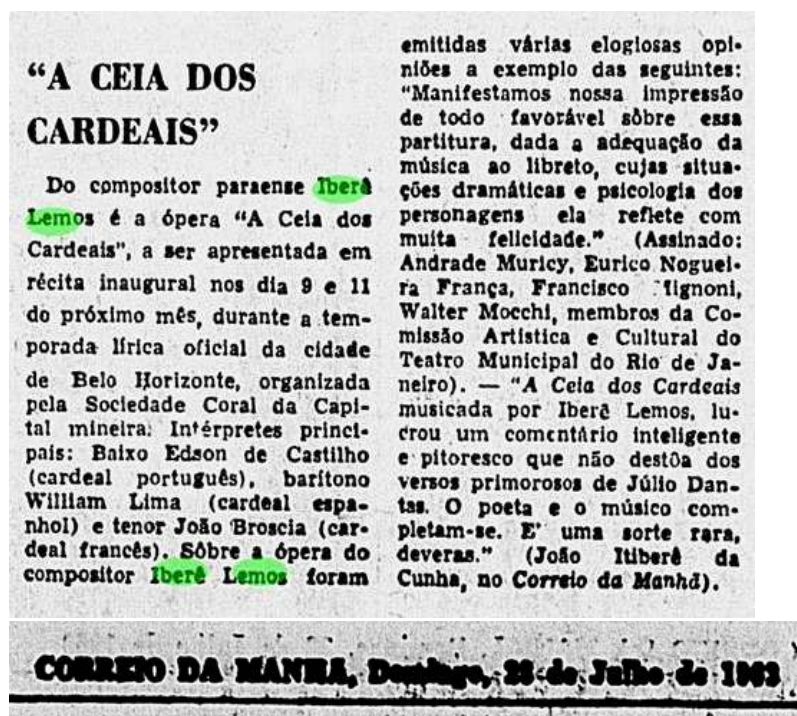


FIGURA 29 – Nota do jornal *Correio da Manhã*, da cidade do Rio de Janeiro, informando sobre a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte, M.G.

⁴⁵ João Alberto Persson veio a falecer já no final desta pesquisa, neste ano de 2013.

Segundo o maestro Luiz Aguiar, presente na estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, Arthur Iberê de Lemos chamava sua criação de “Minha CC”. A obra do compositor paraense foi apresentada ao público mineiro em quatro récitas sob a regência de Sandino Hohagen. Ainda sobre a estréia da ópera em Belo Horizonte, Luiz Aguiar relembra:

“Para a década de 1960, em Belo Horizonte, a ópera *A Ceia dos Cardeais* foi muito bem recebida. Alguns consideravam o texto como agressivo, já que trata do amor profano que os personagens cardeais tiveram quando de sua juventude. Porém, em momento algum, não há nenhuma frase que denigra a Igreja Católica. O autor Júlio Dantas, com um texto muito romântico, não debocha da Igreja, e de certa maneira a humaniza mais, com o avançar do texto. Lembro-me ainda que a própria Igreja Católica divulgou a estréia da ópera em paróquias de Belo Horizonte.”

Da estréia em Belo Horizonte, resgatamos uma crítica dividida em três partes e publicadas separadamente durante o mês de outubro de 1963, pelo jornal *O Diário*, todas assinadas pelo maestro Luiz Gonzaga de Aguiar. A primeira, datada de 13 de outubro de 1963⁴⁶, contém as seguintes informações sobre a estréia da ópera:

A Sociedade Coral de Belo Horizonte marcou um grande tento fazendo realizar a “première” mundial da ópera “*A Ceia dos Cardeais*” do maestro paraense Arthur Iberê de Lemos, dentro de sua Temporada Lírica Oficial de 1963.

Não entraremos no mérito da obra literária de Júlio Dantas, que inspirou a música do maestro brasileiro, por ser demais conhecida de todos nós. Entretanto, diremos da beleza da música de Iberê Lemos.

Música espontânea, bem trabalhada, consciente, funcional, que emana da orquestra, dos cantores em jorros que resultam em perfeita fusão com o texto português.

De grande originalidade criadora, Arthur Iberê de Lemos, entretanto, não deixa de render sua homenagem, respeito e veneração a Wagner. Há momentos puramente sinfônicos, como o pequeno prelúdio da obra – uma jóia de construção – que nos traz à mente o “Encantamento da Sexta-feira Santa”, de “Parsifal”. Por duas ou três vezes, sentimos a presença do autor de “Tristão e Isolda” em algumas passagens harmônicas, em encadeamentos de sétimas e nonas, sem falarmos do deliberado cromatismo da ópera. O tratamento orquestral curioso algumas vezes, nos traz aos ouvidos Ottorino Respighi de “Feste Romane” e “Fontes de Roma” e não deixa também de nos lembrar a luminosidade instrumental de Rimski-Korsakov. De um modo geral, sua orquestração não é tão macia quanto em Wagner, mas, ao contrário, adaptada habilmente ao gênero lírico. Mesmo

⁴⁶ Não foi possível a este autor identificar as páginas relativas à crítica da ópera *A Ceia dos Cardeais* que foi publicada nos dias 13, 15 e 23 de outubro de 1963.

assim, entretanto, pelos inúmeros problemas de nosso teatro, diversas vezes a orquestra esteve forte, cobrindo o canto.

Melodicamente, a música de Arthur Iberê de Lemos, autêntica, não resta dúvida, não pode deixar de ter suas reminiscências chopinianas. Mas o tratamento harmônico é bem mais atual, havendo momentos que nos lembram “Pelleas et Melisande”, de Debussy.

Com grande capacidade inventiva e riqueza de colorido, Arthur Iberê de Lemos foi de grande felicidade ao pintar musicalmente os temperamentos espanhol, francês e português. Decididamente, as melhores passagens musicais estão contidas nas narrativas de Gonzaga, o português. Líricas por excelência, melódicas por índole e românticas por tradição.

De pequena duração, uma hora aproximadamente, a ópera em um ato não tem coros e foi cantada com a distribuição que se segue: Cardeal Motmorency, tenor João Alberto Persson; Cardeal Rufo, barítono Edson Macedo; Cardeal Gonzaga, baixo Edson de Castilho. A ópera exige ainda a participação de pantomimas, de atores e bailarinos. Carlos Leite comandou seus alunos do Ballet de Minas Gerais que, com grande felicidade, ilustraram as narrativas dos Cardeais.

MÚSICA

"A CEIA DOS CARDEAIS" (I)

A SOCIEDADE Coral de Belo Horizonte marcou um grande feito fazendo realizar a "première" mundial da ópera "A Ceia dos Cardeais" do maestro paraense Artur Ibrê de Lemos, dentro de sua Temporada Lírica Oficial de 1963.

Não entraremos no mérito da obra literária de Julio Dantas que inspirou a música do maestro brasileiro, o que seria demais conhecida de todos nós. Estando de mau dia, além da música de Ibrê de Lemos.

Música esportiva, bem trabalhada, concisa, funcional que emana da orquestra, dos cantores em termos que resultam em perfeita fusão com o texto português.

De grande originalidade esta obra, Artur Ibrê de Lemos, em primeiro lugar, não deixa de render sua homenagem ao mestre da ópera, a Wagner. Há momentos puramente sinfônicos. Mas o verdadeiro espírito da obra — uma jóia de construção — que nos traz à mente o "Enfance de Senta" da Sexta-Feira Santa de "Parsifal". Por duas ou três vezes, sentimos a presença do autor de "Tristão e Isolde" em algumas passagens harmônicas, em encadeamentos de setimas e nonas bem como o deliberado erotismo da ópera. O tratamento orquestral curioso algumas vezes, nos traz aos ouvidos Ottorino Respighi de "Feste Romane" e "Fontes de Roma" e não deixa, também de nos lembrar a luminosidade instrumental de Rimski-Korsakov. De um modo geral sua orquestração não é tão maciça quanto em Wagner mas ao contrário, adaptada habilmente ao gênero lírico. Mesmo assim, entretanto, pelos muitos problemas acústicos de nosso teatro, diversas vezes a orquestra esteve forte, cobrindo o canto. Melodicamente, a música de Artur Ibrê de Lemos, autêntica não testa duvida, não pode deixar de ter suas reminiscências chopinianas. Mas o tratamento harmônico é bem mais atual, havendo momentos que nos lembram "Félies et Mélisande" de Debussy.

Com grande capacidade in-

ventiva e riqueza de colorido Artur Ibrê de Lemos foi de grande felicidade ao pintar musicalmente os temperamentos espanhóis, franceses e portugueses. Decididamente as melhores passagens musicais estão contidas nas narrativas de Gonzaga, o português. Líricas por excelência, melódicas por índole românticas por tradição.

De pequena duração uma obra aproximadamente, a ópera em um ato não tem coros e foi cantada com a distribuição que se segue: Cardeal Minimo Rency, tenor João Alberto Peres; Cardeal Ruffo, baritone Edson Macedo; Cardeal Gonzaga, baixo Edson de Castilho. A ópera exige, ainda a participação em pantoimas de atores e bailarinos. Carlos Leite comandou sua atuação do "Ballet de Minas Gerais" que, com grande felicidade, ilustraram as narrativas dos Cardeais.

LUIS GONZAGA DE AQUAR

DIÁRIO

Diretor-Presidente: Celso Mello de Azevedo — Diretor-Redator: José Mendonça — Gerente: Aulus Sator

BELO HORIZONTE, DOMINGO, 13-10-63 ANO XXIX — N. 10.124 — Preço: Cr\$30,00

FIGURA 30 – Crítica do jornal O Diário, de 13 de outubro de 1963, assinada por Luiz Aguiar.

Ainda sobre os comentários da estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, apresentamos, a seguir, as duas últimas partes da crítica de Luiza Gonzada de Aguiar – dos dias 15 e 23 de outubro de 1963 – no mesmo jornal:

A CEIA DOS CARDEAIS (II)

João Alberto Persson, substituindo quase a última hora, não pode nem teve tempo para amadurecer o difícil papel do Cardeal Montmorency, razão pela qual não esteve com uma produção cênico-vocal homogênea satisfatória. Na estréia, coisa estranha, esteve superior à récita extraordinária, no dia seguinte. Entretanto, os pequenos senões de suas atuações são quase todos de ordem teatral. Sentia-se que o jovem tenor não teve tempo de analisar, entusiasmar-se, vibrar, participar das narrativas dos colegas. Não percebeu as sutilezas literárias da ópera. Cantou notas simplesmente. Tal coisa exigia, portanto, uma segurança completa da parte musical, a fim de que não se perdesse rítmica e melodicamente, dentro da cauda musical de Iberê de Lemos. Algumas cenas foram boas. Outras, primaram pela ausência. Vocalmente é sempre compensador ouvir Persson. Voz maravilhosa, timbre aveludado e acariciante. Excelência de fraseado.

Houve momentos muito bonitos como os de sua narrativa: “Eu sei, eu também sei...recordar é viver!” da noite de estréia. Esta mesma cena foi insuficiente na récita extraordinária. Infelizmente. Uma distração, cometida nas duas noites, imperdoável. Para rimar boca com louca, pronunciou “bouca”. No mais, agradou e cantou com elegância e beleza que lhe são peculiares.

Edson Macedo, barítono que há algum tempo andava afastado dos meios operísticos, foi o Cardeal Rufo, o espanhol, em excelente caracterização cênico-vocal. Aliás, dos três personagens, este é o mais difícil cenicamente, em virtude da fogosidade que deve ser dada ao papel que, a todo instante, deve deixar transparecer o temperamento espanhol, traços de uma herança moura. Edson Macedo convenceu e agradou bastante. Vocalmente, é surpreendente sua extensão, indo da região sub grave do barítono, quase um baixo cantante, até o sol super agudo, e este emitido com grande facilidade em grandes “coronas” demoradas, sob aplausos. Assim foi o final apoteótico de “Foi ele, foi ele de nós três, o único que amou.”

Pequena objeção deve ser feita à dublagem ao violoncelo na récita de assinaturas. Pequeno desencontro, habilmente sanado na récita extraordinária.

A dicção, por sua vez, pode e deve ser melhorada. Nas emissões agudas é, quase sempre, inteligível.

Momentos bonitos foram as cenas de prece no início da ópera e no final grandioso, logo após a narrativa de grande sensibilidade, merece reviver mais esta criação de sua gloriosa carreira.

narrativa. “Como sabe amar a gente portuguesa.” Voz, talento e teatralidade aliados, fizeram da atuação de Edson de Castilho uma noite memorável. Houve, porém, pequenos desencontros com a orquestra. Como aquele “Eminências” cantado em atraso e outros pequenos deslizes rítmicos no difícil trio que a ópera comporta. Mas são gotas dentro de um mar de musicalidade que caracterizou a interpretação do baixo mineiro. Não podemos, decididamente, nos apeiar a estes pequenos senões. Os momentos positivos foram em maior escala.

A ópera não tem coros. Mas exige a participação de atores e atrizes que, em pantomimas as aventuras amorosas dos cardeais. Para a realização destas pantomimas os talentosos alunos do “Ballet de Minas Gerais”, comandados pelo professor e coreógrafo Carlos Leite, que também foi o “regisseur” do espetáculo.

Móveis, utensílios e demais adereços de excelente bom gosto e condizentes com a época e estilo.

Cenário único, telão pintado, de propriedade do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Não muito bonito. Para dizer a verdade, feio. Com toques de tremendo mau gosto como, por exemplo, aquele cortinado em papel pintado logo na boca da cena.

Guarda-roupa bonito, sugestivo. Cabeleiras bem penteadas e bastante adequadas à época. Principalmente as cabeleiras empoadas dos criados, bem mais bonitas e ajustadas que as dos protagonistas. Maquilagem de I. Amaral.

Orquestra da Sociedade Coral de Belo Horizonte em uma de suas melhores atuações dentro de toda a temporada. Maior equilíbrio entre cordas, madeiras, metais e percussão. Ótima produção das violas e violoncelos – bastante desfalcados – e que, habilmente, foram equilibrados pelo Maestro Sandino Hohagen, com os demais instrumentos da orquestra. Lamentável a ausência da harpa – de importância considerável – na récita noturna. Motivos de ordem técnica, compreensíveis. Lamentável ainda a ausência de castanholas (a partitura pede) na narrativa do Cardeal Rufo, o espanhol.

Finalmente, nosso abraço ao jovem Maestro Sandino Hohagen que, coroando seus trabalhos como preparador, ensaiador e maestro de coros, se apresentou pela primeira vez, frente à Orquestra da Sociedade Coral de Belo Horizonte. Sua regência pode ser resumida em poucas palavras. Muito embora ainda não definitivas. Lembremo-nos que é a primeira vez que assistimos e sentimos sua direção orquestral. Enfim, é possuidor de gestos amplos, dinâmica maleável, senso estético apurado, ótimo sentido de contrastes entre fortes e pianos, entradas seguras e decididas.

Naturalmente fraseante e fluência de estilo. Uma ótima estréia.

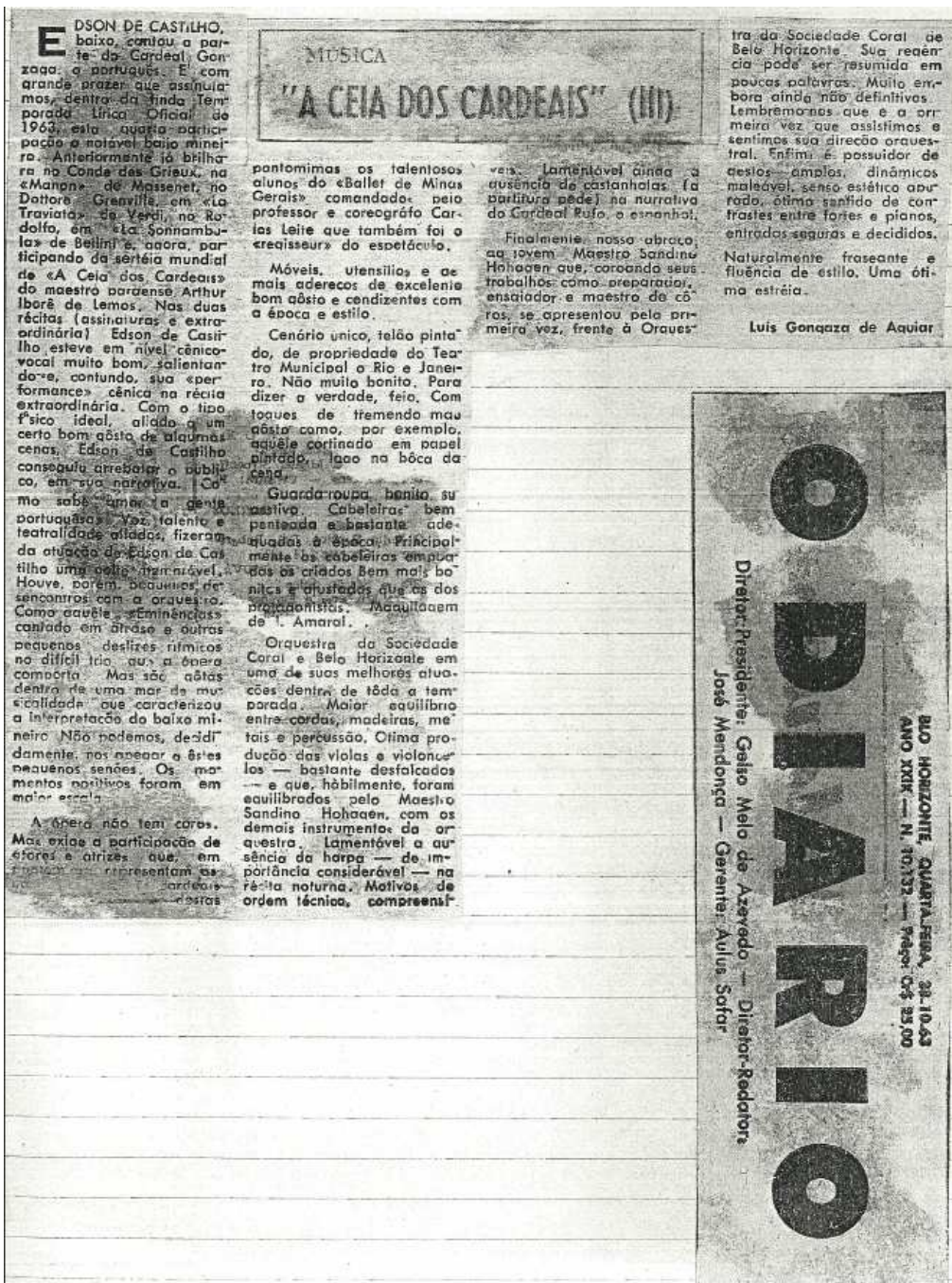


FIGURA 32 – Crítica publicada no jornal *O Diário* no dia 23 de outubro de 1963, assinada por Luiz Aguiar.

Esta extensa crítica escrita por Luiz Aguiar sobre a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais* constitui um documento significativo sobre vários aspectos envolvendo a obra: a atuação dos solistas, da orquestra e o desempenho do conjunto de ações que movimentaram as récitas da obra. Suas impressões

refletem o ambiente cultural no qual a obra de Iberê de Lemos foi acolhida e oferece dados valiosos sobre o pequeno universo da ópera *A Ceia dos Cardeais*.



FIGURA 33 – Sandino Hohagen, maestro que regeu a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, no dia 20 de setembro de 1963.

Em entrevista para a realização desta pesquisa, Sandino Hohagen, regente da estréia mundial da ópera *A Ceia dos Cardeais*, comentou⁴⁷:

Até onde me lembro, eu a dirigi porque o volume de trabalho do Magnani era algo enorme e ele chegou a conclusão que não poderia dar conta também de mais esta ópera. Não que eu tivesse menos trabalho, pois eu dirigia o Coral da Temporada, ensaiava os cantores, tocava onde e quando era necessário, etc. Além disto e para ser sincero, devo dizer que uma ópera de um compositor brasileiro com texto em português, não exercia uma grande atração sobre o pessoal envolvido na Temporada. Opera para ser séria deveria ser italiana ou, quando muito francesa. Uma opera brasileira não era a parte mais séria da Temporada. Assim ela sobrou para mim. Fora disto a homenagem que deveria ter sido prestada ao compositor, nunca existiu. Finalmente, na minha memória, ele foi tratado como um ilustre desconhecido.

A Ceia [dos Cardeais] teve direito a poucos ensaios, menos que os necessários e é por isto que houve certos erros no momento da execução. A idéia era que uma ópera em um ato, com somente três cantores, não precisava de muito trabalho. Não era a minha idéia. Mas foi assim que foi feito. Não me esqueci da participação de nenhum dos três cantores. O grande trabalho foi o do Edson de Castilho, a meu ver o melhor dos três Cardeais. Tanto na parte vocal como na cênica fez um trabalho muito bom. Nós não devemos nos esquecer da participação de Carlos Leite, diretor do Ballet de Minas Gerais, que foi o responsável pela *mise en scène* da Opera. Um grande profissional. E é bom dizer que depois da estréia todo mundo a encontrou maravilhosa.

Pela atuação na ópera *A Ceia dos Cardeais*, e ainda na ópera belcantista *La sonnambula*, de Vincenzo Bellini (1801 – 1835), ambas da Temporada Lírica Oficial de 1963, pela Sociedade Coral de Belo Horizonte, o baixo Edson de Castilho (Cardeal Gonzaga) recebeu o prêmio Orfeu, ainda em 1963, como nos mostra abaixo o recorte do jornal *Diário de notícias*, do dia 12 de dezembro, na página 3 da Segunda Seção:

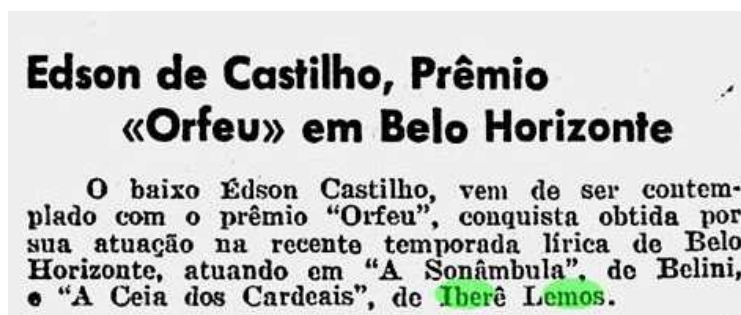


FIGURA 34 – Nota do jornal *Diário de Notícias*: prêmio “Orfeu” concedido ao baixo Edson Castilho pela sua atuação na estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

⁴⁷ Entrevista realizada no dia 17 de junho de 2013.

Ainda sobre a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, encontramos as palavras do próprio Iberê de Lemos, em matéria publicada pelo *Jornal do Brasil*, no dia 10 de outubro de 1963. O compositor definiu a estréia de sua ópera como “um grande e feliz acontecimento”, descrevendo sua felicidade ao ver, finalmente, sua ópera no palco, “longe da gaveta onde esteve presa durante vários anos”:

Num certo sentido, durante a execução eu deixei de ser o compositor para tornar-me público, ouvindo, analisando os resultados e até criticando, quase fosse um estranho. Confesso que nesta primeira apresentação, fui surpreendido por alguns pormenores que, como autor, devo ter composto apenas instintivamente. Na obra dos grandes compositores – dos grandes como dos pequenos – deve haver sempre algo de imponderado, que nasce e se desenvolve quase fora da própria vontade criadora... Por outro lado, houve no regente e nos intérpretes uma compreensão exata da partitura, e uma vontade comovedora de colaborar e dar vida à ópera, na melhor das maneiras e apesar das inúmeras dificuldades materiais de todas as espécies e do nervosismo inevitável da estréia. Tudo correu muito bem.

:

Diante do sucesso da estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, João Alberto Persson, que cantou o papel do Cardeal de Montmorency, não mediu esforços para vê-la incluída na temporada de óperas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



FIGURA 35 – João Alberto Persson, tenor, criador do papel do Cardeal de Montmorency, s.d.

Em entrevista a este pesquisador⁴⁸, João Alberto Persson comenta sobre a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*:

“Com estrondoso sucesso, levamos também a ópera *A Ceia dos Cardeais* para a temporada lírica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, de onde guardo as mais belas lembranças. A apresentação da obra de Iberê de Lemos fez um estrondoso sucesso junto ao público e também junto à classe artística.”

Com críticas favoráveis quando da estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, Arthur Iberê de Lemos colheu a apreciação, reconhecimento e respeito por parte do público mineiro e nacional. Abaixo, matéria apresentada na página 5 do jornal *Correio de Manhã*, do Rio de Janeiro, datada de 12 de outubro de 1963, relata o sucesso da estréia da ópera na capital mineira, além de apontar os esforços do tenor João Alberto Persson para que a obra fosse apresentada também no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

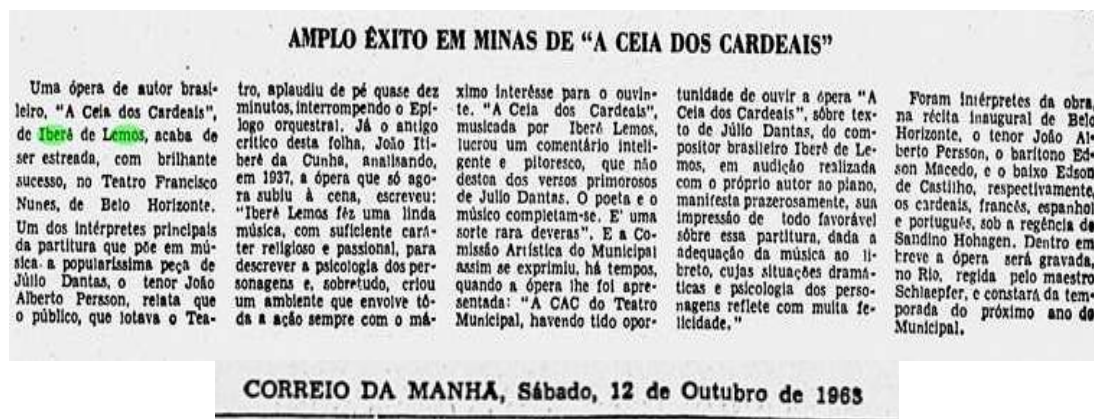


FIGURA 36 – Matéria do jornal *Correio da Manhã*, descrevendo o sucesso da estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*, em Belo Horizonte.

Também foi noticiado pela imprensa carioca o reconhecimento e apoio por parte dos integrantes da ABM sobre a estréia da ópera de Iberê de Lemos em Belo Horizonte. Na edição do dia 20 de dezembro de 1963, o jornal *Diário de Notícias* registrou que durante a última sessão da ABM “Foi mencionada,

⁴⁸ Entrevista realizada no dia 29/02/2012.

com especial interesse, a primeira representação mundial, em Belo Horizonte, da ópera *A Ceia dos Cardeais*, do acadêmico Iberê de Lemos”.



FIGURA 37 – Edson Macedo, barítono, criador do papel do Cardeal Rufo, s.d.



FIGURA 38 – Edson de Castilho, baixo, criador do papel do Cardeal Gonzaga, s.d.

Estabelecido no Rio de Janeiro, Arthur Iberê de Lemos recebeu apoio da imprensa carioca para ver seu melodrama apresentado também naquela cidade. Em diversas ocasiões, a imprensa se mostrou curiosa sobre a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

A crítica assinada por Hestia R. Barroso data do dia 06 de novembro de 1963, publicada na página 4 do jornal carioca *A Noite*:

MÚSICA
HESTIA R. BARROSO

**A PRIMEIRA MUNDIAL DE
«A CEIA DOS CARDEAIS»
DE IBERÊ LEMOS**

Iberê de Lemos, apesar de sua modestia, tem seus méritos reconhecidos pelos entendedores da arte musical. Assim sendo, não podia deixar de pertencer à Academia Brasileira de Música, fundada pelo grande Vila Lobos e atualmente sob a presidência de Andrade Muricy, crítico e professor dos mais abalizados.

Os melômanos de Belo Horizonte tiveram a ventura de presenciar, recentemente, a estréia mundial do drama lírico «A Ceia dos Cardeais», de Iberê Lemos.

A partitura do compositor patricio é baseada na peça com o mesmo título — divulgada em vários idiomas — do famoso escritor português Júlio Dantas.

A realização do espetáculo de agora, por iniciativa da Sociedade Coral foi levada a efeito no principal teatro da capital mineira e, segundo informações de fonte imparcial e respeitável, alcançou êxito acima do esperado.

Os preparativos decorreram sob a orientação do próprio compositor, atuando como regente o maestro Sandino Høhagen, tendo assumido a responsabilidade das partes dos cardeais: francês — João Alberto Persson (tenor); espanhol — Edson Macedo (barítono) e português — Edson de Castilho (baixo). Além desses três cantores, participaram do espetáculo, integrantes do Corpo de Baile de Minas Gerais, pois, em sua criação, Iberê Lemos introduziu bailados pantomímicos ilustrativos das narrativas dos três personagens principais focalizados.

Segundo comentários da imprensa de Belo Horizonte, o compositor e os intérpretes foram chamados várias vezes ao proscênio, entre aclamações consagradoras, o mesmo se repetindo, na noite seguinte, quando o drama lírico foi novamente levado à cena, em récita de gala.

Vivendo há longos anos em nossa capital, é pena não tenha sido realizada em nosso principal teatro, essa estréia mundial.

A NOITE 6/11/1963

FIGURA 39 – Matéria do jornal *A Noite*, sobre a estréia mundial da ópera *A Ceia dos Cardeais*, em Belo Horizonte.

Da apresentação da ópera *A Ceia dos Cardeais* na cidade do Rio de Janeiro, em 1964, resgatamos duas citações publicadas pelo jornal na imprensa escrita. A primeira foi publicada no dia 16 de julho de 1964, página 3 do jornal *Diário de Notícias*, anunciando a ópera entre os outros títulos presentes na temporada. A segunda, lançada também jornal *Diário de Notícias*, no dia 26 de julho de 1964, e confirma, na página 18, a estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como podemos aferir a seguir:

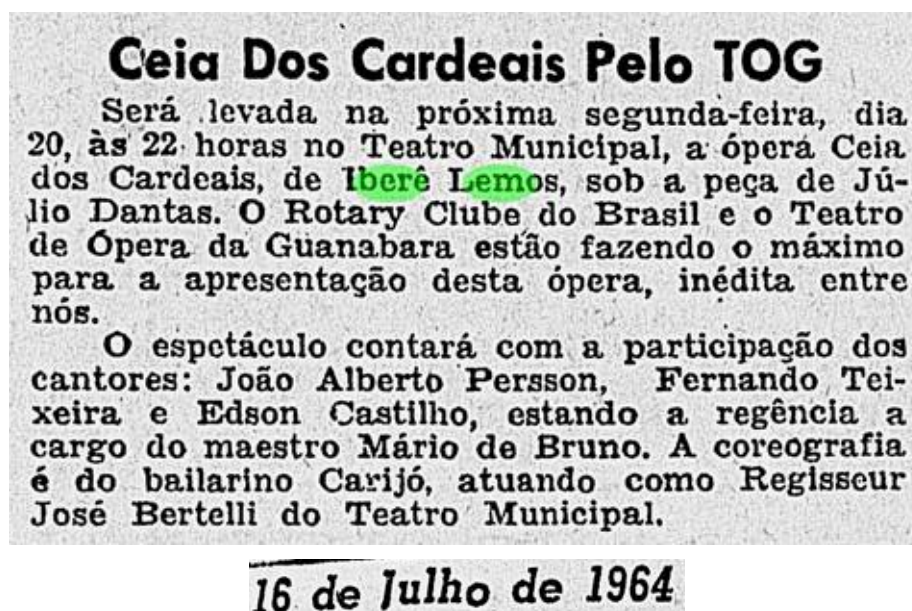


FIGURA 40 – Nota do jornal *Diário de Notícias* sobre a estréia carioca da ópera *A Ceia dos Cardeais*, no Teatro Municipal.



FIGURA 41 – Nota do jornal *Diário de Notícias* após a estréia carioca da ópera *A Ceia dos Cardeais*, no Teatro Municipal.

Com a morte do compositor, em 1967, a partitura da ópera *A Ceia dos Cardeais* foi esquecida e arquivada na Biblioteca Nacional. Todo seu acervo pessoal encontrado foi doado pela família do compositor àquela instituição, que a arquivou e catalogou. Esporadicamente, a ópera de Iberê de Lemos é lembrada em alguma citação, sendo raramente executada, sempre com acompanhamento de piano⁴⁹.

⁴⁹ Em 1971, a ópera *A Ceia dos Cardeais* foi apresentada no projeto *Temporada de óperas*, no ICBEU – USIS, em Belo Horizonte. Este projeto existiu entre os anos de 1970 a 1972. Após décadas esquecida por intérpretes e pelo público, houve uma apresentação da mesma em 2008, no dia 12 de agosto, na série *Vesperais no Olido*, em São Paulo, com acompanhamento de piano, com os seguintes intérpretes: Eduardo Pinho, tenor, Ademir Costa, barítono, e Eduardo Janho Abumrad, baixo, todos acompanhados pelo pianista João Moreira Reis. Para esta apresentação foi cedida, por este autor, a partitura para canto e piano, que contém pequenas diferenças em relação ao material de orquestra original.

2.2.2 O libreto

A inserção do texto poético na ópera *A Ceia dos Cardeais* ficou a cargo do próprio Arthur Iberê de Lemos, que apenas condensou o texto original da peça de Júlio Dantas, valendo-se de sutis mudanças. Ele mesmo, autor de alguns poemas, considerou-se apto para extrair da obra máxima de Júlio Dantas o texto necessário para a criação da ópera. Iberê de Lemos preferiu registrar este procedimento como “adaptação”, o que foi indicado na partitura para canto e piano. Neste sentido, chegamos à conclusão de que não houve a preparação de um libreto para a ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Em entrevista com data de 18 de janeiro de 1950, concedida para o jornal *Correio da Manhã*, após a criação da ópera *A Ceia dos Cardeais*, Iberê de Lemos comentou que apesar de fortemente tentado a musicar a peça de Júlio Dantas, a julgava pouco apropriada para o gênero operístico. Segundo o compositor: “Todavia, tão encantador se me afigurou o seu lirismo e tão ricos de vida e contrastes, de caráter e expressão, os personagens e suas aventuras, que não resisti à tentação.”

A adaptação feita por Iberê de Lemos conferiu ao texto um formato condensado, como nos mostra o quadro abaixo:

Total de palavras usadas na peça <i>A Ceia dos Cardeais</i>	Total de palavras usadas na ópera <i>A Ceia dos Cardeais</i>	Diferença entre os dois textos
3.228 palavras	2.376 palavras	852 palavras

TABELA 9 – Comparação do número de palavras presentes na peça e também na ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Na história da ópera no Brasil, podemos citar um caso semelhante. A ópera *Yerma*, de Heitor Villa Lobos (1887 – 1959), concluída em 1956, não

apresenta libreto, mas sim o texto integral da obra homônima de Frederico García Lorca (1898 – 1936).

2.2.3 Sinopse da ópera *A Ceia dos Cardeais*

Arthur Iberê de Lemos organizou a estrutura do texto poético da ópera *A Ceia dos Cardeais* de maneira a valorizar cada um dos três personagens de acordo com suas narrativas. Desta maneira, estruturou o texto em um ato único, contendo quatro quadros e três episódios, conforme descritos a seguir:

1º quadro	2º quadro/ 1º episódio	3º quadro/ 2º episódio	4º quadro/ 3º episódio
Prelúdio e cena, contendo solos, duos e trios.	Narrativa de Rufo, Cardeal espanhol.	Narrativa de Montmorency, Cardeal francês.	Narrativa de Gonzaga, Cardeal português.

TABELA 10 – Divisão da estrutura da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Primeiro quadro

Entra, primeiro, por uma porta à direita, o cardeal Montmorency, que se encaminha graciosamente para o fogão onde os fâmulos, curvando-se ante ele, o atendem pegando de seu chapéu, capa e bastão.

Desembaraçado dessas coisas, põe-se ele a aquecer as mãos próximo ao fogo, ao sentar-se sobre um dos tamboretos.

Entra o cardeal Rufo, um tanto nervosamente, e joga seu bastão, chapéu e manto sobre um dos tamboretos, para então passear agitadamente de um lado para o outro denotando preocupação e mau humor.

Entra o cardeal Gonzaga, denotando grande cansaço; é logo atendido por um dos fâmulos a quem entrega seu bastão, chapéu e manto. Depois de breves mas expressivos cumprimentos ao cardeal Rufo e ao cardeal Montmorency, senta-se ao centro do *buffet*, de onde observa, com grande impressão, a agitação do cardeal Rufo.

Os três personagens encontram-se para um ceia trivial, onde um faisão será servido. Ao comentarem como o próprio Vaticano envelhece, os 3 cardeais se dão conta que também envelheceram, e que vêem longe a mocidade. Comentam sobre o mistério da vida, comparando-a a um monte, as falas apresentam verdadeiras reflexões filosóficas sobre o tempo de vida do homem:

CARDEAL GONZAGA

(...) Misterioso monte é neste mundo a vida!

CARDEAL RUFO

A vida!

CARDEAL dE MONTMORENCY

A vida!

CARDEAL GONZAGA

Todo rosas abrindo, a galgar na subida!

E a velhice, ao descer, toda cheia de espinhos.

Parte do Cardeal de Montmorency o comentário de que apesar de serem como irmãos, eles não fizeram ainda suas confidências. Neste momento, o Cardeal Rufo se oferece para contar suas lembranças.

Segundo quadro (1º Episódio)

Rufo, lembra que aos vinte anos ou vinte e dois foi a Salamanca. Comenta que era ousado em sua juventude, espadachim envolto em capa negra. Comenta que tinha “o instinto da frase e a intuição do gesto – Um Velásquez no traje, um Quixote no resto” , capaz de desafiar o próprio rei da Espanha.

Em uma série de lembranças, de auto-elogios nos quais sua personalidade de juventude é revelada, Rufo comenta de uma mulher que conheceu, chamando-a de “anjo dos céus”. Em uma narrativa repleta de aventuras e alguns exageros, o Cardeal Rufo exclama: “Ai, o que eu sou agora! Ai, o que eu era dantes! Quanta luz, quanto fogo a velhice nos rouba!” Continua, porém, e cita um episódio onde lutou, de espada em punho, contra diversos homens, pelo amor de uma mulher. No entanto, revela que: “Nunca mais a vi. Foi por isso que a amei, porque não a possui.”

Durante a narrativa do personagem Cardeal Rufo, encontramos, pela primeira vez, a inserção do uso de pantomimas⁵⁰ na ópera *A Ceia dos Cardeais*. Ao todos, durante a narrativa deste personagem, constatamos sete momentos cênicos indicados pelo compositor com pantomimas, a seguir:

- Praça pública em Salamanca;
- Companhia de cômicos entrando em cena na praça de Salamanca;
- Bailarina executando sua dança flamenca;
- Praça pública em Salamanca em aspecto crepuscular;
- Estudantes passando por vielas, tomando posição para o rapto da bailarina;

⁵⁰ Pantomima caracteriza-se como teatro gestual, no qual o menor número de palavras é usado, ao contrário de gestos abundantes, podendo ser definida como a arte de narrar com o corpo. Acredita-se ser tão antiga quanto a dramaturgia, tendo sua origem na Grécia antiga.

- Bailarina dirigindo-se às sua cadeirinha;
- Estudantes que tentam o rapto da bailarina, com a intervenção de Rufo, que começa a duelar com os seqüestradores.

Terceiro quadro (2º Episódio)

No segundo episódio, é o Cardeal de Montmorency quem conta sobre o amor em sua juventude. Mesclando suas lembranças amorosas com o orgulho do nome que sua família ostenta através do tempo. Descreve-se como o “grande espirituoso, o leão da nobreza, cabeleira em anéis e gola Genoveza, passeando, todo em seda, orgulhoso e solene, pelas salas feudais da Duquesa de Maine.”

Tentando lembrar-se da música que era tocada na época, o Cardeal de Montmorency esboça alguma melodia antes de prosseguir com suas lembranças. Comenta de suas reverências à moda antiga e da sofisticação do ambiente em que vivia. Lembra-se de como se curvou a uma fidalga inimiga, descrevendo jogos de amor que usou para conquistá-la, dizendo: “A sua mão. Venha, minha senhora. Não me detestará d’aqui a meia hora.”

O cardeal de Montmorency lembra de como dançaram o minueto, descrevendo seu par, comparando-a como uma renda ao dançar. Por fim, confessa que nas sombras do jardim, uniu sua boca à de sua inimiga fidalga, declarando que seu espírito vencera mais uma vez.

Após terminar seu relato, percebe que o Cardeal Gonzaga encontra-se pensativo. Pergunta então, no que pensa o cardeal português.

Durante a narrativa do personagem Cardeal de Montmorency, há três indicações do uso de pantomimas, a seguir:

- Salão de baile da Duquesa de Maine;

- Minueto romântico dançado pela Embaixatriz e de Montmorency;
- O par romântico se dirige para um terraço ajardinado, onde se beijam abraçados.

Quarto quadro (3º Episódio)

No terceiro episódio, ou quarto quadro da ópera, o Cardeal Gonzaga comenta, a partir do que ouviu dos outros dois cardeais, sobre como o amor é diferente em Portugal. Afirma que em Portugal:

“Nem a frase subtil, nem o duelo sangrento.
É o amor coração, é o amor sentimento...
Uma lágrima... Um beijo... Uns sinos a tocar...
Um parzinho que ajoelha e que se vai casar.
Tão simples tudo! Amor que de rosas se inflora:
Em sendo triste canta, em sendo alegre chora!
O amor simplicidade, o amor delicadeza...
Ai, como sabe amar a gente portuguesa!”

Questionado pelo Cardeal Rufo se também já tinha amado na vida, o Cardeal Gonzaga desenvolve uma dramaticidade de proporções dantescas ao lembrar de sua juventude. Primeiro, ele se lembra da prima que teve quando adolescente. Comenta que não era bonita, mas que possuía uma expressão doce, com um profundo olhar. Em suas memórias, lembra que todos do povoado onde viviam acreditavam ser sua prima a esposa perfeita no futuro. Relembra de como ficavam cansados com brincadeiras, olhando um para o outro ofegantes. Cita que embora não fosse bonita, que Deus a achou linda e a tirou dele. Revoltado, Gonzaga dispara: “Deus, se m’a quis tirar, p’ra que foi que m’a deu? P’ra que? P’ra que?”

Assustados, os outros dois cardeais lamentam pela confissão de Gonzaga, que se revolta ainda mais com Deus na fala: “Ai, pois não via, Deus, que eu tinha um coração!” Justifica então sua vida na igreja católica, onde, segundo ele, foi sua prima que, ao morrer, fez dele um cardeal. Termina seu relato citando que sua vida era servir ao Deus que levou seu grande amor. Estupefato, o Cardeal Rufo comenta que dentre os 3 cardeais, o único que realmente amou foi o Cardeal Gonzaga.

As pantomimas indicadas para ilustrarem a narrativa do personagem Cardeal Gonzaga aparecem três vezes, conforme indicado a seguir:

- Povoado em Portugal;
- Par romântico;
- Povoado em aspecto crepuscular.

2.2.4 Enredo e caracterização dos personagens

O estudo do enredo da ópera *A Ceia dos Cardeais* pretende reconhecer e estabelecer elementos necessários para a escolha da tipologia vocal dos personagens da ópera de Arthur Iberê de Lemos, lançando, desta maneira, subsídios para a interpretação cênica e também musical dos cantores.

Na ópera *A Ceia dos Cardeais*, não há um protagonista. Os três personagens da trama desempenham papéis de igual importância. O que os distingue são as distintas experiências amorosas pessoais ao longo de décadas vividas em diferentes situações, sendo este o gatilho que dispara a obra.

Neste sentido, o enredo da ópera *A Ceia dos Cardeais* apresenta três cardeais já idosos que se encontram para uma ceia. A partir da constatação da idade avançada dos três, Cardeal de Montmorency, sugere que cada um confidencie ao grupo suas experiências amorosas: “(...) É curioso,

Eminências...Não fizemos ainda as nossas confidências, E somos como irmãos...Tão amigos!”

Em seguida, o Cardeal Rufo relata suas experiências amorosas de juventude. Em cena, o Cardeal Rufo, espanhol, é o mais expansivo, e inicia suas confidências por conta própria, sem que seja pedido a ele que assim o faça. Exibe-se em lembranças que chegam ao exagero quando, por exemplo, cita uma disputa onde permaneceu “Sozinho contra vinte!”, lembrando-se de uma situação em que enfrentou vários homens pelo amor de uma mulher.

A vaidade do Cardeal Rufo pode ser definida quando o mesmo comenta ao fim de seu Episódio: “Não. Nunca mais a vi. Foi por isso que a amei, porque a não possui.”

O 2º Episódio é narrado pelo Cardeal de Montmorency, francês. Ele orgulha-se do nome de sua família, cercando sua narrativa amorosa mais com detalhes de status social e de etiquetas de corte do que focando-se no sentimento amoroso para com sua pretendente.

Cabe ao português Cardeal Gonzaga a parte mais dramática da obra. Ele inicia o 3º e último Episódio comentando: “Em como é diferente o amor em Portugal!”

Lembrando-se especificamente de uma prima que teve na adolescência, acreditando que ela seria sua esposa no futuro, Gonzaga emociona-se ao lembrar que tal prima morreu cedo. Revolta-se com Deus quando pergunta: “Deus, se m’a quis tirar, p’ra que foi que m’a deu? P’ra que? P’ra que?”

Em suas últimas palavras, referindo-se à prima falecida, revela que: “Afim, foi esse anjo, ao morrer, que me fez Cardeal! E hoje eu sirvo a Deus, ao Deus que m’a levou...”

Apresentando um enredo diferente do repertório operístico, *A Ceia dos Cardeais* pode ser descrita como uma ópera que trata de lembranças. Todos

os elementos que compõem o enredo desta ópera apontam para lembranças da juventude dos personagens. Mortes, duelos, declarações apaixonadas e recusas amorosas nada mais são do que sopros do passado em uma realidade repleta de velhice e saudade.

A ópera *A Ceia dos Cardeais* contém três personagens, a seguir:

Cardeal de Montmorency, francês, tem sessenta anos, sendo o mais novo dos três personagens. **Cardeal Rufo**, espanhol, e **Cardeal Gonzaga**, português, ambos bem mais velhos do que o **Cardeal de Montmorency**. Na adaptação do texto poético, Arthur Iberê de Lemos omitiu a idade dos cardeais espanhol e português. Na peça de Júlio Dantas, o Cardeal Rufo possui setenta e três anos, enquanto o Cardeal Gonzaga, o mais velho dos três, já tem oitenta e um anos.

Outro dado oculto na adaptação de Iberê de Lemos é a posição de cada personagem na história: **Cardeal de Montmorency**, bispo de Palestrina; **Cardeal Gonzaga de Castro**, bispo de Albano e carmelengo; **Cardeal Rufo**, arcebispo de Óstia e deão do Sacro-Colégio.

2.3 A música

Como mostrado anteriormente, a peça *A Ceia dos Cardeais* chamou a atenção de Arthur Iberê de Lemos para a composição de uma ópera brasileira na década de 1920, mais especificamente em 1925. A orquestração da obra se deu no ano de 1942, após incentivos do maestro Edoardo Guarnieri (1898 – 1968) e de Gabriela Besanzoni (1888 – 1962), que ouviram o próprio compositor executar ao piano toda a ópera. Quando da orquestração de *A Ceia dos Cardeais*, pequenas modificações foram feitas na partitura original. Para o compositor, esta criação foi chamada de “Poema Lyríco”.

A orquestração final para a ópera *A Ceia dos Cardeais* apresenta 1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes, 1 clarone (Si bemol), 2 fagotes, 1 contrafagote, 3 trompas (Fá), 2 trompetes (Si bemol), 2 trombones, 1 tuba, 4 tímpanos, Glockenspiel, triângulo, pratos, pratos suspenso, tambor militar, pandeiro, xilofone, castanholas, bumbo sinfônico, tam-tam, campana tubular, harpa, celesta, órgão (ad libitum), violinos I e II, violas, cellos e contrabaixos.

Segundo Iberê de Lemos, em matéria assinada por Eurico Nogueira França e apresentada no jornal *Jornal Correio da Manhã*, no dia 18 de janeiro de 1950:

“As vicissitudes da vida, porém, não me deixaram dedicar-me à respectiva orquestração senão em 1942, isso graças a um especial estímulo da parte da Sra. Gabriela Bensanzoni Lage e do maestro-regente Eduardo Guarnieri, os quais se entusiasmaram com a obra ao ouvi-la executada por mim, o que também me levou a fazer algumas revisões na partitura, modificando-a sensivelmente, e para bem melhor, em algumas passagens, operando cortes do que fosse supérfluo ou desnecessário, introduzindo, por outro lado, certas novidades apropriadas à variedade e ao enriquecimento da música, como o terceto ‘Sobre um beijo outro beijo’; os duetinos, os breves interlúdios orquestrais, isso com a vantagem dos oportunos repousos vocais, e, finalmente, o prelúdio orquestral e a concepção de se fazer ilustrar cenicamente, com bailados mímicos, os principais trechos das aventuras, tudo sem alterar o arcabouço estrutural da peça e apenas dando-lhe maior interesse e realce.

Ademais, para ultimar a partitura orquestral, com a fatura definitiva, no estilo mais apropriado, desenvolvi, aqui mesmo, no Rio, a necessária técnica, exercitando-me com o maestro Renzo Massarani, antigo discípulo de Ottorino Respighi.

Para a composição da ópera *A Ceia dos Cardeais*, Iberê de Lemos compôs ao todo 865 (oitocentos e sessenta e cinco) compassos, divididos em quatro quadros e três episódios, que constituem um trio inicial e logo após três narrativas, sendo uma de cada personagem: 1º Quadro: Trio inicial; 2º Quadro: Primeiro Episódio (narrativa do Cardeal Rufo); 3º Quadro: Segundo Episódio (narrativa do Cardeal de Montmorency); 4º Quadro: Terceiro Episódio (narrativa do Cardeal Gonzaga).

Desta maneira, para melhor visualizar a estrutura da ópera *A Ceia dos Cardeais*, apresentamos o quadro abaixo, identificando as partes que estruturam a ópera, a seguir:

Prelúdio	Trio (1º Quadro)	1º Episódio (2º Quadro)	2º Episódio (3º Quadro)	3º Episódio (4º Quadro)
Orquestra	Orquestra e solistas	Narrativa do personagem Cardeal Rufo. Barítono e orquestra	Narrativa do personagem Cardeal de Montmorency. Tenor e orquestra	Narrativa do personagem Cardeal Gonzaga. Baixo e orquestra

TABELA 11 – Estrutura da ópera *A Ceia dos Cardeais*: divisão das partes da obra.

Seguindo a estrutura descrita acima, discorreremos, a seguir, sobre cada uma delas, para um melhor entendimento da obra.

2.3.1 Prelúdio

Por estar a ópera ambientada no Vaticano, tratando de personagens de vida eclesiástica, o compositor optou por utilizar no Prelúdio da ópera uma forma musical pouco utilizada em composições do gênero. Nos primeiros dezenove compassos do Prelúdio, o compositor nos apresenta uma escrita por imitação que não apresenta temas que serão tratados mais adiante na composição. Desta maneira, a escrita que inicia o Prelúdio, composto em Dó Maior, apresenta o seguinte motivo:



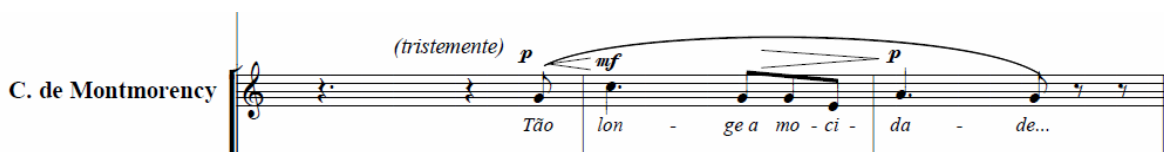
EXEMPLO 1 – Prelúdio da ópera *A Ceia dos Cardeais*, c. 1 - 4.

O Prelúdio inicia-se com andamento *Moderato espressivo*, apresentado pelo contrafagote, fagote II, contrabaixos e violoncelos. Segundo Vicente Salles, em: “O Iberê amava o violoncelo. Além de exímio pianista, tocava também o violoncelo.” Apontamos, neste sentido, o primeiro tema apresentado no Prelúdio que, posteriormente, ganhará vida na voz do personagem Cardeal de Montmorency. Trata-se do solo de violoncelo inserido no c. 20, terminando no c. 29. A escrita para o solo de violoncelo é apresentada apenas na clave de sol. A sonoridade do instrumento em sua região aguda e, portanto, mais brilhante, é exibida em seu esplendor. Neste pequeno trecho, o compositor introduz pela primeira vez a harpa.



EXEMPLO 2 – Primeiro tema apresentado no Prelúdio, realizado pelo violoncelo, c. 20-24.

Posteriormente, no trio vocal pertencente ao primeiro quadro, este tema realizado pelo violoncelo ganhará vida a partir da voz do Cardeal de Montmorency, no c. 178, sendo seguido pelos cardeais Gonzaga e Rufo (ver Tabela 10). O andamento sugerido pelo compositor é ainda *Moderato espressivo*, porém com a indicação de *Un poco più mosso*:



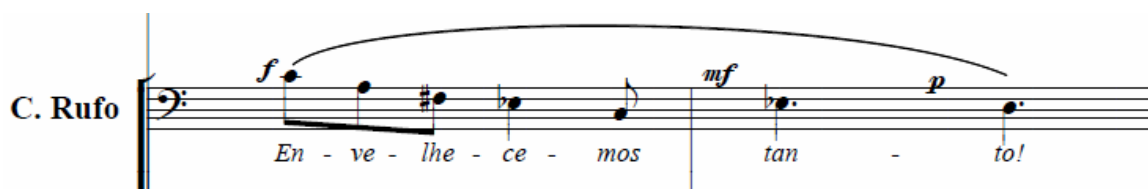
EXEMPLO 3 – Linha vocal do Cardeal de Montmorency, c. 178-180.

Ainda nos c. 29 e 30, uma movimentação melódica descendente, realizada pela flauta I, trompa I, pela harpa e 1^{os} violinos, com intervalos de terça

menor no c. 29 e segunda menor no c. 30, ganhará vida na voz do Cardeal Rufo, nos c. 187 e 188 (“Envelhecemos tanto”). Esta linha descendente junto ao texto que será apresentado futuramente, pode ser compreendida como uma alusão ao envelhecimento dos personagens.



EXEMPLO 4 – Desenho melódico descendente realizado flauta I, trompa I, harpa e 1^{os} violinos.

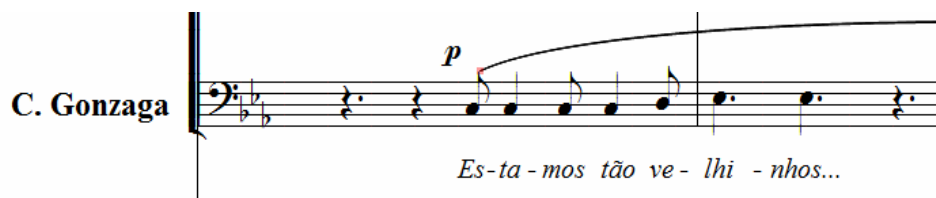


EXEMPLO 5 – Linha vocal do Cardeal Rufo, c. 187 e 188.

A seguir, os trombones, no c. 31, ilustram o que posteriormente será cantado pelo Cardeal Gonzaga com o texto: “Estamos tão velhinhos”, no c. 189 e 190.

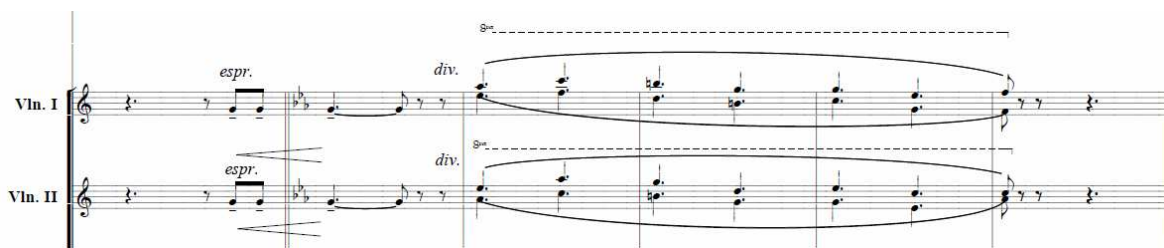


EXEMPLO 6 – Inciso realizado pelos trombones nos c. 31 e 32.



EXEMPLO 7 – Linha vocal do Cardeal Gonzaga, c. 189.

Toda a orquestra acompanha o trecho entre os c. 33 a 38, onde a primeira flauta, os primeiros violinos (com a linha superior com *divise*) e os segundos violinos (com a linha inferior com *divise*), realizam a linha vocal que o Cardeal Gonzaga apresentará nos c. 192 e 193.



EXEMPLO 8 – Primeiros violinos (primeira *divise*) e segundos violinos (segunda *divise*) realizam no c. 33 a 38 do Prelúdio.



EXEMPLO 9 – Linha vocal do Cardeal Gonzaga no trio inicial da ópera, c. 192 e 193.

O trecho que compreende os c. 38 ao primeiro tempo do c. 49, há o mesmo ambiente sonoro encontrado nos c. 194 até o primeiro tempo do c. 200, tendo alterado o compositor os compassos em ambos os trechos, sendo que no

[illegible]

C. Gonzaga

veu... O a-mor! Um tron - co en - ve - lhe - ci - do a cui - dar que deu flor!

Por se tratar de um Prelúdio inicial, Arthur Iberê de Lemos não o separou do ato único da ópera *A Ceia dos Cardeais*. Ao contrário, o compositor, tendo iniciado a ópera na tonalidade de Dó Maior, registra como último compasso do Prelúdio (c. 48) a harmonia de Sol Maior (dominante) com registro da sétima, o que induz uma tensão que nos aponta para a tônica, Dó Maior, apresentada no c. 49, quando há a indicação na partitura para a movimentação das cortinas que se abrem, mostrando primeiro o cenário, sem a presença dos personagens:

114

amorosas dos caldeais: Amplos tetos de caixão com apainelamentos⁵¹ de talha dourada.

À esquerda; um retrato de cardeal, vermelho, sobre o fogão aceso. À direita, o cravo, o violoncelo e o violino d'um terceto. Tamboretes e poltronas perto do fogão.

No proscênio, á esquerda, o bufete da ceia com toalha de holandilha picada de rendas, serviço de Sèvres branco e oiro, cristais, luzes. Três fâmulos, vestidos de verde e prata, ocupam-se dos últimos preparativos da ceia e da conservação do fogo no fogão.

Entra, primeiro, por uma porta á direita, o cardeal Montmorency que, se encaminha graciosamente para o fogão onde os fâmulos, curvando-se ante ele, o atendem pegando de seu chapéu, capa e bastão. Desembaraçado dessas cousas, põe-se ele a aquecer as mãos próximo ao fogo ao sentar-se sobre um dos tamboretes.

2.3.2 Ato único, com 4 quadros e 3 episódios

Primeiro Quadro – O Primeiro Quadro apresenta 270 compassos. Tratando-se a ópera *A Ceia dos Cardeais* de uma composição com ato único, é na criação deste Primeiro Quadro, que o compositor estabelece todo o ambiente cênico apresentado na obra. Este Primeiro Quadro apresenta 6 momentos específicos, a seguir:

Momentos que compõem o Primeiro Quadro	Compassos
A apresentação dos personagens	49 a 86
A ceia	86 a 155
A percepção da velhice atual por cada um dos personagens	156 a 213
Intervenção orquestral	214 a 227
Elogios ao Cardeal de Montmorency pela pouca idade de 60 anos	227 a 278
Solo do Cardeal de Montmorency sobre a saudade	278 a 318, sendo este o c. de transição entre o Primeiro Quadro para o Segundo Quadro

TABELA 12 – Subdivisão do Primeiro Quadro da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

⁵¹ Apainelar significa ornar com molduras.

A apresentação dos personagens, a partir do c. 49, inicia-se com a tonalidade de Dó Maior, em compasso 2/4, onde num movimento descendente, ambas as flautas, primeiros violinos e violas apresentam uma ambientação ligeira, indicada pelo andamento *Allegretto* e ainda com a indicação de *gracioso*. Este pequeno trecho possui apenas 4 compassos, mas ilustra uma ambiência tranqüila. Compreendem 4 compassos antes da entrada do Cardeal Rufo.



EXEMPLO 12 – Início do Primeiro Quadro da ópera *A Ceia dos Cardeais*, c. 49-52.

Logo após a fermata do c. 52, entra em cena o Cardeal Rufo. A indicação para a entrada deste personagem é diversa do Cardeal de Montmorency, denotando agitação. Desta forma, a escrita orquestral também apresenta mudanças, utilizando o compositor de uma articulação enérgica, indicada na partitura. Este pequeno trecho contém apenas 3 compassos que ilustram o estado de espírito do personagem Rufo naquele momento. A orquestra apresenta escrita apenas para o naipe das madeiras para a entrada deste personagem. Segundo a partitura, a indicação para entrada em cena do Cardeal Rufo é: *Entra o cardeal Rufo, um tanto nervosamente, e joga seu bastão, chapéu e manto sobre um dos tamboretos, para então passear agitadamente de um lado para o outro denotando preocupação e mau humor.*

EXEMPLO 13 – Entrada do personagem Cardeal Rufo, com a participação apenas do naipe das madeiras.

Logo após, no c. 56, encontramos a indicação da entrada em cena do Cardeal Gonzaga. Musicalmente, a escrita apresenta harpejos, andamento *Moderato espressivo*, e caminha para uma cadência interrompida, sustentada por uma grande fermata no compasso 60. Digno de nota é a fermata acima citada. Ela proporciona uma movimentação cênica lenta, digna das indicações registradas na partitura sobre a entrada em cena do personagem Cardeal Gonzaga: *Entra o cardeal Gonzaga, denotando grande cansaço; é logo atendido por um dos fâmulos a quem entrega seu bastão, chapéu e manto. Depois de breves mas expressivos cumprimentos ao cardeal Rufo e ao cardeal Montmorency, senta-se ao centro do buffet, de onde observa, com grande impressão, a agitação do cardeal Rufo.*

Tais gestos musicais, escritos por Iberê de Lemos, apontam para uma preocupação para com a cena, e denotam conhecimento teatral por parte do compositor.

Embora entre em cena com a participação de alguns instrumentos do naipe de madeiras, são as cordas que apóiam a primeira entrada do Cardeal Gonzaga. O trecho apresenta indicações do uso de *arco* para os primeiros violinos, segundos violinos e violas, e apresentam também o uso de *pizzicato* para os violoncelos e contrabaixos.

The musical score is for measures 49 to 54. It features seven staves: Cr. I e II (fa), Cr. III (fa), Vln. I, Vln. II, Vle, Vc., and Cb. The tempo is 'Moderato espressivo'. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf), articulation (pizz., arco), and phrasing slurs. The first violin (Vln. I) and second violin (Vln. II) parts show a transition from pizzicato to arco. The viola (Vle) part also shows a transition from pizzicato to arco. The cello (Vc.) and double bass (Cb.) parts show a transition from pizzicato to arco.

EXEMPLO 14 – Entrada do personagem Cardeal Gonzaga, com a participação predominante do naipe de cordas.

O primeiro personagem a apresentar voz nesta obra é o Cardeal Rufo, no c. 60. Curiosamente, é o personagem que também a encerra, no c. 847.

A ceia compreende os c. 86 a 155. Trata-se de um momento tranqüilo, que não indica as movimentações dramáticas que serão realizadas mais à frente. O personagem Cardeal de Montmorency domina a cena, uma vez que é ele próprio quem serve a ceia. Como de Montmorency é o mais jovem entre os personagens, Iberê de Lemos deu a ele uma escrita ligeira e graciosa.

No compasso 60, a exclamação enérgica do Cardeal Rufo (“Será já amanhã!”) é interrompida pela movimentação leve das madeiras, que reapresentam sucessivamente o inciso indicado anteriormente no compasso 49

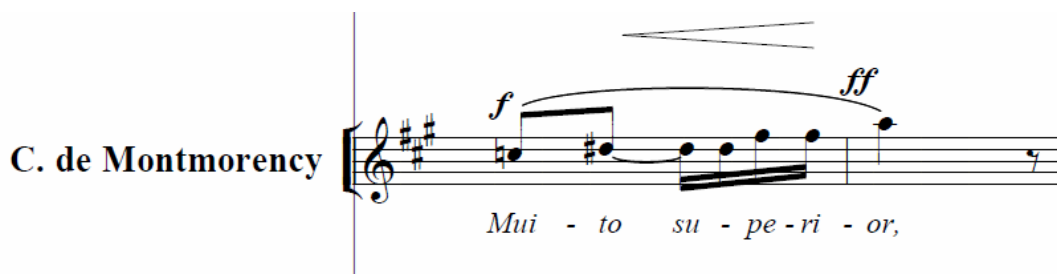
pelas flautas, primeiros violinos e violas. Agora, este inciso é apresentado pelo corne inglês, pelo primeiro clarinete e pelo clarone, nos c. 62, 63 e 64, retomando a graciosidade proposta nos c. 49, 50 e 51. Segundo a indicação cênica para Gonzaga encontrada na partitura, neste momento o cardeal: *Esboçando um sorriso e chamando a atenção do Cardeal Rufo para o faisão que nesse momento é trazido e colocado sobre a mesa por um fâmulos*



EXEMPLO 15 – Inciso que ilustra a graciosidade e alegria no ambiente cênico entre os c. 49 a 64.

Novamente uma fermata, desta vez escrita no c. 65, depois da oferta de uma pedaço de faisão, oferecido pelo Cardeal Gonzaga, indica uma mudança no texto poético e, conseqüentemente, no texto musical. Trata-se da fala do Cardeal Rufo, que comunica que receberá o Embaixador da França, o que não o agrada muito. Este trecho compreende os c. 66 a 80, com uma pequena intervenção do Cardeal de Montmorency. Toda a escrita musical resulta em acordes, escrito apenas para a execução pelas cordas desde o c. 66 até o c. 73, quando a escrita orquestral aponta a inclusão das trompas, do segundo fagote, do contrafagote e do primeiro trombone, além dos tímpanos. Este pequeno trecho caracteriza uma sutil desavença entre o Cardeal Rufo e o Cardeal de Montmorency, interrompida pela frase do Cardeal Gonzaga que pontua sabiamente sobre o poder de Deus e de Roma sobre as questões terrenas. O trecho que compreende a fala de Gonzaga “Deixemos isso a Deus. E, na divina mão, Roma repousará” foi construído na tonalidade de Lá M e exige a participação de todos os naipes da orquestra, demonstrando e exigindo um poder vocal do intérprete. Nova fermata no c. 86 nos aponta para uma mudança de caráter tanto do texto poético quanto do texto musical.

A música presente na segunda metade do c. 86 até o c. 124 é totalmente dominada pela presença e atuação do personagem Cardeal de Montmorency. Com alegria, aproximando-se da mesa, o cardeal francês convida seus amigos cardeais à ceia. Propõe-se a servi-los, com certa graça ao comentar que o faisão servido era mau político, porém “todo embalsamado de trufas”, o que o deixava saboroso. Comenta da pouca importância que a ave teve em vida, mas exalta sua importância como fonte de prazer comestível, julgando-o “muito superior, sobretudo em direito canônico”. Nota-se na escrita vocal presente nos c. 111 e 112 uma clara relação texto-música, quando o compositor ilustra a palavra “superior”, levando a linha do canto para uma nota da região aguda da voz do tenor, num movimento de *anabasis*, sendo esta alcançada por saltos de terça maior e terça menor. Será uma constante na obra a presença de momentos que apresentam uma nítida relação texto-música.



EXEMPLO 16 – Relação texto música presente na linha vocal do Cardeal de Montmorency, através da escrita em *anabasis*.

Todo este trecho musical apresenta uma articulação em *staccato* em quase toda a sua totalidade, tendo o compositor escrito para todos os naipes da orquestra neste primeiro grande trecho solista.

O andamento proposto pelo compositor é *Allegro moderato*, com uma indicação de novo andamento, *Um poco meno mosso*, no c. 121 até o final deste trecho. Tal mudança de andamento, bem como da escrita para a orquestra, que agora apresenta um aspecto vertical, indica uma interação entre música e

texto, uma vez que a fala de Montmorency a partir do c. 121 perde a alegria e a graça ao comentar que “A ave é rija demais para velhinhos doentes”.

A redução do andamento do trecho anteriormente citado é levada pela fala do Cardeal Gonzaga que assume sua velhice e pouca saúde ao comentar que ainda possui quatro ou cinco dentes. Porém, cabe ao Cardeal Rufo a retomada de um andamento mais vivo, a partir do c. 129, indicado pelo compositor como *Animando*, até o c. 155. Neste trecho, há um dado importante do texto poético que situa a ópera no tempo cronológico. A fala de Rufo diz: “Benedito talvez não ande muito mal, Se der ao cozinheiro o chapéu de cardeal.” Trata-se do Papa Bento XIV⁵², eleito no conclave de 1745, indicando desta maneira a ação da ópera no século XVIII.

Montmorency e Rufo reafirmam a amizade entre ambos, apesar das “discordâncias fugazes”, citadas pelo Cardeal de Montmorency. Ao fim, o Cardeal Rufo propõe o *osculum pacis*⁵³, ou seja, o beijo da paz.

⁵² **Papa Bento XIV**, nascido *Prospero Lorenzo Lambertini* (Bologna, 31 de Março de 1675 — Roma, 3 de Maio de 1758), foi Papa de 17 de agosto de 1745 até sua morte. Foi eleito com 50 votos entre 51 votantes do longuíssimo conclave de 1745.

Enquanto papa, Bento XIV teve uma vida ativa e promulgou diversas reformas religiosas, como a diminuição das festas da Igreja, a revisão do Martirológio Romano e uma compilação de bulas papais. Enfrentou os problemas do iluminismo e do absolutismo e deu início aos restauros do Coliseu de Roma depois que conseguiu fazer cessar a sua nefasta e contínua demolição, declarando-o sagrado por ter sido um lugar onde se derramou o sangue de muitos mártires cristãos.

No Brasil, fundou os bispados de São Paulo e de Mariana em 1745 e proibiu, sob pena de excomunhão, que se escravizassem os índios. No plano diplomático, Bento XIV assinou concordatas com diversos monarcas incluindo a imperatriz Maria Teresa de Áustria e João V de Portugal, a quem concedeu o título de *Rei Fidelíssimo*.

⁵³ O *osculum pacis* foi uma forma de saudação usada pelos discípulos de Jesus Cristo e por ele próprio, pela ação de beijar a face mutuamente.

A escrita orquestral que compreende os c. 151 a 155 apresenta-se de aspecto vertical, possui caráter solene, numa dinâmica que varia do *pp* ao *mf*, selando o já citado *osculum pacis* em *pp*.

A percepção da própria velhice por cada um dos personagens compreende os c. 156 a 213. Este trecho musical foi composto já na década de 1940. Segundo o próprio Iberê de Lemos, em entrevista a Eurico Nogueira França, lançada pelo *Jornal Correio da Manhã*, com data de 18 de janeiro de 1950, foi a partir de uma audição particular da ópera, que realizou para o maestro Edoardo Guarnieri e para Gabriela Besanzoni Lage, que realizou uma revisão na partitura:

“modificando-a sensivelmente, e para bem melhor, em algumas passagens, operando cortes do que fosse supérfluo ou desnecessário, introduzindo, por outro lado, certas novidades apropriadas à variedade e ao enriquecimento da música, como o terceto ‘Sobre um beijo outro beijo’ (...)”

Trata-se de uma textura contrapontística para as vozes, de grande impacto sonoro, uma vez que a orquestra se apresenta quase por completa. Pela primeira vez, o compositor introduz a celesta. Tal trecho nos mostra o compositor maduro, senhor absoluto da técnica de composição e orquestração.

The image shows a musical score for three voices: C. de Montmorency, C. Rufo, and C. Gonzaga. The score is in 8/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex contrapuntal texture with various musical markings like 'p espr.' and 'espr.' above the staves. The lyrics are in Portuguese, discussing themes of aging and love.

EXEMPLO 17 – Textura contrapontística no último trecho composto por Iberê de Lemos para a ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Nota-se ainda a presença de uma relação texto-música quando a escrita da palavra “envelhece” é escrita em *catabasis*, caracterizando a intenção do autor de reforçar o texto poético através de seu correspondente musical, ou seja, a relação texto-música. Sabemos que envelhecer significa perder forças, e a

perda de força em música pode ser ilustrada com o movimento de *catabasis*, como nos mostra o próximo exemplo:

EXEMPLO 18 – Relação texto-música presente na linha vocal dos três cardeais, através da escrita em *catabasis*.

Mais adiante, nos c. 163 a 176, o texto poético nos mostra certa amargura dos personagens em relação à política existente no Vaticano: *No mistério sutil destes panos de Arrás ... A intriga na sombra, os passos sempre incertos...* Identificamos o intervalo de três tons inteiros, caracterizando, desta maneira, um trítono. Sabemos que o trítono consiste em uma das mais complexas dissonâncias possíveis na música ocidental, que causa sensação de movimento, motivo pelo qual este intervalo foi bastante utilizado em momentos que caracterizam tensão na escrita musical. Ainda, para os antigos, este intervalo era associado ao mal em pessoa, sendo proibido em épocas passadas.

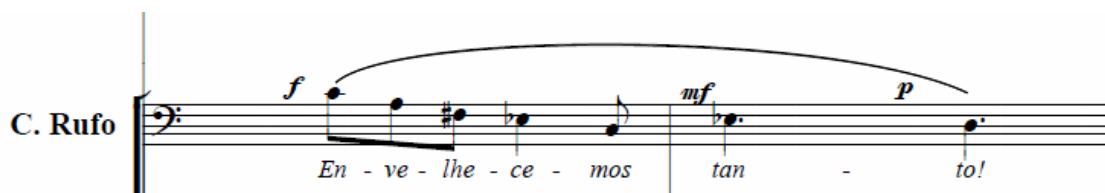
Curiosamente, notamos a presença de trítonos nos acordes formados pela malha orquestral no naipe de madeiras nos c. 164, 165, 166, 167 e 168. Acreditamos na iniciativa consciente do compositor ao utilizar trítonos nas 3 vozes solistas quando as mesmas cantam as palavras “política” e “mal”, como nos mostra o exemplo a seguir:

The image shows a musical score for woodwinds and voices. The woodwind section consists of Fl. I, Fl. II, Ob. I, C. Ing. (fa), Cl. I (sib), Cl. II (sib), Fag. I, Fag. II, and C. fag. Each instrument is playing a sustained Tritono (tritone) throughout the passage. The vocal section includes C. de Montmorency, C. Rufo, and C. Gonzaga, who sing the lyrics: "A po - li - ti - ca... O mal que se faz e dec - faz no miz -". The lyrics are written in Portuguese and are repeated for each voice part.

EXEMPLO 19 – Relação texto-música presente no naípe de madeiras nos c. 164, 165, 166, 167 e 168, ilustrando a intenção do texto quando o mesmo liga a política com o mal no Vaticano.

A escrita contrapontística prossegue nos próximos compassos, sendo digno de nota a indicação de *cresc. e affrettando um poco* presente no c. 173 e *dim. e rall* no c. 174. Tais indicações sugerem uma melhor performance pela orquestra e também pelos solistas, uma vez que o texto poético enfoca a palavra “incertos” na frase “A intriga na sombra, os passos sempre incertos...”. Esta movimentação contrapontística resolve-se na tonalidade de Dó Maior no c. 176, no qual o compositor expõe novo material orquestral, sendo o ambiente sonoro calmo e previsível. É de Montmorency quem exclama: “Tão longe a mocidade”, sendo logo interrompido pelo Cardeal Gonzaga, que diz: “E o túmulo tão perto! Caiu-nos sobre a fronte a neve dos caminhos...” Todo este pequeno trecho foi construído sobre um grande pedal em Sol, realizado pelos contrabaixos, pelos fagotes e também pelos tímpanos. Ainda, nos c. 187 e 188, o Cardeal Rufo comenta “Envelhecemos tanto!”. Identificamos na linha vocal de Rufo mais uma relação texto-música escrita pelo compositor. Como comentamos anteriormente, o

envelhecimento acarreta na perda de forças. Neste sentido, a linha vocal de Rufo é descendente, construindo o compositor outro movimento de *catabasis*, como nos mostra o exemplo a seguir:



EXEMPLO 20 – Relação texto música presente na linha vocal do Cardeal Rufo, c. 187 e 188.

Na seqüência, abrangendo os c. 189 a 213, manifesta-se o Cardeal Gonzaga. Reflete o personagem sobre a idade presente e comenta com Rufo: “Estamos tão velhinho... Já fez sol para nós...Sol! Pois não é verdade?” Este trecho foi construído tendo utilizado o compositor a tonalidade de Dó Menor. Porém, ao citar a palavra “Sol”, o compositor utiliza a tonalidade de Sol Maior, numa condução de claro/escuro, ou seja, o uso de tonalidade menor e logo após o uso de tonalidade maior. Acreditamos que ao destacar a palavra “Sol” com a tonalidade de Sol Maior, no c. 191, o compositor reflete o pensamento do personagem de que tal palavra ilustra uma época passada, jovem e feliz. Sabe-se que na música ocidental, é comum designar a tristeza com tonalidades menores, bem com a alegria com tonalidades maiores. Neste sentido, encontramos mais uma referência de relação texto-música na obra de Iberê de Lemos.

Para a segunda ilustração musical da palavra “Sol”, presente no c. 192, foi escrita sob a tonalidade de Sol Menor, como que refletindo o pensamento do personagem ao constatar que a felicidade representada por aquela palavra já não existe mais. Logo a seguir, no c. 194, o personagem Cardeal Rufo repete a mesma palavra “Sol”, sob a tonalidade de Dó Menor, utilizando o compositor a sexta como nota fundamental. Tal fala do personagem Rufo está indicada na partitura com a seguinte movimentação cênica “*como num sonho*”, e caracteriza-se como que uma concordância, um aceite para o comentário do Cardeal

Gonzaga, significando que a juventude de ambos já não existe mais e, com ela, toda a felicidade do passado está perdida. Nas três citações da palavra “Sol”, encontramos na condução harmônica diversos significados quando efetuamos análise sob o ponto de vista da doutrina dos afetos, a seguir:

Tonalidade	Personagem	Compasso	Afeto
Sol M	Cardeal Gonzaga	191	Suavemente alegre, idílio; insinuante, falante.
Sol Menor	Cardeal Gonzaga	192	sério e magnífico, mal-estar; alegria amena, amável, queixa moderada.
Dó Menor	Cardeal Rufo	194	Escuro e triste, lamentoso.
Dó Menor	Cardeal Gonzaga	195	Escuro e triste, lamentoso.

TABELA 13 – Afetos sugeridos para a interpretação dos c. 191 a 195, no Primeiro Quadro da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Nos c. 195 a 200, termina o personagem Cardeal Gonzaga de estabelecer a situação atual dos personagens da ópera. O c. 200 apresenta dinâmica decrescente até o *pp*, com notas longas que preenchem todo o valor deste compasso, a não ser pela harpa, que apresenta um harpejo ascendente na tonalidade de Dó Maior, induzindo a um ambiente sonoro com indicação de andamento lento e tranqüilo.

Novamente, nos c. 202 a 213, o compositor valeu-se de uma textura contrapontística para as vozes solistas. O texto poético, iniciado pelo Cardeal Gonzaga, nos fala sobre o significado da vida, comparando-a o personagem a um monte: “Misterioso monte é neste mundo a vida! Todo rosas abrindo, a galgar na subida! E a velhice, ao descer, toda cheia de espinhos”. Há, na fala do Cardeal Gonzaga, repetida pelos outros cardeais como que numa aprovação de seu comentário, uma resignação quanto ao destino de qualquer pessoa.

Ao dar voz ao texto poético, o compositor valeu-se de nova relação texto-música que compreende os c. 202 e 203, quando ilustra a palavra “vida” como curta e em direção à morte, uma vez que utiliza o movimento de *catabasis* para todas as vozes, além de intervalos de segunda maior, para as linhas vocais dos cardeais Gonzaga e Rufo, e o intervalo de terça menor para a linha vocal do Cardeal de Montmorency. Não utiliza o compositor intervalos maiores, dando com isso um significado amplo para a existência de cada personagem. Ao contrário, Iberê de Lemos utiliza os intervalos acima citados, de maneira a ilustrar a brevidade da vida.

The image shows a musical score for three voices: C. de Montmorency, C. Rufo, and C. Gonzaga. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are: "nes - te mun - do a vi - da! To - do ro - sas a -". The word "vida" is highlighted with a *catabasis* movement. The score includes dynamic markings (*p*, *mf*) and a tempo marking (*Affret. cresc. poco*). The vocal lines for the three characters are shown, with the word "vida" written in a way that illustrates the *catabasis* movement.

EXEMPLO 21 – Relação texto-música presente nas linhas vocais dos três personagens. A palavra “vida” escrita com movimentação de *catabasis*.

Outra clara relação texto-música inserida neste trecho é a movimentação ascendente para o trecho poético “ao galgar na subida”, escrito para as vozes dos personagens Cardeal Gonzaga e Cardeal de Montmorency. A condução de ambas as vozes caminha em direção a notas cada vez mais agudas, como que caminhando para a subida da tessitura vocal de ambas, como nos mostra o exemplo a seguir:

EXEMPLO 22 – Relação texto-música presente nas linhas vocais dos personagens Gonzaga e de Montmorency, nos c. 204 a 206. A movimentação ascendente das vozes ilustram o texto “ao galgar na subida”.

Encontramos ainda, a partir do c. 205 até o c. 210, outra relação texto-música, com significado contrário à anterior, uma vez que agora, as três vozes solistas comentam: “E a velhice, ao descer, toda cheia de espinhos”. A movimentação melódica da palavra “descer” apresenta linha descendente, ou seja, *catabasis*, ilustrando com precisão o significado da palavra “descer” no contexto poético.

EXEMPLO 23 – Relação texto-música presente nas linhas vocais dos personagens Gonzaga, Rufo e de Montmorency, nos c. 205 a 208. A movimentação descendente das vozes ilustram o texto “E a velhice, ao descer”, caracterizando a presença de *catabasis*.

Para ilustrar as dificuldades da velhice citadas no texto que compreende os c. 205 a 210, o compositor optou por elaborar a presença de trítomos na escrita do naipe de madeiras, que resultam numa tensão inquietante, inspirando uma movimentação para que a sonoridade encontre o descanso tonal. Os trítomos também são apresentados pelos primeiros e segundos violinos, porém em trêmos.

The musical score for Example 24 is a page from a larger work, starting at measure 206. It features six staves: Fl. I, Fl. II, C. ing. (fa), Cl. I (si b), Cl. (si b), and Cme. (si b). The key signature is one sharp (F major), and the time signature is 4/4. The woodwinds (Flutes I and II, Clarinet I, Clarinet, and Cello/Double Bass) play a melodic line with tritone descents, marked 'pp' (pianissimo). The strings (C. ing. (fa)) are silent.

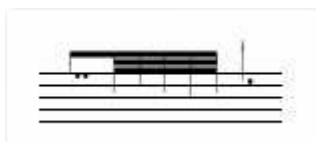
EXEMPLO 24 – Relação texto-música presente no naípe de madeiras. Trítomos descendentes contribuem para que a ilustração das linhas vocais apresentem como resultado uma perfeita interação da relação texto-música que abrange a fala “E a velhice, ao descer”, executada pelos três personagens solistas.

Ao lermos o texto poético de Julio Dantas, percebemos que a visão que os personagens da peça *A Ceia dos Cardeais* têm da velhice, não possui bons significantes. Desta maneira, Iberê de Lemos demonstra mais uma vez sua habilidade na compreensão literária, bem como em seus atributos de compositor. Sua escrita orquestral neste pequeno trecho que ilustra o texto “E a velhice, ao descer, toda cheia de espinhos” bastaria para apontarmos o domínio técnico do compositor no emprego da música como complemento do texto literário.

Apresentado no c. 210 está a fala do Cardeal Gonzaga “Ai, tão velhinhos!”, que é repetida pelos outros dois personagens, sendo que a intervenção do Cardeal Rufo possui a mesma conotação da fala de Gonzaga. No entanto, há uma indicação no texto literário sobre a repetição desta frase por parte do Cardeal de Montmorency. Ele a repete com a seguinte indicação registrada na peça teatral: *olhando os dois, com ternura*. Tal indicação nos mostra que de Montmorency não se vê como os dois outros personagens, não sentindo ainda o peso da idade sobre sua vida. Este pequeno gesto trás novamente à cena a leveza apresentada por de Montmorency no início da ópera. Musicalmente, a partir do c. 211 o compositor estabelece a tonalidade de Fá Menor, mantendo-a até o c. 219.

A breve Intervenção orquestral que compreende os c. 214 a 228. Tal trecho foi composto exibindo uma linha melódica realizada ao mesmo tempo pelos primeiros e segundos violinos e ainda pelo primeiro trombone. Os três instrumentos caminham até o c. 220, deixando o primeiro trombone a continuação da linha melódica pelos primeiros e segundos violinos mais o primeiro trompete. Tal trecho compreende os c. 221 a 226.

O c. 227 apresenta uma movimentação enérgica, caracterizando os elogios ao Cardeal de Montmorency pela pouca idade. Neste novo trecho da ópera, será apresentado um inciso que estará presente em alguns momentos da composição. Trata-se de uma movimentação descendente, por graus conjuntos, que apresenta a célula rítmica:



EXEMPLO 25 – Célula rítmica contendo colcheia com dois pontos, cinco fusas e semínima pontuada.

Tal motivo caminha pelo naipe de madeiras, mais especificamente pelo primeiro oboé, pela primeira flauta, pelo corne inglês e pelas duas clarinetas, sendo que sobre este inciso, no c. 229, o Cardeal Rufo dá ao texto poético um novo rumo à ação dos personagens. Rufo pergunta a de Montmorency que idade o cardeal francês possui. Todo este trecho apresenta indicações de articulações em *pizzicato*, *col legno* e ainda com *arco* pelas cordas. Trata-se de uma escrita ligeira, construída sobre a tonalidade de Fá Maior. Ao responder que tem a idade de sessenta anos, de Montmorency ouve elogios por parte dos outros dois cardeais, que o consideram uma criança. Tal escrita abrange o canto à participação dos cantores em solos e também em um dueto com os personagens Cardeal Rufo e Cardeal Gonzaga, ainda na tonalidade de Fá Maior, até o c. 278.

Os próximos compassos dão ao personagem de Montmorency mais uma participação significativa neste Primeiro Quadro da ópera *A Ceia dos Cardeais*. Tal trecho compreende os c. 278 a 318. Musicalmente, apontamos que a participação do Cardeal de Montmorency no primeiro quadro da ópera é a maior em quantidade, tendo o personagem dois significativos trechos que compreendem os c. 87 a 124 e entre os c. 282 a 316.

Neste último trecho que compõe o Primeiro Quadro da ópera *A Ceia dos Cardeais*, de Montmorency expõe que, assim como os outros dois amigos, também conhece o peso da idade. A fala “Eu sei, eu também sei...Recordar é viver, transformar num sorriso o que nos fez sofrer. Ressurgir dentro d’alma uma idade passada, como em capela d’ouro há cem anos fechada, onde não vai ninguém, mas onde há festa ainda...Se eu não hei de saber como a saudade é linda!” Este trecho foi construído com a mesma marcação de compasso do dueto que o precede, 6/8, sendo a linha do Cardeal de Montmorency apoiada por quase toda a orquestra, o que exige do interprete uma potência vocal considerável. Ao fim do trecho, de Montmorency apenas comenta: “É curioso, Eminências...Não fizemos ainda as nossas confidências, e somos como irmãos...Tão amigos!”. Logo após, é o Cardeal Rufo, o personagem que demonstra mais espontaneidade e também uma autoestima muito elevada, quem concorda e se posiciona para ser o primeiro a contar suas confidências. Termina, assim, o primeiro quadro da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Assim como o Primeiro Quadro, todos os outros três que surgirão ao longo da ópera apresentam uma estrutura pequena em quantidade de tempo. Todos os quadros da ópera são relativamente curtos, o que reforça o comentário do próprio compositor quando citou a obra como “ópera de câmara”.

Segundo Quadro (1º Episódio) – O Segundo Quadro apresenta 292 compassos, constituindo um total de 34% de toda a composição. Os compassos 318 a 331 se configuram como uma transição da seção anterior, que é

o trio inicial da ópera. Incluímos os compassos acima citados no total de 292 que configuram o Segundo Quadro. No entanto, não os incluiremos nas oito seções observadas na ária do personagem Rufo, citadas mais adiante.

Indicado pelo compositor como “Narrativa de Rufo”, é neste trecho, constituído basicamente por uma grande ária com pequenas intervenções dos outros dois personagens, que conhecemos a história e também a personalidade do cardeal espanhol. Todo este trecho apresenta grande massa orquestral, com amplo uso da percussão.

A principal característica musical deste trecho, bem como de todos os outros que compõem a ópera *A Ceia dos Cardeais* é a originalidade. Ao ilustrar a narrativa de cada personagem, o compositor intentou o uso de atmosferas musicais características de cada país. Ora, sabemos que os três cardeais são provenientes de três países distintos, a saber Espanha, França e Portugal. Rufo é espanhol, sendo sua personalidade viva e enérgica. Neste sentido, Iberê de Lemos criou um trecho musical com as características citadas acima, utilizando ritmos pulsantes que proporcionam uma cor vibrante, diferente da atmosfera que precede a primeira narrativa.

Podemos dividir a narrativa do personagem Rufo em oito seções distintas. Como a ópera *A Ceia dos Cardeais* foi composta apresentando basicamente uma ária para cada personagem, além do Prelúdio e do trio inicial, cada uma das três árias pode ser citada como cenas, uma vez que apresentam ambientes musicais bastante heterogêneos e são todas trechos de longa duração.

Seção	Tonalidade	Fórmula de compasso	Número de compassos
1ª	Sol Maior	2/4	62 compassos C.332 - 393
2ª	Sol Maior, Dó Maior	12/8, 6/8	33 compassos C. 394 - 426
3ª	Dó Maior	6/8	8 compassos C. 427 - 434
4ª	Dó Maior	2/4, 6/8, C	61 compassos C. 435 - 495
5ª	Dó Maior	3/2, 2/2, 6/8	17 compassos C. 496 - 512

6ª	Dó Maior	6/4, 3/4, 6/8, 6/4, 3/4	33 compassos C. 513 - 545
7ª	Dó Maior, Sol Maior	♩, 3/4, C	27 compassos C. 546 - 572
8ª	Lá Maior, Ré Maior	12/8, 6/8, 2/4, 6/8	37 compassos C. 573 - 609

TABELA 14 – Seções que compõem a narrativa do personagem Cardeal Rufo.

A primeira seção da narrativa do cardeal Rufo apresenta sessenta e dois compassos, sendo estruturada na fórmula de compassos 2/4. Caracteriza-se pela célula rítmica apresentada abaixo, com o uso da castanholha, instrumento típico da Espanha. É a música escrita por Iberê de Lemos a primeira a nos mostrar quem é e quem foi o Cardeal Rufo. Utilizou o compositor a dança flamenca para ilustrar este personagem. O flamenco é a música e também a dança com origem às culturas mourisca e cigana, sofrendo influência árabe e também judaica. É um dos símbolos da cultura espanhola, tendo sido declarada Patrimônio Imaterial da Humanidade no ano de 2010.



EXEMPLO 26 – Uso de castanholas na célula rítmica característica no início da narrativa do personagem Rufo.

Mais adiante, no 356, o compositor apresentará variações da célula mostrada anteriormente, contudo sem distanciar-se da idéia inicial. Já no início da narrativa do personagem Rufo, notamos uma presença maciça dos naipes da orquestra, dando Iberê de Lemos especial destaque para as articulações em *staccato*, o que contribui para ilustrar as primeiras lembranças do personagem em sua juventude, onde lembranças de duelos e de como sua postura insolente bastavam para que fosse feliz.

Neste pequeno trecho, a voz solista caminha sozinha, não sendo imitada ou dividida por nenhum outro instrumento da orquestra.

The image shows a musical score for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vle, Vc., and Cb. The score is written in 2/4 time. The first measure shows a rhythmic pattern in the first measure, with the string instruments playing a series of eighth notes. The second measure shows a variation of this pattern, with the string instruments playing a series of quarter notes. The notation includes 'arco stac.' above the first two measures.

EXEMPLO 27 – Variações sobre a célula rítmica característica no início da narrativa do personagem Rufo.

Após um pequeno trecho modulatório que compreende os compassos 391 a 393, a narrativa do personagem Rufo será executada na tonalidade de Sol Maior. Este pequeno trecho que compreende os compassos 427 a 434 nada mais é do que um pequeno, porém significativo comentário do personagem sobre sua visão do que seria o amor. Rufo comenta neste trecho que identificava-se com o personagem Don Juan, célebre conquistador representado na obra de diversos autores como Miguel de Cervantes (1547 – 1616) e José Saramago (1922 – 2010). Os compassos 394 a 399 se caracterizam como um descanso do personagem após o início de sua narrativa. Este trecho exige de toda a orquestra uma articulação em legato absoluto. Este pequeno suspiro inicial da segunda seção da narrativa de Rufo, embora pleno de beleza lírica, definem por completo a personalidade de Rufo como conquistador nato, vivendo apenas para obter seus objetos de desejo.

É significativa a frase do personagem quando diz:

“Batia-me ao acaso, enfim, por qualquer coisa:

Um beijo, uma mulher, uma pedra preciosa,
 Uma flor que se atira, asa d'ouro pelo ar...
 A esmola d'um sorriso, a graça d'um olhar.
 Já não tinha valor para mim nenhum bem,
 Se não fosse preciso ir disputá-lo a alguém,
 Lutar, vencer, rasgar, ardendo de desejo,
 Com a ponta da espada no caminho d'um beijo,
 Tomar d'assalto o amor, ao sol de mim perigos,
 Como um rubro estandarte entre mãos de inimigos!

Neste trecho da segunda seção da narrativa do personagem Rufo, Iberê de Lemos imprimiu grande lirismo, com amplo uso de legato na construção vocal e orquestral. A progressão presente na linha vocal nos compassos 414 a 417 representa uma relação texto-música inquestionável que ilustra com clareza quem era Rufo em sua juventude ao expor suas freqüentes intenções de “Lutar, vencer, rasgar, ardendo de desejo”.

The musical score for Example 28 shows the vocal line for C. Rufo and the orchestral accompaniment. The vocal line is in bass clef and features a progression of notes that correspond to the lyrics 'Lutar, vencer, rasgar, ardendo de desejo'. The orchestral accompaniment includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo markings are 'Allegro moderato' and 'Allegretto'.

EXEMPLO 28 – Progressão usada pelo compositor para ilustrar o pensamento do personagem Rufo, c. 414 a 417.

A terceira seção da narrativa do personagem Rufo é composta por apenas oito compassos, entre os compassos 427 a 434. Novamente, trata-se de um respiro que o compositor permite ao cantor solista, uma vez que sua narrativa é longa, e pode exigir uma energia considerável do intérprete.

A quarta seção da narrativa do personagem Rufo possui uma orquestração menos densa do que a primeira, exigindo menos do cantor solista. Esta seção compreende os compassos 435 a 495. Neste trecho, o personagem Rufo divide o solo com pequenas pontuações dos personagens de Montmorency e Gonzaga. No texto literário, Rufo retira sua imagem como centro da narrativa e mira suas lembranças para uma mulher que foi objeto de seu desejo. Talvez, por não ser o personagem o centro das atenções, o compositor tenha escrito a linha vocal sem grande eloquência.

No trecho seguinte, ou seja, a quinta seção da narrativa do personagem Rufo, podemos percebê-lo novamente como o centro das atenções de sua narrativa. Este trecho abrange os compassos 496 a 512 e, novamente, foi construído pelo compositor tendo como objetivo um momento de descanso para a atividade vocal que esta narrativa exige. É o momento em que o personagem deixa o passado e coloca seu olhar no presente. Lamenta sua velhice em uma construção que beira ao recitativo, sendo a linha vocal construída por grau conjunto, apresentando uma clara relação texto-música nos compassos 498 e 499, onde o texto “Quanta luz, quanto fogo a velhice nos rouba” foi inserido num movimento cromático descendente, se caracterizando como *catabasis*, ou seja, perda de energia. Para a construção deste trecho, o compositor excluiu qualquer participação do naipe de cordas da orquestra.



EXEMPLO 29 – Movimento de *catabasis* apresentado na narrativa do personagem Rufo, c. 498 e 499.

A sexta seção identificada na ária do personagem Rufo abarca os compassos 513 a 545. Trata-se de um trecho bastante incomum em ópera, principalmente na produção deste gênero no Brasil. O compositor construiu este significativo trecho com a participação de todos os naipes da orquestra. Porém, a escrita vocal não é melódica, mas exige do cantor solista a capacidade de uma excelente declamação. Quase todos os trinta e três compassos desta seção são declamados.

A sétima seção da narrativa do personagem Rufo nos apresenta um retorno de células rítmicas utilizadas a partir do compasso 351. O compositor valeu-se ainda de acordes de trítonos descendentes e ascendentes a partir do compasso 561 até o compasso 569, realizados pelo naipe de cordas e também pelas flautas.

Para finalizar esta narrativa, encontramos a participação dos outros dois personagens, Cardeal de Montmorency e Cardeal Gonzaga, nesta oitava e última seção. Este trecho segue os moldes da terceira seção, apresentada nos compassos 427 a 434, exigindo da orquestra e também das vozes solistas grande capacidade de realização do legato. Esta última seção compreende os compassos 573 a 609, sendo que a partir do compasso 591 podemos observar a reapresentação dos compassos 49, 50 e 51 do Primeiro Quadro da ópera, tendo sido escrito nesta reapresentação na tonalidade de Lá Maior, uma terça menor abaixo de sua apresentação no início do Primeiro Quadro, ou seja, na tonalidade de Dó Maior.

The image shows a musical score for three woodwind parts: Fl. I, Fl. II, and Ob. I. The score is in 2/4 time and key of A major (three sharps). It begins at measure 591. Fl. I and Fl. II play a melodic line with trills and slurs, while Ob. I plays a rhythmic accompaniment with trills. The dynamics are marked 'mf'.

EXEMPLO 30 – Reapresentação de motivo melódico inserido no Primeiro Quadro da ópera *A Ceia dos Cardeais*. C. 591-593.

A participação dos outros dois solistas nesta última seção da narrativa do personagem Rufo acaba por ter uma função de ponte para que nova narrativa se inicie. Como a ópera *A Ceia dos Cardeais* foi concebida em ato único, não há momentos de troca de cenário e nem mesmo interrupção musical que caracterize o fim de um ato ou de uma cena para outra. Neste sentido, identificamos que toda transição de uma narrativa para outra foi concebida com a participação dos três solistas.

Por fim, é mister salientar que as dificuldades técnicas e interpretativas da narrativa do Cardeal Rufo são dignas de um solista com sólida técnica vocal e desempenho cênico, o que contradiz a afirmação do musicólogo Vicente Salles em seu livro *Música e músicos do Pará* (1970, p. 173-177):

É ópera que se presta a demonstrações didáticas pela singularidade de mostrar apenas um trio vocal masculino (tenor, barítono e baixo) e, por isso, tem sido aproveitada em audições pela Associação dos Artistas Líricos.

Ao contrário, para a realização da parte vocal e cênica criada para o personagem Cardeal Rufo, é necessário um domínio pleno de articulações vocais, movimentação cênica com grande desenvoltura, notas agudas sustentadas em um profusão de exibicionismo vocal. Além disso, também se faz presente na realização desta parte vocal uma gama de dramaticidade interpretativa, que ilustre de maneira convincente a realidade de um personagem que se lembra de ter sido muito expansivo em sua juventude, embora o presente o mostre como perdedor de grandes conquistas do seu passado.

Terceiro Quadro (2º Episódio) – O Segundo Quadro apresenta 94 compassos, constituindo um total de 11% de toda a composição. Constitui-se na narrativa do Cardeal de Montmorency, e se caracteriza como na narrativa mais feliz da ópera, sendo seu interlocutor alegre em suas lembranças.

Na tentativa de apresentar um ambiente mais sutil, digno da origem nobre do personagem de Montmorency, Iberê de Lemos construiu uma música

leggera, distante da dos ritmos pulsantes envoltos na narrativa anterior de seu companheiro Cardeal Rufo.

Não há grandes inflexões vocais para o tenor solista que executa a parte do Cardeal de Montmorency, indo de encontro ao que quase sempre vemos apresentado na estrutura composicional da maioria das óperas tradicionais. A narrativa inicia-se tendo o naipe de madeiras como guia, sendo o mesmo apoiado pelo naipe de cordas, que atua em articulações *au talon*. Nesta narrativa, o compositor dará mais atenção à celesta e lega a este instrumento a indicação de que o mesmo soe como um cravo. É curioso notar que, apesar de ter concebido uma orquestração considerável para sua ópera, Iberê de Lemos não indica o uso de um cravo real, instrumento este que participa, inclusive, do cenário de *A Ceia dos Cardeais*. Não foi encontrado nenhum documento que justifique esta escolha do compositor. Pode-se pensar na hipótese de que este instrumento não fosse tão acessível na época da criação da obra. Fato é que no compasso 610 da partitura para orquestra, encontramos a indicação do compositor: “NB para o Maestro: a celesta deve dar a impressão de um cravo oriundo de longe”.

A narrativa do personagem de Montmorency pode ser dividida em três seções distintas, a seguir:

Seção	Tonalidade	Fórmula de compasso	Número de compassos
1ª	Sol Maior	2/4	25 compassos (610-634)
2ª	Mi Maior, Lá Maior	2/4	29 compassos (635 – 663)
3ª	Mi Maior	3/4	40 compassos (664 – 703)

TABELA 15 – Seções que compõem a narrativa do personagem Cardeal de Montmorency.

Digno de nota é que ao orquestrar a narrativa deste personagem, o compositor praticamente aboliu o naipe de metais, deixando apenas que as trompas o representem. A partir de então, a sonoridade obtida pela orquestração é leve, com articulações sem peso e com um número considerável de indicações de dinâmica em pianíssimo. Não há sequer nesta seção, uma indicação de fortíssimo para a orquestra.

A primeira seção da narrativa do Cardeal de Montmorency é bastante curta, e se apresenta na tonalidade de Sol Maior, construída com a fórmula de compasso 2/4.

No compasso 622, encontramos novamente o motivo melódico que sempre acompanha este personagem. Trata-se do motivo apresentado no Prelúdio da ópera, no compasso 38. Desta vez, realizado pela primeira flauta e também pelo corne inglês, encontra-se inserido na narrativa do personagem de Montmorency, como veremos abaixo:

The image shows a musical score for measures 622-624. It features four staves: Fl. I, Fl. II, Ob. I, and C. Ing. (fa). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into three measures. In each measure, the Fl. I and C. Ing. (fa) staves play a melodic line with a series of eighth notes, while the Fl. II and Ob. I staves play a sustained harmonic accompaniment. The Fl. I and C. Ing. (fa) staves also have a 'p' (piano) dynamic marking at the beginning of each measure.

EXEMPLO 31 – Motivo que sempre acompanha o Cardeal de Montmorency, c.622-624.

A segunda seção da narrativa do personagem de Montmorency coincide com a abertura do segundo velário, no qual será mostrado o salão de baile da Duquesa de Maine, personagem citada pelo cardeal em suas memórias. Esta seção é a que contém menor orquestração, sendo seu início apoiado apenas pelo naipe de cordas e por pinceladas sutis realizadas pela harpa. É a voz da nobreza a do cardeal de Montmorency, freqüente em “salas feudais”. Sendo assim, o compositor criou uma música igualmente nobre, ligeira porém nobre. A incerteza expressa pelo personagem ao tentar se lembrar do seu minueto preferido foi habilmente musicada por Iberê de Lemos, que nos apresenta uma

ponte modulante entre as tonalidades de Mi Maior e Lá Maior, tonalidades que constituem esta segunda seção.

EXEMPLO 32 – Ponte modulante que o compositor construiu para ilustrar um incerteza do personagem, c. 647-649.

Na terceira e última seção que compõem a narrativa do Cardeal de Montmorency, o compositor finalmente nos apresenta o minueto tão importante nas lembranças do personagem. O minueto, como sabemos, é uma dança em compasso ternário, de origem francesa, tendo sido muito difundida na Europa nos séculos XVII e XVIII. Caracteriza-se pela alegria e elegância, características mostradas pelo personagem de Montmorency tanto musicalmente quanto cenicamente. O minueto criado por Iberê de Lemos nesta narrativa divide seu motivo melódico entre os primeiros violinos e o primeiro oboé, sendo posteriormente apresentado pela primeira flauta e pelas violas no compasso 681.

EXEMPLO 33 – Motivo do minueto criado para a narrativa do Cardeal de Montmorency, c.681.

É nesta última seção da narrativa do Cardeal de Montmorency que o compositor dá à linha vocal maior expansão, exigindo do intérprete notas da região aguda da voz do tenor, sendo três notas Lá 4, estas realizadas como notas

de passagem nos compassos 677,679 e 699. A nota mais aguda realizada pela voz do Cardeal de Montmorency é também uma de suas últimas notas dentro de sua narrativa. Trata-se da nota Si⁴, sendo sustentada por todo o compasso 702 até o primeiro tempo do compasso seguinte.

Quarto Quadro (3º Episódio) – O Quarto Quadro apresenta 163 compassos, constituindo um total de 19% de toda a composição. Trata-se da narrativa do Cardeal Gonzaga, e se caracteriza como o trecho mais dramático da ópera.

Aferimos na construção da narrativa de Gonzaga quatro seções musicais bastante distintas, tendo o compositor utilizado toda sua técnica composicional na construção do que na obra caracteriza-se como uma mudança brusca de afeto, tendo a obra a partir deste trecho aspectos de dramaticidade tão eloqüentes que podem defini-la por completo como obra dramática, tal é a carga deste gênero impressa neste ponto da partitura.

Seção	Tonalidade	Fórmula de compasso	Número de compassos
1ª	Mi Maior, Sol Maior, Mi Maior, Sol Maior, Ré Menor.	2/4, 4/4, 3/4, 4/4	29 compassos C.703 - 731
2ª	Ré Menor, Dó Menor	2/4, 4/4,	36 compassos 732 - 767
3ª	Mi bemol Maior, Fá Maior, Ré Maior, Ré Menor, Sol Menor	4/4, 3/2, 4/2, 3/2, 2/2, 3/2,2/2, 3/2, 2/4, C, 4/4,2/4	51 compassos 768 - 818
4ª	Lá Menor, Dó Maior e diversas pontuações que não caracterizam uma tonalidade estabelecida a partir do compasso 836 até o fim da obra.	♩, 2/2, 5/2, 2/2, 6/4, 2/2	47 compassos 819 - 865

TABELA 16 – Seções que compõem a narrativa do personagem Cardeal Gonzaga.

Segundo nota escrita por Renzo Massarani, publicada em 07 de fevereiro de 1950, pelo jornal carioca A MANHÃ, sobre a construção deste trecho:

O ponto alto, porém, da composição (é sempre o autor quem nos fala) seria a primeira tentativa de adaptar artisticamente ao gênero melodramático todo o poder expressivo da modinha brasileira e do fado português, estilizados na forma a mais elevada.

A primeira seção da narrativa de Gonzaga, correspondente aos compassos 703 a 731, nos mostra pelo texto poético uma consideração sobre sua terra natal, Portugal. O primeiro sentimento que Gonzaga nos mostra trata-se de um misto de saudade e orgulho de seu lar, onde o amor não necessita de frases sutis e tampouco de duelos sangrentos, mas é apenas coração e sentimento. Iberê de Lemos nos dá uma sensação de algo como que a busca pelos momentos do passado, ao iniciar tal seção com a utilização de um movimento descendente por semitons realizado pelos violoncelos e contrabaixos. Esta base harmônica se contrapõe a diversos movimentos melódicos realizados, a partir de então, por todos os naipes da orquestra. Esta construção pode ser associada ao turbilhão de lembranças que o personagem possui. São inúmeras, e cada uma com sua própria direção. Nota-se que no compasso 708 encontramos uma indicação cênica escrita por Julio Dantas sobre o personagem que começa a lembrar de seu passado: *como quem acorda, os olhos cheios de brilho, a expressão transfigurada*. A partir deste ponto, encontramos uma significativa massa sonora, com a presença de todos os naipes da orquestra.

Na segunda seção da narrativa de Gonzaga, chegamos à conclusão neste ponto que nenhuma das três narrativas da ópera é realizada pelos cardeais, mas sim pelo homem que cada um foi no passado, não falando nestes comentários como clérigos, mas sim pessoas comuns. Tal seção nos mostra uma predominância do naipe de cordas. A sonoridade a princípio tranqüila, tocante e bonita que abrange os compassos 732 – 767 caracteriza-se como construção contrapontística a 5 vozes, sendo que a partir do compasso 742 o compositor

dobra a realização das vozes realizadas pelo naipe de cordas com o naipe de madeiras. Posteriormente, apresentará também na orquestração a presença do naipe de metais. Porém, é ao naipe de cordas que o compositor volta seu olhar para apoiar musicalmente os comentários de Gonzaga sobre sua terra e também sobre o amor que lá existe.

Aferimos ainda, nos compassos 761 a 766 uma progressão ascendente realizada pelos contrabaixos, violoncelos e violas que proporciona uma tensão apoiada pelo movimento melódico executado pelos primeiros e segundos violinos que culmina com a confissão do personagem de que ele também havia amado na vida. Em toda a obra sempre discreto e aparentemente inofensivo, Gonzaga se mostra emotivo e conta sobre o amor que teve em sua juventude, revelando a partir disso o motivo de sua decisão de servir a Deus. O trecho descrito acima possui ainda como característica marcante o uso de diversas conduções rítmicas totalmente diferentes entre si. Enquanto os contrabaixos apresentam notas longas que preenchem todo o compasso, os violoncelos e violas apresentam uma estrutura rítmica composta por colcheias ou colcheias em quiálteras. Já para os primeiros e segundos violinos, Iberê de Lemos valeu-se de valores menores, a maioria semicolcheias, que percorrem este trecho, quase sempre em movimentação cromática.

The image shows a musical score for a string ensemble and a vocal line. The vocal line is for C. Gonzaga, with lyrics in Portuguese. The string ensemble consists of Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 2/4 time and features a melodic progression in the strings and a vocal line with lyrics in Portuguese.

C. Gonzaga: *d'al - ma, ah, po-dé-la sen- tir! U-ma sau- da - de em flor, a cho-rar e a rir! Se a*

Vln. I: *(melodic line)*

Vln. II: *(melodic line)*

Vle: *(colcheias)*

Vc.: *(colcheias)*

Cb.: *(long notes)*

EXEMPLO 34 – Progressão ascendente utilizada pelo compositor para a confissão do Cardeal Gonzaga de que ele também havia amado na vida.

Na terceira seção da narrativa de Gonzaga, nos compassos 768 a 772, o compositor valeu-se de uma movimentação descendente realizada tanto pelo naipe de cordas quanto pelo naipe de madeiras, com a indicação de *Allegro molto e precipitando*. Tal movimentação sonora pode ser entendida como uma ilustração de sua confissão de ter amado no passado, bem como já nos indica que este amor não teve final feliz.

EXEMPLO 35 – Movimentação descendente realizada pelo naipe de cordas e também pelo naipe de madeiras, que caracteriza a confissão do Cardeal Gonzaga de que amou na vida.

A partir de então, o personagem conta seu passado, sendo esta narrativa à princípio calma como os dias que viveu em sua adolescência. Construído na tonalidade de Fá Maior, neste trecho aferimos à voz dado ao clarone e também às violas, compasso 775, foi dada uma célula rítmica composta apenas por colcheias, que ilustram muito bem a vida do personagem à época, sem grandes mudanças ou transtornos. Esta célula rítmica será aplicada também ao segundo clarinete e aos violoncelos a partir do compasso 778.

Sobre esta movimentação rítmica caminha a narrativa de Gonzaga, que nos descreve um período no qual ele e sua prima amada eram como uma “nuvem d’ouro ao abrir da manhã”. A inserção do motivo composto por semínima pontuada em trinado e seguida por um grupo de fusas, presente no segundo

tempo do compasso 781 é recorrente. Esta célula foi apresentada em outras partes da ópera, a saber o Prelúdio, compassos 38, 49 a 51, 62 a 64, e ainda na alegria e leveza expressa por de Montmorency nos compassos 96 e 98. Já no trio inicial da ópera, este motivo também foi utilizado pelo compositor para expressar a alegria do passado lembrada pelo Cardeal Rufo, no compasso 194. Durante a narrativa do Cardeal Rufo, nos compassos 591 a 593, encontramos ainda este motivo no comentário também alegre de Montmorency sobre a amada de Rufo. Posteriormente, na narrativa de Montmorency, encontramos novamente este motive em lembranças alegres nos compassos 622 a 626.

The image displays a musical score for Example 36, featuring a recurring melodic motif. The score is written for C. Gonzaga (voice), Vln. I, Vln. II, Vle (viola), Vc. (violin), and Cb. (cello). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The motif is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a rhythmic and melodic pattern. The lyrics for the voice part are: "nhã. E - ra mi-nha pri - mi - nha; e - ra qua - se u - ma ir - mã. Bo - ni - ta não se -". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and performance instructions like *espr.* (espressivo). The motif is repeated across the different instruments and the voice part, illustrating its recurrency in the opera.

EXEMPLO 36 – Motivo melódico recorrente, caracterizando a alegria na ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Nos compassos seguintes, 792 e 798 a 800 o motivo citado acima será reapresentado, com pequena variação de valores, confirmando que sempre foi aplicado pelo compositor para caracterizar momentos ou lembranças alegres na história.

Nos compassos 802 a 818, podemos aferir uma brusca mudança na narrativa de Gonzaga, uma vez que o personagem se lembra da morte de sua amada. Gonzaga se revolta contra Deus, causando espanto por parte dos outros

dois cardeais. Novamente, o compositor valeu-se de uma progressão para estabelecer uma tensão musical que apóie o texto poético. Esta progressão conta com graus conjuntos ascendentes realizados pelos violoncelos em segunda *divise* e ainda pelos contrabaixos. Primeiros e segundos violinos, junto com parte do naipe de madeiras executam uma linha melódica também ascendente. A partir do compasso 811, o compositor estabelece a tonalidade de Sol Menor para ilustrar sua revolta contra Deus, despertada pela morte de sua amada. Gonzaga apresenta-se com um mal-estar ao relembrar seu passado. Altera-se e torna-se a própria tristeza, que caminhará para a última seção de sua narrativa.

Na quarta e última seção da narrativa de Gonzaga, encontramos um dos trechos mais líricos de toda a obra. Sua construção exige uma plena maturidade dramática. Para ilustrá-la musicalmente, o compositor valeu-se da tonalidade de Lá Menor, apresentando uma massa sonora crescente, com articulações em legato para todos os naipes. Em um âmbito pequeno, que compreende os compassos 819 a 836, ou seja, apenas 18 compassos, o personagem expressa sua revolta e confessa ainda o real motivo de ser Cardeal, servindo a Deus, que levou sua amada para longe de sua vida. Trata-se, na apreciação deste autor, de uma das mais belas páginas escritas na ópera nacional.

Os compassos seguintes, embora não apresentem a voz de Gonzaga, continuam ilustrando sua dor. Numa competentíssima demonstração de domínio técnico sobre a composição, Iberê de Lemos passeia por diversas tentativas de se estabelecer uma tonalidade. Musicalmente, os compassos 836 a 865, final da ópera, introduzem um grande órgão, que nos remete ainda mais ao ambiente sacro no qual a ópera se desenvolve. Sobre este trecho, que abusa de trêmolos para as cordas e de variações de dinâmica, encontramos as últimas palavras da ópera na voz do personagem Rufo. Digna dos grandes esforços exigidos para a voz do barítono a partir do século XIX, as últimas frases de Rufo enaltecem o sentimento expresso por Gonzaga, e o apontam como o único entre os três cardeais como conhecedor do verdadeiro amor.

2.3.3 Caracterização musical dos personagens

Para MAGNANI (1989), a voz:

“É a mais imediata e sensível entre todas as fontes sonoras e a mais rica de emoção e de calor. Com ela nasceu a música; com ela, a música evoluiu até a perfeição formal e expressiva da Renascença, e com ela continuou, nos séculos seguintes, em soberbas realizações sonoras, profanas e religiosas.

Ao criar a música para a ópera *A Ceia dos Cardeais*, Arthur Iberê de Lemos valeu-se de uma tendência mundial em relação à classificação vocal dos três personagens. Deu ao personagem mais novo a voz de tenor, Cardeal de Montmorency, e ao personagem mais idoso a sabedoria, revestindo-a na voz de baixo do Cardeal Gonzaga. Quanto à voz de barítono, tão bem encarnada a partir do século XIX na figura do anti-herói, suportou a figura histriônica do Cardeal Rufo. Desta maneira, a distribuição das classificações vocais para os três personagens seguiu o padrão apresentado ao longo da história da ópera, com seu aperfeiçoamento e formato como a conhecemos hoje.

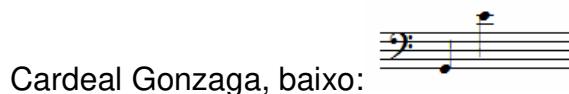
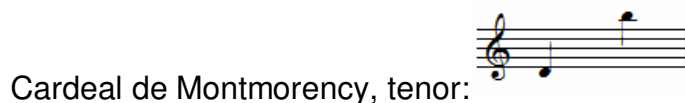
Para a escolha de vozes adequadas aos papéis da ópera *A Ceia dos Cardeais*, sugerimos que sejam observados os seguintes aspectos: Extensão vocal, Orquestração escrita para as árias da ópera e Caráter musical para o personagem.

Abaixo, segue o sistema de designação de alturas para que os dados sobre a extensão vocal dos personagens da ópera *A Ceia dos Cardeais* possam ser mais bem compreendidos:



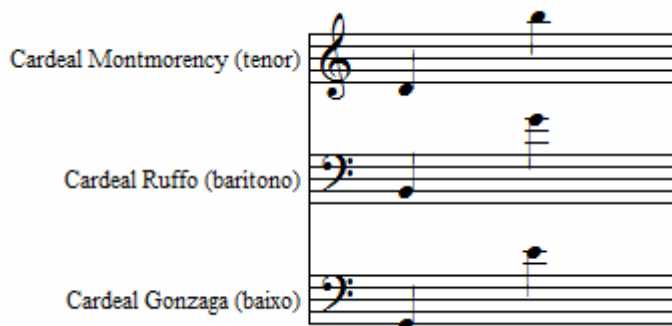
EXEMPLO 37 – Sistema de designação de alturas.

Na ópera *A Ceia dos Cardeais*, identificamos a extensão de cada personagem, a seguir:



EXEMPLO 38 – Extensão vocal de cada personagem da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Conhecedor das possibilidades vocais de cada naipe, tendo escrito e explorado a voz em mais de 50 canções para canto e piano, Arthur Iberê de Lemos construiu as linhas vocais observando o mesmo âmbito, ou seja, um intervalo de décima terceira maior para cada voz, separando-as por intervalos de terças. No EXEMPLO 39, mostrado abaixo, podemos aferir a igualdade da extensão vocal trabalhada pelo compositor em todos os personagens, que utilizou um âmbito de uma oitava mais uma sexta maior para cada personagem, separando-os apenas por um intervalo de terça menor, entre o Cardeal de Montmorency e o Cardeal Rufo, e de uma terça maior, entre os cardeais Rufo e Gonzaga.



EXEMPLO 39 – Âmbito vocal de todos os solistas da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

A ópera *A Ceia dos Cardeais* foi elaborada ao longo de dezessete anos. Como mostrado no início deste capítulo, o próprio compositor situou os anos de 1925 a 1942 como o período da criação e término da ópera. Assim sendo, podemos sugerir que, ao contrário de óperas nas quais papéis foram escritos especificamente para determinadas vozes, a *Ceia dos Cardeais* não foi composta para nenhum cantor específico, e sua estréia contou com solistas convidados para a temporada de óperas da Sociedade Coral de Belo Horizonte, em 1963. Uma das características históricas da ópera que contribui para a afirmação acima sobre a obra ter sido composta sem visar nenhum solista específico, é a informação a transposição de um tom acima pedida pelo barítono Edson Macedo, que interpretou o papel de Cardeal Rufo, quando do início da produção de 1963. Segundo Sandino Hohagen, regente da estréia de *A Ceia dos Cardeais* no ano de 1963:

Quanto a transposição feita na ária de barítono, ela foi pedida com muita veemência pelo Edson Macedo. O pedido foi feito sem nenhuma necessidade musical, já que ele fazia qualquer negócio para poder aparecer um pouco mais.

A construção dos personagens pode ser estabelecida a partir dos dados sobre os mesmos, indicados durante o correr do texto poético. Sabemos que os personagens são pessoas já idosas. Como toda a musculatura do corpo humano, a voz de qualquer pessoa também envelhece. O personagem Cardeal de Montmorency, tenor, é o único a ter sua idade revelada, 60 anos, sendo o mais novo do trio de cardeais. Embora não tenha incluído no texto poético da ópera *A Ceia dos Cardeais* a idade de todos os personagens, Arthur Iberê de Lemos nos mostra uma maior vivência por parte dos outros dois cardeais, Rufo e Gonzaga, quando os mesmos se referem ao Cardeal de Montmorency como “uma criança”.

Na peça original de Julio Dantas, os personagens apresentam as seguintes idades: Cardeal de Montmorency, 63 anos; Cardeal Rufo, 73 anos; Cardeal Gonzaga, 81 anos.

Além disso, há a questão de que cada personagem é oriundo de um determinado país, a seguir: Cardeal Rufo, espanhol; Cardeal de Montmorency, francês; Cardeal Gonzaga, português. Percebemos, com o caminhar da escrita musical ao longo da obra, que a música construída por Iberê de Lemos ilustra características do país natal de cada personagem.

Tendo sido escrita no século XX, a ópera *A Ceia dos Cardeais* deve apresentar características vocais adequadas aos personagens. Neste sentido, vozes jovens demais podem descaracterizar os papéis. Embora ágeis em alguns momentos, a orquestração apresentação com sonora presença de instrumentos e pesada massa sonora.

O compositor não identificou em seus manuscritos qual subclassificação vocal seria ideal para cada papel, por exemplo, tenor lírico, dramático ou *leggero*. O mesmo se dá com os outros dois personagens da ópera. Assim sendo, podemos estabelecer que qualquer das vozes que compõem a ópera *A Ceia dos Cardeais* pode ser realizada por cantores que possuam a extensão apresentada na partitura, além dos aspectos técnicos que a mesma exige.

As opções de *oppure* dadas pelo compositor são poucas e abrangem apenas a escrita para a voz de baixo e barítono (Cardeal Gonzaga e Cardeal Rufo), e estão presentes nos compassos 376, 724, 725 e 807.

Enfocamos, a partir de agora, cada um dos três tipos vocais presentes na ópera, para uma melhor compreensão da caracterização dos personagens. Expomos, a princípio, que a personalidade forte e histriônica do personagem Rufo, que narra suas lembranças com acúmulo de exageros sobre sua vida no passado, foi representada musicalmente com tonalidade de Dó Maior

Para ilustrar a voz do Cardeal Rufo, escolheu Iberê de Lemos a voz de barítono. Esta classificação encarna, ao longo da história da ópera, diversas personalidades. Segundo MAGNANI (1989, p.217), dentre as diversas características vocais desta classificação, encontramos “personagens de

astuciosa vitalidade”. Ora, ao estudarmos o texto e também a escrita vocal utilizada por Iberê de Lemos, identificamos a característica citada acima, envolta em uma construção vocal que se caracteriza como a mais pulsante nesta ópera.

Ainda, a escrita para o personagem do Cardeal Rufo exige ainda do intérprete a capacidade de uma excelente declamação, uma vez que a escrita que compreende os compassos 513 ao compasso 540, a partitura apresenta uma pequena seção com indicação rítmica, porém sem alturas definidas, ou seja, um texto declamado. Provavelmente, sem precedentes na história da ópera no Brasil, esta construção declamatória inserida na narrativa do Cardeal Rufo, necessita de um intérprete que possua não somente os atributos da voz cantada, mas também da voz falada, declamada numa projeção que ultrapasse os sons da orquestra, que neste momento se apresenta com todos os naipes, gerando uma massa sonora considerável, mesmo com dinâmica em pianíssimo (*pp*).

A palavra barítono vem do grego, *barys*, e significa grave. No entanto, com o avanço da história da ópera, sabemos que esta classificação vocal sempre buscou ampliar sua extensão na região aguda, rivalizando, assim, com a voz de tenor. Esta característica tornou-se muito presente na escrita para a voz de barítono nas óperas do século XIX, mais especificamente nas obras do compositor Giuseppe Verdi (1813 – 1901). Esta afirmação pode ser conferida ao final da ópera, quando o Cardeal Rufo comenta sobre a narrativa de Gonzaga: “Foi ele, foi ele de nós três, o único que amou. Amou!” Esta frase exige do intérprete plena voz, com dinâmica em fortíssimo (*ff*), tendo seu ponto culminante na nota Sol3, quase o limite dessa voz.

C. Rufo

p *f* *mf* *p*

Foi e - le, foi e - le de nós

C. Rufo

f *mf* *ff*

três, o ú - ni - co que a - mou. Á - mou!

EXEMPLO 40 – Última frase da ópera, cantada pelo barítono, c. 839 - 847.

Para o personagem Cardeal de Montmorency, Iberê de Lemos valeu-se da voz de tenor para caracterizar sua personalidade. Esta classificação, tão explorada no repertório romântico não encontrou na ópera *A Ceia dos Cardeais* espaço para demonstrações de virtuosismo em exibições vocais na região aguda. O papel de Montmorency é quase delicado, expressando o que resta de juventude entre os personagens desta ópera através de uma condução vocal plena de legatos e ambientes sonoros sutis e elegantes.

Em sua narrativa, de Montmorency se apresenta exaltando alegremente a origem nobre de sua família, seu porte elegante, orgulho e solene, enquanto levava uma vida palaciana. Nas palavras do próprio personagem:

No meu tempo, no tempo em que amei e vivi,
Fui o que ainda hoje são os Montmorency;
O grande espirituoso, o leão da nobreza,
Cabeleira em anéis e gola Genoveza,
Passeando, todo em seda, orgulho e solene,
Pelas salas feudais da Duquesa de Maine.
Ah, Como já vai longe esse tempo de amor! Como vai longe!

Mais adiante, relembando sua conquista junto a uma “linda e fidalga inimiga”, o personagem diz muito de si, revelando à platéia que a idéia que possuía do amor é a conquista, o simples fato de conquistar. No trecho abaixo, o personagem aponta sua vitória junto a seu objeto de desejo:

Não sei precisamente o que disse, Eminência,
Mas devia ter sido um requinte de graça,
Galanteio que voa ou perfume que passa,
Poema todo em rosa, apaixonado e brando,
Que nos dá a ilusão de que se diz sonhando...

Mais adiante:

Por fim, nas sombras do jardim, apaixonada, louca,
Unindo à minha boca a pequenina boca,
Dizia-me a sorrir: “Como o adoro, Marques!”
O espírito vencera ainda mais um vez!”

A escrita para a voz do Cardeal de Montmorency está concentrada dentro das linhas da pauta da clave de Sol. Possui apenas um agudo significativo, que exige a capacidade de sustentação da mesma, como mostrado no exemplo abaixo:



EXEMPLO 41 – Ponto culminante na área escrita para a voz de tenor, na ópera *A Ceia dos Cardeais*, c.700-703.

O texto dito pelo Cardeal Gonzaga foi musicado tendo como característica principal o legato. Iberê de Lemos, ao dar voz aos personagens da ópera *A Ceia dos Cardeais*, caracteriza-os separadamente com aspectos musicais marcantes. Ao Cardeal Gonzaga, o mais velho dos três personagens, foi dado a voz de baixo. Segundo MAGNANI (1989, p.218), esta classificação vocal expressa, na história da ópera mundial, tanto a austeridade aristocrática ou religiosa quanto a severidade do filósofo, características que encontraremos no personagem Cardeal Gonzaga.

Em sua obra para câmara, Arthur Iberê de Lemos compôs apenas uma canção para a voz de baixo⁵⁴, não dispensando muita atenção para esta classificação. Porém, a construção da narrativa de Gonzaga é a mais dramática, sendo este personagem o responsável pela mudança drástica dos sentimentos expostos na obra. Como os outros dois personagens, Gonzaga relembra o tempo passado, lamenta sua perda, mas caminha mais longe quando demonstra uma súbita revolta contra Deus. Neste sentido, Iberê de Lemos mostrou-se profundo conhecedor das possibilidades de expressão que cada voz escolhida por ele para a construção dos personagens pode oferecer.

⁵⁴ *O vale*, com poesia de Olavo Bilac.

Gonzaga não apenas expõe suas lembranças. O personagem discorda da idéia que os outros dois personagens possuem do amor. Lembrando sua terra natal, ele comenta:

Em como é diferente o amor em Portugal!
Nem a frase sutil, nem o duelo sangrento.
É o amor coração, é o amor sentimento...
Uma lágrima... Um beijo... Uns sinos a tocar...
Um parzinho que ajoelha e que se vai casar.
Tão simples tudo! Amor que de rosas se inflora:
Em sendo triste canta, em sendo alegre chora!
O amor simplicidade, o amor delicadeza...
Ai, como sabe amar a gente portuguesa!

A partir de então, a voz dada a Gonzaga mostrará que os anos o fizeram sofrer. Com isso, reconhecemos a escolha do compositor, que utilizou o registro de baixo para caracterizar o personagem. Não há um abuso de notas muito graves dentro da tessitura da voz de baixo na construção da narrativa de Gonzaga, permanecendo apenas a nobreza de timbre que este registro inspira para a realização de sua narrativa.

Observamos ao longo da construção vocal deste personagem a necessidade da expressão vocal com cores diversas. Sem sombra de dúvida, é o personagem mais expressivo da ópera. Não se limita apenas a ilustrar a dor, mas sim se torna a própria dor ao relembrar e contestar seu passado diante de Deus. Passa também pela alegria dos anos vividos na infância, o que exige do intérprete a capacidade de manter uma disposição vocal que varia da plena ternura à plena angústia e também à revolta.

2.4 Aspectos cênicos

2.4.1 O ambiente cênico da ópera *A Ceia dos Cardeais*

Tendo sido construída com apenas um ato, a ópera *A Ceia dos Cardeais* não possui divisão de cenas, no sentido tradicional como é percebido e identificado em produções deste gênero. O compositor dividiu a obra em 5 seções, a seguir:

SEÇÕES DA ÓPERA A CEIA DOS CARDEAIS	COMPASSOS QUE CONSTITUEM CADA SEÇÃO
Prelúdio	c. 1 ao c. 48
Trio	c. 49 ao c. 318
Narrativa do Cardeal Rufo	c. 318 ao c. 610
Narrativa do Cardeal de Montmorency	c. 610 ao c. 703
Narrativa do Cardeal Gonzaga	c. 703 ao c. 865, fim da ópera.

TABELA 17 – Seções que constituem a ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Torna-se necessário registrar que todos os personagens cantantes permanecem em cena durante a execução da obra, desde o seu início até a última nota da partitura. Registramos ainda que este é um dos elementos particulares desta ópera, pois, tradicionalmente, nas criações deste gênero há a necessidade cênica onde determinado personagem permanece sozinho para a realização de uma ária ou mesmo de uma cena completa. Neste sentido, concluímos que a presença em cena durante toda a ópera *A Ceia dos Cardeais*, por parte dos personagens, dá a eles uma atuação mais significativa diante do enredo, uma vez que só deixarão o palco com o término da história, exigindo, assim, uma atenção e entrega cênica por parte dos solistas. A partir dos dados citados acima, podemos afirmar, então, que há apenas um ambiente cênico na ópera *A Ceia dos Cardeais*.

A permanência no palco por parte dos solistas durante toda a apresentação da ópera foi, à princípio, um fator desestimulante para o compositor. Nas palavras do próprio Iberê de Lemos, em entrevista realizada pelo jornalista Eurico Nogueira França, lançada pelo Jornal Correio da Manhã, com data de 18

de janeiro de 1950: ” (...) Logo senti-me fortemente tentado a musicá-la na íntegra, embora a julgasse, de início, pouco apropriada, na forma, para ser adaptada ao gênero operístico.”

Arthur Iberê de Lemos foi minucioso ao registrar na partitura para canto e piano os elementos cênicos que compõem toda a obra. Alguns dos elementos que o compositor sugeriu para o ambiente cênico são os mesmos indicados por Julio Dantas na peça teatral homônima.

Desde cores a objetos específicos, aferimos o cuidado com o qual o compositor cercou a ópera, não pensando apenas em música, mas também no ambiente cênico descrito a seguir:

ELEMENTOS CÊNICOS INDICADOS PELO COMPOSITOR	QUANTIDADE DE ELEMENTOS
PARA A ÓPERA A CEIA DOS CARDEAIS	
Panos d'Arrás que recobrem as paredes laterais da grande sala onde se desenvolve a história.	Diversos
Vasta tela de gaze transparente onde o espectador verá as pantomimas realizadas que ilustrarão as narrativas dos personagens.	1 (uma)
Teto com apainelamentos de talha dourada.	1 (um)
Retrato de um cardeal, à esquerda do palco, com detalhes em vermelho.	1 (um)
Fogão aceso, que ficará abaixo do retrato do cardeal indicado acima.	1 (um)
Cravo (instrumento musical), à direita do palco.	1 (um)
Violoncelo, à direita do palco.	1 (um)
Violino, à direita do palco.	1 (um)
Tamboretes e poltronas perto do fogão.	Alguns

Buffet da ceia, à esquerda, com toalha de holandilha picada de rendas, aparelhos de jantar Sèvres nas cores branco e ouro, cristais, luzes.	Diversos
Três fâmulos, vestidos de verde e prata, ocupam-se dos últimos preparativos da ceia e da conservação do fogo no fogão.	3 (três) figurantes
Uma porta à direita, por onde entrarão os três cardeais.	1 (uma)

TABELA 18 – Elementos cênicos indicados pelo próprio compositor para a ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Na partitura para canto e piano, o texto indicativo dos elementos cênicos da ópera aparece no Prelúdio, entre os compassos 48 e 49, exatamente como transcrito abaixo:

Abre-se o velário. – Scena permanente: uma grande sala no Vaticano. Paredes cobertas de panos d'Arrás exceto no fundo do palco onde através de uma vasta tela de gaze transparente, ora completamente escura como as densas trevas d'uma noite de inverno, ver-se-há, mais tarde, a intervalos, três diferentes cenas relativas aos três episódios das aventuras amorosas dos cardeais:

Amplos tetos de caixão com apainelamentos de talha doirada. À esquerda; um retrato de cardeal, vermelho, sobre o fogão aceso. À direita, o cravo, o violoncelo e o violino d'um terceto. Tamboretas e poltronas perto do fogão. No proscênio, à esquerda, o bufete da ceia com toalha de holandilha picada de rendas, serviço de Sèvres branco e oiro, cristais, luzes.

Três fâmulos, vestidos de verde e prata, ocupam-se dos últimos preparativos da ceia e da conservação do fogo no fogão.

Entra, primeiro, por uma porta à direita, o cardeal Montmorency que, se encaminha graciosamente para o fogão onde os fâmulos, curvando-se ante ele, o atendem pegando de seu chapéu, capa e bastão. Desembaraçado dessas cousas, põe-se ele a aquecer as mãos próximo ao fogo ao sentar-se sobre um dos tamboretas.

Importante é notarmos que o elemento cênico “vasta tela de gaze transparente” configura-se como uma brilhante idéia do compositor, uma vez que ao sugerir tal elemento, Iberê de Lemos nos proporciona um verdadeiro filme

dentro da ópera. Nesta tela de gaze transparente, quando da estréia da ópera em 1963, que ocorreu sob os olhos do compositor, foram projetadas sombras dos bailarinos que ilustravam cada uma das narrativas dos personagens com o uso de pantomimas. Tal procedimento caracteriza-se como as lembranças de cada personagem. Talvez seja este uso de pantomimas na ópera *A Ceia dos Cardeais*, o único dentro do gênero no Brasil. Ainda, com os avanços da tecnologia de reprodução de vídeos, podemos sugerir que em uma montagem atual, algumas cenas pré-gravadas poderiam ser inseridas na realização das pantomimas indicadas na cena pela compositor.

De acordo com as indicação do compositor, as cenas mostradas pela ação de pantomimas na ópera *A Ceia dos Cardeais* serão mostradas nos compassos indicados na tabela a seguir:

Pantomima	Cenário	Atores	Narrativa	Compassos. Início e fim da ação
1ª	Praça pública em Salamanca, Espanha.	Companhia de cômicos	Cardeal Rufo	Início no c. 435
1ª	Praça pública em Salamanca, Espanha.	A bailarina flamenga executa a sua dança de propaganda	Cardeal Rufo	Início no c. 452. Fim no c. 481
1ª	Praça pública em Salamanca, Espanha. Porém, em aspecto noturno.	Estudantes que tentarão raptar a bailarina.	Cardeal Rufo	Início no c. 530, mas apenas no c. 535 entrarão os atores como estudantes pelas vielas, tomando posição para o rapto da bailarina.
1ª	Praça pública em Salamanca, Espanha. Porém, em aspecto noturno.	Surge a bailarina, dirigindo-se à sua cadeirinha	Cardeal Rufo	Início no c. 541.
1ª	Praça pública em Salamanca,	Surgem os estudantes para	Cardeal Rufo	Início no c. 549.

	Espanha. Porém, em aspecto noturno.	tentarem o rapto. Rufo intervém logo, entrando em duelo com eles.		Fim no c. 562.
2ª	Baile da Duquesa de Maine.	Figurantes	Cardeal de Montmorency	Início no c. 635.
2ª	Baile da Duquesa de Maine.	Minueto romântico dançado pela Embaixatriz e de Montmorency	Cardeal de Montmorency	Início no c. 664.
2ª	Baile da Duquesa de Maine.	O par dirige-se, dançando, para o terraço ajardinado onde se beijam abraçados.	Cardeal de Montmorency	Início no c. 694. Fim no c. 702.
3ª	Um povoado em Portugal.	Par romântico, Gonzaga e sua prima.	Cardeal Gonzaga	Início no c. 787. Fim no c. 802.
3ª	Um povoado em Portugal, porém em aspecto crepuscular.	Par romântico, Gonzaga e sua prima.	Cardeal Gonzaga	Início no c. 812. Fim no c. 836.

TABELA 19 – Relação de pantomimas na ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Ao pensarmos em uma possível encenação da ópera *A Ceia dos Cardeais*, contabilizamos: três solistas, sendo um tenor, um barítono e um baixo; três figurantes desempenhando papéis de fâmulos; um número suficiente de bailarinos que possam ilustrar as narrativas de cada personagem. Estes últimos podem ser realizados, talvez, por um único par de dançarinos. O tempo de troca de figurino pode constituir um empecilho para que um único casal de dançarinos possa realizar toda a pantomima sugerida para a ópera. Desta maneira, caberá ao diretor cênico definir esta questão.

Ao estudarmos a obra, percebemos que toda a simplicidade que compõe o ambiente cênico sugerido para a ópera *A Ceia dos Cardeais* é encoberta pelo texto musical e poético da ópera. *A Ceia dos Cardeais* não comporta em sua representação cenários em quantidades exageradas, que por si

somente poderiam encantar o espectador. *A Ceia dos Cardeais* conquista o público com três sólidos pilares: o texto de Julio Dantas, a música de Arthur Iberê de Lemos e o talento dos cantores.

A partir das indicações do cenário proposto pelo compositor, apresentamos a seguir um esquema contendo os elementos cênicos da ópera *A Ceia dos Cardeais*. Trata-se da representação esquemática da disposição dos elementos cênicos incluídos na partitura para canto e piano, indicados pelo próprio compositor:

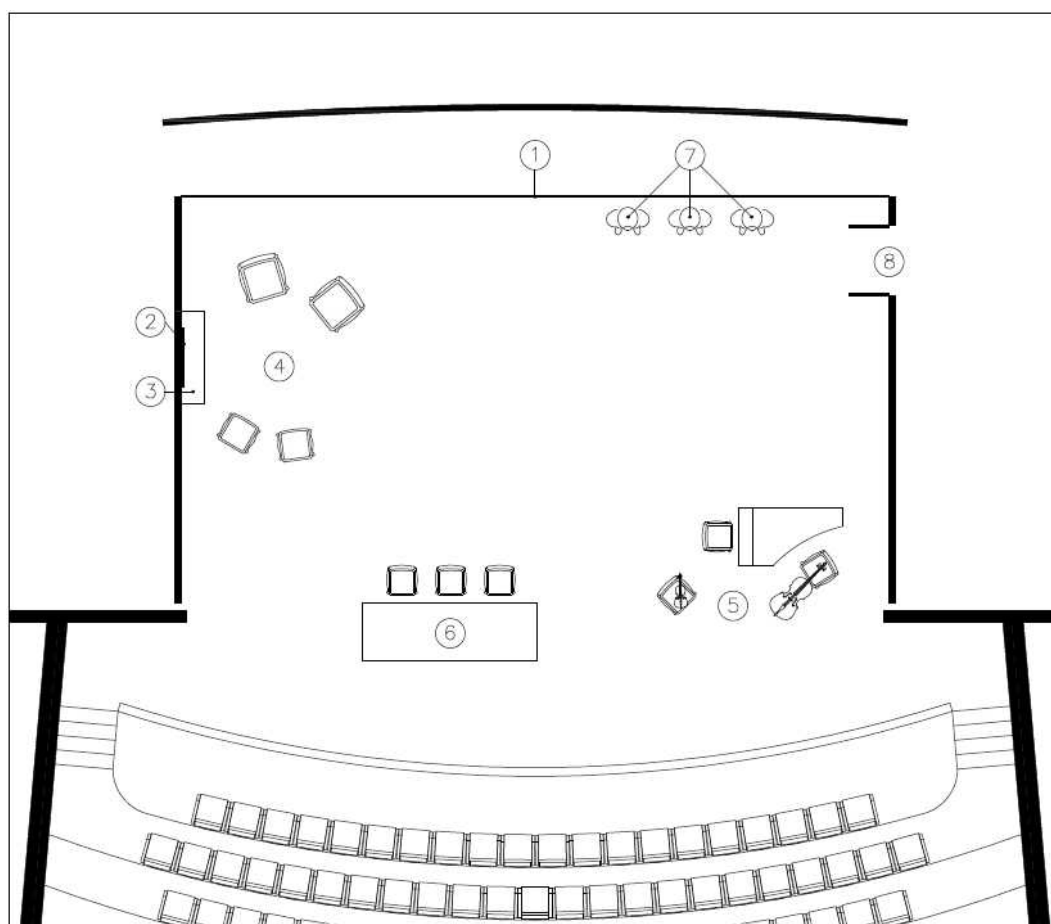


FIGURA 42 – Esquema com elementos cênicos, baseado nas indicações sugeridas pelo compositor, a seguir: 1 – Tela de gaze transparente; 2 – Retrato de Cardeal; 3 – Fogão aceso; 4 – Tamboretes e poltronas perto do fogão; 5 – Instrumentos musicais: cravo, violoncelo e violino; 6 – Ceia montada; 7 – Três figurantes representando fâmulos; 8 – Porta de entrada dos personagens cardeais.

Capítulo II:

EDIÇÃO CRÍTICA DA ÓPERA A *Ceia dos Cardeais*

A ópera *A Ceia dos Cardeais* nunca foi editada, apesar da importância desta obra no escopo da produção do compositor Arthur Iberê de Lemos.

Tendo passado boa parte de sua vida fora de sua terra natal, Arthur Iberê de Lemos, homem de cultura invejável, teve forte influência de compositores europeus. A valorização de sua obra pode ter sofrido um descaso baseado no fato de que durante seu período fértil de criação, a música brasileira buscava, mais do que nunca, uma identidade própria, com o uso de elementos definidos como “brasileiros” dentro de nossa criação musical. Este e tantos outros aspectos acabaram por isolar a obra de Arthur Iberê de Lemos, rica em harmonias e melodias, porém sem a “identidade nacional” preferida em seu tempo, sendo sua criação musical desconsiderada para os palcos brasileiros. Sua obra é fruto da educação que teve no Brasil, mas também nos anos que viveu na Inglaterra, na Alemanha e ainda na Itália. Embora tenha buscado obras poéticas nacionais para a confecção da maioria de suas canções, não o fez para a criação de sua ópera *A Ceia dos Cardeais*, sendo a mesma inspirada por uma peça do teatro europeu.

Esquecida no tempo, a ópera *A Ceia dos Cardeais* tem agora sua primeira edição, contando a mesma com uma revisão crítica, tanto da partitura para orquestra quanto da partitura para piano criada pelo próprio autor.

3.1. A partitura para orquestra

3.1.1 Os originais e materiais disponíveis da partitura para orquestra

3.1.1.1 Localização

Os originais da ópera *A Ceia dos Cardeais* fazem parte hoje do acervo da Biblioteca Nacional. A cópia manuscrita foi doada pela família de Arthur Iberê de Lemos após seu falecimento, em 1967. Junto com ela, todo o acervo

disponível de música escrita pelo compositor, manuscrito ou editado, tem estado em repouso, distante das mãos de pesquisadores, regentes e intérpretes.

3.1.1.2 Descrição física da partitura para orquestra

Para a confecção da presente edição, este pesquisador contou com os microfilmes cedidos pela Biblioteca Nacional, contendo apenas a partitura para orquestra, estando a mesma manuscrita pelo próprio compositor. Na partitura, abaixo do carimbo da Biblioteca Nacional, encontra-se a data de 1972, indicando a catalogação final do material para o acervo daquela instituição.

A partitura manuscrita cedida pela Biblioteca Nacional não apresenta capa e nenhum comentário sobre a obra. Esta cópia da partitura para orquestra encontra-se em bom estado. Logo na primeira página, podemos ver descrita a orquestração utilizada pelo compositor. São, ao todo, 129 páginas de música escrita com tinta, não contendo nelas nenhuma data com a letra do compositor.

Não há nenhum trecho ilegível na partitura cedida pela Biblioteca Nacional. O material apresenta ainda numeração para ensaio, com 117 marcações na partitura, sendo o papel utilizado no manuscrito da CASA CARLOS WEHRS⁵⁵. A partir da página 46 do manuscrito, notamos a logomarca GSCHIRMER – ROYAL BRAND, situada ao lado esquerdo da página e ao fundo. Tanto o papel com a logomarca da Casa Carlos Wehrs quanto o que apresenta a segunda logomarca citada acima possuem 24 pautas musicais.

⁵⁵ A Casa Carlos Wehrs foi fundada no dia 29 de setembro de 1851, sendo sua primeira sede na rua do Cano, nº 217. Foi reconhecida como a primeira fábrica de pianos do país. Supria ainda a corte de D. Pedro II em assuntos musicais. No ano de 1932 passaram a Ed. Carlos Wehrs & Cia. A Casa Carlos Wehrs chegou a possuir uma filial situada à rua do Ouvidor, nº 153. Este estabelecimento abordava vários segmentos da música, desde editoriais, venda de discos e pianos. Este estabelecimento fechou suas portas no ano de 1975.

A partitura para orquestra não contém o texto poético, tampouco as partes vocais, que podem ser visualizados apenas na partitura para piano da *Ceia dos Cardeais*, que obtivemos através das mãos do maestro Luiz Aguiar. Este material também pode ser encontrado na Biblioteca Nacional, estando a cópia em negativo, contendo trechos impressos e manuscritos, esperando por uma impressão final para comercialização, o que o compositor não teve a satisfação de ver realizado.

Comparando as duas fontes disponíveis para uma edição final, deparamo-nos com pequenas diferenças entre as duas partituras, que serão citadas e analisadas nesta pesquisa. Ambas as partituras apresentam indicações de dinâmica e agógica, sendo as duas de valor indubitável para a edição final apresentada nesta pesquisa, contribuindo, tanto o manuscrito da partitura para orquestra como a partitura para piano, com dados que somados resultaram na possibilidade de uma edição apta para o estudo e performance.

3.1.1.3 Análise e seleção das fontes

A partitura para orquestra disponibilizada pela Biblioteca Nacional, embora não apresente em seu conteúdo as linhas vocais dos personagens da ópera, contém todo o pensamento musical de Iberê de Lemos. Outrossim, a partitura para piano contribuiu para comparações em determinadas passagens com escrita duvidosa, além de apresentar em seu corpo as linhas vocais da obra, numa adaptação da peça teatral. A partitura para piano é igualmente importante para análise e conhecimento da obra, uma vez que o compositor era um exímio pianista, além do fato dele ter confeccionado a ópera diretamente ao piano, antes de orquestrá-la. No caso de Arthur Iberê de Lemos, seus conhecimentos ao piano o direcionaram para primeiro compor a ópera neste instrumento, tendo ele mesmo tocado toda a parte antes de orquestrá-la.

Digno de nota, relativo à partitura para orquestra da ópera *A Ceia dos Cardeais*, é que ao correr da cópia e análise deste material, este autor

percebeu que os equívocos de escrita do compositor ficam mais raros com o avançar das páginas do manuscrito de orquestra. Acreditamos que o fato de Iberê de Lemos ter realizado a orquestração da ópera ao longo de anos, seu desenvolvimento como orquestrador sofreu a ação do tempo e também do estudo, deixando-o cada vez mais apto para esta tarefa. Nota-se no manuscrito algumas partes com a escrita mais presente, e outras com a escrita mais leve, sugerindo a troca de fonte usada para a escrita musical. O mesmo acontece com a coloração das páginas. Neste momento, é impossível a este autor não pensar nas palavras do amigo de Iberê de Lemos, Renzo Massarani, que citou em sua matéria sobre a morte do compositor: “Não o reencontraremos nunca mais pelas ruas do Rio, caminhando lenta e cansadamente sob o peso de sua eterna pasta – uma pasta tão grande que mais parecia uma mala.” Este comentário nos faz pensar nas horas - dias, meses, anos e décadas! - que o compositor dedicou a esta obra, hoje disponível para estudo, performance e apreciação através da presente edição.

Para a confecção da partitura para orquestra (bem como da partitura para piano), os dois manuscritos acima citados foram o alicerce para a formatação da edição final deste trabalho.

3.1.2 A confecção da edição da partitura para orquestra da ópera *A Ceia dos Cardeais*: revisão crítica

3.1.2.1 Roteiro para a confecção da edição da partitura para orquestra da ópera *A Ceia dos Cardeais*

Para a apresentação final da edição da partitura para orquestra da ópera *A Ceia dos Cardeais* de Arthur Iberê de Lemos optou-se por seguir um roteiro com seis etapas:

1ª Etapa – Digitalização dos manuscritos da partitura para orquestra cedidos pela Biblioteca Nacional, utilizando-se para isso o software Encore 5.0.2, de 2009. Tal digitalização preservou todas as indicações originais do compositor.

2ª Etapa – A confecção das linhas vocais, envolvendo sua correção ortográfica e atualização da grafia da língua portuguesa. Das duas fontes disponíveis para execução desta etapa, apenas a partitura para piano possuía as linhas vocais. Na tentativa de esclarecer ao máximo algumas eventuais dúvidas sobre o texto adaptado por Iberê de Lemos, optou-se por utilizar ainda uma edição da peça homônima de Julio Dantas, para aferição do texto registrado na adaptação de Iberê de Lemos.

3ª Etapa – Identificação de problemas envolvendo a escrita de valores musicais. Tal etapa visou uma correta apresentação dos aspectos da escrita musical indicados acima, corrigindo, algumas vezes, a escrita do compositor.

4ª Etapa – Nesta etapa procurou-se identificar e corrigir notas e pausas musicais registradas de maneira incorreta e/ou duvidosa, visando com isso uma correta apresentação da obra. Para tal realização, uma prévia análise harmônica foi realizada, no sentido de obter a maior quantidade possível de dados sobre a escrita musical desta obra.

5ª Etapa – Sugestões sobre articulação e ainda sobre acentuação foram realizadas nesta etapa, baseadas em comparações entre padrões existentes na escrita, bem como em características dos instrumentos inseridos na partitura para orquestra.

6ª Etapa – Por fim, realizamos indicações na partitura envolvendo mudança de estrutura rítmica, além de inclusão de aspectos de dinâmica e agógica. Para tal, a partitura para canto e piano foi de suma importância, uma vez que a mesma possui inúmeras indicações inexistentes na partitura para orquestra,

e é sabido que o compositor escreveu primeiro a ópera ao piano, orquestrando-a ao longo de quase duas décadas.

3.1.2.2 Grafia musical incorreta na partitura para orquestra manuscrita autógrafa

Para a presente edição da partitura para orquestra da ópera *A Ceia dos Cardeais*, alguns elementos de grafia musical foram corrigidos dos originais, bem como acrescentados outros para uma melhor apresentação da obra na presente edição. A seguir, o detalhamento dos aspectos modificados:

1) Nomenclatura dos instrumentos da orquestra: na partitura manuscrita da ópera *A Ceia dos Cardeais*: o compositor registrou cada instrumento em vernáculo. Este autor optou por registrar cada instrumento na língua italiana, sendo este idioma universal para a execução musical. Desta maneira, a leitura da obra torna-se acessível para brasileiros tanto quanto para estrangeiros;

2) As indicações de agógica presentes no manuscritos que não abarcam todos os instrumentos da orquestra: muitas vezes, em determinado trecho entre as cordas, por exemplo, o autor registra apenas um andamento musical para os primeiros violinos, mas não para os outros instrumentos de corda. Analisando cada trecho no qual ocorreu tal procedimento, optou-se por grafar indicações de agógica para todos os instrumentos que realizam em conjunto uma determinada condução melódica e/ou harmônica;

3) As indicações de dinâmica presentes no manuscrito não abarcam todos os instrumentos da orquestra: Optou-se por grafar indicações de dinâmica para todos os instrumentos que realizam em conjunto uma determinada condução melódica e/ou harmônica;

4) O compositor registrou no manuscrito da ópera a indicação de que a segunda flauta poderia realizar a parte escrita para o ottavino

(flautim), sendo esta uma indicação comum em orquestrações. A mesma indicação, o compositor deixou para o segundo oboé, que deveria realizar a parte do corne inglês. No entanto, verificou-se que nos c. 717 e 718, bem como dos c. 813 a 819, durante a narrativa do Cardeal Gonzaga, a escrita musical indica a participação dos dois oboés mais o corne inglês;

5) Indicações de andamento são quase nulas no manuscrito da ópera; no entanto, são abundantes na partitura para piano feita pelo compositor. Desta maneira, a partitura para piano contribuiu grandemente para a construção desta, que apresenta indicações de andamento inseridas acima do sistema (conjunto de pautas que compõem uma partitura);

6) A partitura para orquestra não apresenta dados sobre a criação da obra e também sobre seu autor. Neste sentido, na presente edição, optou-se por inserir os dados citados acima, para uma melhor apresentação da obra;

7) As indicações de dinâmica presentes no manuscrito de orquestra foram grafadas tanto acima quanto abaixo das pautas de cada instrumentos. Na presente edição, optou-se por inseri-las abaixo de cada pauta, com exceção das partes vocais, que apresentam indicações de dinâmica acima da pauta. Tal escolha foi tomada para que o texto poético possa ser visto sem a presença de outras palavras que possam, talvez, confundir o intérprete quando do estudo ou realização da obra;

8) Os originais da ópera *A Ceia dos Cardeais* apresentam as seguintes partes compartilhadas: flautas I e II, oboés I e II, clarinetes I e II, fagotes I e II, trompas I e II, trompetes I e II e, por último, trombones I e II. Para a presente edição, este autor optou por dar a cada um dos instrumentos acima citados uma pauta própria. Apenas as trompas I e II dividem a mesma pauta, justificando-se para isso a presença de uma terceira, trompa que ocupa uma linha própria. Desta maneira, a leitura para as três trompas fica mais acessível, utilizando a primeira e a segunda a mesma pauta;

9) A escrita para a percussão presente nos originais dispõe uma pauta específica para os tímpanos, chegando ainda a disponibilizar três pautas para os outros instrumentos que compõem a percussão. Na presente edição, este autor optou por apresentar também três pautas para a percussão, quando a partitura exige;

10) As fermatas encontradas na partitura original, quando há a intenção do compositor para uso das mesmas, não abarcam todos os instrumentos da partitura para orquestra. Aos poucos, este autor percebeu que foi uma constante do compositor registrar na partitura apenas uma ou duas indicações musicais para poucos instrumentos, tendo, no entanto, o sentido de atingir toda a partitura para orquestra. Ainda, a partitura para canto e piano apresenta outras indicações de fermata. Desta maneira, a união das duas partituras resultou nas indicações de fermatas apresentadas na edição desta pesquisa;

11) A presença da grafia de pausas no manuscrito ocorre quase sempre no meio de uma escrita. No entanto, quando algum instrumento ou um grupo completo não foi utilizado pelo compositor, o mesmo deixava os compassos em branco, raramente preenchendo-os com pausas. O mesmo ocorre com ligaduras de frase. Iberê de Lemos indica, geralmente, uma ligadura para o primeiro violino, por exemplo, e não para o segundo, se ambos possuem escritas rítmicas idênticas;

12) A numeração de compassos é inexistente nos originais da partitura para orquestra. Para a presente edição, este autor optou por numerar os compassos, proporcionando uma melhor visualização da obra, bem como a localização de qualquer trecho específico. Desta maneira, cada primeiro compasso de cada sistema aponta o número do compasso em questão.

13) O compositor registrou números de ensaio nos manuscritos de orquestra. No entanto, com o estudo da obra, este autor identificou erros na escrita nos números de ensaio. Ao todo, a partitura manuscrita aponta

117 (cento e dezessete) números de ensaio. Porém, o compositor saltou uma dezena de números a partir do número 51, registrando erroneamente 61. Tal erro foi corrigido na presente edição, que aponta os corretos 106 (cento e seis) números de ensaio pretendidos pelo compositor;

14) Símbolos de articulação musical presentes no manuscritos também foram organizados. O compositor registrou, freqüentemente, apenas uma articulação para um instrumento. Ao analisar a frase que contém esta articulação, este autor percebeu que a mesma deveria constar também para outros instrumentos.

15) No manuscrito da ópera, o compositor não indicou marcação de pedais para a harpa; apenas quando há inserção de notas diferentes da tonalidade estabelecida em determinado trecho.

16) A escrita para cordas no manuscrito apresenta poucas indicações de arcadas. Optou-se por mantê-las e não acrescentar mais arcadas, pois esta indicação pode variar conforme o procedimento adotado por determinado *spalla*.

17) Optou-se por não registrar na presente edição uma ligadura vertical na escrita para cordas e para a harpa, que se encontra em desuso. Esta ligadura foi utilizada no manuscrito para indicação do naipe de cordas sem *divise*. Como a partitura contém indicação de *divise* quando necessária, optamos por suprimir a ligadura citada, visando uma melhor apresentação da partitura.



EXEMPLO 42 – Exemplo de ligadura que se encontra em desuso, suprimida da presente edição da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

3.1.2.3 Notas e pausas escritas de maneira incorreta ou com indicação duvidosa de tempo e/ou altura encontrados no manuscrito de orquestra

As mudanças sugeridas neste item foram avaliadas a partir da harmonia encontrada nos trechos específicos e ainda conferidas e baseadas na partitura para piano. É necessário reafirmar que Arthur Iberê de Lemos compôs toda a ópera *A Ceia dos Cardeais* ao piano, instrumento que dominava completamente. Desta maneira, a partitura para canto e piano foi de grande valia para as modificações realizadas na presente edição crítica.

1 – C. 2, violas. A pausa de mínima deve ser pontuada, o que não está grafado no manuscrito.

2 – C. 5, clarinete I e clarinete II. A pausa de mínima deve ser pontuada, o que não está grafado no manuscrito.

3 – C. 6, primeira trompa. A pausa de mínima deve ser pontuada, o que não está grafado no manuscrito.

4 – C. 66, violoncelos. A primeira nota do compasso está grafada como Fá sustenido. No entanto, o acorde em questão é de Sol Maior, o que não justifica a presença do Fá sustenido. Ainda, a partitura para piano não apresenta esta nota. Sugerimos a mudança para a nota Sol.

5 – C. 94, violas. A terceira pausa do compasso foi grafada como pausa de colcheia. Porém, trata-se de uma pausa de semicolcheia, que completa, desta maneira, os valores do compasso.

6 – C. 96, violoncelos. A primeira pausa do compasso foi grafada como pausa de colcheia. Porém, trata-se de uma pausa de semicolcheia, que completa, desta maneira, os valores do compasso.

7 – C. 102, primeira flauta. A terceira nota do compasso foi grafada como Fá sustenido. Trata-se, no entanto, da nota Sol. Justifica-se a mudança, uma vez que os primeiros violinos possuem a mesma escrita que a primeira flauta. Ainda, a partitura para canto e piano não apresenta tal nota.

8 – C. 125 e 126, percussão (tambor militar). A última pausa de cada compasso está grafada no manuscrito como pausa de semínima. Optou-se por grafá-las como pausa se semínima pontuada, para preenchimento correto dos valores dos compassos citados.

9 – C. 142, violoncelos. A última nota do compasso está grafada como Sol. No entanto, optamos por registrar a nota Lá natural, seguindo a mesma linha do clarone. Ainda, a nota que consta na partitura para piano é Lá natural, e não Sol.

10 – C. 144, primeiro trombone. A única nota do compasso está grafada como Fá sustenido. No entanto, optou-se por grafá-la como Fá bequadro, uma vez violoncelos e contrabaixos a realizam desta maneira. Ainda, a partitura para canto e piano não apresenta tal nota, mas sim o Fá bequadro.

11 – C. 148, harpa. A nota Fá do arpejo, em ambas as claves da harpa, está grafada como Fá sustenido. Optou-se por registrá-la como Fá bequadro, seguindo a mesma condução apresentada pelos violinos, violoncelos, clarineta I e II, além da segunda trompa. Ainda, na partitura para piano, a mesma nota está grafada como Fá bequadro, o que confirma a real grafia da nota.

12 – C. 165, primeiros violinos. A nota Fá está grafada como Fá sustenido. No entanto, optou-se por grafá-la como Fá bequadro, uma vez que os segundos violinos, as violas e o primeiro oboé a realizam como Fá bequadro. Ainda, na partitura para piano, a nota em questão está grafada como Fá bequadro.

13 – C. 183, segundo clarinete. A grafia no manuscrito aponta a nota Ré com valor de colcheia. No entanto, o primeiro clarinete e também o clarone

executam notas com valor de mínima pontuada, que preenchem todo o compasso. A mesma nota está grafada na terceira trompa, pelo compositor, como mínima pontuada. Ainda, na partitura para piano, a nota também está grafada com o valor de mínima pontuada.

14 – C. 184, violoncelos, segundas vilas, segundos violinos, segunda trompa, clarone e primeiro clarinete. Optou-se por manter o Si natural, e não o Si bemol, como indicado pelo compositor, apoiando-se na partitura para canto e piano.

15 – C. 185, harpa. As notas escritas no compasso foram indicadas para uma realização de *glissando*. No entanto, o compositor registrou-as de maneira errônea, usando valores de fusa. A grafia correta é com semicolcheias.

16 – C. 189, primeiros e segundos violinos. O compositor registrou os seguintes valores: mínima ligada a uma semínima e depois colcheia. Para preencher o compasso, é necessário a presença de uma mínima pontuada ligada a uma semínima pontuada, que por sua vez deve ser ligada a uma semínima para, por fim, ser registrada uma colcheia. Ao conferirmos os valores, a partitura para canto e piano apresenta o preenchimento correto deste compasso. O mesmo se dá com os tímpanos, uma vez que o compositor registrou os seguintes valores: duas semínimas e uma mínima. Para o preenchimento correto da escrita dos tímpanos, é necessário a utilização dos valores: duas semínimas pontuadas e uma mínima pontuada.

17 – C. 193, primeira flauta. A segunda nota do compasso foi grafada pelo compositor como Ré. No entanto, optou-se por mudá-la para Dó, que é a mesma nota realizada e grafada para o segundo clarinete, para o personagem Cardeal Gonzaga e pelos primeiros violinos, em *divise*.

18 – C. 194, segundo violinos (voz inferior). A primeira nota do terceiro tempo do compasso foi grafada pelo compositor como colcheia. No

entanto, trata-se de uma mínima. O mesmo ocorre com a primeira nota do último tempo do compasso.

19 – C. 203, tímpano. A única pausa do compasso está grafada no manuscrito como pausa de mínima. Optou-se por grafá-la como pausa de mínima pontuada, preenchendo, desta maneira, os valores corretos do compasso.

20 – C. 204, primeiro clarinete. A primeira nota escrita no compasso está grafada como Mi natural, mas trata-se de um trecho formado por trítonos. Optou-se, então, grafar a referida nota como Mi bemol.

21 – C. 208, segundo clarinete. A última nota deste compasso foi grafada pelo compositor como Dó bequadro. No entanto, trata-se de um trecho onde flautas, o primeiro clarinete, primeiros e segundos violinos possuem escrita de trítonos. Optou-se por grafar a referida nota como Dó sustenido, já indicado na tonalidade em que se encontra este compasso.

22 – C. 275, segundos violinos. O autor registrou a primeira nota do compasso como colcheia. No entanto, optou-se por modificá-la para semínima, uma vez que os primeiros e segundos violinos realizam o mesmo desenho rítmico, e ainda observando-se a escrita presente na partitura para piano, que apresenta a nota como semínima.

23 – C. 285, primeiro fagote. A única nota do compasso foi grafada como Si bemol. No entanto, apoiado pela escrita do segundo clarinete, dos segundos violinos e ainda pela partitura para piano, optou-se por modificar o Si para Si bemol.

24 – C. 303, celesta. Optou-se por modificar a nota mais grave do harpejo realizado pela mão esquerda de Si para Dó. O mesmo harpejo é realizado pela mão direita, duas oitavas acima, contendo em sua base a nota Dó, própria do acorde de Fá Maior.

25 – C. 306, harpa. Optou-se por modificar anota mais aguda do harpejo escrito para a mão esquerda de Mi para Fá. Trata-se de um acorde de Fá Maior, tendo a tônica como nota mais aguda do harpejo.

26 – C. 312, celesta. A harmonia do compasso compreende um harpejo de Dó Maior no primeiro tempo e um harpejo de Fá Maior no segundo tempo. No manuscrito, a primeira nota do segundo tempo está grafada como Sol. Optou-se por mudá-la para Fá sustenido, de acordo com a harmonia usada em toda a orquestração, apoiando-se ainda na partitura para piano, que aponta a nota citada como Fá sustenido.

27 – C. 321, violoncelos. A primeira nota do compasso está grafada como Mi natural. O mesmo ocorre com os fagotes, primeiro e segundo. Optou-se por grafá-la como Mi bemol, reforçando a harmonia de Mi bemol Maior no primeiro tempo do compasso, a mesma indicada na partitura para piano.

28 – C. 373, percussão (castanholas). A escrita para as *nacchere* (castanholas) aponta dois grupos de duas notas com valores de fusa. Optou-se por grafá-las como semicolcheia, preenchendo, desta maneira, os valores exigidos pelo compasso em questão.

29 – C. 376, violas. A primeira nota do compasso está grafada como Fá sustenido. Optou-se por mudá-la para a nota Si, seguindo o padrão desenvolvido pelos violinos e, ainda, respeitando a partitura para canto e piano, que apresenta a nota Si e não Fá sustenido.

30 – C. 390, primeira flauta. A terceira nota do compasso está grafada como Dó natural. No entanto, trata-se de um harpejo com intervalos de terça menor, juntamente com o primeiro oboé, as duas clarinetas e o clarone. Optou-se por grafar a referida nota como Dó sustenido, como está grafada na partitura para canto e piano. Ainda neste compasso, as duas clarinetas sofreram

os seguintes ajustes para a presente edição: o Ré natural foi grafado como Ré sustenido, e o Si bequadro foi grafado como Si sustenido.

31 – C. 392, primeira flauta. Novamente, a grafia da nota Dó foi alterada para Dó sustenido, seguindo a ordem apresentada pelo primeiro oboé e pelos primeiros violinos na linha inferior com *divise*.

32 – C. 421, violas. O manuscrito não aponta a retomada da clave de Dó na terceira linha. Acrescentando a referida clave, a linha das violas torna-se idêntica à linha do corne inglês e da primeira trompa.

33 – C. 422, primeira trompa. Optou-se grafar a primeira nota do compasso com um sustenido. Desta maneira, a linha melódica da primeira trompa ficou idêntica à das violas e do corne inglês, e grafada como está na partitura para piano.

34 – C. 423, primeira flauta. A última nota do compasso está grafada como Mi natural. No entanto, o primeiro oboé, o primeiro fagote, a segunda trompa, a harpa, os primeiros violinos, os segundos violinos e os violoncelos apresentam a referida nota como Mi bemol. O mesmo problema ocorre com as violas, que também apresentam na última nota do compasso o Mi natural. Ambas as escritas para primeira flauta e viola foram alteradas para Mi bemol, de acordo com os outros instrumentos e também com a partitura para canto e piano, realizando assim intervalos de terça menor. O mesmo problema se deu com a nota Sol dos primeiros violinos neste mesmo compasso, que também foi alterada para Sol bemol, seguindo os mesmos critérios para sua mudança observados em relação às alterações conferidas à primeira flauta e às violas.

35 – C. 425, primeiro oboé. Optou-se por alterar a nota Fá natural para Fá sustenido, realizando assim a condução harmônica proposta no compasso anterior, com intervalos de terça menor. Ainda, a partitura para canto e piano aponta a nota com sustenido.

36 – C. 432, primeiros violinos, segundos violinos e violas. No manuscrito, a última nota do compasso foi grafada como Lá natural para os primeiros violinos. Optou-se por grafá-la como Sol. Para os segundos violinos, a grafia encontrada no manuscrito é a nota Fá sustenido. Optou-se por grafá-la como Mi, tornando a condução destes dois instrumentos igual à condução apresentada pela primeira flauta e pelo primeiro oboé. Para as violas, optou-se por alterar a grafia da última nota deste compasso de Lá natural para Sol natural. A partitura para canto e piano confirma as alterações sugeridas na partitura para orquestra.

37 – C. 439, violoncelos. A segunda nota do compasso está grafada no manuscrito como Ré natural. Optou-se por grafá-la como Mi natural, uma vez que em todo o compasso a harmonia de Dó Maior é a única utilizada pelo compositor. Ainda, a partitura para canto e piano registra a nota Mi natural.

38 – C. 484, violoncelos. A primeira nota do compasso está grafada como Dó natural. Optou-se por mudá-la para Ré natural, reforçando o harpejo de Ré Maior, de acordo com a partitura para canto e piano.

39 – C. 490 a 493, corne inglês. No manuscrito, o trecho que compreende os c. citados possui indicação do compositor para que o corne inglês dobre a linha da segunda flauta uma oitava abaixo. No entanto, ao escrevermos a linha, percebemos que a mesma ultrapassa a extensão do corne inglês, que possui escrita entre o Mi 2 e o Dó 5. Neste sentido, optamos por grafar o trecho citada uma oitava acima.

40 – C. 498, terceira trompa. A última nota do compasso está grafada no manuscrito como Fá sustenido. Optou-se por grafá-la como Fá natural, na presente edição, tendo como justificativa a análise de que se trata de um trecho cromático repetido pela primeira trompa, pelos clarinetes e pela primeira flauta. Ainda, a partitura para piano apresenta a nota sugerida por este revisor.

41 – C. 534, violas. A primeira nota do compasso está grafada no manuscrito como semínima pontuada. Optou-se por grafá-la como semínima, uma vez que se trata de um trecho onde primeiros violinos, e ambas as flautas realizam a mesma célula rítmica. Ainda, a presença do ponto na referida nota ultrapassaria os valores permitidos pelo compasso. Na partitura para canto e piano, a nota está grafada como sugerida por este revisor.

42 – C. 548, percussão (tambore militare). A única nota do compasso está grafada no manuscrito como mínima. Optou-se por grafá-la como semibreve, preenchendo, assim, os valores exigidos pelo compasso.

43 – C. 567, fagotes. A última nota do compasso está grafada como Ré sustenido no original. Optou-se por mudá-la para Dó sustenido, uma vez que os fagotes realizam a mesma escrita que os violoncelos, sendo que estes apresentam a referida nota como Dó sustenido. Além disso, trata-se, claramente, de um acorde de terças menores, justificando a presença da nota Dó sustenido. A partira para canto e piano apresenta a mesma grafia sugerida por este revisor.

44 – C. 571, tímpano. A nota que preenche o compasso está grafada com o valor de mínima. Optamos por grafá-la com valor de mínima pontuada, seguindo o padrão encontrado na escrita deste instrumento neste trecho da ópera.

45 – C. 634, violas. A penúltima nota do compasso foi grafada como Ré natural. Optou-se por grafá-la como Ré sustenido, seguindo o padrão apresentado pelas cordas e pelas flautas. Ainda, a partitura para canto e piano apresenta a referida nota como Ré sustenido, a mesma sugerida por este revisor.

46 – C. 645, não há a indicação do retorno da clave de Fá na quarta linha após a última nota do compasso. Optou-se por inseri-la, de acordo com a harmonia proposta pelo compositor, como registrado na partitura para canto e piano.

47 – C. 647, a nota Ré presente no harpejo indicado na escrita para a harpa encontra-se grafada no manuscrito como Ré sustenido. Optou-se por grafá-la como Ré bequadro, de acordo com a harmonia proposta pelo compositor, de acordo com a escrita para os primeiros violinos, para a voz do Cardeal De Montmorency, para as violas e também para os violoncelos.

48 – C. 670, primeira flauta. A primeira nota do compasso está grafada no manuscrito como Mi natural. Optou-se por grafá-la como Sol natural, como realizada pelos primeiros violinos e pelo personagem Cardeal De Montmorency. Ainda, a partitura para canto e piano apresenta a mesma nota sugerida por este revisor.

49 – C. 701, primeiros violinos. A primeira nota do compasso está grafada no manuscrito como semínima pontuada, com ligadura de união a uma colcheia seguida de pausa de colcheia e pausa de semínima. Tais valores preenchem o compasso escrito pelo compositor, ou seja, $\frac{3}{4}$. Optou-se por retirar o ponto na referida nota, tornando assim os valores corretos dentro do compasso.

50 – C. 702, primeiro oboé e violas. A primeira nota do compasso, tanto para o primeiro oboé quanto para as violas, está grafada como colcheia com duplo ponto. Optou-se por grafar a referida nota com apenas um ponto, de maneira a concluir os valores do compasso $\frac{3}{4}$ corretamente, como registrado na partitura para canto e piano. Ainda no c. 702, foi inserida uma pausa de semínima no último tempo do compasso, para completar os valores que o mesmo possui.

51 – C. 714, primeiros violinos (segunda *divise*) e violas (segunda *divise*). A última nota do compasso, para os dois instrumentos citados, foi grafada no original como Sol natural. Optou-se por grafá-la como Sol sustenido, acompanhando a condução realizada pelos segundos violinos (primeira *divise*), pelo personagem Cardeal Gonzaga e pelo primeiro oboé. Ainda, na partitura para canto e piano, a referida nota está grafada como sugerida por este revisor.

52 – C. 715, segunda flauta e violas (segunda *divise*). A última nota do compasso foi grafada Ré natural. Optou-se por grafá-la como Ré sustenido, como na partitura para canto e piano, acompanhando o movimento dos segundos violinos (primeira *divise*), do personagem Cardeal Gonzaga, bem como dos clarinetes.

53 – C. 725, primeiros violinos (primeira *divise*). A última nota do compasso está grafada no manuscrito como Dó sustenido. Optou-se por grafá-la como Dó bequadro, acompanhando a condução dada aos segundos violinos (segunda *divise*), ao personagem Cardeal Gonzaga, ao primeiro trompete, ao segundo clarinete e, por fim, às flautas.

54 – C. 727, primeira trompa. A penúltima nota do compasso está grafada como Fá sustenido. Optou-se por grafá-la como Fá bequadro, acompanhando o movimento dos primeiros violinos (primeira *divise*), dos segundos violinos (segunda *divise*) e da violas (primeira *divise*). Ainda, a segunda nota escrita para a segunda trompa do referido compasso está grafada no manuscrito como Fá sustenido. Optou-se por grafá-la como Fá bequadro, seguindo a conduta dada à primeira trompa. Ambas as notas citadas se apresentam na partitura para canto e piano como Fá bequadro.

55 – C. 728, violas. A primeira nota do compasso para as violas na primeira *divise* foi grafada no original como Fá sustenido, a mesma grafia dada à segunda nota da segunda *divise*. Optou-se por grafar ambas as notas citadas como Fá bequadro, seguindo a realização dada aos segundos violinos (primeira *divise*), ao personagem Cardeal Gonzaga e ao segundo clarinete. A única nota da segunda trompa neste mesmo compasso também foi alterada de Fá sustenido para Fá bequadro, como apresentada na partitura para canto e piano.

56 – C. 754, terceira trompa. A primeira nota do compasso está grafada como Mi bemol. Optamos por grafá-la como Mi natural, de acordo com a indicação presente na partitura para piano.

57 – C. 765, primeiros violinos. A última nota do compasso está grafada no manuscrito como Sol bemol. Optou-se por grafá-la como Sol natural, tratando-se de um trecho cromático, como registrado pela partitura para canto e piano. Ainda, foi reforçada a grafia dos segundos violinos com a mesma nota, uma vez que a primeira nota do compasso para os segundos violinos também apresenta a nota Sol bemol, porém uma oitava abaixo. Neste caso, para não proporcionar nenhuma dúvida para este grupo de instrumentos, foi utilizada o símbolo de bemol entre parênteses.

58 – C. 779, clarinetes. A última nota grafada para o segundo clarinete, bem como a única nota grafada para o primeiro clarinete, apresentam o valor de semínima. Este valor não preenche o compasso em questão, que é de 3/2. Optou-se por grafar ambas as notas como mínimas, como estão grafadas na partitura para canto e piano.

59 – C. 781, primeiros violinos. O grupo das primeiras oito notas grafadas para a primeira e para a segunda *divise* dos primeiros violinos apresenta o valor de fusa para cada nota. Este valor não preenche o compasso em questão, que é de 3/2. Optou-se por grafar as notas referidas com o valor de semicolcheia, como apresentadas na partitura para canto e piano.

60 – C. 787, primeiro oboé. A primeira nota do compasso está grafada no manuscrito como Dó natural. Optou-se por grafá-la como Dó sustenido, como está o corne inglês e também a escrita para o personagem Cardeal Gonzaga. A grafia sugerida por este revisor para o primeiro oboé é a mesma encontrada na partitura para canto e piano.

61 – C. 794, terceira trompa. No manuscrito, a única nota grafada para a terceira trompa neste compasso apresenta a nota Fá bequadro. Optou-se por grafá-la como Fá sustenido, acompanhando a escrita para as violas, bem como reforçando a harmonia de Ré Maior. Ainda, na partitura para canto e piano, a nota grafada é a mesma sugerida por este revisor.

62 – C. 807, tuba. A segunda nota do compasso apresenta o valor de uma mínima pontuada, o que excede os valores que o compasso de 5/4 exige. Optou-se por grafar a referida nota com o valor de mínima, seguindo a condução dada pelo compositor aos contrabaixos, aos tímpanos, ao contrafagote e aos fagotes. Ainda, na partitura para canto e piano, a grafia encontrada é a mesma sugerida por este revisor.

63 – C. 808, segunda flauta. A primeira nota do compasso apresenta o valor de uma mínima. Optou-se por grafá-la como semínima, preenchendo assim os valores exigidos pelo compasso de 5/4. Ainda, na partitura para canto e piano, a grafia encontrada é a mesma sugerida por este revisor.

64 – C. 810, primeiros violinos (primeira *divise*). A primeira nota do compasso está grafada como Fá natural. Optou-se por grafá-la como Ré natural, seguindo a mesma condução dada pelo compositor para a primeira flauta. Ainda, na partitura para canto e piano, a grafia encontrada é a mesma sugerida por este revisor.

65 – C. 821, segundos violinos. As últimas quatro notas deste compasso estão grafadas para os segundos violinos no manuscrito como semicolcheias. Optou-se por grafá-las como colcheias, preenchendo corretamente os valores exigidos pelo compasso $\text{C}\sharp$ e seguindo a condução dada aos primeiros violinos. Ainda, a grafia encontrada na partitura para canto e piano é a mesma sugerida por este revisor.

66 – C. 823, primeiro clarinete. A primeira nota deste compasso foi grafada para o primeiro clarinete com o valor de semibreve, o que ultrapassa os valores exigidos pelo compasso $\text{C}\sharp$. Optou-se por grafar a referida nota com o valor de mínima, como grafada na partitura para canto e piano. Ainda neste compasso, a nota Si escrita tanto para as violas quanto para o clarone foi grafada como natural. Optou-se por grafá-la como Si bemol, seguindo a mesma condução dada

pelo compositor aos primeiros e segundos violinos, à primeira flauta e também ao primeiro oboé.

67 – C. 825, segunda flauta. A última nota grafada neste compasso apresenta a nota Ré natural. Optou-se por grafá-la como Ré sustenido, presente na escrita do primeiro oboé, no corne inglês, no clarone, nos primeiros e segundos violinos.

68 – C. 853, tuba, órgão, tam tam, tímpano, primeiros violinos (*divise*), segundo violinos (primeira *divise*), violoncelos (*divise*) e contrabaixo. Os valores indicados não preenchem o compasso de 6/4. Optou-se por pontuar todas as mínimas dos instrumentos citados acima, preenchendo, assim, os valores do compasso.

3.1.2.4 Sugestões sobre articulação e dinâmica

Neste item apontaremos sugestões realizadas referente às articulações e indicações de dinâmica cujo objetivo foi apresentar toda a partitura para orquestra com coerência. Toda indicação de dinâmica foi grafada na presente edição abaixo da pauta de cada instrumento, com exceção da primeira trompa, que apresenta indicação de dinâmica acima da pauta. Isto se deu porque este instrumento divide a pauta com a segunda trompa.

1 – C. 2, violas. Seguindo a dinâmica sugerida pelo compositor ao clarone, registramos a indicação *mezzo forte* (*MF*) para a execução das violas.

2 – C. 20, corne inglês, clarinetes I e II, fagotes I e II. Seguindo o padrão estabelecido aos outros instrumentos da orquestra, optou-se por grafar a dinâmica pianíssimo (*pp*) para os instrumentos acima citados.

3 – C. 22, Clarone e contrafagote. Seguindo o padrão estabelecido aos outros instrumentos da orquestra, optou-se por grafar a dinâmica *pianissimo* (*pp*) para os instrumentos acima citados.

4 – C. 33, segunda trompa. Optou-se por registrar o símbolo de decrescendo neste instrumento, seguindo o padrão estabelecido pelo compositor em relação às outras duas trompas.

5 – C. 35, Segunda flauta. Optou-se por grafar a dinâmica neste compasso como *forte* (*F*), seguindo o padrão estabelecido pelo compositor.

6 – C. 35, primeiros violinos, segunda *divise*. Optou-se por inserir a mesma ligadura proposta pelo compositor aos primeiros violinos na primeira *divise* e também aos segundos violinos na primeira e segunda *divise*.

7 – C. 62, primeiro fagote. Optou-se por indicar a dinâmica *piano* (*p*) para este instrumento, uma vez que não há nenhuma dinâmica indicada pelo compositor. Justifica-se a dinâmica em *piano*, já que o corne inglês, o primeiro clarinete e o clarone executam um inciso em dinâmica *forte*, seguindo um padrão estabelecido pelo compositor, padrão este diferente da linha escrita para o primeiro fagote.

8 – C. 65, toda a partitura para orquestra. Optou-se por inserir fermata em todas as pautas, e não apenas nos instrumentos indicados pelo compositor. Este procedimento será repetido futuramente, estabelecendo assim um padrão de revisão da obra.

9 – C. 66, naipe de cordas. Optamos por inserir a dinâmica *piano* (*p*) para todo o naipe, de acordo com a indicação encontrada na partitura para canto e piano.

10 – C. 140, violoncelos. Optou-se por inserir o símbolo de decrescendo no harpejo realizado pelo naipe de violoncelo, seguindo as intenções musicais realizadas pela voz do tenor solista.

11 – C. 150, Flautas e primeiro oboé. Optou-se por retirar as fermatas indicadas pelo compositor para estes três instrumentos. Elas não se justificam, uma vez que outros instrumentos de outros naves da orquestra continuam a executar uma movimentação que não possui a indicação de fermatas.

12 – C. 151, primeiro oboé. Optou-se por retirar os dois acentos das duas notas que completam o compasso. Trata-se de uma articulação em *piano* para todo o naipe de madeiras, não possuindo o primeiro oboé nenhum destaque, devendo soar este instrumento como os outros que compõem este pequeno trecho, logo apoiado pelas cordas até o c. 155.

13 – C. 156, celesta e cordas. Optamos por inserir a dinâmica em *pianissimo (pp)*, seguindo o padrão estabelecido pelo compositor para os outros instrumentos da orquestra.

13 – C. 161, segundo violinos. Optamos por inserir o símbolo de crescendo para os segundos violinos, seguindo o mesmo padrão realizado pelos primeiros violinos que executam a mesma escrita uma oitava acima.

14 – C. 164, violas. Optamos por registrar a indicação de tutti para o naipe de violas, indicação esta esquecida pelo compositor.

15 – C. 176, harpa. Optou-se por grafar a dinâmica *pianissimo (pp)* para este instrumento, seguindo o padrão estabelecido pelo compositor, uma vez que a escrita para a harpa neste compasso não apresenta uma escrita de solo, mas sim apenas dobrando a linha escrita para os violoncelos.

16 – C. 228. 229, 230, primeira flauta, corne inglês e primeiro clarinete, respectivamente. Optamos por indicar solo para os instrumentos citados

acima, seguindo a indicação do compositor no c. 227, para o primeiro oboé, que realiza o mesmo tema, seguido pela primeira flauta, pelo corne inglês e pelo primeiro clarinete.

17 – C. 283, harpa. O compositor estabeleceu a fórmula de compasso 2/4 para a harpa no o trecho que compreende os c. 283 a 291. No entanto, foi registrado o compasso 6/8 para toda a orquestra. Optou-se por mudar a indicação de compasso 6/8 para a harpa, transformando a escrita deste instrumento em quiáleras.

18 – C. 308 e 309, harpa. Optou-se por inserir a indicação de harpejo para este instrumento, seguindo o padrão estabelecido pelo compositor.

19 – C. 313, contrabaixos. Optou-se por inserir o mesmo símbolo de crescendo apresentado pelo compositor aos violoncelos, que realizam a mesma escrita musical.

20 – C. 327, corne inglês. Optou-se por inserir a dinâmica *pianissimo* (*pp*), seguindo o padrão estabelecido pelo compositor.

21 – C. 33, segundos violinos e violas. Optou-se por inserir a indicação de *pizzicato* (*pizz.*), indicada pelo compositor para os outros instrumentos do naipe de coras.

22 – C. 350 a 354, segundo fagote e contrafagote. Optou-se por inserir a indicação de dinâmica decrescente em cada compasso acima citado, seguindo o padrão estabelecido pelo compositor nos clarinetes e também no clarone.

23 – C. 372, clarone e primeiro fagote. Optou-se por inserir a dinâmica *forte* (*f*) para os instrumentos acima citados, de acordo com o padrão estabelecido pelo compositor.

24 – C. 375, fagotes. Optou-se por inserir o símbolo de crescendo, seguindo o padrão estabelecido pelo compositor aos violoncelos e contrabaixos.

25 – C. 381, violinos, violas e contrabaixos. Optou-se por inserir a indicação de dinâmica crescendo nos instrumentos acima citados, seguindo a mesma indicação do compositor para os violoncelos, pois se trata de um mesmo padrão composicional estabelecido para todo o naipe de cordas.

26 – C. 500, violoncelos e contrabaixos. Optou-se por inserir a mesma indicação dinâmica conferida aos outros instrumentos do naipe de cordas, seguindo o padrão estabelecido pelo compositor.

27 – C. 559, violoncelos e contrabaixos. Optou-se por inserir a mesma indicação dinâmica conferida aos outros instrumentos do naipe de cordas, seguindo o padrão estabelecido pelo compositor.

28 – C. 655 e 656, segundos violinos e violas. Optou-se por registrar a mesma dinâmica sugerida pelo compositor aos primeiros violinos, seguindo, desta maneira, um padrão estabelecido pelo compositor.

29 – C. 657, primeiro oboé. Optou-se por inserir a mesma indicação de dinâmica a este instrumento, seguindo o padrão estabelecido pelo compositor aos primeiros violinos, que realizam a mesma escrita musical.

30 – C. 675, corne inglês e segundos violinos. Optou-se por grafar a mesma realização dos trinados indicados no segundo e também no terceiro tempo deste compasso, de acordo com o padrão estabelecido pelo compositor no primeiro tempo e também no compasso anterior.

31 – C. 696, harpa. Optou-se por registrar o mesmo símbolo de dinâmica em crescendo, indicado pelo compositor nos dois compassos anteriores, mantendo assim o padrão estabelecido neste trecho musical.

32 – C. 729, clarinetes, clarone e fagotes. Optou-se por registrar a dinâmica *forte* (*f*), de acordo com o padrão indicado pelo compositor nos outros instrumentos da orquestra.

33 – C. 750. Segundos violinos, violoncelos e violas. Optou-se por registrar a mesma dinâmica indicada pelo compositor para os primeiros violinos. Trata-se do mesmo padrão rítmico, justificando-se assim a inserção da dinâmica citada.

34 – C. 768, todos os instrumentos. Optou-se por registrar a dinâmica *fortissimo* (*ff*) para todos os instrumentos que possuem escrita neste compasso. Justifica-se para tal a indicação do próprio compositor presente na partitura para piano.

35 – C. 781, primeiros violinos. Optou-se por inserir a dinâmica *pianissimo* (*pp*), seguindo a indicação do compositor para os segundos violinos. Trata-se da mesma movimentação musical, justificando-se a inserção da dinâmica acima citada.

36 – C. 807, todos os instrumentos. Optou-se por registrar a dinâmica *fortissimo* (*ff*) para todos os instrumentos que possuem escrita neste compasso. Justifica-se para tal a indicação do próprio compositor presente na partitura para piano.

37 – C. 842, primeiro fagote. Optou-se por inserir uma ligadura de expressão, unindo a única nota do c. 842 à única nota do compasso 843, seguindo o padrão estabelecido pelo compositor.

38 – C. 629, segundos violinos. O compositor não registrou na partitura a indicação de *div.* (*divise*) para a escrita dos segundos violinos. No entanto, no c. 631 encontramos a indicação de *tutti*. Desta maneira, optamos por indicar no c. 629 a *divise* para os segundos violinos.

39 – C. 689, harpa. Não há no manuscrito a indicação de arpejo para as duas mãos. Optou-se por inserir o símbolo para a indicação de arpejo, seguindo o padrão existente nesta seção da partitura.

3.1.2.5 Indicações inexistentes no manuscrito de orquestra e alterações na estrutura rítmica

1 – C. 759, primeira trompa. Este compasso apresente apenas três tempos, sendo que o correto seria quatro. Como todas as notas do compasso estão em uníssono na nota Dó, optou-se por manter a mesma nota, acrescentando os valores realizados pelas violas e pelos violoncelos, ou seja, duas colcheias para o segundo tempo do compasso. Como a escrita para a primeira trompa neste compasso apresenta no início de cada tempo a nota Dó com ligadura de união, optou-se por inserir também a mesma ligadura na primeira das duas notas inseridas.

2 – C. 629, segundos violinos. O compositor não registrou na partitura a indicação de *div.* (*divide*) para a escrita dos segundos violinos. No entanto, no c. 631 encontramos a indicação de *tutti*. Desta maneira, optamos por indicar no c. 629 a *divide* para os segundos violinos.

3 – C. 689, harpa. Não há no manuscrito a indicação de arpejo para as duas mãos. Optou-se por inserir o símbolo para a indicação de arpejo, seguindo o padrão existente nesta seção da partitura.

4 – C. 845, primeiro fagote. O compasso não foi preenchido. Optou-se por seguir o padrão estabelecido neste trecho, inserindo, desta maneira, a nota Dó natural, ligada à anterior, dobrando com o segundo fagote, porém uma oitava acima.

3.1.2.6 Indicações ilegíveis na partitura para orquestra manuscrita autógrafa

C. 183. Há uma indicação para a entrada do segundo trompete, que tem a dinâmica em pianíssimo. Não nos foi possível identificar a escrita do compositor neste trecho.



FIGURA 43 – Escrita ilegível na partitura para orquestra. c.183.

C. 608. Há uma indicação para o primeiro oboé, corne inglês e primeiro fagote. Não identificamos a escrita do compositor. Neste sentido, esta indicação não consta na presente edição.

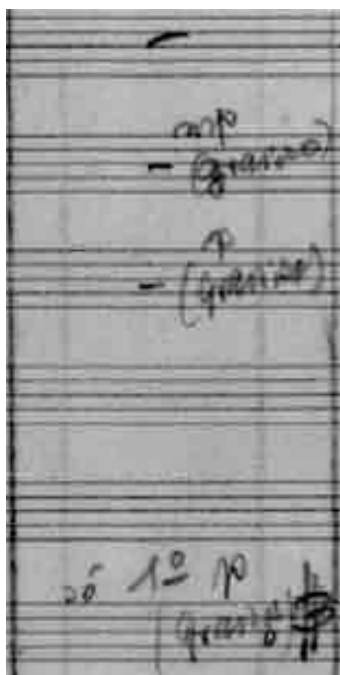


FIGURA 44 – Escrita ilegível na partitura para orquestra.c.608.

C. 610. Há uma indicação para as flautas, logo após a indicação da dinâmica *piano* (*p*) que não conseguimos identificar. Neste sentido, esta indicação não consta na presente edição.

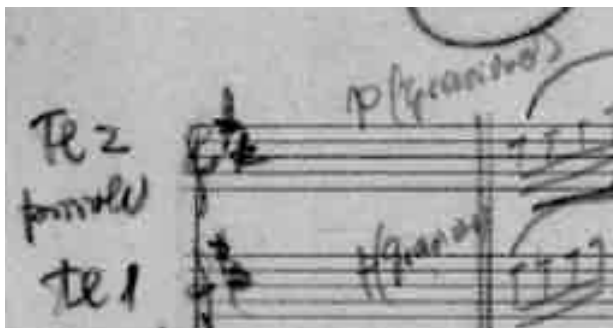


FIGURA 45 – Escrita ilegível na partitura para orquestra.c.610

C. 751. Há uma indicação para os trompetes, acima da indicação *dolce*, que não foi possível ser lida. Neste sentido, esta indicação não consta na presente edição.

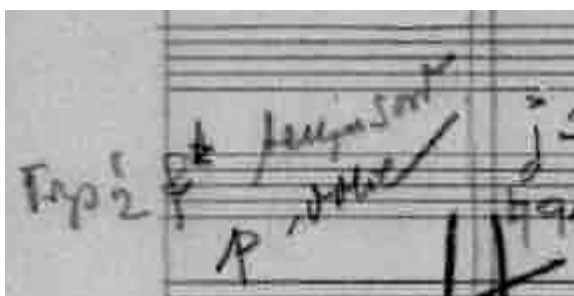


FIGURA 46 – Escrita ilegível na partitura para orquestra. c.751

3.2. – A partitura para canto e piano

3.2.1 Os originais e materiais disponíveis da partitura para canto e piano

3.2.1.1 Localização

A partitura para piano da *A Ceia dos Cardeais* encontra-se no acervo da Biblioteca Nacional, na cidade do Rio de Janeiro. Porém, para a presente pesquisa, este autor já possuía uma cópia deste material, idêntica à que se encontra na Biblioteca Nacional, que por sua vez pertencia ao acervo pessoal do Maestro Luiz Aguiar, presente quando da estréia da ópera em Belo Horizonte, em 1963. .

3.2.1.2 Descrição física da partitura para canto e piano

A partitura para piano da ópera *A Ceia dos Cardeais* apresenta ao todo 78 páginas. Encontra-se impressa em formato A4. Suas páginas estão numeradas, porém, não há capa. Este material apresenta números de ensaios, chegando a 117 marcações numéricas indicadas apenas nas pautas do piano. Porém, os mesmos não coincidem com a partitura para orquestra. Para a presente edição, optou-se por manter os números de ensaio da partitura para orquestra.

A escrita musical encontra-se em bom estado, apresentando indicações de dinâmica e também de agógica tanto em português quanto em italiano. Para a presente edição, optou-se por grafar estas indicações apenas no italiano, sendo este idioma reconhecido como a linguagem universal da música. Ainda, a partitura para canto e piano é a única a indicar marcações cênicas, como entrada e movimentação dos personagens, bem como a inserção das trocas de projeções das pantomimas presentes na ópera.

Toda a partitura encontra-se em negativo. Este material nunca foi comercializado, e apresenta características de uma pré-edição, contendo, por sua vez, erros de grafia, erros de valores na escrita musical e uma apresentação que sugere que as páginas ainda não se encontravam em um formato final para comercialização ou apresentação ao público. Outra característica presente neste material é que ele apresenta trechos manuscritos⁵⁶ com outros impressos, sendo estes últimos a maioria.

⁵⁶ O trecho manuscrito compreende os compassos 316 a 571.



FIGURA 47 – Trecho da partitura para piano, em negativo, c. 572.

Na busca por informações que justifiquem a presença um trecho da ópera em manuscritos, colocado dentro dessa partitura, este autor teve acesso a uma curiosidade ocorrida na estréia da ópera, em 1963, no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte. O fato é que o barítono que criou o papel do Cardeal Rufo, Edson Macedo, solicitou que sua única ária fosse transposta um tom acima, o que justifica a presença da parte manuscrita na partitura para canto e piano. O compositor atendeu prontamente ao pedido do solista, sendo a ária transposta da tonalidade de Dó Maior para Ré Maior, compreendendo os c. 318 ao 571.

Para a presente edição, este trecho da ópera foi mantido na tonalidade original pensada pelo compositor. Na busca por dados sobre o cantor Edson Macedo, este autor encontrou matérias de jornal que citam Edson Macedo como tenor. Em suas considerações sobre a ópera, o maestro Luiz Aguiar cita os dotes vocais do criador do papel do Cardeal Rufo:

Edson Macedo possuía uma extensão vocal privilegiada. Cantava tanto papéis de tenor quanto papéis escritos para a voz de barítono. Soube bem usar esta particularidade vocal, aproveitando oportunidades onde seu desempenho vocal se encaixava.



FIGURA 48 – Trecho da partitura manuscrita da transposição da ária do Cardeal Rufo, c. 416-427.

Outro dado importante presente na partitura para canto e piano é que esta partitura é a única que apresenta o texto poético da ópera, junto com a escrita para as vozes solistas. Seria impossível concluir uma edição desta obra sem a presença do texto poético inserido nas partes vocais. Foi com a partitura para canto e piano que encontramos a indicação de que o texto poético usado na ópera é, na verdade, uma adaptação do texto original, tendo sido criado pelo próprio compositor. Encontra-se à direta, logo abaixo do título, na primeira página da partitura a indicação: *Adaptação e música de Iberê Lemos*.

Presente ainda, logo abaixo do título, encontra-se a indicação: *Poema Lyrico*. Em nenhuma entrevista concedida a repórteres pelo compositor, este termo foi apresentado. Iberê sempre tratou esta composição como ópera.

A partitura não apresenta editora e data, sendo citado apenas o período de 1926 a 1942, referindo-se à criação da obra até seu formato final. No entanto, em entrevista concedida a Eurico Nogueira França, publicada pelo Jornal *Correio da Manhã*, de 18 de janeiro de 1950, Iberê de Lemos calcula o início da composição no ano de 1925.

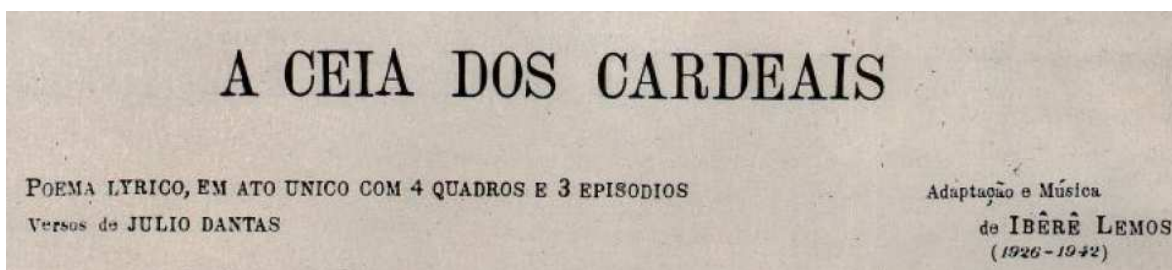


FIGURA 49 – Imagem da parte superior da primeira página da partitura para canto e piano da ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Na análise feita com ambas as partes, tanto a partitura para orquestra quanto a partitura para piano, este autor aferiu que a segunda possui mais informações sobre a condução musical, o que a caracteriza como valorosa na inserção de dados que contribuíram para o resultado final do material de orquestra.

3.2.1.3 Análise e seleção das fontes

A partitura para piano é importante para análise e conhecimento da obra, pois o compositor era um exímio pianista, além de ter confeccionado a ópera diretamente ao piano, antes de orquestrá-la. Este procedimento pode ou não ser um caminho de escolha do compositor ao criar uma obra orquestral. No caso de Arthur Iberê de Lemos, seus conhecimentos ao piano o direcionaram para primeiro compor a ópera neste instrumento, tendo ele mesmo tocado toda a parte antes de orquestrá-la.

Foi com a partitura para piano que o compositor pode apresentar a obra em diversas audições particulares, intentando com isso a estréia da ópera. Dentre as audições que Iberê de Lemos realizou, relembramos uma para Vicente Salles e ainda outra para o Maestro Tullio Serafin, tendo *A Ceia dos Cardeais* sido indicada por este Maestro para figurar na temporada lírica do ano de 1950.

Comparando as duas fontes disponíveis para uma edição final, deparamo-nos com pequenas diferenças entre as duas partituras, sendo a mais significativa delas o trecho que compreende os compassos 15 a 19, da partitura para canto e piano, no Prelúdio da ópera. Este trecho não está inserido na partitura para orquestra. Optou-se por não registrá-lo na presente edição, sendo o mesmo apresentado a seguir:



FIGURA 50 – Trecho da ópera *A Ceia dos Cardeais* presente na partitura para piano e omitido na partitura para orquestra.

A opção deste autor de suprimir os compassos acima citados se justifica para que em possíveis montagens da ópera *A Ceia dos Cardeais*, os números de compasso sejam os mesmos tanto para o piano quanto para a orquestra, pois o piano é, geralmente, o instrumento utilizado para ensaios em montagens operísticas.

Ao verificarmos toda a partitura para canto e piano, aferimos que este material apresentou um número menor de problemas para a presente edição. Este dado é justificado pelo fato do compositor ter estado em contato maior com a partitura para canto e piano. Iniciada a composição da obra em 1925, Iberê de Lemos passou anos trabalhando este material ao piano. Este autor ousa dizer que a partitura para piano da ópera *A Ceia dos Cardeais* não se configura apenas como uma redução de orquestra, no qual ao pianista dá-se a liberdade de suprimir notas quando de sua execução.

A partitura para canto e piano escrita por Iberê de Lemos se configura como uma obra pianística em si; e não apenas em mero material de apoio para os ensaios de orquestra. Trata-se de uma opção para a apresentação da obra, possuindo toda a sua escrita a possibilidade de execução sem cortes de notas em seu corpo musical, fruto de um compositor que foi reconhecido como dono de uma excelente técnica pianística. Não se trata apenas de uma obra de apoio para a orquestra, como a maioria das reduções para canto e piano, tendo o compositor modificado algumas pequenas passagens, de maneira que podemos aferir seu cuidado junto à escrita pianística, bem como aos resultados sonoros deste instrumento. A partitura para orquestra e a partitura para piano são duas obras originais do mesmo fenômeno musical. Como exemplo, citamos a escrita para piano que compreende os compassos 214 ao 224, sugerida pelo compositor com a indicação de *semi-staccato* para a mão esquerda. No entanto, na partitura para orquestra, identificamos a presença de ligaduras de união presentes nos compassos acima citados, para as violas, violoncelos, trompas I e II.

Outro exemplo do tratamento sutil dispensado pelo compositor para a escrita pianística encontra-se no último tempo do compasso 434. Na partitura

para orquestra, notamos a presença de um grupo de dez notas em quiálteras realizadas pela harpa, violinos I e II e violas. Para a partitura de canto e piano, o autor escreveu a célula rítmica contendo uma semicolcheia, duas fusas, duas semicolcheias e 4 fusas.

The image displays two systems of musical notation. The top system represents the piano and vocal parts, while the bottom system represents the orchestral parts. Both systems cover measures 434 and 435 of the opera.

Top System (Piano and Vocal):

- Vocal Line (C. Rufo):** The melody is written in a bass clef. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and ends with a quarter note B4. The lyrics "van - tes, Quan - do en" are written below the notes.
- Piano Accompaniment:** The piano part is written in a treble clef. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* is present, and the tempo indication *rall. un poco* is written above the staff.

Bottom System (Orchestral Parts):

- C. Rufo:** The vocal line is repeated, with the same notes and lyrics as the top system.
- Vln. I:** The first violin part is written in a treble clef. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, mirroring the piano accompaniment.
- Vln. II:** The second violin part is written in a treble clef. It also features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, mirroring the piano accompaniment.
- Vle:** The viola part is written in a bass clef. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, mirroring the piano accompaniment.

FIGURA 51 – Comparação entre escrita pianística e orquestral para o mesmo trecho da ópera, C. 434.

3.2.2 A confecção da edição da partitura para canto e piano da ópera *A Ceia dos Cardeais*: revisão crítica

3.2.2.1 Roteiro para a confecção da edição da partitura para canto e piano

O texto musical da partitura para piano, embora contendo partes editadas e manuscritas, apresenta-se com excelente qualidade de conteúdo. Em nossa análise deste material, alguns passos seguidos para a análise da partitura para orquestra foram realizados sem mudanças significativas, uma vez que o compositor pode dispensar à partitura para piano diversas oportunidades de revisão até o ponto de quase edição deste material. Neste sentido, embora realizados, não apontamos para a partitura para piano alguns dos itens apresentados para a edição da partitura para orquestra, tais como sugestão de articulação e acentuação, notas ou pausas duvidosas, sugestões de articulação e dinâmica e indicações ilegíveis na partitura.

Para a apresentação final da edição da partitura para canto e piano da ópera *A Ceia dos Cardeais*, de Arthur Iberê de Lemos, optou-se por seguir um roteiro com quatro etapas:

1ª Etapa – Digitalização da partitura para canto e piano, material cedido pelo Maestro Luiz Aguiar. Utilizou-se para isso o software Encore 5.0.2, de 2009. Tal digitalização preservou todas as indicações originais do compositor.

2ª Etapa – A confecção das linhas vocais, envolvendo sua correção ortográfica e atualização da grafia da língua portuguesa. Das duas fontes para execução desta etapa, apenas a partitura para piano possuía as linhas vocais. Na tentativa de esclarecer ao máximo alguma eventual dúvida sobre o texto adaptado por Iberê de Lemos, optou-se por utilizar ainda uma edição da peça homônima de Julio Dantas.

3ª Etapa – Tentativa de identificação de problemas envolvendo a escrita de valores musicais. Tal etapa visou uma correta apresentação dos aspectos da

escrita musical indicados acima, corrigindo algumas vezes a escrita do compositor.

4ª Etapa – Nesta etapa procurou-se identificar notas e pausas musicais registradas de maneira incorreta e/ou duvidosa, visando com isso uma correta apresentação da obra. Para tal realização, uma prévia análise harmônica foi realizada, no sentido de obter a maior quantidade possível de dados sobre a escrita musical desta obra.

3.2.2.2 Notas e pausas escritas de maneira incorreta ou com indicação duvidosa de tempo e/ou altura encontrados na partitura para canto e piano

A partitura para piano apresenta poucos erros, principalmente se comparada à partitura para orquestra. Esta afirmação é baseada em duas verdades: a primeira é que toda a ópera foi composta ao piano, o que permitiu ao compositor um tempo maior para sua elaboração, possíveis acréscimos e a própria execução da obra ao piano, quando tentava obter a primeira encenação da ópera. A segunda verdade é que este material para canto e piano encontrava-se numa pré edição. Tendo sido digitalizado em partes por um revisor. É necessário registrar que a partitura totalmente manuscrita da partitura para piano encontra-se perdida, sendo a presente edição baseada na partitura que se configura como uma pré edição, a única disponível para estudo.

1 – C. 133. A pausa de semínima do segundo compasso, na escrita para a mão esquerda, não está pontuada. Optou-se por pontuar esta pausa, preenchendo assim os valores do compasso em questão.

2 – C. 135. A pausa de semínima do segundo compasso não está pontuada. Optou-se por pontuar esta pausa, preenchendo assim os valores do compasso em questão.

3 – C. 160. O último tempo deste compasso, tanto para a escrita do personagem De Montmorency quanto para o personagem Rufo necessitava ser grafado como quiáltera. Ainda neste compasso, o primeiro tempo da linha do personagem Gonzaga não apresenta o texto poético. Baseado na peça teatral, optou-se por inserir a palavra “ano” na linha vocal deste personagem.

4 – C. 190. Às notas com valor de mínima foram um ponto, para preenchimento total do compasso.

5 – C. 194. O grupo de notas encontradas no terceiro e quarto tempos escritos para a mão direita tiveram os valores substituídos de semifusas para fusas, preenchendo assim os valores corretos do compasso.

6 – C. 199. A segunda voz escrita para a mão direita não apresenta a nota mínima pontuada. Optou-se por pontuá-la, preenchendo assim os valores corretos deste compasso.

7 – 200. A nota Mi bemol foi modificada para Mi natural, de acordo com a partitura para orquestra e também com outra grafia pertencente ao mesmo compasso.

8 – C. 203. As notas Sol 2 e Dó 1 foram pontuadas, preenchendo assim os valores corretos do compasso.

9 – C. 207. A nota Mi 3 natural, escrita na clave de Sol do piano, foi alterada para Mi bemol, seguindo o padrão estabelecido pelo compositor.

10 – C. 2013. Optou-se por incluir uma pausa de semínima pontuada na segunda voz escrita para a mão esquerda ao piano, após a nota Fá natural, seguindo o indicado pelo compositor no manuscrito da partitura para orquestra.

11 – C. 229. O primeiro tempo escrito para a segunda voz na clave de Sol do piano encontrava-se grafado como semínima. Optou-se por grafá-lo como semínima pontuada, preenchendo assim os valores corretos deste compasso.

12 – C. 288. A voz mais aguda escrita para a clave de Fá do piano está grafada como semínima no primeiro tempo do compasso. Optou-se por grafá-la como semínima pontuada, preenchendo assim os valores corretos do compasso.

13 – C. 401. O primeiro acorde escrito para a clave de Sol no piano apresenta as notas Dó 3 natural, Fá 3 sustenido e Si 3 natural. Optou-se por retirar a nota Dó 3 natural e inserir a nota Si 2 natural, de acordo com o manuscrito da partitura para orquestra.

14 – C. 517. O terceiro tempo do compasso apresenta, na escrita para a voz solista, a célula contendo semínima pontuada, fusa, mais três semínimas pontuadas. Optou-se por retirar uma das últimas três, preenchendo os valores corretos do compasso, bem como a inclusão acertada do texto poético.

15 – C. 572. A escrita para a segunda voz indicada para a mão esquerda ao piano apresenta apenas três tempos. Optou-se por inserir uma pausa de semínima no último tempo, preenchendo assim os valores corretos do compasso, de acordo ainda com a escrita no manuscrito de orquestra, onde os contrabaixos apresentam a pausa sugerida para o piano.

16 – C. 613. A escrita para a voz superior indicada para a mão direito ao piano apresenta no segundo tempo do compassos a nota Lá sustenido. Optou-se por grafá-la como Lá bequadro, como indicação no manuscrito de orquestra.

17 – C. 622 a 624. No primeiro tempo dos compassos indicados encontramos a célula rítmica contendo colcheia pontuada seguida de quatro fusas. Optou-se por mudar os valores das fusas para semifusas, preenchendo assim os valores corretos dos compassos.

18 – C. 677. As últimas quatro notas escritas para a voz superior da clave do Sol ao piano estão grafadas como fusas. Optou-se por grafá-las como semifusas, preenchendo assim os valores corretos do compasso.

19 – C. 699. Na linha vocal do personagem De Montmorency, na segunda metade do terceiro tempo do compasso 600 e primeiro tempo do compasso 700, o texto poético está grafado “ Como adoro (...)”. Optou-se por modificá-lo tal como se encontra na peça teatral: “Como o adoro(...)”.

20 – C. 701. Na escrita para a clave de Sol ao piano, o primeiro tempo apresenta as últimas quatro notas com valores de fusa. Optou-se por grafá-las como semifusas, preenchendo assim os valores corretos do compasso.

21 – C. 748. Na linha vocal do personagem Gonzaga, na segunda metade do primeiro tempo do compasso, o texto poético está grafado “ Como se todo amor”. Optou-se por modificá-lo tal como se encontra na peça teatral: “Como se todo o amor”.

22 – C. 767. A primeira nota do terceiro tempo escrito para a voz superior da clave de Fá está grafada como Ré 2. Optou-se por grafá-la como Dó natural, seguindo o padrão estabelecido pelo compositor.

3.2.2.3 A edição do texto poético

Como foi dito anteriormente, apenas a partitura para piano cedida pelo Maestro Luiz Aguiar apresenta as linhas vocais na íntegra.

A partitura para piano da ópera *A Ceia dos Cardeais* apresenta trechos legíveis em quase sua totalidade. No entanto, por conta da alteração da tonalidade da ária do barítono quando da estréia da ópera, o trecho que compreende a primeira narrativa, a do Cardeal Rufo (c. 316 A 571), encontra-se manuscrita, contendo passagens pouco legíveis do texto poético. Desta maneira, este autor optou por esclarecer as dúvidas que surgiram para a revisão final do texto poético junto a uma edição da peça teatral *A Ceia dos Cardeais*.

Com o auxílio da peça teatral, verificou-se que Arthur Iberê de Lemos fez poucas mudanças para a criação do texto que utilizou na ópera.

O texto de Júlio Dantas teve um longo caminho até chegar às mãos de Iberê de Lemos. Após várias edições da peça portuguesa, seu texto foi adaptado para uma ópera brasileira.

Para a presente edição da ópera *A Ceia dos Cardeais*, cento e nove palavras do texto poético foram corrigidas para a grafia atual.

Uma vez realizada a confecção do texto poético da ópera *A Ceia dos Cardeais*, o mesmo foi transposto junto com a linha vocal dos personagens, para a edição das partituras.

3.2.2.4 Organização da grafia no texto musical e indicações cênicas inseridas na partitura para piano

Para a presente edição da partitura para piano da *A Ceia dos Cardeais*, alguns elementos de grafia musical foram corrigidos dos originais, bem

como acrescentados outros para uma melhor apresentação da obra na presente edição. A seguir, o detalhamento dos aspectos modificados:

1) As indicações de agógica e dinâmica presentes na partitura para canto e piano estão grafadas em vernáculo e também em italiano. Este autor preferiu utilizar apenas o idioma italiano, reconhecido como universal no âmbito musical. Porém, algumas indicações mais pessoais do autor permanecem em vernáculo.

2) Os números de ensaio registrados na partitura para piano diferem dos apresentados na partitura para orquestra. Para a presente edição, este autor optou por utilizar a mesma marcação de números de ensaios em ambas as partituras. Desta maneira, optou-se por utilizar as indicações presentes na partitura para orquestra, imprimindo, desta maneira, alterações na partitura para canto e piano;

3) O trecho que compreende os c. 318 ao 571 encontra-se transposto um tom acima do originalmente escrito pelo compositor. Quando da estréia da ópera *A Ceia dos Cardeais* em 1963, este trecho sofreu alteração de tonalidade a pedido do barítono solista, Edson Macedo. No entanto, para a presente pesquisa, este autor optou por voltar o referido trecho na tonalidade original, como imaginado pelo compositor. Ao investigar um pouco a história vocal do barítono Edson Macedo, este autor descobriu que o mesmo iniciou sua carreira com a classificação de tenor. Desta maneira, entende-se sua facilidade para cantar em uma região mais aguda do que a criada pelo compositor. O trecho, portanto, está apresentado em sua tonalidade original;

4) As indicações cênicas registradas na partitura para piano encontram-se em vernáculo. Este autor optou por mantê-las desta maneira;

5) A partitura para piano não apresenta índice. Como a obra foi estruturada em 4 quadros e 3 narrativas, este autor inseriu um índice que tem como objetivo indicar cada sessão da obra. Acoplado às cenas já descritas, há ainda a indicação do prelúdio da ópera;

6) A partitura para piano não apresenta dados sobre a criação da obra e também dados biográficos sobre seu autor. Neste sentido, na presente edição, optou-se por inserir os dados citados acima, para uma melhor apresentação da obra.

Conclusão

Há exatos cinqüenta anos a ópera *A Ceia dos Cardeais* foi apresentada ao público como foi concebida por Arthur Iberê de Lemos, com cena, grande orquestra, solistas e bailarinos para as pantomimas exigidas pela concepção cênica do compositor. A estréia da ópera foi muito bem recebida, ecoando seu sucesso de Belo Horizonte até a cidade do Rio de Janeiro, objeto de desejo do compositor para sua estréia. Ainda, a própria imprensa carioca lamentou o fato da estréia mundial da obra não ter ocorrido no Teatro Municipal daquela cidade, como nos mostra a matéria assinada por Hestia R. Barrozo, publicada no jornal *A Noite* de 06 de novembro de 1963, nos mostra em seu último parágrafo: “*Vivendo há longos anos em nossa capital, é pena não tenha sido realizada em nosso principal teatro essa estréia mundial*”.

Curiosamente, embora apresentando facilidades cênicas em sua concepção, bem como uma escrita orquestral e vocal dignas das grandes criações do gênero, a ópera *A Ceia dos Cardeais* foi esquecida. Nunca mais figurou na lista de óperas encenadas com orquestras nos grandes teatros nacionais. Ainda, não apenas a ópera, mas também o nome e toda a obra de Arthur Iberê de Lemos foi, aos poucos, desaparecendo dos palcos, do estudo de repertório e também dos livros de história da música, salvo raras e sutis citações contendo o nome do compositor.

Tendo este autor trabalhado com dados biográficos de outra personalidade da música em outro trabalho acadêmico⁵⁷, configurou-se novo desafio o resgate do nome de Arthur Iberê de Lemos, e também de sua única ópera completa: *A Ceia dos Cardeais*. Tal desafio possuía em seu núcleo como o

⁵⁷ Trata-se da dissertação de mestrado intitulada *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*, apresentada no curso de Mestrado em Música da EM UFMG, no ano de 2001, e orientada pelo Prof. Dr. Lucas Bretas.

maior objetivo o de possibilitar dados seguros sobre o compositor, e ainda disponibilizar os manuscritos da ópera, agora digitalizados, para que o acesso a este material por parte de regentes, intérpretes, diretores, professores e estudantes seja seguro e fácil.

A parte desta pesquisa que contém dados biográficos sobre Iberê de Lemos configura-se na mais completa até então. Além disso, apresentamos um catálogo com todas suas composições disponíveis até então. Os dados sobre este universo contribuirão para futuras pesquisas envolvendo a obra do compositor.

Sobre a ópera *A Ceia dos Cardeais*, esta foi composta entre 1925 a 1942. Apresenta-se como a obra prima do compositor, tendo percorrido um longo caminho desde sua criação até sua estréia, passando pela aprovação dos maiores nomes da música erudita no país. Só foi apresentada ao público vinte e um anos após sua conclusão, em 1963. No percurso desta pesquisa, este autor pode estudá-la ao piano e também vocalmente, analisando e descobrindo seu valor artístico durante sua análise, edição e, por fim, apresentação em forma de concerto, em uma das disciplinas obrigatórias do curso de Doutorado na UNICAMP. Este autor acredita que esta obra não recebeu o reconhecimento que lhe é de direito, por ser uma autêntica afirmação do talento do compositor, por ser uma obra que oferece aspectos musicais valiosos, envolvendo a escrita orquestral e também a escrita vocal. Ainda, apresenta uma solução cênica, criada pelo compositor, ilustrando os pensamentos dos personagens através de pantomimas. Sobre a orquestração, apontamos que se trata de uma criação consciente, que reflete os anos de estudos aos quais o compositor dedicou parte de sua vida. Composta para orquestra completa, utiliza todos os naipes, exigindo desempenhos vocais dignos das grandes óperas dos séculos XIX e XX.

Em uma estrutura apresentada em ato único, o compositor conseguiu enquadrar toda a história em apenas um ambiente cênico, valendo-se de uma tela disposta no fundo do palco para a projeção de imagens que ilustram as lembranças dos personagens, dando mostras da criatividade do compositor,

que se preocupou não somente com a música da ópera, mas também com seus aspectos cênicos.

Concluimos que a ópera *A Ceia dos Cardeais* deve ser lembrada como a obra prima de Iberê de Lemos. Ainda, que esta obra pode ser vista como um reflexo dos períodos de estudos que o compositor realizou no Brasil, na Inglaterra, na Alemanha e, por último, na Itália. *A Ceia dos Cardeais*, embora escrita em vernáculo, pode ser entendida como uma obra mundial. Ela aborda personagens de três nacionalidades diferentes e, buscou ilustrar tais nacionalidades através da escrita musical. Neste sentido, não há necessidade de reconhecer a obra como ópera brasileira, mas sim como ópera de um autor nacional que era também um cidadão do mundo, dado à educação refinada que possuía, bem como pela oportunidade de se estabelecer em diversos países da Europa ao longo de sua formação musical.

Ao fim dos estudos envolvendo a vida e a obra de Iberê de Lemos, podemos apresentar a primeira edição da ópera *A Ceia dos Cardeais* e ainda dados biográficos sobre o compositor que hoje encontra-se esquecido. Objetivando uma real divulgação da obra, apresentamos não somente a partitura para orquestra, mas ainda a partitura para piano, escrita pelo próprio compositor, o que muito auxiliará no estudo da obra, pois a partitura para piano configura-se em uma ferramenta importantíssima no estudo de uma obra musical orquestrada.

A realização da pesquisa agora apresentada foi estruturada de maneira a abordar aspectos significativos na pesquisa em música. Trata-se de uma pesquisa que envolve musicologia e também a performance. Neste sentido, este autor sente-se realizado pela organização e disposição dos dados oferecidos, e acredita que tanto a ópera *A Ceia dos Cardeais* quanto o nome de seu criador ainda não receberam os aplausos que merecem. Ainda, que a meta principal desta pesquisa tenha sido cumprida, disponibilizando através de investigação e estudos acadêmicos o nome de Arthur Iberê de Lemos e de sua obra prima, a ópera *A Ceia dos Cardeais*.

Nas últimas décadas, a musicologia no Brasil tem mapeado grande parte da produção de nossos compositores em diversos períodos da história de música em nosso país. A catalogação, o estudo e ainda a edição de obras de autores nacionais em publicações acadêmicas muito contribuem para delinear mais precisamente nosso passado e nosso presente musical, contribuindo ainda para o futuro da música no Brasil. A possibilidade de apresentar uma edição da ópera *A Ceia dos Cardeais* em sua versão orquestral e ainda em sua versão para canto e piano pode ser definido como de importância fundamental para a preservação, a valorização, o conhecimento e divulgação da obra de um compositor esquecido e pouco valorizado por seu próprio país.

Por fim, como pesquisador, este autor acreditou, investigou e advogou no sentido de resgatar um nome e parte de sua obra, hoje relegados a um ostracismo injusto, combatido com a pena da musicologia e com sopro da performance.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

ARTIGOS

BISPO, Antonio Alexandre. *Compreensão de processos histórico-culturais globais em recepção brasileira de música e Weltanschauung: "Da arte e da Humanidade com relação à civilização em geral" e, em particular, à Alemanha e ao Brasil segundo o compositor e diplomata Arthur Iberê de Lemos (1901-1967)*. Revista Brasil-Europa - Correspondência Euro-Brasileira 141/4 (2013:1)

BUDASZ, Rogério. Música e sociedade no Brasil colonial. *Revista Textos do Brasil*, Ministério das Relações Exteriores, v.12, p.14-21, 2006.

LEEUWEN, Alexandra van. Hora, Edmundo. Um olhar sobre as atividades musicais nos teatros do Rio de Janeiro em fins do século XVIII e início do XIX: a atuação da cantora Joaquina Lapinha. *Revista PERMUSI*, UFMG, n.17, 2008, p. 18-25.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Teatro e memória: casa de ópera nas Minas Gerais no século XVIII. *Urdimento*, n.6, nov. 2004, p. 67-80.

LIVROS

ACQUARONE, F. *História da música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Paulo de Azevedo LTDA, 1948.

ADLER, Samuel. *Workbook for the study of orchestration*. 3ª Ed. New York: W. W. Norton & Company, 2002.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

BRESCIA, Rosana Marreco. *É Lá que se Representa a Comédia: A Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

CASOY, Sérgio. *A Ópera em São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 2007.

DACOSTA, Fernando. *Os infiéis*. Publicações Don Quixote, 1992.

BUDASZ, Rogério. Teatro e música na América Portuguesa. Curitiba: Deartes, 2008.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

GUIMARÃES, Luís de Oliveira Júlio Dantas: *uma vida, uma obra, uma época*. Lisboa: Romano Torres, 1963.

HILTON, Ronald. *Who's Who in Latin America – Par VI – Brazil*. Stanford, California: Stanford University Press, 1948.

HOOVER, Maya. *A Guide to the Latin American Art Song Repertoire: An Annotated Catalog of Twentieth – Century Art Songs for Voice and Piano*. Bloomington: Indiana University Press. 368p. 2010.

LIMA, Souza. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. MEC/DAC Museu Villa-Lobos 2ª Ed., 1976.

LOPES, Helio. *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: EDUSP, 1997.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

_____. *A canção brasileira*, 4ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *História de Música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MATTHAY, Jessie Henderson Kennedy. *The life and work of Tobias Matthay*. London: Boosey & Hawkes, Ltd., 1945.

MAYER-SERRA, Otto. *Musica e músicos de latinoamerica*, 1947, 1º vol., p. 499.

MELO, Guilherme de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MILLER, Richard. *On the art of singing*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

_____. *The structure of singing*. New York: G. Schirmer, 1986.

ROCQUE, C. *Grande Enciclopédia da Amazônia*, 1968, 3º vol.

SALLES, V. *Música e músicos do Pará*, 1970, p. 173-177.

SIMÃO, Wilson. *Bravo! Os bastidores da ópera*. Sem editora. s.d.

WERNECK, Humberto. *O santo sujo – a vida de Jayme Ovalle*. 1ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DISSERTAÇÕES E TESES

ABREU, Alexandre José de. *José Pedro de Sant'Anna Gomes e a atividade das bandas de música na Campinas do século XIX*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas. 2010.

CORVISIER, Fátima Graça Monteiro. *Antônio de Sá Pereira e o ensino moderno de piano: pioneirismo na pedagogia pianística brasileira*. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2009.

BITTAR FILHO, Nazir. *Yerma de Villa Lobos: um estudo dos aspectos dramático-musicais e performáticos*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas. 2012.

GATTI, Patrícia. *A EXPRESSÃO DOS AFETOS EM PEÇAS PARA CRAVO DE FRANÇOIS COUPERIN (1668 – 1733)*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas. 1997.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *UM GARATUJA ENTRE WOTAN E O FAUNO: ALBERTO NEPOMUCENO E O MODERNISMO MUSICAL NO BRASIL*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga. *CANTO ORFEÔNICO: VILLA-LOBOS E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA ERA VARGAS*. Petrópolis: Faculdade de Educação da Universidade Católica de Petrópolis, 2009.

ONDRUSEK, Claudia Bonaldo. *A RECEPÇÃO DE ÓPERA EM FLORIANÓPOLIS*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2011.

OLIVEIRA, Arnon Sávio Reis de. *Hostílio Soares: As Sete Palavras de Christum Crucificatum*. Dissertação para o curso de Mestrado em Música. Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Belo Horizonte: 2001.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Mudanças na prática vocal da escola de canto italiana: uma análise comparativa dos tratados de canto de Píer Tosi, Giambattista*

Mancini e Manuel P. R. Garcia. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas. 2004.

VIANA, Elias Ferreira. *O cancionero de Altino Pimenta (Belém – 1921 – 2003)*. Dissertação para o curso de Mestrado em Música. Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo: 2008.

TRATADOS DE MUSICA

GARCIA, M. *Traité complet de l'art du chant*. Parte I, 1841; Parte II, 1987. Paris: Minkoff Editeur, 1985.

_____. Hints on singing. Canoga Park: Summit Publishing Co., 1970.

MANUSCRITOS

A Ceia dos cardeais : poema lyrico, em ato único com 4 quadros e 3 episódios : [op. 22] versos de Julio Dantas ; adaptação e musica de Ibere Lemos. Manuscrito cedido através de microfilmes pela Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Partitura para canto e orquestra.

A Ceia dos cardeais, poema lyrico, em ato único com 4 quadros e 3 episódios: [op. 22] versos de Julio Dantas ; adaptação e musica de Ibere Lemos. Partitura para canto e piano. Arquivo particular do Maestro Luiz Aguiar, Belo Horizonte.

SITES DA INTERNET

<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/?action=syllables>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://collegiumcantorum.blogspot.com.br/2010/09/partituras-artur-ibere-de-lemos.html>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://www.recmusic.org/lieder/l/lemos.html>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

http://www.dhbyte.com.br/ccantorum/Encarte_NatalBrasileiro_web.pdf. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<https://rabiola.grude.ufmg.br/musica/cancaobrasileira.nsf/vwDocsAtivos/FDCFAD348A859F8583256DA500514021?OpenDocument>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://www.concerto.com.br/podcast.asp>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

http://www.recmusic.org/lieder/l/lemos_opcat.html. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

http://www.iluminacao.arq.br/piano/site/VILLA_LOBOS_lenda/analise_001.htm. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

[http://conservatorio.ufpel.edu.br/revista/artigos3_pdf/Artigo%2003%20-%20Ana%20Claudia%20Assis%20\(58-79\).pdf](http://conservatorio.ufpel.edu.br/revista/artigos3_pdf/Artigo%2003%20-%20Ana%20Claudia%20Assis%20(58-79).pdf). Acesso em: 04 de janeiro 2014.

http://www.machadodeassis.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=machadodeassis&sid=15&from_info_index=1&tpl=printerview_default. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://www.fransabsil.nl/htm/instrum.htm>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://www.soarmec.com.br/AMIGO%2031.pdf>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://www.abmusica.org.br/html/fundador/fundador32.html>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

http://unesp.academia.edu/PauloCastagna/Papers/1136261/A_Imperial_Academia_de_Musica_e_Opera_Nacional_ea_opera_no_Brasil_no_seculo_XIX
<http://www.promusica.org.br/jornal/158/operazaira.htm>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=8&ved=0CH0QFjAH&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F8%2F8150%2Ftde-05022010131410%2Fpublico%2FEDOSN_SANTOS_SILVA.pdf&ei=QQSoT9DHEaHo0QHxr dmBBQ&usg=AFQjCNEs7D_bdb2O7ryB3qvJla0hIGTixa&sig2=INkt1YLBvDzFYCKM_YyZ-w. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao10/marcio_pascoa.pdf. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://revista.brasil-europa.eu/141/Brasil-Alemanha-1923.html>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://www.unicamp.br/ciddic/compositores.html>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

http://www.revivendomusicas.com.br/biografias_detalhes.asp?id=320. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

http://unesp.academia.edu/PauloCastagna/Papers/1136261/A_Imperial_Academia_de_Musica_e_Opera_Nacional_ea_opera_no_Brasil_no_seculo_XIX. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/sim/anais/livroAtualidadeOpera_ISBN9788565537001.pdf. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=706914&pagfis=1672&pesq=&esrc=s>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://www.tribunadonorte.net/noticias.asp?cod=4&edi=195>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://www.jornalolince.com.br/2009/dez/pages/focus-jjunior.php>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<https://www.grude.ufmg.br/musica/cancaobrasileira.nsf/vwDocsAtivos/FDCFAD348A859F8583256DA500514021?OpenDocument>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm/edicoes/rbm23-2/rbm23-2-05.pdf>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://www.classicalplanet.com/assets/vistaDocumento3.xhtml?id=510161>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://fauufpa.files.wordpress.com/2012/07/1897-1902-o-municc3adpio-de-belc3a9m-por-antonio-josc3a9-de-lemos.pdf>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

http://books.google.com.br/books?id=wMP8ZzMiS-4C&pg=PA91&lpg=PA91&dq=cherubina+ovalle&source=bl&ots=KtGi704Syk&sig=_4jpSWfUCyiPrw6PUpQktpP74_c&hl=pt-BR&sa=X&ei=ehnwUIX2Ilig9QS2yoFY&ved=0CFEQ6AEwBQ#v=onepage&q=cherubina%20ovalle&f=false. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://books.google.com.br/books?id=xcQYSXj0xN0C&pg=PA233&lpg=PA233&dq=teatro+a+ceia+dos+cardeais&source=bl&ots=mufWaeZZCv&sig=U4c6Wy-luxUiffzFORXMU10mlz4&hl=ptBR&sa=X&ei=x2aEULf0NoPV0gHj5oAg&ved=0CF4Q6AEwCDha#v=onepage&q=teatro%20a%20ceia%20dos%20cardeais&f=false>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://revista.brasil-europa.eu/141/Brasil-Alemanha-Weltanschauung-eMusica.html>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

<http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/00363>. Acesso em: 04 de janeiro 2014.

DICIONARIOS E OBRAS DE REFERENCIA

DICIONÁRIO AURÉLIO. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

DICIONÁRIO DE PERCUSSÃO. São Paulo: Editora UNESP, 2002, 424p.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1977, 1º vol., p. 409-410.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1988, p.437.

VITA

VITA

Mauro Chantal nasceu em Belo Horizonte, MG, e estudou na UFMG, onde formou-se como Bacharel em Piano, Bacharel em Canto e Mestre em Música. Pela UNICAMP, defendeu a presente tese no dia 18 de dezembro de 2013.

Foi aluno de Maria Lígia Becker e Lucas Bretas, como pianista, e Vânia Soares, Amin Feres, Elenis Guimarães, Luciana Monteiro de Castro, Mônica Pedrosa e Eduardo Abumrad, como cantor. Integrante do *Ars Nova – Coral da UFMG*, sob regência de Carlos Alberto Pinto Fonseca, entre os anos de 1995 a 2001. Integrante do Coral *Madrigale*, sob regência de Arnon Sávio Reis de Oliveira, desde 1997. Tem atuado em Minas Gerais e também em outros estados do Brasil, seja como pianista acompanhador ou baixo solista.

Integrou os coros da OSESP, sob regência de Naomi Munakata, e também o Coral Lírico de Minas Gerais, na Fundação Clóvis Salgado – Palácio das Artes. Foi professor de Música de Câmera e também de Canto Lírico na Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, pianista acompanhador na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, onde, desde 2003 ocupa o cargo de Professor Assistente de Canto. Como solista, atuou em missas, óperas e oratórios, com especial destaque para “**Le Nozze di Figaro**”, de W. A. Mozart, no ano de 2000. Em 2002, sob regência de Emílio de César, participou da montagem da ópera “**Il Guarany**”, de Antonio Carlos Gomes. Participou também da montagem da ópera “**Die Zauberflöte**”, de W. A. Mozart, sob regência de Afrânio Lacerda, em outubro de 2006, no Palácio das Artes. Em 2012, deu voz ao personagem Professor Cornélio, na ópera A “**Saga dos Bandeirantes**”, do compositor Hermínio de Almeida, que escreveu o papel especialmente para sua voz.

Atuou ainda como baixo solista nas seguintes obras: “**Il Ballo delle Ingrate**”, de Claudio Monteverdi; “**Pelleas et Melisande**”, de Claude Debussy; “**Macbeth**” e “**La Traviata**”, de G. Verdi; “**Réquiem**”, de W.A. Mozart; **Missa em Si Menor** e

Paixão Segundo São João, de J. S. Bach; ***Requiem*** , José Maurício Nunes Garcia; ***Membra Jesu Nostri***, D. Buxtehude; ***Grande Missa em Mi Bemol***, de Lobo de Mesquita; ***As Sete Palavras de Cristo Crucificado***, de Hostílio Soares; ***Missa Afro –Brasileira***, de Carlos Alberto Pinto Fonseca e ***Missa São João Batista***, de Hostílio Soares; ***Magnificat***, de Antonio Vivaldi; ***Cantata BWV 142***, de J. S. Bach; ***Vesperae Solennes de Confessore***, W. A. Mozart; ***Vesperae de Dominica***, W. A. Mozart e ***Missa em Fá***, de Lobo de Mesquita e a ***Petite Messe Solenelle***, de G. Rossini.