

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

KÊNIA SIMONE WERNER



ENTRE CABARÉS, NOITES LÍRICAS E RÁDIOS PORTO-ALEGRENSES:  
a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984)

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas

Orientador

Belo Horizonte

2012

KÊNIA SIMONE WERNER

ENTRE CABARÉS, NOITES LÍRICAS E RÁDIOS PORTO-ALEGRENSES:  
a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984)

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientador: Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas

Belo Horizonte  
2012

W492e

Werner, Kênia Simone

Entre cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses: a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984) / Kênia Simone Werner. --2012.

2161 fls., enc. ; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas

1.Eggers, Roberto, 1899-1984 – 2. Música – História e crítica – Rio Grande do Sul. 3. Ópera – Rio Grande do Sul.  
I. Título. II. Barbeitas, Flávio Terrigno. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.

CDD: 927.8



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna KÊNIA SIMONE WERNER, em 14 de setembro de 2012, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Profa. Dra. Maria Elizabeth da Silva Lucas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis  
Universidade Federal de Minas Gerais

*Para Olívia e Bolívar*

## **Agradecimentos**

A FAPEMIG, pelo apoio financeiro;

Ao Flavio Barbeitas, meu orientador, pelo apoio, paciência, atenção, liberdade concedida e principalmente por acreditar em mim;

Aos professores André Cavazotti e Glaura Lucas pelo privilégio de ter sido sua aluna; à professora Betânia Parizzi pelo apoio no estágio docente, à professora Ana Cláudia de Assis pelos valiosos comentários e dicas na qualificação e à professora Rosângela Tugny por despertar em mim outra maneira de ver o mundo.

Aos funcionários e direção do Museu Histórico Visconde de São Leopoldo pelo apoio e pelo livre acesso ao acervo, base de toda minha pesquisa;

Aos colegas Talitha Couto Moreira, Gabriel Murilo e Ricardo Jamal pela amizade e os bons momentos;

Ao Gelson Luis da Silva pela amizade, bons momentos, parceria, sambas e choros;

Ao David Diel, pelos bons momentos, sambas, choros, conversas, leituras, parceria fundamental nesses últimos meses de escrita e pelo carinho;

A Katia Benatti, minha “irmã mineira”;

A Iara Alves Gonzaga e seus filhos pelos passeios, alegrias e por me fazer sentir em família;

A todas as “gurias” que passaram pela nossa casa/república, em especial Leticia Damasco, Karen Rodrigues da Silva, Ilaine Campos e Gislaine Carvalho, amigas queridas e minha família quando estava longe da minha;

A Arlene Koglin, pela grande amizade, cumplicidade, parceria, e “ensinamentos acadêmicos”;

Ao Max Uriarte, meu professor de piano, pela fundamental ajuda nas análises e por me tornar cada vez mais musical;


A Gabriela Kirst, pelas traduções, conversas e amizade que permaneceu intacta depois de tantos anos distante.

Ao meu pai, Walmir, por me ensinar o valor de estudar;

A minha mãe, Cleidi, que com tanto amor, me substituiu durante minha estadia em Belo Horizonte e em tantos outros momentos em que precisei;

Ao meu irmão Diovane, minha referência para tantas coisas e à sua família pelo carinho;

A Olívia e Bolívar, meus filhos amados, que sempre me apoiam.



*Sempre gostei do meu trabalho. A mim não desagrada nada. Eu vivo dentro da música, dentro e fora de casa. A vida sem música, para mim, não tem sentido. Se rende glória ou dinheiro, não tem importância. Se há oportunidade para aparecer, muito bem. Se não, me conformo e nem estou ligando para isto.*

Roberto Eggers

## RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo apresentar a biografia do músico Roberto Eggers (1899-1984) através da análise de sua inserção no panorama musical porto-alegrense. A análise da rede de significações tecida por Eggers em função de suas atividades profissionais foi feita a partir dos conceitos de “campo” e “*habitus*” desenvolvido por Bourdieu nos anos 1970, de acordo com as operações sugeridas por Loïc Wacquant (2005). Como principal fonte para esse estudo foi utilizado o acervo de documentos localizado no Museu Histórico Visconde de São Leopoldo, na cidade de São Leopoldo, RS, acumulados por Eggers ao longo de sua trajetória como músico em Porto Alegre. Por Eggers ter atuado concomitantemente em diferentes espaços, a dissertação está dividida em quatro capítulos de acordo com as atividades e funções do músico, sem seguir uma ordem cronológica. São explicitadas e analisadas sua atuação nos cinemas e cabarés, em apresentações líricas e em rádios porto-alegrenses como instrumentista, regente e compositor. Além disso, dois capítulos são dedicados às duas óperas de sua autoria, *Farrapos* e *Missões*.

Palavras-chave: Roberto Eggers, história social da música no RS, música e cultura, acervos musicais, ópera em Porto Alegre.



## ABSTRACT

The purpose of this work is to present the biography of musician Roberto Eggers (1899-1984) by analysing his insertion in the musical scene of the town of Porto Alegre. The analysis of the network of meanings created by Eggers through his professional activities was conducted using the concepts of « field » and « *habitus* » developed by Bourdieu in the 1970s, following the operations suggested by Loïc Wacquant (2005). The main source of documents used in this study was the collection gathered by Eggers throughout his professional life in Porto Alegre, which is located in the Historical Museum Visconde de São Leopoldo, in the town of São Leopoldo, Rio Grande do Sul. Because Eggers was professionally engaged in several spaces concomitantly, this study is divided in four chapters according to his different activities and functions, without following the chronological order. We expose and analyse his work in cinemas and cabarets, in lyrical concerts and in the town's radios as a player, conductor and composer. Two further chapters are dedicated to the two operas of his authorship, Farrapos and Missões.

Key-words: Roberto Eggers, social history of music in Rio Grande do Sul, music and culture, musical collections, opera in Porto Alegre.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|  |     |
|--|-----|
| <b>Figura 1</b> - Roberto Eggers nos anos 1920. (MHVSL).....   | 14  |
| <b>Figura 2</b> - Capa da partitura do tango argentino Rudy. (MHVSL). ....   | 27  |
| <b>Figura 3</b> - Roberto Eggers ao piano, provavelmente com o grupo do Bar dos Caçadores. (MHVSL). ....   | 30  |
| <b>Figura 4</b> - Divulgação da Revista Jóga, Tina, em 1928 (MHVSL).....   | 36  |
| <b>Figura 5</b> - Partitura de <i>Piba</i> . (MHVSL).....  | 37  |
| <b>Figura 6</b> - Partitura de <i>Tango Del amor</i> . (MHVSL).....  | 38  |
| <b>Figura 7</b> - Partitura de <i>Primeiro Eu</i> . (MHVSL). ....  | 38  |
| <b>Figura 8</b> - Partitura de <i>No Puedo Olvidar</i> . (MHVSL).....  | 39  |
| <b>Figura 9</b> - Parte do grupo de coristas do Orfeão Rio-grandense (MHVSL).....  | 46  |
| <b>Figura 10</b> - Proposta de ingresso de Roberto Eggers no Centro Musical Porto Alegre. (SINDIMUS-RS).....   | 62  |
| <b>Figura 11</b> - Anúncio do concerto de Margarete Slezak no Teatro São Pedro em 1929 (MHVSL). ....   | 65  |
| <b>Figura 12</b> - Grupo de professores do Centro Musical que participou do concerto de música religiosa no Cinema Ypiranga (Jornal da Manhã, 3 abr. 1931). .... | 68  |
| <b>Figura 13</b> - Roberto Eggers e o grupo de professores que inaugurou o palco do Cine-Teatro Imperial (MHVSL).....  | 69  |
| <b>Figura 14</b> - Anúncio do concerto no Teatro Escayola – Uruguai (MHVSL). ....  | 71  |
| <b>Figura 15</b> - Roberto Eggers e Manuel Faria Corrêa em entrevista à imprensa antes da estreia de <i>Farrapos</i> (Correio do Povo, 2 set. 1936). ....        | 91  |
| <b>Figura 16</b> - Roberto Eggers e os intérpretes de <i>Farrapos</i> (MHVSL).....   | 97  |
| <b>Figura 17</b> - Cena final de <i>Farrapos</i> (MHVSL). ....   | 97  |
| <b>Figura 18</b> - Tema “Mágoa de Eleonora” .....  | 102 |
| <b>Figura 19</b> - Tema condutor de “Paulo”.....   | 102 |
| <b>Figura 20</b> - Tema da “Tragédia”.....   | 102 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Figura 21</b> - Roberto Eggers recebendo uma <i>corbeille</i> de flores da Rádio Sociedade Gaúcha (MHVSL). .....      | 109 |
| <b>Figura 22</b> - Plateia da estreia de Farrapos (Correio do Povo, 22 set. 1936).....                                   | 110 |
| <b>Figura 23</b> - Convite para jantar em homenagem a Roberto Eggers (MHVSL).....  | 114 |
| <b>Figura 24</b> - Roberto Eggers e Faria Corrêa em um passeio, provavelmente na Rua da Praia (MHVSL). .....             | 119 |
| <b>Figura 25</b> - Roberto Eggers regendo Farrapos em 1977 (Correio do Povo, 14 dez. 1980).....                          | 126 |
| <b>Figura 26</b> - Capa do LP de Farrapos (DPNH). .....  | 127 |
| <b>Figura 27</b> - Capa interna do LP de Farrapos (DPNH). .....  | 127 |
| <b>Figura 28</b> - Roberto Eggers e parte do elenco da Rádio Farroupilha (MHVSL). .....                                  | 136 |
| <b>Figura 29</b> - Roberto Eggers a frente da orquestra da Rádio Farroupilha (MHVSL)...                                  | 140 |
| <b>Figura 30</b> – Folha 3 do roteiro do programa “De querência em querência” de 30 out. 1953 (MHVSL). .....             | 151 |
| <b>Figura 31</b> - Partitura para violino para o programa "De querência em querência" de 30 out. 1953. ....              | 152 |
| <b>Figura 32</b> - Primeiro compasso do trecho seis do programa “De querência em querência” – São Sebastião do Caí ..... | 155 |
| <b>Figura 33</b> - Terceiro compasso do trecho seis do programa “De querência em querência” – São Sebastião do Caí ..... | 155 |
| <b>Figura 34</b> - Primeiro compasso do trecho seis do programa “De querência em querência” – São Sebastião do Caí ..... | 155 |
| <b>Figura 35</b> - Compassos 5 a 8 do trecho 5 triunfo .....   | 156 |
| <b>Figura 36</b> - Compassos 5 a 8 do trecho 5 Triunfo .....   | 156 |
| <b>Figura 37</b> - Trecho do segundo quadro da ópera. ....   | 171 |
| <b>Figura 38</b> - Motivo do amor de Guaratã. ....   | 171 |
| <b>Figura 39</b> - Faria Corrêa, Isolina D´ambrós e Roberto Eggers em entrevista sobre Missões em 1942 (MHVSL). .....    | 175 |
| <b>Figura 40</b> - Roberto Eggers nos anos 1980 (MHVSL).....   | 183 |

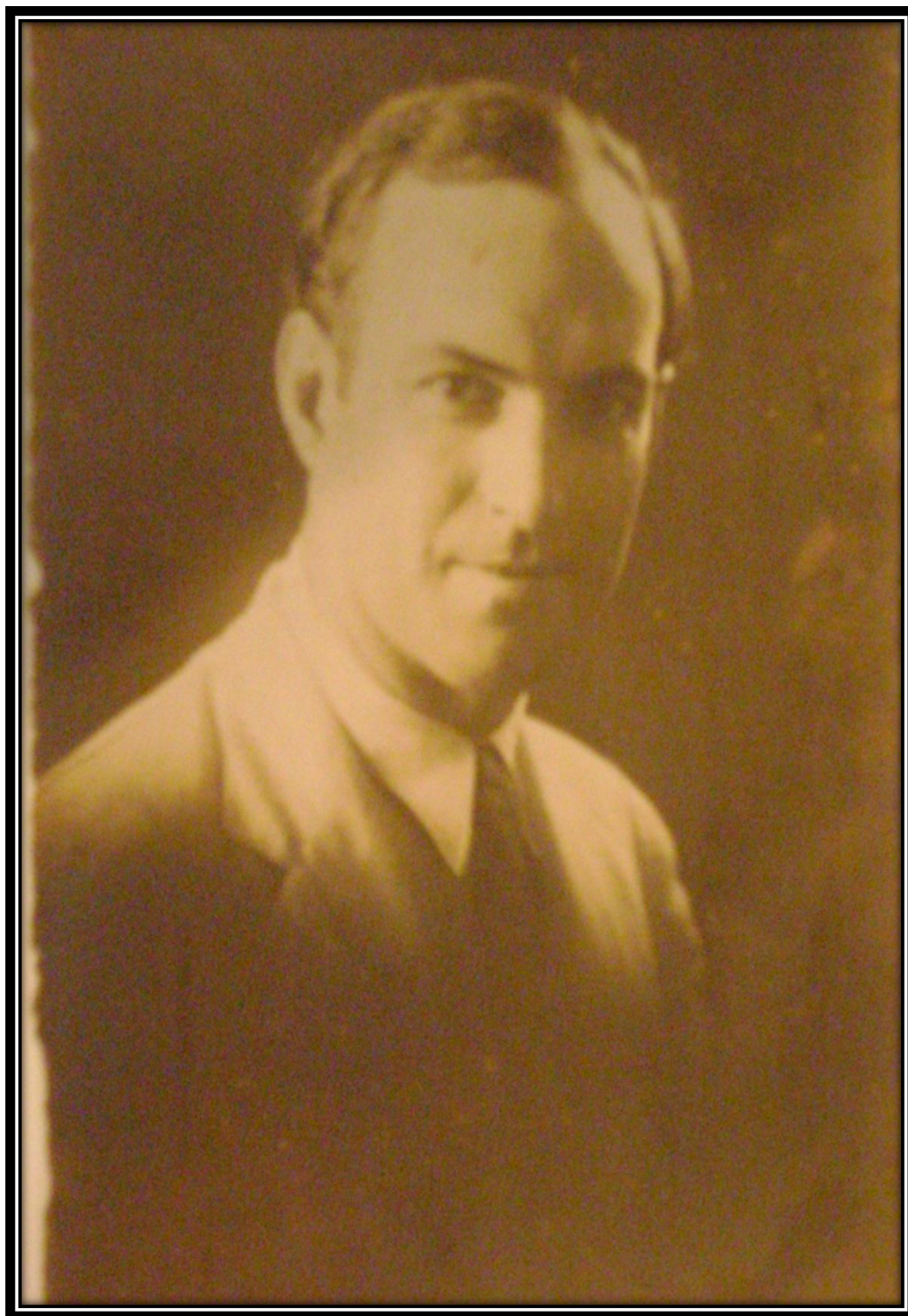
## LISTA DE ABREVIATURAS

- MHVSL** - Museu Histórico Visconde de São Leopoldo
- MCSHJC** - Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa
- DPNH** - Discoteca Pública Natho Henn
- A.R.B.A** - Associação Rio-grandense de Belas Artes
- SINDIMUS- RS** - Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO.....  | 15  |
| 1. ENTRE CABARÉS E NOITES LÍRICAS.....                                     | 23  |
| 1.1. Porto Alegre no início do século: novos espaços de socialização ..... | 24  |
| 1.1.1 Cinema mudo.....   | 24  |
| 1.1.2 Cabarés .....  | 28  |
| 1.2 A “música ligeira” - tangos .....                                      | 30  |
| 1.3. Canto lírico por amadores .....                                       | 39  |
| 1.3.1 Primeiros contatos com o canto lírico .....                          | 39  |
| 1.3.2 Noites Líricas.....  | 42  |
| 1.3.3 Orfeão Rio-grandense.....  | 42  |
| 1.3.4 Teatro Lírico Farroupilha .....                                      | 51  |
| 1.3.5 Teatro Lírico Rio-grandense.....                                     | 52  |
| 1.3.6 Importância dessas iniciativas em Porto Alegre.....                  | 55  |
| 1.4 Centro Musical Porto-Alegrense .....                                   | 59  |
| a) Concerto no Cine Theatro Ypiranga .....                                 | 67  |
| b) Concerto no Cine Imperial .....   | 68  |
| c) Concerto em Cachoeira do Sul .....                                      | 70  |
| d) Excursão ao Uruguai .....   | 70  |
| 1.5 Entre cabarés e noites líricas .....                                   | 72  |
| 2. ÓPERA <i>FARRAPOS</i> .....   | 76  |
| 2.1 A produção de óperas no Rio Grande do Sul .....                        | 76  |
| 2.2 Revolução Farroupilha – 1835-1845 .....                                | 79  |
| 2.3 Comemorações do Centenário da Revolução – 1935.....                    | 82  |
| 2.4 A ópera .....  | 89  |
| 2.4.1 Organização e preparativos .....                                     | 89  |
| 2.4.2 Personagens e intérpretes .....                                      | 92  |
| 2.4.3 Cenário e texto.....   | 93  |
| 2.4.4 Aspectos históricos .....  | 98  |
| 2.4.5 Aspectos musicais .....  | 100 |
| 2.4.6 A “brasilidade” de <i>Farrapos</i> .....                             | 105 |
| 2.4.7 Recepção.....  | 108 |
| 2.4.8 Rapsódia 1835 - <i>O caso Arthur Elzner</i> .....                    | 119 |
| 2.4.9 <i>Farrapos</i> depois de 1936.....                                  | 123 |
| 3. NAS RÁDIOS: MÚSICA PARA AS QUERÊNCIAS GAÚCHAS .....                     | 128 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.1 As primeiras rádios no Rio Grande do Sul .....                 | 128 |
| 3.2 Rádio Sociedade Farroupilha.....                               | 134 |
| 3.3 Programas radiofônicos .....                                   | 144 |
| 3.4 Compondo para as querências gaúchas .....                      | 149 |
| 3.5 Saída de cena .....  | 157 |
| 4. ÓPERA <i>MISSÕES</i> .....                                      | 161 |
| 4.1 Jesuítas no Rio Grande do Sul.....                             | 162 |
| 4.2 A ópera .....  | 164 |
| 4.2.1 Personagens .....  | 164 |
| 4.2.2 Cenário e texto.....   | 165 |
| 4.2.3 Aspectos históricos .....                                    | 168 |
| 4.2.4 Aspectos musicais .....                                      | 169 |
| 4.3 O início de <i>Missões</i> em 1942 e seu término em 1980 ..... | 174 |
| REFERÊNCIAS .....  | 184 |
| LIVROS, ARTIGOS, TRABALHOS ACADÊMICOS .....                        | 184 |
| SITES .....  | 190 |
| FILMES E PROGRAMAS DE RÁDIOS .....                                 | 191 |
| PARTITURAS E GRAVAÇÕES.....  | 191 |
| DOCUMENTOS .....   | 191 |
| ENTREVISTAS .....  | 192 |
| PERIÓDICOS DE ÉPOCA .....  | 192 |
| ANEXOS .....   | 198 |



**Figura 1- Roberto Eggers nos anos 1920. (MHVSL).**

## INTRODUÇÃO

Essa dissertação tem como objetivo contar a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984) através da análise de sua inserção no panorama musical porto-alegrense. Como principal fonte para esse estudo foi utilizado o acervo dos documentos pessoais de Eggers localizado no Museu Histórico Visconde de São Leopoldo<sup>1</sup>, na cidade de São Leopoldo, RS. A partir desse acervo foi possível seguir os quase setenta anos de atividades profissionais do músico.

A ideia de pesquisar sobre o músico Roberto Eggers surgiu por volta de julho de 2009 quando, em visita ao Museu Histórico Visconde de São Leopoldo, fui “apresentada” ao seu acervo. Na verdade, tratava-se de um amontoado de caixas, contendo grande quantidade de documentos pessoais (fotos, recortes de jornais, cartas) e documentos relativos à sua profissão (partituras, programas de rádio, programas de concertos). Com exceção das partituras de suas composições, que haviam sido colocadas em pastas por voluntários do Museu (mesmo assim não catalogadas nem organizadas), o restante dos documentos estava em caixas de papelão sem nenhuma classificação ou ordenação. A documentação encontrava-se lá havia cerca de nove anos quando foi doada ao Museu pelo enteado do músico. Por falta de recursos e de pessoal, pouca coisa fora possível fazer para colocar o material em condições mínimas de preservação. Infelizmente, essa situação parece ser compartilhada por grande parte dos acervos musicais de nosso país. André Guerra Cotta, em seu estudo sobre o tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros, diz que “salvo pouquíssimas exceções, os acervos brasileiros encontram-se praticamente

---

<sup>1</sup> O Museu Histórico Visconde de São Leopoldo (MHVSL) é uma entidade cultural privada, sem fins lucrativos, mantido por uma associação de amigos. Fundado em 1959 pelo Prof. Telmo Lauro Müller, tem como objetivo principal preservar a memória da imigração alemã no Rio Grande do Sul cujo início se deu em São Leopoldo, em 1824, com a chegada da primeira leva de imigrantes. Graças a esse marco histórico, o município de São Leopoldo é conhecido como Berço da Imigração Alemã. Na sede, são oferecidas aulas de música e idiomas, diversos cursos, palestras, seminários, encontros, simpósios, painéis, e organizados concursos, publicações e outras atividades destinadas ao aprimoramento cultural. O acervo do Museu é formado por louças, móveis, instrumentos musicais, bandeiras de antigas sociedades, medalhas, jogos, livros, jornais, documentos e fotografias, tudo essencialmente ligado à memória da imigração. Nesse contexto, vale frisar que o acolhimento do acervo de Roberto Eggers pelo Museu deve-se muito mais ao fato de o músico ter sido neto de imigrantes do que a uma relação específica de sua produção musical com a cultura alemã. (MUSEU HISTÓRICO VISCONDE DE SÃO LEOPOLDO – MHVSL. Disponível em: <<http://www.museuhistoricosl.com.br/>> ).



desconhecidos e desorganizados, muitos deles em condições inadequadas de conservação e uso”<sup>2</sup>.

Fiquei curiosa e resolvi descobrir quem era aquele músico que havia produzido uma quantidade considerável de composições (pois havia mais de vinte pastas com elas) e de quem eu nunca ouvira falar. Iniciei minha pesquisa ali mesmo, junto ao seu acervo, e fui descobrindo os detalhes de sua vida e realizações. Foi o bastante para que eu elaborasse um projeto e ingressasse no Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG. Após o cumprimento dos créditos em Belo Horizonte, retornei ao Rio Grande do Sul e iniciei o processo de classificação mínima do material existente no Museu, a fim de organizá-lo para a pesquisa. Fui em busca de referenciais teóricos que pudessem me auxiliar nessa tarefa. Inicialmente procurei na noção de “fundo arquivístico” embasamento para uma possível classificação do material. A um conjunto de documentos acumulados por uma instituição ou por uma pessoa, a arquivologia dá o nome de “fundo arquivístico”. Segundo Cotta “o que caracteriza o fundo não é a forma (...) dos documentos ou o seu suporte físico (papel, plástico, meio magnético, etc.), mas a organicidade do conjunto”<sup>3</sup>. Por se tratar de documentos reunidos pelo músico ao longo de sua vida e como consequência de suas atividades profissionais, guardando, assim, relações orgânicas entre si, o resultado do conjunto, nos termos da arquivologia, pode ser denominado de fundo arquivístico Roberto Eggers.

Cabe ressaltar que, embora exista uma organicidade originária dos documentos, o princípio de respeito à estrutura do fundo não foi mantido. Mesmo quando guardados pela família do músico, os documentos já se encontravam misturados sem que fosse possível identificar a ordem estabelecida originalmente por Eggers. Ao serem recolhidos pelo Museu, e devido a sucessivas mudanças de espaço e constantes manipulações por parte de funcionários e voluntários, ainda que na tentativa de melhor acomodação, o que acabou ocasionando uma desordem ainda maior.

Sendo assim, estabeleci uma classificação baseada no tipo de documento, criando oito diferentes categorias: documentos pessoais, biblioteca musical, composições próprias, orquestrações feitas por Eggers em músicas de outros

---

<sup>2</sup> COTTA, André Guerra. **O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros**. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000, p.33.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 49. (O conceito de “fundo arquivístico” é a base do *Princípio de proveniência* ou *Princípio de respeito aos fundos arquivísticos*, segundo o qual é preciso manter agrupados os documentos provenientes de um mesmo organismo, respeitando-se a ordem em que foram agrupados originalmente. BELLOTTO *apud* COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: Edufba, 2006, p.24).

compositores, programas de concertos, recortes de jornais, materiais didáticos e manuscritos de programas de rádio<sup>4</sup>. Longe de ser definitiva ou ideal, essa organização foi feita exclusivamente com o propósito de reunir informações para a presente pesquisa, carecendo ainda o material de uma catalogação a ser feita por profissionais que possam efetuar, com os meios necessários, um devido e correto arquivamento.

Os jornais guardados pelo músico, presentes no acervo do MHVSL e no acervo MCSHJC<sup>5</sup>, foram importantes fontes para que eu pudesse montar uma espécie de quebra-cabeças, pois as informações, apesar de se encontrarem majoritariamente em seu acervo, precisavam ser sistematizadas a fim de se tornarem compreensíveis. Procurei utilizar ao máximo as falas do próprio Eggers, registradas em entrevistas à imprensa em diversas épocas de sua vida. Com isso foi possível analisar algumas de suas concepções sobre suas obras e suas atividades, além de entender como ele percebia o ambiente musical de seu tempo. As falas de outras pessoas, como amigos e intérpretes de suas obras, também foram importantes para saber de que forma se deu sua inserção no ambiente musical de Porto Alegre.

A ideia de fazer uma biografia de Roberto Eggers pretende ultrapassar a antiga concepção positivista de descrever a “vida e obra” de um artista, procurando, nas palavras do historiador Peter Burke, “não focalizar os acontecimentos particulares por si sós, mas pelo que revelam sobre a cultura em que ocorreram”<sup>6</sup>. Aqui se fará algumas reflexões a respeito da história de um músico que não alcançou reconhecimento nacional. Pode-se até dizer que Eggers não logrou nem mesmo grande reconhecimento regional pois, apesar de algumas de suas obras terem alcançado relativo sucesso nos anos 1920 e 30, hoje pouco se sabe a seu respeito e suas obras foram praticamente esquecidas<sup>7</sup>. Mas é certo que ele acompanhou e vivenciou mudanças ocorridas ao longo de um período de quase setenta anos no campo da música em Porto Alegre. A “nova história”<sup>8</sup> nos aponta a importância de estudos dessa natureza. O que já foi chamado de

---

<sup>4</sup> Detalhes sobre essa classificação ver WERNER, Kênia S.; BARBEITAS, Flavio. Acervo do músico Roberto Eggers: pontos de partida para uma investigação sobre sua atuação na vida cultural do Rio Grande do Sul. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA, 1, ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 3, 2011, Pirenópolis. *Anais*. Pirenópolis, 2011a. 120-5.

<sup>5</sup> Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa.

<sup>6</sup> BURKE, Peter (Org). *A escrita da história*: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992, p.329.

<sup>7</sup> Existe um quinteto de cordas cujo nome é Quinteto Roberto Eggers. São alunos do projeto Sonarte, na cidade de São Leopoldo. O repertório do grupo, no entanto, ainda não inclui composições de Eggers.

<sup>8</sup> A “Nova História” está associada à *École des Annales*, fundada em 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch e é também o título de uma coleção de ensaios de Jacques Le Goff acerca de “novos problemas”, “novas abordagens” e “novos objetos” no estudo da história (Burke, *op. cit.*, p. 9).

“história vista de baixo” apresenta um novo viés da forma como os historiadores passam a tratar os fatos. Isso fica bastante claro na fala de Edward Thompson:

Estou procurando resgatar o pobre descalço, o agricultor ultrapassado, o tecelão do tear manual ‘obsoleto’, o artesão ‘utopista’ e até os seguidores enganados de Joanna Southcott, da enorme condescendência da posteridade. Suas habilidades e tradições podem ter-se tornado moribundas. (...) Seus ideais comunitários podem ter-se tornado fantasias. Suas conspirações insurrecionais podem ter-se tornado imprudentes. Mas eles viveram nesses períodos de extrema perturbação social, e nós, não.<sup>9</sup>

O período vivenciado por Eggers – sua atuação vai dos anos 1920 aos 1980 – foi um período de profundas transformações no campo da música em Porto Alegre, como se verá. Eggers não foi tão anônimo quanto os exemplos citados por Thompson, mas há de se considerar que quando pesquisamos música no Rio Grande do Sul são os estudos sobre Radamés Gnattali ou mesmo sobre Luis Cosme que mais facilmente encontramos. O próprio Vasco Mariz, no livro “História da música no Brasil”, diz que “a contribuição do Rio Grande do Sul para a música clássica brasileira tem sido modesta”<sup>10</sup>. Essa obra, escrita em 1982, reflete um período em que a musicologia brasileira ainda mantinha uma concepção positivista, preocupada em eleger e tratar apenas das “grandes obras” e de “grandes autores”. Esse pensamento perdura até meados da década de 1980 e somente a partir da década seguinte começam a surgir estudos mais críticos. Porém nossa musicologia ainda carece de estudos reflexivos na busca de novas interpretações sobre a história da música brasileira, espelhando a sua densidade<sup>11</sup>.

São poucos os músicos do Rio Grande do Sul que tiveram oportunidade de se tornarem conhecidos nacionalmente. O fato é que muito mais coisas aconteceram e foram feitas no sul do país do que se conhece pela história da música brasileira, onde o Rio Grande do Sul é geralmente relegado ao quase esquecimento. Parte dessa história pode ser contada através da biografia de Roberto Eggers, um músico que atuou em diversas instâncias do panorama musical gaúcho.

A crítica biográfica pode ser útil para a escrita de uma biografia. Eneida Maria de Souza, mais especificamente sobre o meio literário, alerta para a importância de

<sup>9</sup> THOMPSON *apud* BURKE, *op. cit.*, p. 41-42.

<sup>10</sup> MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 276.

<sup>11</sup> A esse respeito ler CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n.1, p. 32-57, dez. 2008. [*on line*].

(...) distinguir e condensar os polos da arte e da vida, por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor. Não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho.(...) A presença de mediações, de terceiras pessoas, de relação oblíqua entre arte e vida é passível de intervenções entre as duas instâncias, sem que o lastro biográfico se defina pela empiria e pela interpretação textual baseada em soluções fáceis e superficiais.<sup>12</sup>

A ideia de que “não se lê uma vida, lê-se um texto”<sup>13</sup> deve estar clara, pois a escrita de uma biografia é feita através de interpretações de quem a conduz, estando sempre sujeita a diferentes formas de expressá-la. Vale a pena citar Fernando Pessoa, grande poeta que colocou em palavras, e muito bem, nossas percepções do passado:

Nenhuma época transmite à outra a sua sensibilidade; transmite-lhe apenas a inteligência que teve dessa sensibilidade. Pela emoção somos nós; pela inteligência somos alheios. A inteligência dispersa-nos; por isso é através do que se dispersa que nós sobrevivemos. Cada época entrega às seguintes apenas aquilo que não foi.<sup>14</sup>

Não é possível saber quais os desejos, as emoções, as frustrações que fizeram parte do dia a dia de Roberto Eggers. É possível apenas conhecer o que sua sensibilidade suscitou, o que produziu e legou para as gerações seguintes. E é isso que temos, apenas aquilo que não foi.

Para me auxiliar na difícil tarefa de contar e interpretar a trajetória de uma vida, sem cair na armadilha da linearidade, busquei em Pierre Bourdieu algumas noções sobre a escrita biográfica. No ensaio “A ilusão biográfica” (1996), o autor situa o “nome próprio” como o “designador rígido” de um indivíduo que percorre diferentes espaços e está em constantes modificações. Dessa forma, o nome próprio seria o que mantém a identidade do sujeito no decorrer das transformações que permeiam seu percurso de vida, com inúmeras idas e vindas em diferentes espaços (campos). Quando Bourdieu diz que escrever uma biografia “como um relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum de existência”<sup>15</sup>, reitera, para os fins deste trabalho,

<sup>12</sup> SOUZA, Eneida Maria. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 19.

<sup>13</sup> DOUBROVSKY *apud* SOUZA, *op. cit.*, p.22.

<sup>14</sup> PESSOA, Fernando. **Alguma prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.76.

<sup>15</sup> BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 185.

a necessidade da análise das redes de significações nas quais Eggers conviveu e exerceu diferentes papéis.

Para compreendermos a rede de significações vivida, percorrida, tecida por Eggers, é fundamental entendermos o conceito de “campo” desenvolvido por Bourdieu nos anos 1970. Conforme o autor

os campos apresentam-se à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou postos) cujas propriedades dependem da sua posição nesses espaços e que podem ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas).<sup>16</sup>

A estrutura do campo é um estado da relação de força entre os agentes ou as instituições envolvidas na luta e ela própria está em jogo: a conservação ou a subversão da estrutura da distribuição do capital específico. Os que monopolizam o capital específico inclinam-se para estratégias de conservação, já os menos providos de capital (geralmente os recém-chegados) tendem para estratégias de subversão.<sup>17</sup> No entanto, as pessoas envolvidas num campo têm um certo número de interesses fundamentais, quais sejam, tudo o que está ligado à existência do campo. “A luta pressupõe um acordo entre os antagonistas” fazendo com que seus participantes contribuam para reproduzir “a crença no valor das paradas em jogo”.<sup>18</sup> Isso implica no conceito de *habitus*, estreitamente ligado ao *campo* e que ajuda na compreensão de sua estrutura:

Sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores, é gerador de estratégias que podem estar objetivamente em conformidade com os interesses objetivos dos seus autores sem terem sido expressamente concebidas para esse fim.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> BORDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003, p. 119.

<sup>17</sup> Sobre capital, Bourdieu diz que “o mundo social pode ser concebido como um espaço multi-dimensional construído empiricamente pela identificação dos principais fatores de diferenciação que são responsáveis por diferenças observadas num dado universo social ou, em outras palavras, pela descoberta dos poderes ou formas de capital que podem vir a atuar, como azes num jogo de cartas neste universo específico que é a luta (ou competição) pela apropriação de bens escassos... os poderes sociais fundamentais são: em primeiro lugar o capital econômico, em suas diversas formas; em segundo lugar o capital cultural, ou melhor, o capital informacional também em suas diversas formas; em terceiro lugar, duas formas de capital que estão altamente correlacionadas: o capital social, que consiste de recursos baseados em contatos e participação em grupos e o capital simbólico que é a forma que os diferentes tipos de capital toma uma vez percebidos e reconhecidos como legítimos.” (BOURDIEU, Pierre. What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups. *Berkeley Journal of Sociology*, n. 32, p. 1-49, 1987, p. 4.

<sup>18</sup> BOURDIEU, 2003, p. 123-4.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 125.

Segundo o sociólogo Loïc Wacquant, uma análise de obras culturais em termos de campo implica três operações indispensáveis e estreitamente ligadas: 1) localizar o microcosmo artístico (literário, poético, musical, etc.) *dentro do “campo de poder”*, isto é, na teia de instituições na qual circulam os poderes econômico, político e cultural que a classe dominante se esforça por reservar a si própria; 2) traçar uma *topologia da estrutura interna* do campo artístico, de modo a desvendar a estruturação das relações (de supremacia e subordinação, distância e proximidade, complementaridade e antagonismo) que vigoram, em determinado momento, entre os agentes e as instituições; 3) construir as *trajetórias* sociais dos indivíduos que entram em concorrência no interior do campo, de modo a tornar visível o sistema de disposições socialmente constituído (*habitus*) que guia a sua conduta e as suas representações dentro e fora da esfera artística.<sup>20</sup>

Dentro do possível, essas três operações permearão as análises da presença de Eggers nos diversos campos em que atuou. Para isso será analisado de que maneira o repertório executado nos locais em que atuou e frequentou, sua função como músico e a recepção do público em cada época de sua trajetória, influenciou seu trabalho como compositor, e o que a sua atuação como músico representou para esse meio. Digo na medida do possível pela dificuldade com que uma pesquisa desse caráter se depara, principalmente no que se refere às fontes. Como afirmei antes, o acervo do músico se revelou uma rica fonte de informações; no entanto, impossível seria chegarmos a conclusões que esgotassem o tema.

Francisco Roberto Eggers nasceu em 18 de dezembro de 1899, na cidade de Porto Alegre, na Rua General Netto. Filho de Georg Eggers e Caroline Matte, teve nove irmãos: Carlos Augusto, Josefina, Alberto Augusto, Luiz, Eduardo Ernesto, João Alfredo, Leopoldina, Maria e Olga. Casou-se somente aos 60 anos, com Nelly da Silva Figueiredo, e não teve filhos.

Aos quatro anos, iniciou suas aulas de piano, muito provavelmente com professor local, pois nessa época a família morava na cidade de São Leopoldo. Posteriormente, dedicou-se ao aprendizado da flauta, tendo como mestre seu irmão Alberto, flautista e compositor. A família de Eggers era de imigrantes alemães que cultivavam e valorizavam a música de modo que o aprendizado de um instrumento

---

<sup>20</sup> WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. **Sociologia, problemas e práticas**, Lisboa, n. 48, p. 117-23, maio/ago. 2005, p. 118. [online].

parece ter sido algo natural entre os irmãos. Eggers, porém, não teve formação musical acadêmica. Já adulto, teve algumas aulas de piano com Eugenia Masson, professora do Instituto de Belas Artes, e orientações sobre composição com Leandro Tovar, músico espanhol radicado em Porto Alegre que estudara no Conservatório de Madri e fora um dos sócios fundadores do Centro Musical Porto-Alegrense, em 1920. A maior parte de seus conhecimentos musicais proveio mesmo de seus esforços como autodidata.

Sua primeira profissão, ainda na adolescência, foi a de eletricitista, pois as condições econômicas da família exigiam que trabalhasse. Mas já na década de 1920, passou a atuar profissionalmente como flautista e pianista em orquestras de cinema e de bares em Porto Alegre. Foi maestro, arranjador, compositor e professor de canto e piano. Atuou em importantes instituições como o Centro Musical Porto-Alegrense e o Orfeão Rio-grandense, na década de 1930, e também em rádios por mais de trinta anos.<sup>21</sup>

Entre suas composições constam duas óperas, *Farrapos* (1936) e *Missões* (1948-80), duas operetas, *A Flor da Felicidade* (1937) e *Romance num Sonho* (s.d), uma suíte para flauta e piano, integrada por quatro pequenas peças intituladas *Noturno*, *Valsa-Serenata*, *Chorinho* e *Na Madrugada* (1968), e mais de quarenta peças para canto e piano em diversos gêneros. Além disso, compôs as músicas dos filmes *Parque da Redenção* e *Rio Guaíba*, de autoria de Alberto Bastos do Canto, filmados em 1950. Roberto Eggers faleceu no dia 13 de julho de 1984 de pneumonia.

Antônio Corte Real, violinista e autor de uma das poucas obras que se referem a Eggers, o livro *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul* de 1980, ressalta que as principais contribuições de Roberto Eggers para a cultura rio-grandense

são constituídas pelo expressivo apoio por ele votado ao movimento artístico relativo ao teatro lírico por amadores, em Porto Alegre, na condição de regente, concertador<sup>22</sup> e orquestrador, e, a par disso, pela música que compôs para a ópera “Farrapos”.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Sua atuação nesses espaços será detalhada nos capítulos seguintes.

<sup>22</sup> Maestro concertador é o músico encarregado de "concertar", ou seja, de realizar o primeiro trabalho de leitura e aprendizagem de obras por orquestras ou solistas vocais. Cabe ao regente de orquestra dar um acabamento e definir os aspectos finais nestas obras. Na prática musical atual, o trabalho do maestro concertador e do regente de orquestra tende, sempre mais, a ser feito pela mesma pessoa.

<sup>23</sup> CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul**. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1980, p. 157.

Grande parte de sua produção musical é inédita e poucas de suas peças foram editadas - cerca de dezoito composições para canto e piano.<sup>24</sup> Apesar de ter alcançado algum reconhecimento nos anos 20 e 30, como veremos, hoje são poucas as fontes que o citam ou fazem alusões a suas obras. Vamos, no decorrer do trabalho, conhecer um pouco mais sobre a atuação de Eggers como músico no meio porto-alegrense.

Para expor com clareza esse longo período de atuação de Eggers em ambientes tão distintos, estruturei o trabalho em quatro capítulos. No primeiro, abordo as primeiras atuações de Eggers como músico em ambientes de música “ligeira”, quando trabalhou em cinemas e cabarés. Também são tratadas suas atuações em ambiente de música “séria”, como as sociedades de canto lírico por amadores, das quais esteve à frente na organização e direção, e as orquestras do Centro Musical Porto Alegrense, que regeu por várias ocasiões. Nesse capítulo é feita uma análise sobre o empenho demandado por Eggers para sua entrada no campo da música considerada de maior valor artístico.

No segundo capítulo trato de sua ópera *Farrapos*: como aconteceram seus preparativos, sua encenação e recepção em 1936 e em 1977, quando foi apresentada em forma de concerto em Porto Alegre. São feitas análises do texto da ópera em relação à historiografia da Guerra dos Farrapos e da composição musical, abordando características estéticas do compositor.

O período em que Eggers atuou nas rádios de Porto Alegre é abordado no terceiro capítulo, com ênfase aos programas radiofônicos de que participou como regente e compositor na década de 1950. Ao final, faço uma análise dos possíveis motivos que fizeram com que Eggers fosse esquecido pelo público do Rio Grande do Sul.

Por fim, o capítulo quatro trata de sua segunda ópera, *Missões*, iniciada em 1942 e terminada em 1980. Igualmente são tratados os aspectos históricos do libreto em relação à historiografia das Reduções Jesuíticas no Rio Grande do Sul, e seus aspectos musicais. Essa ópera, no entanto, é bem menos detalhada nesse trabalho do que *Farrapos* por nunca ter sido encenada e não existir nenhuma gravação da obra.

## 1. ENTRE CABARÉS E NOITES LÍRICAS

---

<sup>24</sup> Trata-se de um dado aproximado, pois acredito que não são todas suas obras que se encontram em seu acervo. Encontrei, casualmente, uma composição (editada) na biblioteca Armando Albuquerque que não constava no acervo.



## 1.1. Porto Alegre no início do século: novos espaços de socialização

Na administração de Otávio Rocha (1924-28), a capital gaúcha passou por grandes reformas que alteraram seu perfil paisagístico. Com a criação de parques e praças, a urbanização da orla do Guaíba, a construção do cais do porto e a reformulação dos espaços de lazer da cidade, os hábitos da população cidadina também mudaram. Os antigos saraus e recitais são trocados pelos ambientes públicos de entretenimento. Praças, teatros, cafés, cinemas, confeitarias e hotéis passam a ser frequentados por homens e mulheres das mais variadas classes sociais. Como consequência natural, aumenta a quantidade desses estabelecimentos comerciais, quase todos localizados na Rua da Praia<sup>25</sup> ou em suas imediações. Os cabarés também figuram como um espaço comum de socialização masculina.

A música ao vivo fazia parte do cotidiano desses ambientes. O historiador e folclorista Dante de Laytano, em uma de suas crônicas publicadas pelo Jornal Zero Hora, descreve o Café Colombo, um dos mais famosos de Porto Alegre, e nos dá uma ideia da variedade de repertório que circulava nesses ambientes.

Uma galeria com mesa ao balcão e um bonito salão de fundo, mais uma orquestra. Ciclo do Jazz e do tango, o maxixe contra o charleston, a rancheira em guerra com o fox. Música de danças, valsas doces, músicas italianas para se ouvir, mais um repertório alemão, e assim a orquestra não parava, revezava-se e ia do meio da tarde até noite adentro.<sup>26</sup>

Foi em meio a essas novidades urbanísticas e culturais de Porto Alegre que Roberto Eggers iniciou sua carreira como músico. Vejamos agora dois desses espaços de socialização em que atuou profissionalmente na década de 20: os cinemas e os cabarés.

### 1.1.1 Cinema mudo

As primeiras exhibições de cinema em Porto Alegre aconteceram em 1896, feitas por empresários ambulantes que viajavam pelo Brasil mostrando a novidade inventada pelos irmãos Lumière um ano antes, em Paris. Inicialmente, os filmes eram exibidos em teatros, como o São Pedro, ou em locais públicos, como o Campo da Redenção (atual

<sup>25</sup> Rua dos Andradas.

<sup>26</sup> LAYTANO *apud* CARNEIRO, Luiz Carlos; PENA, Rejane. **Porto Alegre: de aldeia a metrópole.** Porto Alegre: Marsiaj Oliveira, Officina da História, 1992. p. 103.

Parque Farroupilha) e a Praça da Alfândega (Praça Senador Florêncio).<sup>27</sup> Não havia qualquer acompanhamento sonoro dos filmes, apenas eventualmente eram contratadas bandas para o preenchimento dos intervalos entre as atrações. Augusto Meyer, no seu livro de memórias, nos revela como essas sessões se realizavam. Ao descrever uma Festa do Divino ocorrida na Praça da Matriz em Porto Alegre, faz alusão a bandas de música em vários momentos da festa. No entanto, ao contar sobre a “sessão cinematográfica”, ressalta o silêncio dos expectadores e não menciona qualquer acompanhamento musical.

Depois de muita gritaria, o povo se aquietava, e como era estranho ver aquela enchente humana, apesar do frio de junho, silenciosa e embevecida, sem um pio de impaciência, fascinada por um retângulo de pano, onde fantasmas fotográficos se agitavam entre os letreiros, que muita gente mal podia soletrar, e das janelas da parte baixa da quadra as famílias acompanhavam pelo avesso...<sup>28</sup>

Devido à crescente popularização do cinema, surgem as primeiras salas fixas para projeção cinematográfica em Porto Alegre por volta de 1908. Em 1910, a cidade já contava com o Odeon, o Royal e o Colyseu.<sup>29</sup> Alice Trusz sugere que foi nesse momento que a música passou a fazer parte integrante das sessões cinematográficas.

Um elemento novo que os cinematógrafos permanentes agregaram aos espetáculos de projeções cinematográficas já experimentados e que foi recebido como um esforço especial do proprietário em proporcionar uma “comodidade” maior aos espectadores: o acompanhamento das exibições por uma pequena orquestra.<sup>30</sup>

É neste momento que Augusto Meyer vai fazer referência à música no acompanhamento para as cenas de um filme no Cinema Odeon: “Fra Diavolo, ao som da pianola, assaltava a diligência, entre as árvores de um negro bosque...”<sup>31</sup> E Cavalheiro Lima, ao escrever sobre a vida e obra de Araújo Vianna, dá-nos uma ideia dessa prática: “nas interrupções e mesmo no decorrer do filme, fazendo-lhe fundo

<sup>27</sup> STEYER, Fábio Augusto. **O cinema em Porto Alegre – RS (1896-1920)**. 2. ed. Porto Alegre: [s.ed.], 1999.

<sup>28</sup> MEYER, Augusto. **Segredos da infância**. 3.ed. **No tempo da flor**. 2.ed. Porto Alegre: IEL/UFRGS, 1996, p.63.

<sup>29</sup> STEYER, *op. cit.*, p. 32.

<sup>30</sup> TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematográficas: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908**. 2008. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, Porto Alegre, 2008, p. 361.

<sup>31</sup> MEYER, *op. cit.*, p. 110.

psicológico às cenas de incrível e estóico dramatismo, uma pequena orquestra tocava música mais ou menos adequada às situações.”<sup>32</sup>

Esse novo uso da música acarreta mudanças em vários níveis. Tinhorão destaca duas consequências decorrentes da prática de acompanhamento musical nas sessões cinematográficas que aconteciam nas principais capitais do país:

O aparecimento dos cinemas nas grandes cidades brasileiras, a partir do início do século, estava destinado a influir duplamente na evolução da música popular: primeiro através do oferecimento de um inesperado mercado de trabalho para os músicos amadores, quando da formação das orquestras de sala de espera; e, logo após, como responsável pelo ressurgimento das valsas, julgadas ideais para o acompanhamento de cenas de amor dos filmes mudos.<sup>33</sup>

Naturalmente não foram apenas as valsas que se revigoraram no repertório do acompanhamento dos filmes mudos. As cenas cômicas, de suspense ou dramáticas, demandavam um tipo de repertório diferente das românticas. Isso exigia certo preparo por parte dos músicos, pois, na maior parte das vezes, as músicas eram tocadas “de improviso, com o pianista atento à movimentação das cenas que se projetavam na tela”.<sup>34</sup> E foi assim, improvisando, que aconteceu a primeira atuação de Eggers como músico.

Sendo eletricista, uma de suas atividades era instalar os aparelhos para projeção cinematográfica. Por volta de 1915, quando fazia uma dessas instalações em um cinema da cidade de Cachoeirinha, chegada a hora da sessão, o pianista faltou. Eggers, então, se ofereceu para substituí-lo e tocou de improviso, iniciando a partir daí sua atuação nos cinemas. Inicialmente como flautista e posteriormente como pianista, atuou nos cinemas Apollo, Garibaldi e Guarany, onde acompanhou uma orquestra de quatorze músicos<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> CAVALHEIRO LIMA, J.C. **Araújo Vianna**: vida e obra. Porto Alegre: Globo, 1956, p.29.

<sup>33</sup> TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 227.

<sup>34</sup> Tinhorão, *Ibid.*, p. 229.

<sup>35</sup> O cinema **Guarany**, construído em 1913 e inaugurado em novembro do mesmo ano, foi um trabalho de vários escultores, entre eles o representante do barroco alemão, Jesus Maria Corona, em um prédio projetado pelo arquiteto alemão Theo Wiederspan. Na inauguração contava 958 lugares. Fechou em 1975 e foi vendido nos anos 1980 para o Banco Safra que manteve a fachada do cinema, restaurando-a, obedecendo à arquitetura original. O Theatro **Apollo** foi inaugurado em 1914. Contava 1554 lugares na primeira classe e 450 na segunda classe. Foi o primeiro cinema a funcionar com um projetor produzido em Porto Alegre, fabricado pela firma Hirtz & Rehn. Fechou suas portas na década de 40. O cinema **Garibaldi** foi inaugurado em 1914. Nos anos 60, essa sala passou por uma reforma e o cinema mudou de nome, passando a ser chamado cinema ABC. Foi reinaugurado em 1969 e fechou definitivamente suas portas em 1994. A lotação original do cinema em 1914 era de 1054 lugares e quando do fechamento, tinha 479 lugares. (CINEMAS DE PORTO ALEGRE ANTIGO. Disponível em: <<http://cinemasportoalegre.blogspot.com/>>).

Eggers atuou nos cinemas até o início dos anos 20, sendo essa uma importante escola para seu desenvolvimento como músico, não só como instrumentista, mas também como compositor. Em seu acervo, encontra-se a partitura de um tango argentino composto por ele, intitulado *Rudy*. Na capa, consta: “oferece o **Cinema Central** as suas gentis frequentadoras”. É possível que Eggers tenha composto esse tango especialmente para ser tocado em alguma sessão daquele cinema, embora não constem registros de que tenha atuado ali como instrumentista. O oferecimento às “frequentadoras” sugere um evento específico, exclusivo para mulheres, ou então pode ter sido uma promoção para atrair o público.

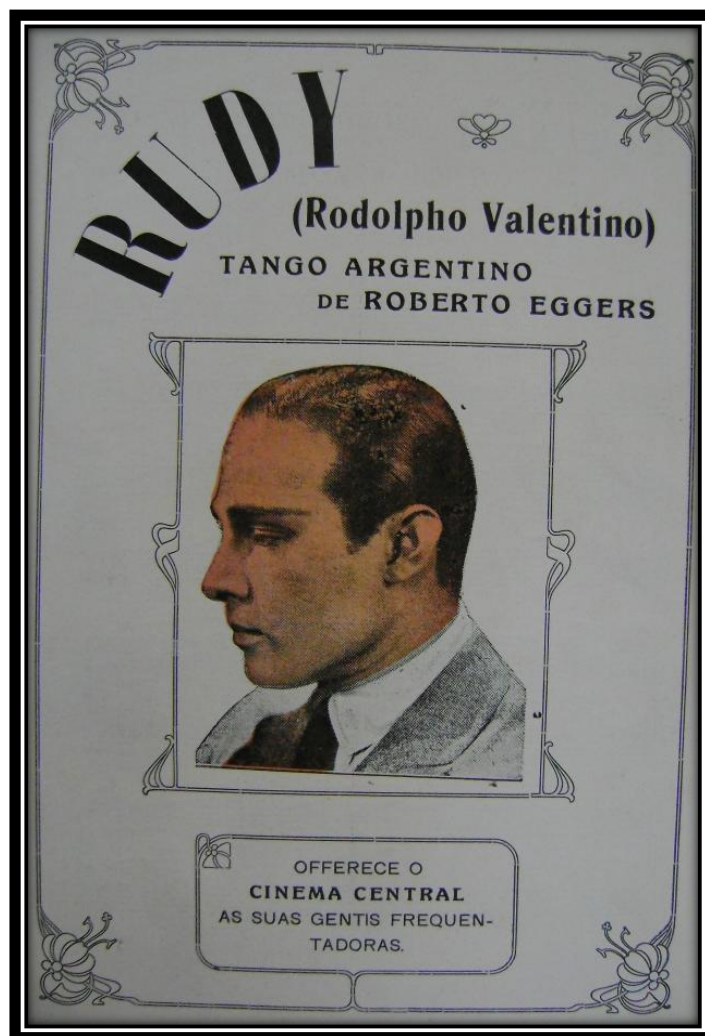


Figura 2 - Capa da partitura do tango argentino Rudy. (MHVSL).

Essa prática é registrada por Alice Trusz quando fala sobre o início da sedentarização<sup>36</sup> das salas de cinema a partir de 1908. Segundo a autora, os cinemas passam a oferecer serviços que os destaquem dos concorrentes e uma dessas práticas é justamente o oferecimento de presentes a determinada classe de clientes, como sessões dedicadas às crianças com distribuição de presentes para elas,<sup>37</sup> ou mesmo *matinée* oferecendo presentes a senhoritas e crianças.<sup>38</sup> O mais inusitado foi a promoção que oferecia a cada criança que comparecesse à sessão um cupom para o sorteio de um bilhete de 100 contos da loteria do estado.<sup>39</sup> Obviamente o objetivo era atrair os pais, não as crianças. Ou seja, o oferecimento de uma partitura de um tango argentino às “frequentadoras” do Cinema Central pode ter sido a volta de uma prática que remontava ao início da institucionalização de salas fixas de cinema.

### 1.1.2 Cabarés

Os cabarés constituíam um dos espaços de socialização da população masculina porto-alegrense. Havia os caros e sofisticados, como o *Petit Casino* e o Clube dos Caçadores, e os mais humildes, como os da Rua Cabo Rocha.<sup>40</sup> Luckow, ao analisar o funcionamento dos cabarés porto-alegrenses, constata que seus propósitos eram diferentes daqueles dos cabarés existentes em países como Alemanha, França ou Espanha, onde se procurava representar e satirizar a vida social e política, servindo também de reduto de artistas e palco de movimentos de vanguarda. A autora diz:

Pelo que pude apreender a partir das crônicas e das narrativas sobre os espetáculos e as programações dos cabarés porto-alegrenses, sua temática era mais voltada ao divertimento ligeiro, à música de *boulevard*, sem comprometimento político, ao menos no palco.<sup>41</sup>

Eram estabelecimentos que serviam para diversão e muitos deles funcionavam também como cassino. Companhias de músicos vindas de outras localidades ali se apresentavam ocasionalmente como uma atração especial. Os músicos locais, no entanto, eram os

<sup>36</sup> Quando o cinema passa a ser exibido em salas fixas e não mais em sessões itinerantes.

<sup>37</sup> Correio do Povo, 21 jun. 1908 *apud* TRUSZ, *op. cit.*, p. 364.

<sup>38</sup> Jornal do Comércio, 27 set. 1908 *apud* TRUSZ, *op. cit.*, p. 368.

<sup>39</sup> A Federação, 24 dez. 1908 *apud* TRUSZ, *op. cit.*, p. 393.

<sup>40</sup> RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971, p. 71, 101.

<sup>41</sup> LUCKOW, Fabiane Behling. **Chanteuses e Cabarés: a performance musical como mediadora dos discursos de gênero na Porto Alegre do início do século XX**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2011, p. 42.

principais responsáveis pela sonorização do ambiente. Uma descrição dos hábitos porto-alegrenses, feita por Carneiro e Pena, nos dá uma ideia do funcionamento e também do repertório corrente nos cabarés:

Eram os porto-alegrenses grandes “pés-de-valsas”. E não era só valsa não, que se dançava. Dançava-se valsa, tango, “fox-trotte”, maxixe (dança considerada erótica e imprópria para lugares decentes), “Jazz”, “Charleston” e todos os modismos que apareceriam por aqui. E se dançava as rancheiras também e todos os outros ritmos que tocava o “regional” (conjunto que executava os ritmos brasileiros). (...) Até em um bordel, o frequentador, antes de qualquer outra investida em busca do amor mercenário, deveria fazer um simulacro de corte com a “dona” escolhida. E adivinhem como se desenrolava essa “corte”? Lógico, dançando!<sup>42</sup>

Um dos mais famosos cabarés de Porto Alegre era o Clube dos Caçadores. Lá havia mesas de jogos (o *bacarat* e a roleta eram os preferidos), bar, restaurante (onde o jantar era servido gratuitamente) e palco para os músicos. O “Palácio das Lágrimas”, prédio contíguo ao do clube – assim chamado por ser frequentado pelos apostadores que perdiam dinheiro no jogo –, possuía acomodações “para acolher os casais que se formavam no brilho dos salões”.<sup>43</sup>

É nesse ambiente que, mais uma vez, Eggers vai atuar como músico. Quanto ao local exato, há algumas divergências de informações. Vedana, músico que escreveu o livro “Jazz em Porto Alegre”, fez um levantamento dos músicos e dos seus respectivos lugares de atuação em Porto Alegre desde o início do século XX até os anos 1970. Nessa obra o autor diz que Eggers tocava em um bar homônimo ao famoso clube, chamado “Bar Caçadores”. Já no seu depoimento, o enteado do músico, Zilton Tadeu Figueiredo de Campos,<sup>44</sup> afirma que foi mesmo no Clube dos Caçadores que Eggers atuou como pianista. A diferença não parece ser relevante, uma vez que, segundo Vedana, no Bar Caçadores também “se jogava o bacará e outros jogos da época”.<sup>45</sup> Era igualmente uma casa noturna com o propósito de diversão para a população masculina.

Eggers tocava com os músicos Ernesto Gambino (flauta e direção), Sílio Grandi (violino), Spalaore (trombone), que depois foi substituído por Alípio, e Herald Alves (bateria).<sup>46</sup>

<sup>42</sup> CARNEIRO; PENA, *op. cit.*, p. 106.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Entrevista pessoal feita em 20 fev. 2011.

<sup>45</sup> VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM/FUNARTE, 1987, p. 117 e 122.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 117.



Figura 3 - Roberto Eggers ao piano, provavelmente com o grupo do Bar dos Caçadores. (MHVSL).

Conforme já observamos, o repertório tocado pelo grupo era semelhante àquele que, anos antes, Eggers executara nos cinemas. Luckow fez um levantamento do repertório executado pelas *chanteuses*<sup>47</sup> nos cabarés e chegou à conclusão de que apenas no Clube dos Caçadores ocorria, ocasionalmente, a ocorrência de árias de óperas como *Cavalleria Rusticana*, *Tosca*, *Barbeiro de Sevilha*. A preferência era sempre pela música ligeira.<sup>48</sup>

### 1.2 A “música ligeira” - tangos

Eggers obtinha seu sustento do trabalho tanto de instrumentista, como de compositor. Talvez por essa época já atuasse como professor, pois era comum os músicos transitarem por todos esses ambientes a fim de garantirem seu sustento. Há, no entanto, um fato curioso sobre o Centro Musical Porto-Alegrense, agremiação que será abordada mais adiante, que vale a pena ser antecipado. O Centro Musical prezava pela

<sup>47</sup> Como eram chamadas as cantoras dos cabarés brasileiros. Muitas artistas-cantoras eram de origem europeia e, para adquirir status, principalmente sobre as cantoras nacionais, usavam o termo francês *chanteuses* para identificarem sua profissão (LUCKOW, *op. cit.*, p. 5.).

<sup>48</sup> LUCKOW, *op. cit.*, p. 105.

profissionalização da classe musical. Pretendia ser uma entidade de proteção aos direitos dos músicos como profissionais. Em muitos aspectos talvez tenha conseguido, como se verá, mas sua atitude ante os compositores foi um tanto pitoresca. A entidade, que tinha uma orquestra formada por músicos associados, estabeleceu, na ata do dia 25 de março de 1920, que ficaria “terminantemente” proibida, por parte de sua orquestra, a execução “de músicas de autores residentes em Porto Alegre, salvo os que já tenham falecido”. Eggers associou-se ao Centro Musical em 1925, tendo sido inclusive vice-presidente por três gestões. Além disso regeu a orquestra dessa associação por diversas vezes. Os livros de atas do Centro Musical não informam até quando essa regra permaneceu, mas quando foi criada, Eggers ainda não era sócio.

Essa proibição é um fato é significativo. Provavelmente a intenção era evitar uma guerra de egos entre os músicos, que pudesse causar disputas entre os compositores para que suas músicas fossem tocadas pela orquestra. Por outro lado, restringia o campo de trabalho dos músicos que se dedicavam à composição, pois não encontravam nessa orquestra espaço para mostrar seu trabalho. Sendo assim, era nos cafés, nos cinemas, nos cabarés e nos teatros de revista que tinham oportunidade de ouvir suas músicas serem tocadas. É compreensível, tendo em vista o repertório executado nesses locais e a preferência do público pela música ligeira, que as composições de Eggers dos anos 20 pertençam, em sua maior parte, a esses gêneros. Para citar somente as composições que foram editadas naquela década, temos: *Soluçar de um violino* (tango canção), s/d, *Rudy* (tango argentino), s/d, *No puedo olvidar* (tango argentino), 1924, *Kimono amarelo* (fox-trot), 1925, *Natal* (tango Argentino), 1924, *Recuerdos Sevillanos* (marcha-passo-doble), s/d, *Buddha Luminoso* (fox-trot), s/d, *Alma de gato* (charleston característico), s/d, *Última Bola* (tango argentino), 1925, *Tango del amor* (tango-canção), 1927, *Primeiro Eu* (tango), 1924.<sup>49</sup> Dentre essas composições, vê-se que o gênero tango argentino predomina, ao passo que no restante do país, pelo menos nos estados centrais, o tango brasileiro era mais recorrente do que o argentino naquela época.

O tango brasileiro, gênero que tornaria Ernesto Nazareth (1863 -1934) tão popular no Brasil, teria se originado a partir de uma adaptação da *habanera*. Esta, por sua vez, foi introduzida no país a partir da década de 1860 pelas companhias europeias

---

<sup>49</sup> Todas essas indicações que apresento entre parênteses foram feitas pelo próprio autor junto aos títulos das peças.



que aqui se apresentavam.<sup>50</sup> As informações sobre esse gênero, no entanto, são bastante divergentes entre os autores que tratam do assunto. Inclusive a ideia de que tango brasileiro era a denominação dada por autores para seus maxixes, como forma de fugir ao preconceito generalizado relacionado a essa dança, também é difundida.<sup>51</sup> Já o tango argentino, gênero musical adotado como símbolo da identidade argentina junto com a figura do gaúcho platino, surgiu na década de 1870. É definido por Maria Susana Azzi, em sua obra sobre Astor Piazzolla, como “um gênero complexo em que intervêm dança, música, poesia, filosofia, narrativa e drama” e que seria “uma música composta por sonoridades diversas e vozes plurais e a expressão de um profundo repertório emocional”.<sup>52</sup> Hélio de Almeida Fernandes, ao escrever sobre a trajetória do tango, diz que se trata de um gênero musical com uma gênese bastante complexa e multifacetada. Hoje há um relativo consenso de que teria se originado da mistura de *candombe*, *tango andaluz*, *habanera* e *milonga*.

É o candombe que dá ao tango o ritmo percussivo e repetitivo. Do tango andaluz, com marcas da zarzuela, vem a dança. Da habanera veio a força emotiva. A milonga lhe dá a coreografia e sua linha melódica e sentimental.<sup>53</sup>

Musicalmente, não tinha nenhuma relação com o que os brasileiros denominavam tango. Por essa razão, Mário de Andrade era contrário à denominação de tango brasileiro. Ao comentar sobre as composições de Alexandre Levy, diz:

(...) Alexandre Levy chamava de *tangos* brasileiros, trechos inconfundivelmente nossos, que em nada participavam de nenhuma variante do tango espanhol, ou dos países sul-americanos de origem espanhola. São maxixes, são modas, são sambas, cateretês, lundus, etc., depende, mas jamais tangos. Precisamos abolir essa denominação de *tango* dada às nossas danças, pois que, além de inexpressiva, presta-se a confusões.<sup>54</sup>

O tango argentino, nos anos 1920, alcançou sucesso em vários países, tornando-se um fenômeno mundial, mas houve alguns fatores que potencializaram seu sucesso

<sup>50</sup> VERZONI, Marcello. **Ernesto Nazareth e o tango brasileiro**. 1996. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira), Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1996, p. 42.

<sup>51</sup> MARCÍLIO, Carla Crevelanti. **Chiquinha Gonzaga e o maxixe**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2009, p. 68.

<sup>52</sup> A autora refere-se ao grande curso imigratório para a argentina entre 1821 e 1932 sendo o tango formado pela mescla das culturas desses imigrantes. (AZZI, Maria Susana. **Le grand tango: la vida y la musica de Astor Piazzolla**. Washington: CENTRO CULTURAL DEL BID, 2000, p. 1.)

<sup>53</sup> FERNANDES, Hélio de Almeida. **Tango: uma possibilidade infinita**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000, p. 52.

<sup>54</sup> ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. 2.ed. São Paulo: Martins, Brasília: INL, 1976, p. 119.

em Porto Alegre. Primeiro, a proximidade geográfica entre o Rio Grande do Sul e os países platinos: sendo elas regiões fronteiriças, era mais intenso o contato entre suas culturas. Mais próximos à região do Prata do que do centro do país, é compreensível que aqueles países tivessem influenciado o meio cultural gaúcho até mais do que Rio de Janeiro e São Paulo. A historiadora Sandra Jatahy Pesavento, ao falar sobre identidade brasileira, quando se refere ao Rio Grande do Sul, lança a pergunta: “quem são os verdadeiros *hermanos* que se encontram mais próximos, os argentinos e uruguaios ou os nordestinos?”.<sup>55</sup>

Outro fator pode nos guiar para uma possível causa da tão grande popularidade do tango argentino no sul do país. Em 1908 dois irmãos italianos, Savério e Emilio Leonetti, inauguraram a *Casa A Elétrica*, comércio de instrumentos musicais, discos e gramofones, em Porto Alegre. Os irmãos Leonetti vieram da Itália com uma boa reserva de dinheiro e, após viajar pelos Estados Unidos e pela América do Sul, viram em Porto Alegre um bom campo para instalar seu comércio. Devido ao grande tino comercial, principalmente de Savério, o comércio prosperou e logo estavam produzindo gravações de músicos do Rio Grande do Sul e dos países platinos. Lançaram os “Discos Gaúchos” com gravações de grande número de cantores e conjuntos da época. Inclusive Alberto Eggers, irmão de Roberto, gravou uma de suas composições, *Saudades de Ivo*, um *schottisc*, com esse selo.<sup>56</sup> Até 1912 as gravações eram feitas no Brasil e mandadas para a Alemanha, a fim de serem prensados os discos, e depois retornavam pra cá. Neste ano Fred Figner funda a Casa Edson no Rio de Janeiro, que passa a fazer a prensagem dos discos, sendo a primeira casa a prestar esse serviço na América do Sul.<sup>57</sup> Os irmãos Leonetti, percebendo a grande oportunidade de lucrar com a indústria fonográfica, fundam uma fábrica de gramofones, agulhas, acessórios e discos em 1914, que se torna a segunda fábrica de discos da América Latina e a quarta do mundo. O empreendimento teve um sucesso estrondoso, pois a proximidade com o Uruguai e a Argentina aliada à irrupção da Primeira Guerra Mundial – que encareceu muito o transporte das gravações para a Europa – fez com que muitos artistas dos países vizinhos viessem a Porto Alegre para gravar.

---

<sup>55</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. A cor da alma: ambivalências e ambiguidades da identidade nacional. *Ensaio FEE*, Porto Alegre, v. 20, n.1, p.123-33, 1999, p. 129. [online].

<sup>56</sup> Alberto Eggers gravou ainda *Ilusion* (havaneira), pela Odeon e *Almerinda* (valsa) pela Phenix. (FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Disponível em: <<http://bases.fundaj.gov.br/cgi-bin/isis3g-b.pl>>). Provavelmente essas gravações foram feitas no início dos anos 1920, pois Alberto morreu muito jovem, vítima de afogamento.

<sup>57</sup> Só havia uma nos Estados Unidos e uma na Alemanha.

Na fábrica dos discos e gramofones Gaúcho, grandes artistas do centro do País, principalmente Rio e São Paulo, e artistas estrangeiros que aqui aportavam integrando companhias de teatro e de revistas, acabavam registrando suas vozes ou o som de seus instrumentos musicais, perenizando seus dotes artísticos profissionais. Era uma característica da época.<sup>58</sup>

A *Casa A Elétrica* durou até 1923 quando abriu falência.

O tango, que havia nascido como fruto da cultura marginalizada do *arrebal*, refugiado em bordéis e considerado imoral por suas letras picantes e coreografia ousada, desembarca em Paris, por volta de 1910, levada por oficiais e cadetes que estiveram em Buenos Aires em viagem de instrução. Logo a novidade se espalhou pela França tornando-se moda.

Naquela época, a exótica dança vinda da *Amérique Du Sud* se apresentava cheia de sensualidade e arrebatamento. Envolvido numa aura de tentação pelo proibido, com cores de imoralidade por causa de sua origem prostibulária, o tango foi conquistando as altas-rodas francesas, e tornou-se um modismo incontrolável. Conforme atestam os cronistas da época, havia o almoço-tango, o chá-tango, o jantar-tango, a ceia-tango, o champanha-tango, a cor-tango, o vermelho-tango...<sup>59</sup>

Na época em que Paris servia de modelo para o resto do mundo, ironicamente o tango volta à Argentina como orgulho e principal elemento na sua formação identitária. Com essa explosão do tango, os estúdios de gravação se proliferavam naquele país, a necessidade de se prensarem os discos aumentava e, conseqüentemente, a clientela dos Leonetti também. Sendo assim, é obvio que grande parte das gravações que vinham da Argentina para a *Casa A Elétrica* era de tangos. Ora, sendo os irmãos Leonetti não só proprietários da fábrica, mas também de um estabelecimento comercial que vendia discos, podemos imaginar que esses discos de tangos eram vendidos por eles em Porto Alegre. Como a capital gaúcha também estava atenta à moda parisiense, teve a seu alcance uma larga produção dessa moda diretamente da fonte. Isso explica, pelo menos em parte, a maior popularização do tango argentino no Rio Grande do Sul.

Alguns dos tangos compostos por Eggers chegaram a fazer muito sucesso nos salões porto-alegrenses. Foi o caso, por exemplo, de *Tango del amor*. Corte Real, referindo-se às obras de Eggers, diz que

<sup>58</sup> VEDANA, Hardy. **A Casa Elétrica e os Discos Gaúchos**. Porto Alegre: scp, 2006, p. 55.

<sup>59</sup> FERNANDES, *op. cit.*, p. 66.

(...) escreveu ele algumas músicas de gênero popular, dentre as quais foram impressas e fizeram época em Porto Alegre: o Tango do Amor e o tango Primeiro Eu, quando o tango argentino estava em voga nos salões da alta sociedade porto-alegrense, na década de 1920.<sup>60</sup>

A expressão “fizeram época” nos dá a dimensão do sucesso desses dois tangos, tendo Eggers inclusive registrado em cartório o primeiro a fim de garantir os direitos autorais.<sup>61</sup> Há duas versões de *Tango del amor*: uma com letra de Paulo de Gouvêa, colunista do Correio do Povo, em português (embora a partitura contenha também a tradução para o espanhol); outra com letra de Luis Roldán (1894 – 1943),<sup>62</sup> com o título alterado para *Piba*, gravado na Argentina em 1928 por Rosita Quiroga, famosa cantora naquele país. Naquela ocasião, o jornal argentino *A Nación* publicou uma pequena nota na seção “Discos nuevos”:

PIBA – Hecho en Victor por Rosita Quiroga, este tango de Roldán y Eggers, se singulariza entre lãs composiciones del género por el carácter acentuadamente criollo que lê da el acento de la ejecutante. De tonada fácil y agradable, su letra subraya el interés del aficionado.<sup>63</sup>

Nilo Ruschel, em seu famoso livro “Rua da Praia”, conta essa história de um modo bastante divertido:

A música tem dessas coisas: em 1924, Roberto Eggers compôs, em quinze minutos, o “Tango do Amor”, com letra de Paulo de Gouvêa. Esse tango, popularizado pela orquestra de Paulo Coelho, que o executava na Confeitaria Central, foi mandado por Manequinha Martins para a Victor de Buenos Aires. Lá o tango foi gravado por uma das mais famosas cantoras de então, Rosita Quiroga, com letra de Luiz Róldan. Só de direitos autorais vindos de Buenos Aires, Roberto Eggers recebia uma renda de mais de dois contos de réis por mês. Anos mais tarde, realizando uma obra séria, em que consumiu dois anos de trabalho, a ópera *Farrapos* – encenada durante o centenário farroupilha – ele não tirou nem para o papel das partituras. Força de expressão, é claro.<sup>64</sup>

Ainda no ano de 1928, apresentou-se em Porto Alegre um teatro de revista chamado “Jóga, Tina”, da Trupe Jéca Tatú,<sup>65</sup> cuja trilha sonora era formada por

<sup>60</sup> CORTE REAL, *op. cit.*, p. 133.

<sup>61</sup> REGISTRO de Tango del amor. Porto Alegre: Mario Gilberto Mariath, 14 set. 1928.

<sup>62</sup> Músico argentino. Trabalhou por mais de trinta anos no Jornal Crítica publicando versos e notas sobre a canção popular. (TODO TANGO. Disponível em: <<http://www.todotango.com/spanish/creadores/semblanza.aspx?id=580&ag=>>.)

<sup>63</sup> PIBA. *A Nacion*. Buenos Aires, 9 set. 1928.

<sup>64</sup> Ruschel, *op. cit.*, p. 178-9.

<sup>65</sup> Conforme anúncio de uma apresentação no Cine Teatro Palácio, a Troupe Jéca Tatú ainda atuava no ano de 1936. (TROUPE Jéca Tatú. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 15 nov. 1936.)

composições de Eggers. Não há especificação de quais foram as peças, mas um dos quadros da revista chamava-se “Tango del amor”. É muito provável que a música desse quadro fosse a composição de mesmo nome.



Figura 4 - Divulgação da Revista Joga, Tina, em 1928 (MHVSL).

De acordo com Tinhorão, havia “a preocupação demonstrada pelos compositores populares em procurar incluir suas músicas em números de revistas, como primeiro passo para torná-la nacionalmente conhecida”.<sup>66</sup> Nesse caso, não falaríamos de nacionalmente, mas pelo menos regionalmente. Em termos econômicos, rendeu bons frutos a Eggers, pois ele diria anos depois: “No final da história, eu ganhei mais dinheiro com esse tango que compus em quinze minutos do que com a ópera que levei um tempão para fazer”,<sup>67</sup> confirmando a história contada por Ruschel.

Ao examinar a redução pianística da versão brasileira de *Tango Del amor* percebe-se que tem um caráter lírico e intimista, introvertido. Já a versão argentina apresenta um acompanhamento vigoroso e reforçado com baixos, o que lhe confere um caráter mais rítmico e enérgico. Na segunda sessão da versão argentina, a frase de oito

<sup>66</sup> TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1998, p. 237.

<sup>67</sup> A MÚSICA de Porto Alegre: Erudito I. Porto Alegre, v.3, [s.d.], p. 13. [online].

compassos é reapresentada em fortíssimo (*ff*) em uma versão de orquestração cheia, enquanto a versão brasileira mantém o caráter lírico e recolhido, utilizando a mesma escrita ao longo dos dezesseis compassos. Outra diferença é um solo de bandoneon na versão argentina, instrumento típico da música daquele país. Talvez Eggers tenha buscado, através da instrumentação, uma melhor adaptação, uma “sonoridade mais argentina”, mais característica. Pela escrita, podemos também inferir que a versão argentina deve ser tocada em um andamento mais rápido.

De um modo geral, nota-se que os outros tangos compostos por Eggers apresentam características semelhantes a essas duas versões de *Tango del amor*. *No puedo olvidar* é um exemplo de composição com caráter mais intimista e *Primeiro eu* possui um caráter mais vigoroso. Ao que parece, essas eram características recorrentes em seus tangos.

The image displays two pages of a musical score for the tango "PIBA (Tango del Amor)".

**Left Page:** The title "PIBA (Tango del Amor)" is centered at the top. Below it, "TANGO-CANCIÓN" is written. The composer is identified as "Roberto Eggers". The lyrics are by "Luis Roldán" and the music is by "Roberto Eggers". The score begins with a piano accompaniment in 2/4 time, marked "Piano".

**Right Page:** This page features the vocal line with lyrics in Spanish and Portuguese. The lyrics are:
   
 Spanish: "PIBA / Mirad lo que soy y he / no me digan que soy / como yo soy / PIBA / Yo soy un hombre / que no me da miedo / ni de ser conocido / como el que me conoce / que sigue en el mundo"
   
 Portuguese: "PIBA / Mirad lo que soy e he / no me digan que sou / como eu sou / PIBA / Eu sou um homem / que não me dá medo / nem de ser conhecido / como o que me conhece / que segue no mundo"
   
 The piano accompaniment continues below the vocal line, marked "Tutti" and "ff". A note at the bottom of the page reads: "NOTA - De la letra A a la B - Solo Bandoneón con los dos Hornos - El Autor".

Figura 5 - Partitura de *Piba*. (MHVSL)



Figura 8 - Partitura de *No Puedo Olvidar.* (MHVSL).

Vimos até aqui como foi o início da carreira de músico de Eggers, os ambientes que frequentava e como suas composições estavam diretamente ligadas a eles, tendo sido compostas para satisfazer aquele público específico. Vamos agora conhecer outro tipo de ambiente frequentado pelo músico, onde teve oportunidade de ampliar seus conhecimentos musicais e aperfeiçoar-se na arte de reger e compor; e, acima de tudo, onde pôde passar a compor obras que satisfizessem o seu próprio gosto.

### 1.3. Canto lírico por amadores

#### 1.3.1 Primeiros contatos com o canto lírico

No final da década de 20, Eggers passou a trabalhar em locais diferentes dos cabarés e dos teatros de revista e cinemas. Logicamente, não foi uma mudança ocorrida de um momento para outro. Como vimos, no Clube dos Caçadores, por vezes, eram



apresentadas árias de óperas pelas companhias que lá passavam ou pelas *chanteuses*. Ainda que, segundo Vedana, Eggers não tivesse atuado nessa casa profissionalmente, é possível que a tenha frequentado como cliente. Seu interesse pela música séria já existia muito antes da década de 30; é fato que acompanhava as óperas no Teatro São Pedro. Sabemos que Eggers, embora tenha conseguido bons lucros com o *Tango Del Amor*, não pertencia à elite econômica o São Pedro, no entanto, também era frequentado por um público de classes sociais menos abastadas, uma vez que contava com lugares, as galerias, de preços mais acessíveis. Mais uma vez, é Augusto Meyer, em suas memórias, que nos confirma a presença de pessoas de diferentes níveis sociais nesse teatro ao relembrar uma passagem de sua época de estudante, quando ia ao São Pedro e se sentava no que chamavam de “galinheiro”.

Agora era a luta brava e dura pelos ingressos nas bancadas. O jogo de empurra era válido, mas não havia brigas nem contusões. Depois de ocupar seu lugar, o lutador cansado se abotoava. Havia maravilhas de ginástica naquela competição desordenada.

O teatro lá em baixo, ainda vazio, era um oásis de paz e de conforto. As poltronas fofas de veludo, com seus mornos braços abertos, esperavam sem pressa os seus ocupantes. Em torno da sala, os camarotes tinham um ar caseiro de varandas entrefechadas pelas grades. E, um pouco acima, os balcões faziam um discreto meio-termo entre a irreverência e as boas maneiras.<sup>68</sup>

Mesmo sem fazer alusão à diferença dos preços das entradas, podemos inferir que esse jogo de empurra na corrida por lugares melhores nas galerias, enquanto as poltronas da plateia esperavam calmamente seus ocupantes, indica que os preços dos ingressos para aqueles lugares, eram consideravelmente menores, o que possibilitava à população de nível econômico mais baixo frequentar também o Teatro.

Ou seja, Eggers circulava entre os ambientes da música ligeira e da música séria. Outros nomes mencionados no levantamento feito por Vedana<sup>69</sup>, como Milton Calasans, por exemplo, também aparecem transitando pelos diferentes meios artísticos porto-alegrenses. Como Eggers, Calasans dirigia a orquestra das temporadas líricas, como veremos mais adiante. Julia da Rosa Simões, em seu estudo sobre o Centro Musical Porto-Alegrense, diz ser essa uma prática comum entre os músicos naquela época, pois a necessidade de sustento os obrigava a ocupar todos os espaços possíveis de atuação. Sugere, no entanto, que havia uma diferença de *status* entre os músicos de orquestras de

---

<sup>68</sup> MEYER, *op. cit.*, p. 73.

<sup>69</sup> VEDANA, 1987.

bares e cafés e os de concertos de música erudita.<sup>70</sup> Para Bourdieu, a música se constitui num forte parâmetro para indicar a diferenciação de *status* entre os indivíduos: “Não há nada tão poderoso quanto o gosto musical para classificar os indivíduos e por onde somos infalivelmente classificados”.<sup>71</sup>

Em 1927, Eggers exercera a função de ponto na encenação da ópera *Il Tabarro*, de Puccini, no Teatro São Pedro, por uma iniciativa de Armando Boris, um italiano que, passando por Porto Alegre com a Companhia de Operetas Clara Weiss, resolve nessa cidade se fixar e fundar uma escola de canto lírico. A regência e a orquestração ficaram a cargo de Milton Calasans. Corte Real diz ter sido essa uma das primeiras iniciativas de se fazer um espetáculo lírico somente com cantores amadores em Porto Alegre.<sup>72</sup> Provavelmente essa observação leva em conta o fato de se tratar da encenação de uma ópera completa, uma vez que apresentações com cantores amadores eram relativamente comuns na cidade, como se pode ler em notas da imprensa da época.

Em 1929, Boris organizou mais uma vez um espetáculo lírico por amadores. Desta vez, a ópera encenada foi *Iris*, de Mascagni, tendo sido Eggers o maestro e orquestrador. Essa foi sua estreia na regência. Várias notas da imprensa local apontam o sucesso do empreendimento e, ao que parece, Eggers se saiu bem em seu *debut*:

(...) a orquestra que, sob a regência do talentoso maestro Roberto Eggers, executou brilhantemente a partitura destacando-se no *himno ao sol*, em que esteve a altura das grandes orquestras que temos ouvido no São Pedro. O maestro Eggers foi muito aplaudido, sendo diversas vezes chamado à cena.<sup>73</sup>

Mas o fato revela, acima de tudo, que Eggers, ao mesmo tempo em que trabalhava em ambientes de música ligeira e compunha músicas populares, pois deu seguimento a suas atividades no Bar dos Caçadores até 1930, continuava seus estudos autodidatas e já era capaz de fazer a orquestração de uma ópera. Como vimos, Eggers não circulava em ambientes distintos apenas como instrumentista, mas também como compositor e orquestrador.

---

<sup>70</sup> SIMÕES, Julia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)**. 2011. Dissertação. (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS. Porto Alegre, 2011, p. 240.

<sup>71</sup> BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique du jugement*. Paris: Minuit, 1979, p. 17.

<sup>72</sup> Corte Real, *op. cit.*, p. 127.

<sup>73</sup> FOI hontem cantada no S. Pedro a opera “Iris”. **A Federação**. Porto Alegre, 11 abr. 1929. Theatros e Diversões.

### 1.3.2 Noites Líricas

Ainda em 1929, Emílio Baldino<sup>74</sup> organizou, com apoio de Roberto Eggers e João Gomes Falcão,<sup>75</sup> um concerto vocal com trechos de óperas italianas cantadas por amadores. O sucesso foi tanto que o trio resolveu repetir o feito durante mais três anos. A partir daí, resolveram encenar óperas completas e a esses eventos deram o nome de “Noites Líricas”. As temporadas perduraram até o ano de 1937, tendo sido encenadas óperas como *Rigoletto*, *La Bohème*, *La Traviata*, *Aída*, *Tosca*, *Il Tabarro* entre outras. Nota-se, porém, que o repertório variava muito pouco de um ano para outro e as óperas eram repetidas a cada temporada. Exceção foi o ano de 1936 em que foi encenada somente a ópera *Farrapos*, de autoria de Eggers, que será analisada no próximo capítulo. Em 1937, no entanto, Baldino parte para a Itália com objetivo de aprimorar-se no canto lírico (era tenor e atuava junto aos amadores) e a iniciativa esmorece. Durante os nove anos das Noites Líricas, Roberto Eggers regeu a orquestra, com exceção de 1935, quando foi substituído por Max Brückner (1884-1964),<sup>76</sup> já que assumiu as encenações do Orfeão Rio-grandense. Naquele ano Eggers estava com a agenda repleta, pois a Rádio Sociedade Gaúcha, emissora em que trabalhava como diretor musical, promoveu eventos de grande porte para as comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha. Afora isso, ainda estava envolvido com a composição da ópera *Farrapos*. Diante de tantas atividades, possivelmente teve que optar por algumas em detrimento de outras.

### 1.3.3 Orfeão Rio-grandense

O Orfeão Rio-grandense foi uma sociedade de canto fundada paralelamente às “Noites Líricas”. A ideia surgiu a partir do sucesso de um concerto vocal realizado em 1930 para o qual foram reunidos diversos cantores amadores, a maioria deles participantes dos corais das sociedades germânicas locais. Em 1931, o Orfeão, sob a direção de Leo Schneider (1910-1978), realizava seu primeiro concerto no Teatro São

---

<sup>74</sup> Baldino se tornaria um dos principais parceiros de Eggers nas iniciativas de canto lírico em Porto Alegre. Nos anos 1970 estava radicado em Buenos Aires, onde atuava como professor do Conservatório Galvani.

<sup>75</sup> Barítono porto-alegrense que participou ativamente em eventos culturais de Porto Alegre.

<sup>76</sup> Músico alemão que excursionara por diversos países da América do Sul em 1921, com a Empresa Teatral Walter Mochig & Cia, de Roma e que se estabeleceu em Porto Alegre como diretor artístico e regente da orquestra do Clube Haydn. (CORTE REAL, *op. cit.*).

Pedro, limitando-se à execução de trechos de óperas e de pequenas canções. Esse coro, no entanto, era exclusivamente masculino, como anuncia a imprensa: “Realiza-se terça-feira próxima, dia 5, o primeiro concerto desta sociedade de canto coral masculino, sob a direção do esforçado maestro sr. Léo W. Schneider”.<sup>77</sup>

Segundo Corte Real, de início funcionou “sem forma definitiva de direção”,<sup>78</sup> ou seja, sem estatutos, sem definição de seus objetivos. Não acontecendo mais atividades naquele ano, nem no seguinte, é somente em 1933, sob a direção de José Leonardi (então regente da Banda Municipal de Porto Alegre), que se realiza o segundo concerto do Orfeão. O evento aconteceu no Teatro São Pedro e foram executados alguns trechos de óperas de Verdi, Carlos Gomes e Ponchielli. Corte Real sugere que, devido à “calorosa acolhida por parte do público”,<sup>79</sup> decidem então encenar óperas completas. Note-se que, em 1933, o grupo das “Noites Líricas” já havia estreado a encenação de óperas completas, o que pode ter incentivado os dirigentes do Orfeão a seguirem o mesmo caminho. Ou, o que também é possível, esse rumo foi tomado devido a Eggers ter sido escolhido como novo diretor do Orfeão no ano de 1934. Pouco depois de assumir a direção artística da agremiação (em março), o grupo já realizava um concerto de músicas sacras transmitido pela Rádio Sociedade Gaúcha,<sup>80</sup> sinal de que Eggers estava empenhado em alavancar diferentes atividades na a sociedade.

Como diretor do Orfeão e também regente das Noites Líricas, Eggers promove, na temporada lírica de 1934, uma aliança entre as duas sociedades. Foram encenadas *Tosca*, *La Bohème*, *Rigoletto* e *Cavalleria Rusticana*, assumindo Roberto Eggers a regência e orquestração das encenações. É nesse momento que o Orfeão se constitui realmente como uma sociedade, estabelecendo estatutos que definiram seus reais objetivos:

Congregar os amadores de canto, cultivar e estimular o entusiasmo pela música e pelo canto, principalmente em vernáculo, promovendo concertos corais, só de homens ou mistos, concertos de solistas e representações musicais completas, quer sejam de operetas ou óperas.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Orfeão Rio-grandense. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 3 maio 1931. Notas de Arte.

<sup>78</sup> CORTE REAL, *op. cit.*, p. 144.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> **Correio do Povo**. Porto Alegre, 6 set. 1936.

<sup>81</sup> Artigo segundo, cap. Primeiro, dos Estatutos do Orfeão Rio-Grandense. In: Ata n. 2, de 30 ago. 1934 *apud* CORTE REAL, *op. cit.*, p. 147.

Quanto ao objetivo de promover o canto em vernáculo, não fica definido nesse artigo do estatuto se a intenção era promover óperas completas ou apenas o canto coral nessa condição. Segundo levantamento feito pelo jornalista Paulo Antônio Moritz, as obras encenadas pelo grupo de amadores no Teatro São Pedro em língua nacional, são a ópera *Farrapos* (1936)<sup>82</sup> e a opereta *A flor da felicidade* (1937),<sup>83</sup> ambas de autoria de Roberto Eggers (ainda assim, pelo grupo das Noites Líricas e não do Orfeão). Moritz, no entanto, relacionou somente os principais eventos ocorridos no Teatro, tendo certamente havido apresentações de menor porte por esse grupo, cantadas em língua portuguesa. Prova disso é que a primeira obra a ser ensaiada pelo Orfeão, em 1930, foi uma composição de Assuero Garritano,<sup>84</sup> *Poema das Horas*, para coro masculino a quatro vozes.<sup>85</sup> Também é certo o fato de que grande parte das obras de Eggers encontradas no acervo, compostas inicialmente para canto e piano, estão acompanhadas por arranjos para coro, a fim de que fossem cantadas pelo Orfeão (esses arranjos são todos manuscritos, não há nenhum editado). Isso significa que o Orfeão se configurava como um espaço para os compositores.<sup>86</sup> Também chama atenção o fato desses primeiros estatutos já concederem uma abertura em relação à ideia inicial de formação exclusivamente masculina e admitirem a possibilidade de coros mistos.

Aparentemente, as temporadas líricas do Orfeão foram constituídas essencialmente por encenações de óperas italianas cantadas no idioma original. No entanto, esse dado precisa ser apurado em estudos mais detalhados. Em 1940, João de Souza Ribeiro, em uma crítica aos organizadores das comemorações do bicentenário de Porto Alegre, escreve para o jornal “A Nação”, lembrando que iniciativas artísticas da própria cidade poderiam ser aproveitadas. A respeito de Eggers, diz o seguinte: “no Auditório Araújo Vianna encontraremos, todas as semanas, Roberto Eggers, ensaiando, pacientemente, o imortal ‘Guarani’, na versão portuguesa”.<sup>87</sup> Não encontrei nos jornais

---

<sup>82</sup> MORITZ, Paulo Antônio. Ópera. In: DAMASCENO, Athos. et al. **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975a, p.217.

<sup>83</sup> MORITZ, Paulo Antônio. Opereta. In: DAMASCENO, Athos. et al. **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975b. p. 275.

<sup>84</sup> Músico paulista com formação no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, convidado a lecionar a cadeira de Teoria Musical no conservatório de Música do Instituto de Belas-Artes do RS, em 1925 (SIMÕES, *op. cit.*, p. 168).

<sup>85</sup> Orfeão Rio-grandense. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 6 mai. 1931.

<sup>86</sup> Não só grande parte das composições de Eggers possuem arranjos para coro, como também há no MHVSL muitos arranjos de músicas de outros compositores feitos por ele. Supõe-se que muitos deles foram feitos para o coro do Orfeão.

<sup>87</sup> RIBEIRO, João de Souza. “Farrapos”. **A Nação**. Porto Alegre, 30 out. 1940.

da época registro que confirmasse a apresentação de tal evento, mas é possível que ele tenha ocorrido.

As temporadas líricas continuaram nos anos de 1935 e 36, tendo Eggers regido a temporada de 35. Em 1936, ao mesmo tempo em que envolvido com a encenação de *Farrapos* pelo grupo das Noites Líricas, um desentendimento com a diretoria do Orfeão o fez afastar-se da sociedade.

Ao que parece, a briga de Eggers foi pelo fato de alguns dirigentes do Orfeão não concordarem que os dois grupos – Noites Líricas e Orfeão Rio-grandense – permanecessem unidos. Esse era um grande desejo de Eggers, que exigia também que Emilio Baldino, amigo de longa data e que havia estrelado em sua ópera *Farrapos* no mês anterior, também permanecesse no Orfeão. Baldino parece ter sido o pivô de toda a questão.

Em carta endereçada a Eggers, as integrantes do coral feminino do Orfeão expressam seus sentimentos a respeito da decisão do maestro de afastar-se da sociedade:

Maestro Eggers, (...) no sentimento de comunhão íntima que nos liga, todos unidos debaixo da mesma flâmula vitoriosa e heróica que se chama “Orfeão Rio-grandense”, sentimo-nos profundamente chocadas ao cogitar deste vosso gesto que nos privaria da companhia simpática e laboriosa de vossa pessoa em nosso meio, e que importaria também no desmoronamento desta obra que, com tanto sacrifício, vós mesmo elevastes a um nível de pujança e grandeza. Não desejaríamos que a admiração que vos dedicamos fosse empanada pela inclusão em nossas fileiras de certo elemento, inclusão que comportaria no afastamento de todas nós que, por várias razões, e mesmo por proibição de nossas famílias, nos veríamos impedidas de cooperar em torno de tão grandiosa obra.<sup>88</sup>

A carta foi assinada por dezessete integrantes do coro.

À parte, não podemos deixar de observar o fato de haver, em 1936, um “coral feminino” no Orfeão. Fato que mostra a evolução da sociedade em relação à participação feminina. Nascida como sociedade coral essencialmente masculina em 1930, em 1934 admitia a possibilidade de coros mistos e em 1936 já possuía um coro feminino. Certamente a participação feminina não poderia ficar de fora na medida em que o repertório apresentado se expandia e exigia vozes femininas, principalmente na encenação das óperas.

---

<sup>88</sup> TEIXEIRA, Conceição A. et al. [*Carta*] [1936], Porto Alegre [para] EGGERS, Roberto, Porto Alegre. 2f. [MHVSL].



**Figura 9 - Parte do grupo de coristas do Orfeão Rio-grandense (MHVSL).**

Embora na carta a razão do afastamento das coristas no caso da inclusão de “certo elemento” (que também não foi identificado), não esteja declarada, o *Jornal Folha da Tarde* explica:

Segundo uma das diversas maneiras de explicar a lamentável cisão, o fato reside em que a corrente de cantores do Orfeão não admitiria reconciliações com o barítono Emilio Baldino, dadas as profundas divergências que ainda perduram entre uns e outros.<sup>89</sup>

Uma declaração de Baldino nos dá uma pista do que possa ter ocorrido. Ao ser entrevistado por um jornal local por ocasião dos ensaios da ópera *Farrapos*, foi estimulado a falar de sua participação no ambiente artístico do Estado. Depois de resumir suas ações em prol do canto lírico em Porto Alegre, ele deixou bem claro que tudo fazia por ideal e não para a obtenção de lucros. Declara Baldino:

<sup>89</sup> NOTAS que não vêm na partitura... **Folha da Tarde**. Porto Alegre, 13 out. 1936. Radio.

Tudo o que fiz foi apenas o reflexo do meu amor que dedico à cena lírica, sem visar lucros de qualquer espécie, embora por vezes não seja essa a opinião de muitos, fruto, aliás, da inimizade, do despeito que, invariavelmente, acompanham a nossa jornada pela vida.<sup>90</sup>

Pode ser que as coristas, assim como seus familiares, vissem Baldino não como um idealista que se dedicava à cena lírica por amor, como ele próprio declarou, mas como alguém que tirava proveito e obtinha lucros com esses eventos.

Havia outro problema, este de ordem financeira, que se criou em função da saída de Eggers e Baldino. Com a falta desses artistas e a desorganização que provavelmente se instaurou com a saída de Eggers, o Orfeão, para cumprir o cronograma inicial da temporada e encenar as cinco óperas previstas – *Rigoletto*, *La Boheme*, *Lucia de Lamermour*, *Il Trovatore* e *La Traviata* –, convidou, para substituírem os faltantes, os principais artistas da companhia argentina Dora Solima, que se encontrava no interior do Estado em excursão artística. O problema é que no ano anterior, o Conselho Consultivo da Prefeitura Municipal de Porto Alegre havia aprovado em seu orçamento o acréscimo de quinze contos de réis na verba destinada ao Orfeão, “desde que este se comprometesse a apresentar cinco óperas, com bilheteria controlada pela Prefeitura e o desempenho dos trabalhos confiados unicamente a amadores.”<sup>91</sup>

Eggers assim comentou a questão:

Sem esse subsídio torna-se também praticamente impossível a realização dessas temporadas, a não ser que a Sociedade esteja em condições de arcar com o “déficit” que infalivelmente produz qualquer espetáculo lírico, como sempre tem acontecido e a mim pessoalmente o ano passado na própria temporada do Orfeão.

É isso que me cabe dizer. Não guardo rancor nem malquerença. Lamento apenas que a arte riograndense venha sofrer as conseqüências provenientes de uma tal cisão no seio do amadorismo local, cisão essa que sou o primeiro a lamentar.<sup>92</sup>

Esse “déficit que infalivelmente produz qualquer espetáculo lírico”, dito no ano de 1936, é significativo para entendermos como eram recebidas pelo público tais manifestações artísticas. Ênio de Freitas e Castro diz que no início do século “a ópera era apreciada, mas não havia público ainda capaz de manter uma temporada, devendo

<sup>90</sup> OUVINDO os interpretes principaes da opera “Farrapos”... **Correio do Povo**. Porto Alegre, 6 set. 1936. Notas de Arte.

<sup>91</sup> NOTAS que não vêm na partitura... **Folha da Tarde**. Porto Alegre, 13 out. 1936. Radio.

<sup>92</sup> O Orfeão Rio-grandense, o maestro Eggers e uma história que precisa ser contada... **Folha da Tarde**. Porto Alegre, 12 out. 1936. Radio.



esta se desenvolver sem qualquer auxílio oficial”.<sup>93</sup> Ainda bem que na década de 1930, as iniciativas desse porte já conseguiam algum auxílio oficial, pois apesar do grande sucesso desses eventos, anunciado pela imprensa, uma temporada lírica ainda não conseguia se manter.

O desfecho do incidente não pôde ser esclarecido, pois a única fonte para pesquisa foram os recortes de jornais guardados por Eggers e neles não constam as publicações dos dias seguintes. Tampouco o MCSHJC possui os exemplares da Folha da Tarde e do Correio do Povo do mês de outubro de 1936 que poderiam, talvez, esclarecer o desfecho da história. O Jornal Diário de Notícias não se pronunciou quanto ao ocorrido. O que se sabe é que as cinco óperas foram encenadas com a participação do tenor Abele de Angelis e a direção musical de Ferdinando Alitta, ambos da Companhia Dora Solima.<sup>94</sup> Se o subsídio da Prefeitura Municipal foi recebido, não sabemos. Os espetáculos foram dedicados aos flagelados da grande enchente ocorrida naquele ano em Porto Alegre,<sup>95</sup> sendo uma percentagem da renda adquirida na bilheteria revertida a tal causa.<sup>96</sup> Essa pode ter sido uma saída encontrada pelo Orfeão, na tentativa de que o público se sensibilizasse e colaborasse, comparecendo em maior número aos espetáculos. Se isso fez efeito, não sabemos.

Entre os anos de 1937 e 1943, as atividades do Orfeão se limitaram a recitais de canto e concertos vocais de menor vulto, com exceção de 1939, quando foi encenada a ópera *Fanciulla della Selva*, de Ângelo Crivelaro,<sup>97</sup> composta em 1936. É possível que o sucesso de *Farrapos* tenha influenciado esse autor a também escrever uma ópera.

Posteriormente, Eggers participou como regente e pianista em alguns recitais promovidos pelo Orfeão, sinal de que voltou a se entender com o grupo outra vez. Mesmo porque, como foi dito anteriormente, no ano de 1937, Baldino parte para a Itália

<sup>93</sup>FREITAS E CASTRO, Ênio de. A música no RGS na primeira metade do século XX. In: ENCICLOPÉDIA RIO-GRANDENSE. *O Rio Grande Atual*. Porto Alegre: Regional, 1957. v.4, p. 351.

<sup>94</sup> TEMPORADA Lírica do Orfeão Rio-Grandense. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 16 out. 1936. Artes e Artistas.

<sup>95</sup> TEMPORADA Lírica do Orfeão Rio-Grandense. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 11 out. 1936. Várias outras sociedades fizeram o mesmo, como o Clube Haydn, por exemplo, que anunciou um concerto com sua orquestra sob a direção de Max Bruckner e os solistas Olga Pereira, José Antonio Porcelo e Carlos Fontoura no dia 19 de outubro de 1936. (CLUBE Haydn. Seu grande concerto pró-flagelados. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 17 out. 1936.)

<sup>96</sup> TEMPORADA Lírica do Orfeão Rio-Grandense. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 11 out. 1936.

<sup>97</sup> Ângelo Crivelaro era um italiano nascido em Tombolo, em 1891. Chegou ao Brasil em 1927 e trabalhou inicialmente em escolas italianas de Porto Alegre. Fundou o Liceu Musical Palestrina que, anos depois, sob administração de seu filho Antonio Crivelaro, foi reconhecido pelo Governo Federal para oferecer cursos superiores de instrumentos, canto, composição e regência. (CORTE REAL, *op. cit.*, p. 151).

para aperfeiçoar seus estudos em canto. Se realmente fora o pivô do desentendimento entre Eggers e o Orfeão, agora estava longe e as intrigas podiam ser esquecidas.

Há várias hipóteses que podemos inferir para a quase inatividade do Orfeão Rio-grandense durante esses sete anos: pode ter sido consequência dos constantes prejuízos financeiros decorridos das apresentações de maior vulto (ópera); o desentendimento antes citado pode ter causado um “esfriamento” de ânimos no grupo; ou ainda, é possível que, como registrado em uma das atas do Orfeão em 1944, “os elementos locais não despertavam [mais] o interesse do público, sendo, portanto, conveniente importar artistas”.<sup>98</sup> E ainda, não podemos deixar de considerar que eram sempre as mesmas óperas encenadas ano após ano. Talvez essa preocupação assolasse a agremiação já no ano de 1936, quando a diretoria do Orfeão convocou seus associados e cantores para uma assembleia geral “para tratar de vários assuntos de relevante interesse para o seu programa de expansão e cultura artística”.<sup>99</sup> A “expansão” a que se referiam poderia ser um projeto de ampliação do quadro de cantores. Consideração essa que foi levada a cabo a partir do ano de 1944.

Neste ano (1944), uma nova orientação viria a alterar substancialmente os objetivos da sociedade. Para a temporada lírica foram contratados cantores profissionais para a encenação das óperas *Rigoletto*, *La Traviata*, *Don Pasquale*, *Lucia de Lammermoor*, *Norma*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Bohème* e *Tosca*. Nota-se que, embora algumas óperas diferentes daquelas do repertório das temporadas anteriores tenham sido representadas em 1944, todas elas eram de autores italianos.

Como bem lembra Isabel Porto Nogueira, precisamos levar em conta que essa repetição de repertório pode ir além de uma opção estética. É preciso pensar no mercado de edições e gravações musicais e, nesse caso, nos cenários, figurinos, produção, que representavam altos custos para serem renovados todos os anos. Também os cantores amadores talvez não dispusessem de tempo para ensaios de diferentes obras, uma vez que não eram remunerados para prestarem seus serviços. A autora vai mais além quando diz que “muitas vezes os intérpretes buscam identificar as obras dominantes no gosto popular com o objetivo de reafirmá-las em suas atuações, buscando garantias de

---

<sup>98</sup> ATA da Sessão da Diretoria do Orfeão Rio-Grandense, 20 jun. 1944 *apud* CORTE REAL, *op. cit.*, p. 154.

<sup>99</sup> ORPHEÃO. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 24 set. 1936.

reconhecimento pelo público e configurando a reprodução do gosto dominante em detrimento da renovação estética.”<sup>100</sup>

O nome de Eggers ainda figura nos programas de concerto do Orfeão, como regente, nas temporadas de 1945, 1946, 1947 (somente como maestro de coros) e, em 1950, como maestro principal, ainda que não na temporada do Teatro São Pedro, mas nas apresentações feitas na cidade de Caxias do Sul, por ocasião da Festa da Uva.<sup>101</sup>

No ano de 1947, no entanto, Eggers acidentalmente volta à cena como maestro principal. Para a temporada daquele ano estava prevista a vinda do maestro Arturo Angelis, maestro do Teatro Colón, de Buenos Aires. Em virtude de um ataque de uremia, Angelis, então com 67 anos, não pôde comparecer. Eggers substituiu-o na regência.<sup>102</sup> Não fica claro, na nota da imprensa se a substituição foi de toda temporada ou somente na encenação da ópera *Lucia di Lammermoor*.

Desde 1945, Pablo Komlós (1907-1978), um húngaro formado pela Escola Superior Estadual de Música Franz Liszt, em Budapeste, já atuava eventualmente como regente do Orfeão. Komlós migrara para a América durante a Segunda Guerra Mundial, estabelecendo-se em Montevideú, onde atuava como regente de concertos e apresentações líricas e também como professor de canto. Veio ao Brasil algumas vezes durante a década de 1940 para reger concertos do Orfeão e outros concertos Sinfônicos e decidiu estabelecer-se definitivamente em Porto Alegre na década de 1950, firmando contrato com o Orfeão como diretor musical. Nesse mesmo ano fundou uma Escola Lírica vinculada ao Orfeão sendo ele professor de canto e Eggers professor de solfejo, teoria e correpetição.<sup>103</sup> Também é nesse ano que inicia a circulação da Revista Bastidores, órgão oficial de divulgação do Orfeão. Nessa revista eram publicadas matérias sobre acontecimentos relativos à música em diversos países, bem como notícias das temporadas do Orfeão. Servia também como divulgação para trabalho de músicos locais. O próprio Eggers anunciou na revista oferecendo-se como professor de “piano, acordeona, solfejo, teoria, composição e canto”. As únicas referências dessa revista encontradas durante a pesquisa foram os dois exemplares existentes no acervo de Eggers: o exemplar de abril a junho de 1950, n. 2 e o de dezembro de 1952, n.4.

<sup>100</sup> NOGUEIRA, Isabel Porto. *O pianismo na cidade de Pelotas (RS – Brasil) de 1918 a 1968*. Disponível em: <<http://conservatorio.ufpel.edu.br/page4/page17/files/ArtigoIsabel.pdf>>. , p. 10.

<sup>101</sup> Essa festa ocorre anualmente ainda hoje em Caxias do Sul, estando na sua 30ª edição no ano de 2012.

<sup>102</sup> A ELOQUÊNCIA de Lucia. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 6 jul. 1947. Notas de Arte.

<sup>103</sup> CORTE REAL, *op. cit.*, p. 118-119.

Em dezembro de 1949, o Orfeão funda o que Corte Real chamou de “primitiva” Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Eggers estava entre os sócios fundadores e participou da primeira diretoria como tesoureiro.<sup>104</sup> Essa orquestra, no entanto, teve curta duração sendo extinta em outubro de 1950. Em novembro desse mesmo ano, seria fundada a atual Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) sem vinculação com o Orfeão.<sup>105</sup> O único registro que foi encontrado, da participação de Eggers como regente nessa orquestra, é um programa de concerto da OSPA em 1965, em que consta o nome de Eggers como maestro auxiliar junto com Hubertus Hoffman, sendo Pablo Komlós o maestro principal.

Dos amadores que participaram dessas duas iniciativas, Noites Líricas e Orfeão Rio Grandense, destacam-se os nomes de Iracema Follador, Antonio Carlos Hartlieb Lima, Elsa Tschoepcke, Renaud Jung, Armando Mecone, Branca Baborro, João Gomes Falcão, Carmen Torres, Gabriela Trindade, Emilio Baldino, entre outros.

### 1.3.4 Teatro Lírico Farroupilha

O Teatro Lírico Farroupilha foi uma programação criada pela Rádio Sociedade Farroupilha em 1948. Por uma iniciativa de Eggers e Salvador Campanella, então diretor musical da rádio, organizou-se a apresentação de óperas em forma de concerto no teatro da rádio. Esses espetáculos eram ao vivo, abertos ao público e transmitidos pela emissora. Cada programa, de acordo com o roteiro diário publicado na imprensa, ia ao ar aos sábados, às 21 horas, e durava de uma hora a uma hora e quinze minutos, dependendo do dia. As óperas eram apresentadas com a orquestra da rádio e cantadas por amadores de Porto Alegre. Pela duração do programa, podemos concluir que, embora anunciadas as óperas no todo, provavelmente não eram apresentadas na íntegra. Contudo, não é possível saber como eram realmente esses programas, pois não existem gravações. Todas as informações foram apuradas a partir de anúncios da imprensa.

No anúncio da imprensa estavam previstas a encenação de *La Traviata*, *Il Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Aida*, *Tosca*, *La Boheme*, *Madame Butterfly*, *Lucia de Lamermour*, *Don Pasquale*, *Elisir Damore*, *Norma*, *Barbiere di Siviglia*, *Il Guarany*, *Lo Schiavo*, *Colombo*, *Iris*, *Cavaleria Rusticana*, *I Pagliacci* e *Farrapos*. Sabemos que os programas iniciaram em 20 de março de 1948 e encerraram dia 11 de setembro do

---

<sup>104</sup>*Ibid.*, p. 96.

<sup>105</sup>*Ibid.*, p. 100.

mesmo ano. Algumas óperas foram repetidas, “a pedidos”, como divulgava a imprensa.<sup>106</sup> No primeiro sábado de cada mês eram cantadas árias de diversas óperas no mesmo programa. Chama atenção que a apresentação de *Farrapos*, ópera de Eggers, prevista para ir ao ar no final da temporada, não aconteceu. No anúncio do encerramento foi divulgado que “novas realizações serão [seriam] apresentadas, no gênero, aos ouvintes da P.R.H 2” (prefixo adotado pela Rádio Sociedade Farroupilha).<sup>107</sup> Não se tem notícia, no entanto de que a iniciativa tenha se repetido em algum outro momento da programação da rádio.

Participaram nomes como Branca Bagorro, Lidia Rossi, Myrtes Landi, Lia Lawrence, Iracema Diehl, Herta Hillmann, Aimée Portalet, Gilda Longchamps, Nino Valente, Renaud Jung, Rafael José Azambuja, Hugo Cesarini, Louis Germont, Francisco Cauduro, Alibio Manganeli, Claudi Figueiredo, Carlos Zanota.

### 1.3.5 Teatro Lírico Rio-grandense

Em 1963, época em que Eggers se dedicava quase que exclusivamente às rádios – período que será abordado no capítulo 3 –, a luta pela valorização dos cantores amadores ainda deu um último suspiro. Foi uma iniciativa de Eggers e de sua sobrinha, Maria de Paula Leite. Maria costumava reunir em sua casa um grupo de cantores e, acompanhando-os ao piano, encenavam trechos de óperas por ela ensaiados e dirigidos. Em 1962, Maria traduziu para nosso idioma algumas óperas e burletas líricas, todas de enredo cômico e de pequena duração. Encenou com esse grupo *As Camareiras*, de Luigi Bordese (1810-1886), em sua própria casa. Desde então passou a pensar na possibilidade de encenar essa ópera e mais uma burleta lírica, *O Salteador*, de Bela Laszky (1867-1935) em algum teatro de Porto Alegre. Por sugestão do jornalista e professor Dante Piantá e com o apoio de seu tio Roberto Eggers, organiza oficialmente uma sociedade com o objetivo de “apresentar óperas e operetas cantadas em português, afim de levar, mais facilmente, ao grande público, este gênero musical”, dando-lhe o nome de “Teatro Lírico Rio-grandense”.<sup>108</sup> A nova sociedade ficou com a diretoria assim constituída:

Presidente: Roberto Eggers

Vice-presidente: Maria de Paula Leite

<sup>106</sup> Como foi o caso da reprise de *La Traviata*. (TEATRO Lírico Farroupilha. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 10 jul. 1948.)

<sup>107</sup> TEATRO Lírico Farroupilha. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 11 set. 1948.

<sup>108</sup> Programa de concerto do Teatro Lírico Rio-grandense, temporada 1963.

1º secretário: Dante Piantá

2º secretário: João Carlos Beck

Tesoureiro: José Carlos Vaz

Aproveitando uma promoção do Conselho Estadual de Turismo – SETUR – e do Serviço Municipal de Turismo de Porto Alegre, a “Semana do Turismo”, conseguiram os dirigentes da nova sociedade incluir na programação do evento a encenação das duas obras. No dia 8 de abril de 1963, aconteceu a primeira atuação do Teatro Lírico Rio-grandense.<sup>109</sup> Maria, no entanto, não fizera uma tradução literal de *O salteador*. Além de traduzi-la, reescreveu os versos adaptando-os “aos tempos modernos”, fazendo, por exemplo, com que na cena em que uma moça da nobreza era assaltada na estrada, o salteador aparecesse de lambreta.<sup>110</sup> Embora tenha sido chamada pela autora da adaptação de “ópera bossa nova”, parece ter sido reforçado o caráter cômico da obra.

O objetivo de promover o canto de óperas em vernáculo nos remete aos da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional fundada em 25 de março de 1857 no Rio de Janeiro por D. José Amat.<sup>111</sup> O artigo 1º do estatuto dessa instituição rezava o seguinte:

A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional tem por fim:  
1. Preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos;  
2. Dar concertos e representações de canto em língua nacional, levando à cena óperas líricas nacionais ou estrangeiras vertidas para o português.<sup>112</sup>

A instituição que, em fins de 1858, alterou o nome (por motivo ignorado) para Empresa de Ópera Nacional, mantendo os mesmos objetivos, e igualmente coordenada por Amat, chegou a apresentar algumas *zarauelas* e óperas bufas traduzidas para o português. Quanto a ópera séria, apenas duas foram encenadas nessa condição: *Norma*, de Bellini em 12 de agosto de 1858 e *La Traviata* (na tradução: *A Transviada*) em 19 de março de 1863. Além dessas, foram apresentadas cinco óperas de autores natos brasileiros e duas de um autor estrangeiro domiciliado no Brasil: *A noite de S. João*, de Elias Álvares Lobo, em 1860, *Moema e Paraguassu*, de Sangiorgi (compositor italiano),

---

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> “ÓPERA Bossa Nova pela prata da casa”. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 2 abr. 1963.

<sup>111</sup> Militar espanhol que fugiu da prisão em c. 1848, condenado pelo envolvimento na Revolução Carlista, chegando ao Rio de Janeiro na condição de “*Coronel do Estado maior insurrecto*”. (CASTAGNA, Paulo. *A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a ópera no Brasil no século XIX*. Disponível em: <[http://unesp.academia.edu/PauloCastagna/Papers/1136261/A\\_Imperial\\_Academia\\_de\\_Musica\\_e\\_Opera\\_Nacional\\_ea\\_opera\\_no\\_Brasil\\_no\\_seculo\\_XIX](http://unesp.academia.edu/PauloCastagna/Papers/1136261/A_Imperial_Academia_de_Musica_e_Opera_Nacional_ea_opera_no_Brasil_no_seculo_XIX)>. p. 8)

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 9.

em 1861, *A noite do castelo*, de Carlos Gomes, em 1861, *Os dois amores*, de Domingos José Ferreira, em 1862, *Joana de Flandres*, de Carlos Gomes, em 1863 e *O vagabundo*, de Henrique Alves de Mesquita, em 1863.<sup>113</sup> A Empresa de Ópera Nacional foi extinta em 1863 sem conseguir atingir plenamente seus objetivos, mas segundo Castanha,

as atividades dessa empresa impulsionaram a carreira de um dos compositores paulistas mais respeitados do período - Elias Álvares Lobo - legando, ao menos, dois nomes de destaque: Antônio Carlos Gomes e Henrique Alves de Mesquita, cujas atividades receberam, por conta de seu sucesso na empresa, o patrocínio de D. Pedro II.<sup>114</sup>

A experiência carioca circunscreveu-se à capital do país e não teve continuidade. É particularmente curioso que, mais de um século depois, surja em Porto Alegre uma sociedade com objetivo semelhante aquela da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional no que tange à apresentação de óperas em língua portuguesa. Seria essa uma evidência de extremo descompasso entre o sul do país com o seu centro? Ou simplesmente idealismo de Maria de Paula Leite em querer aproximar o público dos espetáculos líricos em uma Porto Alegre que nem de longe lembrava a dos anos 1930? Afinal, as temporadas líricas, tão interessantes para a sociedade porto-alegrense daquela época, já não aconteciam com a mesma frequência. Depois de dissolvido o Orfeão rio-grandense, em 1952, o Teatro São Pedro ficou quatro anos sem ter uma ópera apresentada. A partir de 1955 aconteceram algumas temporadas breves, sendo a de 1958 mais significativa por ser o ano da comemoração do centenário do Teatro – cinco óperas foram encenadas, *Rigolletto*, *Barbeiro*, *Lucia*, *Traviata* e *Bohêmia*. Em 1959 surge a ALPA (Associação Lírica Porto-Alegrense), dirigida pelo professor Frederico Gerling Jr, que contribuiu para o incremento da cena lírica porto-alegrense.<sup>115</sup> Outras iniciativas aconteceram na cidade, mas nada que lembrasse os áureos tempos do início do século, lembrando que essas temporadas eram apresentadas por cantores profissionais e não por amadores, como era a proposta de Maria de Paula Leite e Roberto Eggers. Por isso é difícil chegar à uma conclusão quanto às reais intenções dessa sociedade, nos anos 1960, mas pode-se dizer que certamente foi algo curioso, diferente de tudo o que vinha acontecendo na cena lírica porto-alegrense. O fato é que, assim como acontecia com a sociedade carioca, a gaúcha também teve vida breve.

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 11 e 12.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>115</sup> MORITZ, 1975a, p. 240.

A segunda temporada da sociedade, em 1964, contou somente com recitais. A soprano Ophelia Seixas e o tenor Felippo Barani apresentaram-se no Teatro São Pedro no dia 4 de maio, sendo que Barani cantou, entre outras, a ária de tenor do *Barbeiro de Sevilha* traduzida para português e também uma composição de Eggers, *Acalanto*. A temporada foi estendida por várias cidades do interior do Rio Grande do Sul. Não há notícias de que uma terceira temporada tenha ocorrido.<sup>116</sup>

Quanto aos amadores que participaram do Teatro Lírico Rio-Grandense, aparecem os nomes de Aimée Portalet, Shirley Dias, Wilson Ayala, Terezinha Monteiro, Guido Conti, Ophelia Seixas e Felippo Barani.

### 1.3.6 Importância dessas iniciativas em Porto Alegre

Ao falar sobre os amadores que atuaram nos espetáculos líricos da década de 1930, Corte Real diz que atingiram “altura artística mas não chegaram à plenitude do aproveitamento de seus predicados”.<sup>117</sup> É difícil falar hoje da qualidade desses espetáculos, não tendo havido nenhuma gravação. Também porque sabemos que a crítica tratava os amadores com certa benevolência, pois eram quase sempre muito elogiados. Há pouquíssimos registros sobre esses artistas e saber como seguiram suas vidas, profissionalmente ou não, demandaria uma pesquisa à parte. Mas podemos dizer que um dos grandes méritos dessas investidas no canto lírico amador foi justamente as oportunidades proporcionadas a esses intérpretes de participarem de espetáculos líricos e revelar, talvez, cantores que pudessem atuar em âmbito profissional. Entre os nomes que mais se destacaram na década de 1930, merece ênfase a soprano Branca Bagorro. Branca, além de cantora, era também exímia pianista e brilhou na década de 1930 nos palcos de vários salões de Porto Alegre. Cantou em saraus familiares, em promoções de clubes como o Jocotó,<sup>118</sup> além de participar de várias óperas, inclusive de *Farrapos*.<sup>119</sup>

<sup>116</sup> Maria de Paula Leite continuaria seu trabalho em prol do canto de óperas em vernáculo. Em 1965 os cantores Guido Conti, Francisco Cauduro e Helena Galvan apresentaram, na cidade de Novo Hamburgo, algumas árias da ópera *Il Barbiere di Siviglia* traduzidas para o português por Maria (conf. programa de concerto do evento - MHVSL).

<sup>117</sup> CORTE REAL, *op. cit.*, p. 152.

<sup>118</sup> Clube Jocotó foi fundado 1918 por um grupo de veranistas liderado pelo Dr. Mário Totta. Eram promovidas as *Horas de Arte* que contavam com palestras sobre os mais variados assuntos seguidas de apresentações artísticas. Roberto Eggers participou de alguns concertos lá apresentados. A iniciativa durou até 1933. (SANMARTIN, Olyntho. **Um ciclo de cultura social**. Porto Alegre: Sulina, 1969.)

<sup>119</sup> PIANTÁ, Dante. Branca Bagorro, grande e esquecida soprano. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 20 jul. 1975.



Em 1935, Bidu Sayão, que estivera no estado na grande temporada lírica do Teatro São Pedro, por ocasião das comemorações do centenário da Revolução Farroupilha, reconheceu o valor da cantora:

Branca Bagorro possui, realmente, um longo registro de soprano lírico. Agradou-me intensamente não só a vocalização como a interpretação das árias que ouvi. Se ela tiver perseverança, estou certa da vitória de sua carreira artística e espero ouvi-la, no próximo ano, nos teatros municipais de Rio e de São Paulo. De todo o coração farei o que estiver a meu alcance para que Branca Bagorro conquiste os louros de que é merecedora. Tenho certeza que o brilhante governo do Sr. General Flores da Cunha dará o seu franco apoio para o aperfeiçoamento em meios mais adiantados desta figura da arte lírica rio-grandense que será mais uma glória e prova da alta cultura e capacidade artística de seu povo.<sup>120</sup>

Pela atuação em *Farrapos*, a imprensa considerou que

(...) Branca Bagorro merece um registro especial. Ela não pode ser tratada com a benevolência que a crítica dispensa ao amator. Mas encarada como artista e assim criticada. Branca anima e dá vida à ópera com um trabalho magnífico. Revela qualidades notáveis, canta muito bem e sua voz é linda. Tem um jogo de cena admirável e vive seu papel com sinceridade. É uma artista de mérito, para o qual outro ambiente e outros meios seriam a consagração de uma artista de grande futuro.<sup>121</sup>

A família de Branca, porém, não teve condições de financiar seus estudos fora de Porto Alegre, tampouco o “brilhante governo”, usando as palavras de Bidu Sayão, deu-lhe patrocínio. Afastou-se dos palcos e passou a lecionar canto, tendo sua última participação no cenário lírico de Porto Alegre em 1948, quando participou do “Teatro Lírico Farroupilha”, como vimos. Branca faleceu em 1964 e hoje nada na cena cultural de Porto Alegre lembra a cantora tão ilustre na década de 1930. Em 1975, o jornalista Dante Piantá lhe dedicou uma página de reportagem no Jornal Correio do Povo, lembrando a cena lírica porto-alegrense.<sup>122</sup> É provável que a maioria dos cantores amadores da década de 1930 também tenham tido o mesmo destino de Branca, mas é possível que alguns tenham conseguido aperfeiçoar e profissionalizar-se na arte do canto.

<sup>120</sup> SAYÃO *apud* CORTE REAL, *op. cit.*, p. 152.

<sup>121</sup> FOI apresentada ante-ontem, em “Première” absoluta, a Opera “Farrapos”. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 22 set. 1936.

<sup>122</sup> PIANTÁ, Dante. Branca Bagorro, grande e esquecida soprano. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 20 jul. 1975. Esse jornalista também publicou, no mês seguinte, uma reportagem intitulada “Vamos reencenar a ópera ‘Farrapos’?”, dando ênfase à atuação de Eggers em Porto Alegre (*Diário de Notícias*, 3 ago. 1975).

Nota-se que no Teatro Lírico Farroupilha poucos nomes participantes das temporadas líricas da década de 1930 tornam a aparecer: além de Branca Bagorro, somente Renaud Jung e Iracema Diehl. A maioria do elenco era de cantores da própria rádio ou que já atuavam pelo menos eventualmente em emissoras.

Quanto aos amadores que participaram do Teatro Lírico Rio-Grandense, também são poucas as informações que temos sobre esses cantores. Felippo Barani nascera em Curitiba e, antes de vir a Porto Alegre, especializou-se em São Paulo e Moscou. Terezinha Monteiro estudou no Instituto de Belas Artes, atuou nas rádios gaúchas e apresentou-se no Rio de Janeiro e São Paulo.<sup>123</sup> A experiência do Teatro Lírico parece estar mais próxima do profissionalismo, mas, a julgar pelo tipo de iniciativa e de como surgiu, não deve ter se diferenciado muito das experiências anteriores, continuando a ser privilegiado ali o amadorismo.

A propósito da arte por amadores, em 1929 Mário de Andrade publicou um artigo sobre amadorismo profissional. Nele, Andrade queixa-se de o amadorismo estar tomando conta dos teatros, com isso provocando a banalização da arte:

A crítica não pode exercer a sua severidade, por mais respeitosa que ela seja, porque a crítica não tem nada que ver com o amadorismo. Porém o fato é que, sob a desculpa de amadorismo, em recitais contínuos, vários por mês, os teatros se abrem, o público aparece e a arte se desvirtua na facilidade, na incompetência e no banal.<sup>124</sup>

Também no Rio Grande do Sul, apesar de a imprensa dedicar um bom espaço a esses espetáculos, com informações quase diárias durante as temporadas, e de lhes tecer frondosos elogios, alguns críticos viam a experiência com certa restrição. Por ocasião das encenações da ópera *Farrapos*, Ângelo Guido (1893-1969), artista plástico, então presidente da Associação Rio-Grandense de Belas Artes (A.R.B.A.), fez um discurso em homenagem aos intérpretes e autores.<sup>125</sup> Dele podemos extrair alguns trechos que nos mostram a opinião da instituição:

Do nosso ponto de vista, que é o da valorização da arte brasileira, a representação da ópera “Farrapos” constitui um esforço muito mais significativo e mais digno de estímulo e de aplausos do que as temporadas líricas que se tem organizado aqui unicamente com o fim de repetir peças do repertório lírico italiano, representadas com todas as falhas e deformações

<sup>123</sup> AGENDA LÍRICA DE PORTO ALEGRE. Disponível em: <<http://www.agendaliricapoa.com.br/>>.

<sup>124</sup> ANDRADE, Mário de. *op. cit.*, p. 266.

<sup>125</sup> O discurso na íntegra está transcrito nos anexos.

próprias de conjuntos de amadores que querem realizar obra acima do seu alcance.

Eu desejaria, senhores, que não se interpretassem as minhas palavras como querendo significar uma opinião desfavorável à ópera italiana ou à arte lírica em geral.

(...)

O que não me parece uma orientação acertada, para promover a educação musical do nosso meio e para estimular o gosto artístico entre nós, é a insistência em se repetirem todos os anos, com precariedade de recursos artísticos, estropiados no idioma e na partitura, apenas o que já ouvimos dezenas de vezes, com bons, com suportáveis e péssimos cantores, em todas as temporadas líricas que temos tido.

Por que em vez de levar à cena trabalhos sem dúvida admiráveis, mas que por serem demasiadamente conhecidos só suportamos ainda através de excelentes vozes, não se procura divulgar o que é nosso, valorizando a obra dos compositores nacionais?<sup>126</sup>

É digno de nota que esse discurso estava sendo proferido em homenagem ao autor da música da ópera, um dos principais idealizadores e promotores do canto lírico por amadores, e aos intérpretes da ópera, que eram os próprios amadores que vinham, desde 1930, encenando as velhas óperas do repertório italiano. A ARBA estava, na pessoa de Ângelo Guido, elogiando a iniciativa e ao mesmo tempo dando uma alfinetada na própria essência do grupo.

Certamente Eggers não compartilhava dessa opinião. Sempre achou que valia a pena investir nos cantores amadores locais. E havia quem o apoiasse nessas iniciativas. A revista “A Têla” publicou uma nota sobre a temporada lírica do ano de 1934:

Eggers é um idealista completo e suas realizações tem sido uma afirmação de seu verdadeiro caráter, mostrando que com homens dessa têmpera o Rio Grande do Sul pode orgulhar-se de possuir o seu afinado conjunto de Óperas, digno de apresentar-se em qualquer teatro do mundo.<sup>127</sup>

Apesar das palavras de Ângelo Guido, aos olhos de hoje podemos afirmar que essas quatro iniciativas, além de proporcionarem oportunidades aos cantores amadores, também tiveram grande importância para a vida cultural de Porto Alegre no sentido de levar ao público temporadas líricas além das que ocorriam nas temporadas oficiais do Teatro São Pedro, representando um incremento à cena lírica porto-alegrense. O pesquisador e musicólogo Décio Andriotti diz que Porto Alegre, embora tenha sido o “principal polo operístico do Estado, chegando a ter, em algumas épocas, quase cem espetáculos anuais, teve uma diminuição desse tipo de espetáculo após a Primeira

<sup>126</sup> FARRAPOS. A terceira récita da opera de Roberto Eggers constituiu uma consagração para seus autores e intérpretes. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 2 out. 1936. Artes e Artistas.

<sup>127</sup> NOTAS de Arte. **A Têla**, Porto Alegre, Anno VII, n. 1, s/p. 20 jun. 1934.

Guerra”<sup>128</sup> tendo possivelmente ficado uma lacuna na vida cultural da cidade.<sup>129</sup> O Orfeão Rio-grandense e as Noites Líricas supriram de certa maneira essa lacuna. Uma crônica da imprensa da época, citada por Paulo Antônio Moritz, valida a importância da atuação dos cantores amadores: “Não fora a iniciativa dos amadores, a cidade ficaria privada desse gênero tão do seu agrado, estando Porto Alegre fora da linha regular de *tournées* que anualmente se efetuavam no país”.<sup>130</sup>

À parte, o Teatro Lírico Farroupilha representou uma significativa penetração social da música lírica, certamente multiplicando seu acesso ao público não só por permitir a audiência no teatro da rádio, mas também pela transmissão do evento. Possivelmente grande parte da população porto-alegrense que nunca teria oportunidade de assistir ou ouvir um espetáculo operístico, teve acesso pelo meio de comunicação mais popular da época, o rádio. Isso por si só, já tem seu valor social.

#### 1.4 Centro Musical Porto-Alegrense

Para continuar seguindo o percurso profissional de Eggers, é necessário retroceder no tempo para conhecermos a agremiação de onde provinha a orquestra que acompanhava as temporadas líricas, o Centro Musical Porto-Alegrense.

Desde meados do século XIX, os músicos se reuniam em sociedades na tentativa de promover a música culta e também seu ensino. É o caso da Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense, fundada em 1878, e do Instituto Musical Porto-Alegrense, criado em 1896 e que, em 1897, se tornaria o Clube Haydn. Com exceção desse último, as outras duas sociedades apresentavam declarados objetivos pedagógicos, ainda que não tenham conquistado pleno sucesso nesse campo, tanto por falta de alunos, quanto por insuficiência de recursos materiais. Todos eles mantiveram orquestras, a maior parte delas formada por músicos amadores.

Ao despontar do século XX, Porto Alegre contava com duas sociedades musicais, a Estudantina Porto-Alegrense e o Clube Haydn. No entanto, segundo o músico Ênio Freitas e Castro, estava ainda o Rio Grande do Sul em uma fase

---

<sup>128</sup> ANDRIOTTI, Décio. Óperas. Porto Alegre: CIPEL/Nova Dimensão, 1996. Separata de: FLORES, Hilda A. Hübner (org). **Regionalismo Sul Riograndense**. Porto Alegre: CIPEL/Nova Dimensão, 1996.

<sup>129</sup> Veremos no capítulo seguinte que as razões para essa movimentação operística no Rio Grande do Sul deveu-se ao trânsito intenso de companhias líricas entre Buenos Aires e São Paulo e Rio de Janeiro. Sendo Porto Alegre ponto de passagem, aproveitavam para estenderem suas temporadas.

<sup>130</sup> MORITZ, 1975a, *op. cit.*, p. 219.

amadorística, sem dispor de uma orquestra profissional e sendo o ensino de música ministrado apenas por professores particulares. Os concertos, no intuito de atrair público, muitas vezes dividiam o palco com atrações artísticas dos mais diversos gêneros, como lutas de espadas, atrações de circo ou danças.<sup>131</sup>

Com a criação do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, durante o governo de Carlos Barbosa Gonçalves (1908-13), novas perspectivas alteraram esse cenário. O Instituto contava com um Conservatório de Música e uma Escola de Pintura, e representava para as Artes, o que as recém-criadas Escola de Engenharia (1897), Faculdade de Medicina (1898) e a Faculdade de Direito (1900) representavam para suas respectivas áreas. Freitas e Castro diz que passamos “de um período, pois, de ensino da música inorganizado, no princípio do Século, [e] vimos para um período de ensino organizado, com reflexos evidentes em todos os setores das atividades musicais”.<sup>132</sup> Cabe aqui um parênteses para trazer a opinião de Ângelo Guido, o mesmo artista plástico que fez o discurso em nome da A.R.B.A., criticando os espetáculos líricos por amadores. Em 1935, quando, ao comentar sobre o recital de um pianista no Teatro São Pedro, diz que a responsabilidade pelo reduzido público presente no evento esteve, entre outras coisas, no fato de que “os professores de piano, inclusive os do Conservatório de Música, salvo raras exceções, estão entre os que primam em dar exemplo de desinteresse por qualquer alta manifestação musical”.<sup>133</sup> Por essa época o Conservatório de Música já tinha mais de 25 anos. Parece que alguns críticos achavam que essa escola não estava cumprindo sua função.

Na primeira década do século XX, outras sociedades surgiram, como a Sociedade Musical Porto-Alegrense, em 1910, com os mesmos objetivos das anteriores, mas com vida breve. É a partir da década de 1920, com a nova configuração na vida social e cultural de Porto Alegre e a consequente ampliação do campo de trabalho dos músicos, que sociedades musicais conseguem se firmar mais duradoura e objetivamente. A primeira sociedade musical da qual se tem notícia que Eggers tenha participado, foi a Sociedade Musical de Porto Alegre, fundada em 1925 e extinta provavelmente nesse mesmo ano.<sup>134</sup> Eggers fazia parte da Comissão de Sindicância

---

<sup>131</sup> FREITAS E CASTRO, *op.cit.*, p. 342.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>133</sup> GUIDO, Ângelo. **A Federação**. Porto Alegre, 30 out. 1935. Notas de Arte.

<sup>134</sup> SIMÕES, *op. cit.*, p.169 e 172

dessa instituição.<sup>135</sup> Mas foi no Centro Musical Porto-Alegrense que seguiu uma longa jornada como sócio, regente de orquestra e participante da diretoria por três gestões.

O Centro Musical Porto-Alegrense foi fundado em 31 de janeiro de 1920 com o fim de “desenvolver o gosto artístico do nosso povo e engrandecimento moral da classe”.<sup>136</sup> Conforme Julia da Rosa Simões, que fez um estudo detalhado sobre a criação, as propostas e o funcionamento dessa instituição, ela

passaria a representá-los [os músicos] junto ao restante da sociedade, junto a seus empregadores, junto aos demais trabalhadores. Além de promotor de concertos, e arrecadador de fundos, o Centro Musical Porto-Alegrense seria responsável pela estabilização de uma identidade entre os músicos, no sentido de despertá-los para a importância da união da categoria.<sup>137</sup>

Simões observa também que o Centro Musical, além de mediar as atuações profissionais dos músicos com seus empregadores, atuava como uma sociedade de socorro mútuo, prática bastante comum nas sociedades da época.

Apesar de não constar como um dos objetivos do art. 1º (intitulado “Do Centro e seus Fins”) a ajuda a seus associados, parecendo que a entidade se guia por objetivos externos, de divulgação musical, as práticas mutualistas (de assistência à saúde e socorros pecuniários, mas também de intermediação e assistência em caso de desemprego) são bem discriminadas nesse primeiro esboço de estatutos.<sup>138</sup>

Simões se refere aos propósitos do Centro Musical de oferecer auxílio médico e farmacêutico aos associados em razão de doença e uma diária aos desempregados.

Foram treze anos de existência da agremiação na busca de uma maior penetração da música erudita na sociedade e da regulamentação da profissão de músico. Muitos foram os conflitos entre sócios e diretoria, ou entre agremiação e empregadores (como a demissão em massa dos músicos pelos proprietários dos cinemas de Porto Alegre em 1921). Mas pode-se dizer que através dela os músicos se deram conta da necessidade de se definirem profissionalmente no mundo do trabalho.<sup>139</sup> Essa instituição deu origem ao

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 171. A Comissão de Sindicância dessa instituição tinha como função “proceder rigorosas indagações sobre as pessoas propostas para sócios (...), averiguar o motivo pelo qual o associado se encontra sem trabalho (...) e examinar as contas do tesoureiro (...)” (Estatutos do Centro Musical Porto-Alegrense (1920) *apud* SIMÕES, *op. cit.*, p. 228).

<sup>136</sup> Estatutos do Centro Musical Porto-Alegrense (1920) *apud* SIMÕES, *op. cit.*, p. 228.

<sup>137</sup> SIMÕES, *op. cit.*, p. 123.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 203.

Sindicato dos Músicos de Porto Alegre que existe ainda hoje como Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul.

Logo após a extinção da Sociedade Musical de Porto Alegre, Eggers associou-se ao Centro Musical. No livro de registro de sócios da sociedade consta a proposta para sócio efetivo de Eggers datada do dia 20 de dezembro de 1925, sendo o proponente (o ingresso de um novo sócio deveria sempre ser indicado por um membro da sociedade) Milton Calasans. O curioso é que nessa proposta Eggers é qualificado como professor de violoncelo. Durante minha pesquisa sobre a trajetória do músico, não encontrei qualquer registro de que Eggers tivesse tocado violoncelo em algum momento de sua vida. Pode tratar-se simplesmente de um engano, mas também é possível que professores de piano, por esse não ser um instrumento de orquestra, não fossem aceitos como sócios efetivos. Mas nesse caso, é estranho o fato de ele não ter ingressado como professor de flauta, uma vez que na sua juventude aprendeu esse instrumento com seu irmão Alberto. Não podemos descartar ainda a possibilidade de ele ter aprendido a tocar violoncelo em algum momento, ainda que não tenha deixado nenhum registro sobre isso.

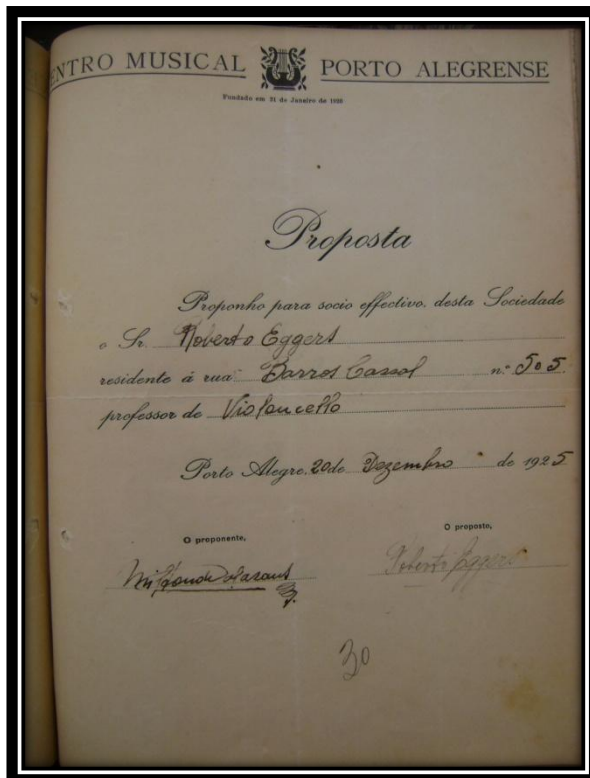


Figura 10 - Proposta de ingresso de Roberto Eggers no Centro Musical Porto Alegrense. (SINDIMUS-RS).

Eggers atuou como vice-presidente do Centro Musical nas gestões de 1927, (substituindo Tasso Corrêa), 1928 e 1933. Em 1934, quando foi extinto o Centro Musical e fundado o Sindicato Musical de Porto Alegre, o primeiro presidente da instituição foi Eggers. O livro de atas do Sindicato foi aberto em 15 de setembro de 1934. Nesse dia Eggers foi eleito presidente da agremiação, juntamente com Carlos Keppmann como secretário, Bruno Mascarenhas como Conselheiro e Julio Oliva, Julio Grau e Sebastião Santos como Conselheiros fiscais. O mandato deveria se estender até o dia 15 de setembro de 1937; no entanto, na ata do dia 23 de maio de 1935, Eggers declara não poder permanecer na presidência.

Aberta a sessão pelo Secretário é dada a palavra ao Sr. Roberto Eggers que declara não poder aceitar o cargo de Presidente em virtude dos muitos afazeres que o impossibilitam de cuidar dos interesses da classe. Os membros da Comissão presentes propõe um voto de agradecimento pelos serviços prestados o qual foi unanimemente aprovado.<sup>140</sup>

As razões que fizeram Eggers desistir da presidência do Sindicato não ficam claras. Foi o ano em que iniciou a composição da ópera *Farrapos*, estava bastante envolvido com as sociedades de canto lírico por amadores e já atuava na Rádio Gaúcha como diretor musical. Talvez esse acúmulo de atividades tivesse obrigado Eggers a optar pelo que mais lhe convinha. Mas Eggers continuou como sócio e atuou diversas vezes na regência da orquestra dessa sociedade. Suas atividades, no entanto, não se restringiram às temporadas líricas do Orfeão e das Noites Líricas. Fez diversas apresentações em Porto Alegre, interior do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e Uruguai.

No final dos anos 20, o Centro Musical vinha passando por uma série de dificuldades, sendo que nas atas pouco é mencionado sobre seus concertos, dando a ideia de que eram escassos ou mesmo inexistentes. Em 1929, Ricardo D'Aló, então presidente do Centro Musical, providencia uma reformulação dos estatutos e anuncia, em 23 de fevereiro, “ter tido um entendimento com a Empresa Sirângelo Irmãos,<sup>141</sup> no qual conseguira permissão para os professores das orquestras da empresa tomarem parte

<sup>140</sup> Ata da Sessão da Comissão Executiva do Sindicato Musical de Porto Alegre – 23 mai. 1935. Agradeço a Julia da Rosa Simões pelas fotos das atas do Sindicato.

<sup>141</sup> A empresa Sirângelo Irmãos era arrendatária dos cinemas Guarany, Carlos Gomes, Colombo, Palácio, Garibaldi e Theatro Coliseu. Considerada líder no mercado cinematográfico nos estados do sul do Brasil “pela excelência de seus programas e pela magnífica orquestra que sempre manteve antes da introdução do cinema sonoro” (**Correio do Povo**, 13 mar. 1931 *apud* MUSEU da Comunicação Hipólito José da Costa. Disponível em: <<http://www.museudacomunicacao.rs.gov.br/site/projetos/em-andamento/>>).



em temporadas de companhias de operetas líricas”.<sup>142</sup> São nomeados representantes legais do Centro junto aos cinemas dessa empresa: “Sr. Milton de Calasans, no Cinema Central, sr. Roberto Eggers, no Cinema Guarany, sr. Gustavo E. Corseuil, no cinema Carlos Gomes, sr. Demóphilo Xavier, no Cinema Coliseu, e sr. Júlio Oliva, no cinema Palácio”.<sup>143</sup>

Eggers não só mediou as negociações entre o Centro e os dirigentes do Cinema Guarany, como também atuou como regente em uma companhia de operetas vienense, a Companhia de Margarete Slezak. Essa companhia estreou no Teatro São Pedro no dia 28 de agosto de 1929, com duas operetas já apresentadas no Rio de Janeiro e São Paulo: *Bobo do amor*, de Bela Lasky, e *Amor Tolo*, de Willy Engelberger. No elenco: tenor Harry Payer, também diretor artístico; *soubrette* Margit Kuenl; cômico Adolf Koerner; Fritz Tannenberg; e a dupla de dançarinos Triana e Gonzalitos à frente de vinte coristas. A companhia ficou em cartaz até o dia 28 de setembro, apresentando ainda *Fauno*, de Lasky e *Mulher Genial*, de Engelberger; *Brigantino*, de Lasky, e *O Irmãozinho*, de Fall; *Primavera*, de Lehar; *Noites Parisienses*; *Arrombador Artístico (sketch)*, *O Casto Jose* e *Morgenstern, o Sabido*, na festa artística de Koerner, e *Rosas de Nossa Senhora*, de Stolz.<sup>144</sup>

No dia 7 de setembro, a companhia ofereceu um espetáculo de gala em comemoração ao dia da Pátria, sendo que Margareth cantou o Hino Nacional Brasileiro. Nessa ocasião foram encenadas *A Menina de Holdrichsmuehle*, um ato de Schubert, e *A Lenda das Neves*, um ato de Stolz. Nessa noite as alunas da professora Sybilla Fontoura cantaram, no entreato, *Aurora Liberal*, música de Roberto Eggers com letra de Arlindo Ramos. A canção foi muito aplaudida, tendo sido bisada pelas intérpretes.<sup>145</sup> Aqui temos mais um indício de lugares onde Eggers tinha oportunidade de divulgar suas composições na década de 1920.

Com essa Companhia, Eggers fez longa excursão pelos estados do sul do Brasil. Ele teria tido a preferência para acompanhá-los pelo fato de falar a língua alemã, facilitando assim a comunicação entre os músicos e os atores.<sup>146</sup> No Teatro Guayra, em Curitiba, fizeram uma temporada durante o mês de novembro. O público admirou-se com a versatilidade de Margarete, atuando como violinista, atriz, dançarina e cantora. A

<sup>142</sup> Ata de 23 fev. 1929, *apud* Simões, *op. cit.* p. 187.

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> MORITZ, 1975b, p. 272.

<sup>145</sup> MARGARETE Slezak. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 8 set. 1929. Palcos e Salões.

<sup>146</sup> Conforme depoimento de Zilton Tadeu F. de Campos.

imprensa local, jornal escrito em língua alemã, não poupou elogios aos atores, músicos e maestro. E registrou: “especialmente emocionante foi que Margarete cantou algumas canções brasileiras, pelo qual somos gratos. Através disso, ela contribui para intensificar a relação amigável entre brasileiros e alemães”.<sup>147</sup> Observação justificável para uma publicação destinada principalmente a imigrantes alemães e seus descendentes.

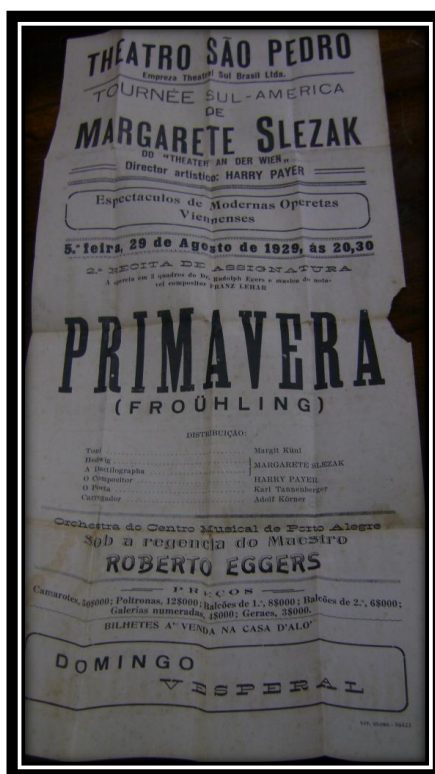


Figura 11 - Anúncio do concerto de Margarete Slezak no Teatro São Pedro em 1929 (MHVSL).

Em novembro de 1929, o Centro Musical registra em suas atas a preocupação com a chegada do cinema falado a Porto Alegre. Os sócios passam a cobrar da diretoria providências para o momento crítico que atravessariam<sup>148</sup>. Mas as preocupações com esse fato só voltariam a ser mencionadas nas atas de novembro de 1930.<sup>149</sup> Em março de 1931, a diretoria do Centro Musical encaminha um memorial a Flores da Cunha, então Interventor Federal no Estado, organizado “por um grupo de esforçados amigos da classe, solicitando a organização de uma orquestra sinfônica”<sup>150</sup> com subsídios do governo. Enquanto aguardavam a resposta, alguns sócios pensavam em soluções para o

<sup>147</sup> TOURNÉE Margarete Slezak. *Deutsche Zeitung*. Curitiba, 5 nov. 1929. Lokales.

<sup>148</sup> SIMÕES, *op. cit.*, p. 188 e 189.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>150</sup> Ata de 1 mar. 1931 *apud* Simões, *op. cit.*, p. 192.

problema. Corte Real sugeriu que o Centro desse uma concessão de cinco contos de réis para a realização de concertos com obras inéditas na Capital e que fosse escolhido um regente do Rio de Janeiro ou São Paulo. A proposta foi considerada, pelo Centro, ousada demais e não foi aceita.<sup>151</sup> Diferente acolhida teve, no entanto, a proposta feita por Eggers que “propõe a organização de uma orquestra que execute concertos sinfônicos nos teatros locais, com remuneração para seus integrantes conforme os resultados obtidos”;<sup>152</sup> esses resultados seriam provenientes da bilheteria. A proposta teve ampla aceitação por parte dos sócios. Anos depois, em 1971, Eggers diria em uma entrevista<sup>153</sup> que propôs a formação dessa orquestra em função da dissolução da Banda Municipal, ocorrida havia pouco tempo, quando muitos músicos ficaram desempregados e alguns lhe pediram ajuda.

Algumas datas deixam dúvida: embora a proposta de Eggers tenha sido aprovada em sessão de 14 de abril, em 2 de abril já havia acontecido um concerto de música religiosa no Cine Theatro Ypiranga, na qual uma orquestra do Centro Musical havia tocado sob regência de Eggers. Com isso podemos deduzir que a sua sugestão já estava em prática, não passando a seção do Centro de uma formalidade para oficialização do feito. A formação da orquestra pode também ter sido uma consequência daquele concerto religioso, que talvez tenha feito muito sucesso. Quanto à Banda Municipal, que teve seu concerto de encerramento no dia 1º de maio, podemos deduzir, pelo comentário de Eggers em 1971, que sua dissolução já estava acertada, uma vez que em março a orquestra do Centro estava na ativa.

A Banda Municipal, fundada em 1926, tinha um importante papel na vida musical de Porto Alegre. Além de participar de atos oficiais do governo e de festas sociais, também efetuava concertos educativos em escolas públicas.<sup>154</sup> Nos primeiros meses de 1931, no entanto, o prefeito Alberto Bins, após uma tentativa frustrada de negociações com os músicos da banda – na pretensão de reduzir seus salários – decretou sua dissolução. A medida causou vários protestos da população, que lamentava a perda de uma importante colaboradora da educação cultural do povo. Um leitor chegou a enviar uma carta ao *Jornal Correio do Povo* sugerindo que a população que tivesse condições contribuísse mensalmente com a quantia de cinco mil réis até que “a municipalidade se decidisse a empregar parte dos pesados impostos que cobra em

---

<sup>151</sup> Ata de 14 abr. 1931 *apud* Simões, *op. cit.*, p. 195.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>153</sup> GASTAL, Ney. A Memória Viva de Nossa Música. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 12 dez. 1971.

<sup>154</sup> CORTE REAL, *op. cit.*, p.52.

benefício da cultura da população”.<sup>155</sup> A banda foi reativada em setembro do mesmo ano, porém com um reduzido número de componentes. A imprensa, no mês de dezembro, ainda se referia ao caso, publicando que a alegação do governo seria de que a banda precisava “deixar de pesar aos cofres administrativos”.<sup>156</sup> Perante tal atitude da administração pública, fica fácil concluir que a resposta à solicitação do Centro Musical para formarem uma orquestra sinfônica com auxílio de verbas públicas tenha sido negativa. A formação da orquestra por sugestão de Eggers parece ter sido a solução mais viável naquele momento.

Muitas foram as atividades dessa orquestra. Iniciava-se um período áureo na carreira de Eggers, a década de 1930, quando a sua visibilidade como músico erudito conheceu o auge. A imprensa nos mostra, através de incessantes elogios, o alto conceito de Eggers nas rodas culturais de Porto Alegre. Vejamos agora alguns dos concertos feitos pela orquestra do Centro Musical.

#### **a) Concerto no Cine Theatro Ypiranga**

No dia 2 de abril de 1931, o Cine Theatro Ypiranga estreou o filme *Vida, Paixão e Morte de N. S. Jesus Cristo* em comemoração à Semana Santa. A orquestra do Centro Musical, com trinta professores e regida por Roberto Eggers, fez o acompanhamento do filme.

O repertório da orquestra foi formado por músicas sacras: dois oratórios de L. Perosi, *A Transfiguração de N. S. Jesus Christo* e *A Ressurreição de Lázaro*; as *Ave Marias* de Gounot e de Mascagni, cantadas por Marucha Íris. Essa sessão teve o teatro lotado e recebeu elogios da imprensa.

Dizer-se sobre o geral agrado que produziu na assistência a execução que este brilhante conjunto musical imprimiu às mais célebres composições religiosas seria desnecessário, dado o conceito em que é tido em nossas rodas artísticas o nome de Roberto Eggers que organizou e regeu o concerto.<sup>157</sup>

O espetáculo repetiu-se no dia seguinte em três sessões, às 14h, às 19h15min e às 21h.

---

<sup>155</sup> A EXTINÇÃO da Banda Municipal. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 mai. 1931.

<sup>156</sup> **Correio do Povo**. Porto Alegre, 4 dez. 1931.

<sup>157</sup> UM GRANDE Concerto de Música Religiosa. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 29 mar. 1931.



**Figura 12 - Grupo de professores do Centro Musical que participou do concerto de música religiosa no Cinema Ypiranga (Jornal da Manhã, 3 abr. 1931).**

### **b) Concerto no Cine Imperial**

O Cine Imperial exibiu o filme *Noites do Deserto*, de John Gilbert, nos dias 8, 9, 10, 12 e 13 de maio de 1931. Para um concerto de trinta minutos antes da exibição do filme, foram contratados os músicos da orquestra do Centro Musical sob a regência de Eggers. Os anúncios na imprensa, que foram muitos, destacavam sempre que nem o programa cinematográfico, nem os preços dos ingressos seriam alterados. Como repertório, foram executados *Maria Tudor* (Prelúdio), de Carlos Gomes, *Peer Gynt*, de Grieg (Suíte I) e *Mephistofeles*, de Boito.<sup>158</sup> A iniciativa da Empresa Imperial foi elogiada pela imprensa:

Fugindo a regra comum, os dirigentes da novel empresa resolveram dispensar elementos importantes de outras partes para a estreia da fase teatral do seu programa de ação, aproveitando artistas genuinamente porto-alegrenses.<sup>159</sup>

<sup>158</sup> ROBERTO Eggers. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 10 mai. 1931. *Maria Tudor* (Prelúdio) de Carlos Gomes foi anunciada como a primeira execução em Porto Alegre.

<sup>159</sup> ROBERTO Eggers e sua grande orchestra de artistas porto-alegrenses vae inaugurar o palco do Imperial. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 6 mai. 1931.

Além desse comentário, a imprensa, no dia seguinte, dá mais destaque a Eggers, contando sua trajetória, sua formação, citando o nome de Leandro Tovar, seu professor, fazendo referências às temporadas de *Il Tabarro* e *Iris* (Noites Líricas), à sua excursão pelos estados do Sul regendo a orquestra da Companhia Vienense de Operetas Margareth Slezak. Fala da composição *Tango del amor* “cujo sucesso atravessou as fronteiras e alcançou um legítimo êxito em Buenos Aires” e faz elogios a *Soluçar de um violino*,<sup>160</sup> composição de Eggers que foi executada em um teatro de revista local.<sup>161</sup>

Percebemos com isso que Eggers já goza de certo destaque como maestro e compositor, pois a imprensa dedica matéria exclusiva sobre sua atuação, relatando seu histórico profissional com exaltação. No dia 10 de maio, o Jornal Diário de Notícias publicou uma nota especial intitulada “Roberto Eggers”:

Exatamente, compositor e regente ainda moço, Roberto Eggers possui no verdor de seus poucos anos toda a pujança de um temperamento artístico, amadurecido numa plenitude precoce de conhecedor profundo da magia admirável dos sons. (p. 11).



**Figura 13 - Roberto Eggers e o grupo de professores que inaugurou o palco do Cine-Teatro Imperial (MHVSL).**

<sup>160</sup> Referindo-se à Companhia Pinto Filho que montou em abril do mesmo ano, uma revista local chamada *Porto Alegre em Grande Gala*, de autoria de Annibal Pacheco e Marcio Nery apresentada no Teatro Coliseu. Nessa ocasião a referida composição foi cantada pela atriz Wanda Rooms e executada em cena aberta pelo ator Henrique Fernandes (UMA REVISTA local no Theatro Colyseu. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 5 abr. 1931).

<sup>161</sup> O ESPETÁCULO de amanhã no Imperial. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 7 mai. 1931.

### c) Concerto em Cachoeira do Sul

No dia 2 de junho de 1931 a orquestra de Roberto Eggers fez um concerto na cidade de Cachoeira do Sul. Nessa cidade residia seu irmão, havendo no acervo de Eggers diversas cartas trocadas entre eles. O concerto, muito aplaudido, teve em seu programa: a sinfonia do *Guarani*, o prelúdio da ópera *Maria Tudor*, de Carlos Gomes, a abertura da ópera *Guilherme Tell* de Rossini e a suíte *Peer Gynt*, de Grieg. A imprensa local divulgou uma nota parabenizando o concerto, embora lamentasse a falta de instrumentos necessários para a execução de tal programa.

É de lamentar a falta de certos instrumentos indispensáveis numa boa orquestra, como o oboé, cuja parte foi confiada à flauta, e a harpa, substituída pelo piano. São porém pequenos senões que não empanaram o brilho de que se revestiu a serata do dia 2.<sup>162</sup>

### d) Excursão ao Uruguai

Nos dias 16 e 17 de julho de 1931 a orquestra de Roberto Eggers estava em Santana do Livramento apresentando alguns concertos. Não há nenhuma notícia da imprensa sobre esse concerto, que tenha sido guardada por Eggers. Sabemos apenas, por um programa de concerto, que foi realizado no Teatro Brasil-Uruguai e o “concerto de despedida” foi no dia 21 de julho. Como repertório, foram executadas *Eva* (Fantasia), de Franz Lehar, *O Barbeiro de Sevilha* (abertura), de Rossini, *Loreley* (Paraphrase), de Heine, *Princess Rubia*, de Saint-Saëns, *A Muda de Porticci* (abertura), de Rossini, *Marcha Nupcial*, de Wagner, *Flotte Burschen* (abertura), de Suppé e *Mephistofeles*, de Boito. Um detalhe importante que consta no programa é o seguinte aviso: “Por ser este espetáculo por conta particular, não há entradas de favor”. Prova de que a orquestra não recebia nenhum custeio público e certamente a renda da bilheteria era dividida entre os músicos, afinal esse era o objetivo inicial de todos esses concertos: dar um meio de sustento aos músicos desempregados pela dissolução da Banda Municipal.

Sendo Santana do Livramento cidade fronteira com o Uruguai, surgiu a ideia de fazerem algumas apresentações em cidades daquele país, possivelmente com intuito de tirar o máximo proveito da empreitada dessa excursão. Foi-lhes aconselhado, por pessoas de Santana do Livramento e Rivera, a irem à cidade de Tacuarembó, devido ao

<sup>162</sup> CONCERTO symphonico do maestro Roberto Eggers. **O Commercio**. Cachoeira, 10 jun. 1931.

alto nível cultural das pessoas de lá. Partiu então Bruno Pinard, representante da orquestra, em visita à distinta cidade para verificar as condições de estenderem a excursão. Pinard foi muito bem recebido, ficando a cidade lisonjeada de receber um conjunto de tal porte. Juntamente com diversas comissões de estudantes de um centro educacional, ele inicia visitas “a las familias de nuestra culta sociedad, com el objeto de asegurar la colocación del número mínimo de abonos, necesario al traslado del conjunto a ésta”.<sup>163</sup> Tendo a empreitada bastante sucesso, as apresentações foram confirmadas para os dias 19 e 20 de julho de 1931 com lotação esgotada e muitos aplausos. O repertório constou de *Guarani* (sinfonia), e *Maria Tudor* (prelúdio), de Carlos Gomes, *Idilio de Sigfrido* e *El oro Del Rhin* de Wagner, *Guillermo Tell* (abertura) de Rossini, *Nabuco* (sinfonia), de Verdi, *Peer Gynt* (suíte), de Grieg, *Egmont* (abertura), de Beethoven e *Mephistofeles*, (prólogo) de Boito.<sup>164</sup>



Figura 14 - Anúncio do concerto no Teatro Escayola – Uruguai (MHVSL).

Esses foram apenas alguns dos concertos promovidos pela orquestra do Centro Musical, talvez os que mais tenham se destacado pela mídia. Mas sabe-se que muitos

<sup>163</sup> EL CONCIERTO sinfónico. **Accion Civica**. Tacuarembó, Uruguai, 15 jul. 1931.

<sup>164</sup> *Ibid.*



outros eventos foram realizados, como apresentações nas cidades de São Leopoldo, Novo Hamburgo, Montenegro e Santa Maria.<sup>165</sup> Foi uma temporada que certamente contribuiu para que muitos dos músicos que dela participaram conseguissem sobreviver quando a Banda se extinguiu. Ao retornarem à Porto Alegre, a orquestra se desfez e, como vimos, a Banda retomou suas atividades.

### 1.5 Entre cabarés e noites líricas

Vimos até agora que Eggers circulou simultaneamente por ambientes onde o gosto pela música ligeira predominava e por ambientes em que a música séria, de concerto, era mais apreciada. Não fora um exímio pianista, pois, embora tenha iniciado seu aprendizado aos quatro anos, esteve por mais de dez anos afastado do instrumento, período em que se dedicou ao aprendizado da flauta e trabalhou em outros ramos (eletricista). O afastamento se deu devido a preconceitos com o fato do piano ser visto como um instrumento “feminino”.<sup>166</sup> Eggers sabia que esse afastamento prejudicaria enormemente sua técnica pianística, pois declarou, em 1971, que perdera muito com isso.<sup>167</sup> Tocava em cinemas e cabarés, mas talvez não se arriscasse a apresentar-se em recitais ou concertos de música erudita como solista. Muitos anos depois, já nas décadas de 1950-60 acompanhou alguns de seus alunos em recitais de canto. Sabemos que dava aulas, o que provavelmente era sua maior fonte de renda, afinal a renda obtida pela composição de *Tango Del Amor* fora temporária. Suas atividades de maior destaque foram a regência e a composição, e era através delas que via a oportunidade de se destacar como músico. Sua preferência pela música lírica, no entanto, era explícita e Eggers se esforçou muito para aprender suficientemente a linguagem musical para conseguir compor *Farrapos*.

<sup>165</sup> **Correio do Povo**. Porto Alegre, 5 mai. 1931.

<sup>166</sup> Isabel Porto Nogueira, em seu estudo sobre a trajetória da escola pianística desenvolvida no Conservatório de Música de Pelotas entre os anos de 1918 e 1968, explica essa relação entre o piano e a educação feminina: “No período do florescimento dos saraus, a música, e o piano em especial, eram fatores essenciais da boa educação feminina, ao lado do bordado e do conhecimento da língua francesa, e a prática musical amadorística era atividade altamente considerada. Isso deve-se a vários fatores, entre eles o status de que gozava o piano nessa época, por um lado símbolo de refinamento e portador de costumes europeus, por outro lado garantia de qualidade da formação pessoal da mulher, responsável pela educação básica familiar.” (NOGUEIRA, Isabel Porto. **O pianismo na cidade de Pelotas (RS – Brasil) de 1918 a 1968**. Disponível em: <<http://conservatorio.ufpel.edu.br/page4/page17/files/ArtigoIsabel.pdf>>.)

<sup>167</sup> GASTAL, Ney. Ele Reviveu em Música a Epopéia Dos Farrapos. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 5 dez. 1971.

A constatação de Simões citada anteriormente, sobre a provável diferença de status entre músicos de orquestras de bares e cafés e músicos de orquestras de concertos parece ser verdadeira. Mário de Andrade expressa essa hierarquia ao falar sobre Chiquinha Gonzaga em artigo de 1940 (embora o artigo passe em seguida a elogiar a compositora)

Compor música de dança, compor música para revista de ano e coisas assim é uma espécie de arte de consumo, tão necessária e tão consumível como o leite, os legumes, perfume e sapatos. O sapato gasta-se, o perfume se evola, o alimento é digerido. E o samba, o maxixe, a rumba, depois de cumprido o seu rápido destino de provar várias e metaféricas... calorias, é esquecido e substituído por outro. E como o artista só vive em função da obra que ele mesmo criou, o compositor de dança, de canções de rádio, de revista de ano, também é usado, gastado, e em seguida esquecido e substituído por outro.<sup>168</sup>

Outra citação interessante a fazer, que complementa esse ponto de vista, é o que conta Roselys Vellozo Roderjan, ao falar sobre a música na cidade de Curitiba no início do século XX:

Também os hotéis de maior categoria sustentavam pequenos conjuntos instrumentais que tocavam durante as refeições. As confeitarias e cafés-concertos não dispensavam a música realizada com alegria e entusiasmo por nossos músicos locais, que, não raro, ao cessar o movimento dos fregueses, **cerravam as portas do estabelecimento e se entregavam ao cultivo de música mais séria** (grifo nosso).<sup>169</sup>

De fato, por essas citações podemos concluir que se formava uma hierarquia, e naturalmente os músicos que tocavam em orquestras e que compunham óperas, suítes ou concertos eram mais bem vistos do que os compositores de tangos, maxixes ou sambas. Lembremos, no entanto, a dificuldade de colocar no mercado a composição erudita, tendo a música popular muito mais espaço para consumo, como constatamos anteriormente. Mesmo fazendo parte, desde 1925, do Centro Musical Porto-Alegrense, que se propunha a fazer com que a música erudita tivesse maior penetração na sociedade, Eggers continuava a compor essencialmente tango *Fox-trot*, *Charleston* e outros gêneros populares.

---

<sup>168</sup> ANDRADE, 1976, p. 329.

<sup>169</sup> RODERJAN, Roselys Vellozo. A música em Curitiba, da instalação da província ao alvorecer do século XX. In: SOUZA NETO, Manoel J. de (org). **A (des)construção da música na cultura paranaense**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004. p. 38-54, p. 83.

Além do fato da música popular ser mais facilmente colocada no mercado, há que se considerar a formação de Eggers. Sem formação acadêmica, aprendeu a fazer música em ambientes essencialmente populares. Mas há um fato curioso registrado em seu acervo que pode ter influenciado essa tendência. Trata-se de uma entrevista datilografada, feita por Alexandre Eggers Garcia, sobrinho neto do músico. Garcia registra na entrevista que Roberto Eggers teria lhe dito que, antes da década de 20, fora ao Rio de Janeiro e lá conheceu o sambista José Barbosa da Silva, o Sinhô (1888-1930), tendo inclusive transcrito para a partitura algumas de suas músicas (é sabido que Sinhô realmente delegava essa tarefa a amigos). Não há qualquer menção desse fato em jornais ou outros documentos; nem sequer seu enteado soube dizer algo mais a respeito. Temos em seu acervo, no entanto, um pequeno indicativo dessa presença de Eggers no Rio de Janeiro: uma composição, *Dança característica*, datada de 1920, não editada, em que consta a indicação “composta no Rio”. Se realmente passou algum tempo no Rio e conviveu com Sinhô, compositor consagrado por seus sambas, mas que também compôs valsas, polcas, *black-time*, *Charleston* e tangos argentinos,<sup>170</sup> há aí uma pista para a origem de interesses em seus futuros trabalhos como compositor, além de eventualmente sinalizar uma rica troca de experiências musicais.

Eggers já havia, muito antes da ópera, se aventurado na composição de música dramática. Quando *Farrapos* foi encenada, Eggers foi evidenciado em todos os jornais de Porto Alegre e concedeu várias entrevistas que tiveram valor incalculável para a execução desse trabalho. Foi perguntado a ele se a ópera havia sido seu primeiro trabalho nesse gênero ao que Eggers respondeu:

Não. Há uns dez anos, mais ou menos, fiz o meu primeiro ensaio de composição de música dramática, musicando um delicado poema do poeta conterrâneo e meu particular amigo Paulo de Gouvêa, intitulado: “O Veneno do Tango”, com texto em versão espanhola e que deveria ser estreado em Buenos Aires, pela Companhia de operetas “Margarete Slezak”, de cujo conjunto eu então era diretor de orquestra.<sup>171</sup>

Não chegou a ser estreada. Achei o meu trabalho fraco e não satisfazia nele o meu senso estético. Esse ensaio teve, porém, uma grande virtude. Fez-me compreender que os meus conhecimentos de harmonia, contraponto, fuga e instrumentação precisavam ser completados de conhecimentos sólidos e concretos de teatro, em suas diferentes escolas e modalidades. Sem esse quesito, convenci-me, eu nada poderia produzir que, realmente, tivesse algum valor dramático duradouro e eficiente.<sup>172</sup>

<sup>170</sup> ALENCAR, Edigar. **Nosso Sinhô do samba**. Rio de Janeiro: Mec/Funarte, 1981.

<sup>171</sup> A Companhia Margarete Slezak, como vimos, viera a Porto Alegre no ano de 1929; fazia portanto sete anos, pois a entrevista foi concedida em 1936.

<sup>172</sup> MEIA hora com o autor da ópera “Farrapos”. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 15 ago. 1936.

Essa fala de Eggers nos traz uma autoavaliação do músico, demonstrando um forte senso crítico do compositor. Mostra que, em sua concepção, seu conhecimento técnico, seu capital cultural,<sup>173</sup> ainda não era o suficiente para entrar no jogo. Desejava compor algo de valor, algo duradouro e eficiente.

A nossa literatura ilustra o dilema que um músico pode ter numa situação como aquela em que se encontrava Eggers. Machado de Assis escreveu o conto “Um homem célebre” em que descreve o drama vivido pelo personagem Pestana, um compositor famoso por suas polcas que animavam os salões do Rio de Janeiro. Pestana, no entanto, achava essa música de pouco ou nenhum valor artístico e sonhava em compor algo que “pudesse ser encadernado entre Bach e Schumann”. Mas sentava-se ao piano e nada o inspirava a tal feito. Quando se dava conta, lá estava compondo mais uma polca, bem ao sabor do povo. Pestana morre amargurado por nunca ter conseguido seu intento.<sup>174</sup>

Não acho que Eggers tenha vivido tão intensamente esse dilema, como o personagem de Machado, até porque alcançou muito sucesso com sua ópera. Mas é certo que lutou para ser um músico erudito. O Orfeão Rio-grandense, onde teve oportunidade de fazer arranjos de obras suas e de outros compositores, certamente o ajudou nesse aprendizado. Quando se viu insatisfeito com sua primeira tentativa de compor música dramática, colocou-se a estudar arduamente. Como ele mesmo diria em 1980:

consegui aprender composição estudando muito. Não fui um gênio nato. Enchi mais de quatro caixas de querosene com exercícios de harmonia. Hoje eu sei bastante, mas me custou muito. Nas *Missões* [sua segunda ópera] tem até uma fuga, que é muito difícil de compor.<sup>175</sup>

Por aí temos a medida de seus esforços para tornar-se um músico erudito. Certamente Eggers não fora o único músico a passar por isso. Freitas e Castro define a situação dos compositores do início do século dizendo que

---

<sup>173</sup> Para Bourdieu “capital cultural indica acesso a conhecimento e informações ligadas a uma cultura específica; aquela que é considerada como a mais legítima ou superior pela sociedade como um todo. Uma das características consideradas típicas do grupo dominante é conseguir se legitimar e legitimar sua cultura como a melhor, *i.e.*, a que tem valor simbólico. Também a classe dominante teria o poder de delimitar as informações que serão ou não incluídas no conjunto das informações legítimas.” (BOURDIEU, 1979, p. 169).

<sup>174</sup> ASSIS, Machado de. Um homem célebre. In: \_\_\_\_\_. **Contos de Machado de Assis**. Porto Alegre: Movimento, 1998, p. 31-41.

<sup>175</sup> SAN MARTIN, Eduardo. Missões: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 29 jun. 1980.

os compositores lutavam com enormes dificuldades, não podendo pensar em viver da composição. Em geral nem mesmo pensavam em viver da música. E parece que o ideal maior era chegar a compor uma ópera e alcançar sucesso com ela.<sup>176</sup>

Percebemos a existência de dois polos bem distintos. Embora os músicos circulassem por vários ambientes, a hierarquia estava presente e representava o status do músico, de acordo com a posição que ocupava. O jogo consiste em tentar atingir a esfera considerada superior, nesse caso, o universo da música erudita. Eggers conhecia as regras. Sabia que todo esforço empreendido no aprendizado técnico seria seu passe de entrada para a esfera considerada superior. Como afirma Bourdieu,

os novos que entram têm que pagar um direito de entrada que consiste no reconhecimento do valor do jogo (a seleção e cooptação prestam sempre muita atenção aos índices da adesão ao jogo, do investimento) e no conhecimento (prático) dos princípios do fundamento do jogo.<sup>177</sup>

Suas constantes participações no círculo lírico porto-alegrense e, como veremos a seguir, o sucesso alcançado por *Farrapos*, demonstram que Eggers obteve sucesso em sua empreitada. Os anos 1930 representaram seu período de maior reconhecimento como músico erudito.

## 2. ÓPERA *FARRAPOS*

### 2.1 A produção de óperas no Rio Grande do Sul

Embora a ópera tenha ganhado vigor no Brasil apenas com a chegada da corte ao Rio de Janeiro em 1808, a mais antiga apresentação de que se tem notícia, desse gênero no Rio Grande do Sul, data de 1760.<sup>178</sup> À época fruto do esforço dos jesuítas, a ópera tinha o objetivo de catequizar os índios, além de servir como divertimento em

<sup>176</sup> FREITAS E CASTRO, *op. cit.*, p. 351.

<sup>177</sup> BOURDIEU, 2003, p. 122.

<sup>178</sup> “Como a impressão de livros no Brasil só começa com a vinda da corte e com a instalação da Imprensa Régia, não existem libretos impressos de óperas apresentadas no Brasil antes de 1808. As únicas exceções são dois libretos referentes a apresentações no Pará, impressos em Portugal. (...) Isso não pode ser tomado como um indício de que antes não havia ópera no Brasil; ao contrário, existem diversos documentos (relatos de viajantes, documentos cartoriais, referências diversas) que atestam uma atividade constante no campo operístico, pelo menos durante o século XVII”. (CEPAB – Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cepab/index.htm>>)

celebrações de acontecimentos importantes.<sup>179</sup> Porto Alegre só conheceu de fato o costume das temporadas líricas a partir de uma experiência já então comum na Argentina. Novamente foram nossos *hermanos* argentinos que influenciaram nossos costumes. O país vizinho vivia uma fase de ascensão econômica devido ao auge da agropecuária, pujança que se refletiu no setor cultural com o Teatro Colón, em Buenos Aires, tendo se tornado uma espécie de filial do Teatro Alla Scala de Milão, de onde chegavam companhias líricas europeias para se apresentarem aos argentinos. Essas companhias, posteriormente a caminho de Rio de Janeiro e São Paulo, passavam por Porto Alegre e faziam apresentações no Teatro São Pedro.<sup>180</sup> Assim, em 1861, Porto Alegre teve sua primeira temporada lírica de óperas completas, com a encenação de *Il Trovatore*, *I Due Foscari*, *Ernani*, *Don Pasquale*, *Maria de Rohan*, *Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *A Casa dos Duendes* e *Belisário*.<sup>181</sup> A partir daí as temporadas se intensificaram, de modo que, no início do século XX, Porto Alegre se tornou, de fato, um importante polo operístico.

Pelotas e Porto Alegre encomendarão [encomendavam] espetáculos, irradiando-os, em parte, para cidades do interior do estado, como Rio Grande, Bagé, Livramento, Santa Maria, Jaguarão, São Gabriel, Uruguaiana, Itaqui, e outras desse bloco luso-espanhol. As companhias líricas vinham de navio, interiorizando-se depois em barcos menores ou por diligências. Mais tarde, através da viação férrea. No século 20, Porto Alegre firma-se como principal pólo operístico do Estado, chegando a ter, em algumas épocas, quase cem espetáculos anuais. Foram rareando após a Primeira Guerra. Já nos anos 40, a música instrumental ocuparia o maior espaço.<sup>182</sup>

A produção lírica de autores rio-grandenses, no entanto, é bastante pequena, e as informações disponíveis, raras, pois segundo o historiador Décio Andriotti, perderam-se grande parte das referências.<sup>183</sup> O autor destaca o ano de 1902 como o ano em que Murilo Furtado (1873-1958) compôs *Sandro* e Araújo Vianna (1871-1916), *Carmela*. *Sandro*, a primeira ópera de autor rio-grandense, é uma ópera verista cujo enredo descreve uma sequência de acontecimentos da ópera *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni. Foi estreada em 24 de setembro de 1902 pela Companhia Lírica Italiana do empresário Ferrari, sob a regência do autor. O libreto, em italiano, era de Arturo

<sup>179</sup> ANDRIOTTI, *op. cit.*, p. 78.

<sup>180</sup> TAKAHAMA, Alexandre Machado; OSTERGREN, Eduardo Augusto. Ópera Sandro: um marco histórico da composição musical no Rio Grande do Sul. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 18, 2008, Salvador. **Anais**. Salvador: UFBA, 2008, p. 77.

<sup>181</sup> MORITZ, 1975a, p. 156.

<sup>182</sup> ANDRIOTTI, *op. cit.*, p. 79.

<sup>183</sup> *Ibid.*

Evangelisti, nascido em Bolonha em 1860.<sup>184</sup> *Carmela* foi estreada logo após, no dia 17 de outubro de 1902, sob regência de Ciro Colleoni e pela mesma companhia que encenara *Sandro*. O libreto, escrito pelo cearense Leopoldo Brígido, foi traduzido para a língua italiana por Ettore Malaguti, um italiano fixado no Brasil. Curioso é o fato de Malaguti ter prestado esse tipo de serviço a diversos outros libretistas brasileiros,<sup>185</sup> um sinal de que a ópera em vernáculo por essa época, pelo menos no Rio Grande do Sul, não era cogitada. No entanto, essa obra foi encenada no Teatro São Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro em 1906, “refundida em dois atos, com texto em português, numa adaptação do poeta Osório Duque Estrada”.<sup>186</sup> Mais tarde, Araújo Vianna compôs *Rei Galaor*, usando um poema dramático do poeta português Eugênio de Castro (1869-1944). A obra, porém, ficou inacabada, tendo sido concluída por Francisco Braga e encenada no Rio de Janeiro em 1922.<sup>187</sup> Além desses dois compositores, somente Victor Ribeiro das Neves (1900- 1984), escreveu, em 1935, com texto do poeta e historiador Walter Spalding (1901-1976), a ópera *Ponaim* que, todavia, nunca foi encenada.<sup>188</sup>

Tanto os repertórios das temporadas líricas oficiais do Teatro São Pedro, como os das temporadas líricas cantadas por amadores porto-alegrenses, eram predominantemente de autores italianos, com a exceção de Carlos Gomes que era representado com relativa frequência. Em 1929 foi encenada em Porto Alegre *Maria Petrovna* do compositor paulista João Gomes de Araújo, que recebeu severas críticas da imprensa,<sup>189</sup> demonstrando que o gosto dos espectadores ainda repudiava autores nacionais. Talvez por ter um libreto que tratasse de uma das datas mais importantes para os gaúchos, *Farrapos* teve acolhida bem mais favorável em sua estreia. É provável que em Porto Alegre acontecesse o mesmo que no Rio de Janeiro de algumas décadas antes. Arnaldo Contier relata que em meados do século XIX o ambiente musical da Corte era hostil às óperas nacionais, o que acabou por ocasionar, numa tentativa de superação parcial dessa resistência, a prática de inserir temas “nacionais” em composições reconhecidas como “verdadeiras óperas”. Nas palavras de Contier, tratava-se de “unir um tema ligado à nossa História Heróica, como a figura do índio (o Guarani de Carlos

<sup>184</sup> TAKAHAMA E OSTERGREN, *op. cit.*, p. 78.

<sup>185</sup> CAVALHEIRO LIMA, *op. cit.*, p. 89-90.

<sup>186</sup> MORITZ, 1975a, p. 163 (*Carmela* volta a ser encenada em Porto Alegre em 1907, em dois atos com texto em italiano).

<sup>187</sup> ANDRIOTTI, *op. cit.*, p. 79-80.

<sup>188</sup> Foram apenas apresentados alguns trechos dessa obra em forma de concerto, em 30 de dezembro de 1935, durante as comemorações do centenário da Revolução Farroupilha (*Ibid.*, p. 88).

<sup>189</sup> MORITZ, 1975a, p. 208.

Gomes) às estruturas rítmicas, melódicas e aos recursos timbrísticos seguidos pelos compositores pertencentes às diversas escolas operísticas européias”.<sup>190</sup>

O enredo da Ópera *Farrapos* é baseado na famosa revolução ocorrida no Rio Grande do Sul em 1835. Para entendermos os aspectos históricos do texto, é importante caracterizar brevemente o conflito, suas causas e seus reflexos para o povo rio-grandense.

## 2.2 Revolução Farroupilha – 1835-1845

Assim como a *Cabanagem* (1835), ocorrida no Pará, a *Sabinada* (1837), em Salvador e a *Balaiada* (1838) no Maranhão, a *Revolução Farroupilha*, no Rio Grande do Sul, foi consequência da insatisfação com a política aplicada às províncias durante o Primeiro Império e o Período Regencial. De acordo com a historiadora Sandra Jatahy Pesavento,

dentro da percepção que os “farrapos” tinham dos acontecimentos, o centro era acusado de “má gestão dos dinheiros públicos”, de realizar gastos supérfluos sem aparelhagem material do país (abertura de estradas, construção de portos) e de onerar o Rio Grande do Sul com impostos, sem indenizá-los por danos sofridos. Por trás dessas acusações vê-se a percepção de que o Rio Grande do Sul era explorado economicamente pelo centro.<sup>191</sup>

De fato, a determinação do percentual dos lucros das vendas que ficaria na província era decidida pelo centro. Por sua vez, a administração central, com a parte que lhe cabia, canalizava recursos para a economia cafeeira fora da província. Quanto aos impostos, o charque sulino, principal produto do Rio Grande do Sul, era onerado pelas altas taxas de importação sobre o sal, enquanto o charque platino chegava às alfândegas brasileiras com reduzidos impostos. Essa política forçava a baixa do preço do produto gaúcho, condizendo aos interesses do centro e norte do país que queriam alimentos a baixo custo para seus escravos nas lavouras de café. Sendo assim, instalou-se, para os gaúchos, a ideia de que o Rio Grande fora relegado a “estalagem do império”. Além disso,

---

<sup>190</sup> CONTIER *apud* NOGUEIRA, Marcos Pupo. **Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes**. São Paulo: UNESP, 2006.

<sup>191</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História do Rio Grande do Sul**. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984, p. 38.



[o Rio Grande do sul] fornecia soldados, cavalos e alimentos durante as lutas fronteiriças; a guerra desorganizava sua produção mas [a província] não recebia indenização por danos sofridos. Da mesma forma, os altos comandos das tropas só eram dados a elementos do centro, enquanto que, na realidade, era o Rio Grande que sustentava a guerra.<sup>192</sup>

Nessa perspectiva, os gaúchos sempre fizeram alusão a sua importância como população fronteiriça nas diversas guerras entre o Brasil e a região do Prata - situação que lhe serviria como elemento de barganha no final da Guerra dos Farrapos.

Revoltados com todos esses fatos, em 20 de setembro de 1835 um grupo de rebeldes invade Porto Alegre fazendo o presidente da Província, Antônio Fernandes Braga, fugir sem opor resistência. Bento Gonçalves, um dos principais líderes da Revolução, entra triunfante na capital gaúcha e cinco dias depois, apenas Rio Pardo, São Gabriel e Rio Grande resistiam aos farroupilhas. No ano de 1838, o General Antônio de Souza Netto proclama a República Rio-Grandense. Não há um consenso entre os historiadores sobre as razões pelas quais Netto teria feito essa proclamação, sendo que o historiador Riopardense Macedo arrisca dizer que “ele achava que o conflito com o Império era um caminho sem volta”.<sup>193</sup>

Pesavento afirma que

o que os revolucionários almejavam era a independência política com relação ao domínio do centro, mantendo contudo os laços econômicos com o resto do país, através da continuidade do fornecimento do charque ao mercado interno. Nesta medida, propunham federar-se às demais províncias que, como eles, quisessem adotar a forma republicana.<sup>194</sup>

Dez anos se seguiram de uma guerra sustentada pelos estancieiros gaúchos que cediam sua peonada para a resistência, resultando em cerca de cinco mil combatentes mortos. Como a cidade portuária de Rio Grande permanecera fechada aos farrapos por todo o tempo de duração da guerra, foi através da venda do charque a Montevideu (que o revendia ao Brasil) e dos reforços de munições e cavalos vindos da Banda Oriental que a guerra se sustentou por todo esse tempo. A República Rio-Grandense chegou a ter presidente e seis ministérios. Símbolos foram criados para identificação da nova república: bandeira, moeda (que eram as moedas do Império cortadas ao meio, nas quais o ministério da fazenda rio-grandense imprimia o valor que desejasse), um jornal – *O Povo* (do qual foram lançados 160 números) e um hino.

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> MACEDO *apud* HISTÓRIA Ilustrada do Rio Grande do Sul, p. 124.

<sup>194</sup> PESAVENTO, *op. cit.*, p. 39.

Nas cerimônias oficiais, ouvia-se o hino nacional – composto por alguém que, além de “estrangeiro”, era adversário, o mineiro Joaquim José Medanha. Ele era maestro de uma banda que acompanhava as tropas imperiais derrotadas na batalha do Barro Vermelho, em 1838. Ele e todos os integrantes da banda foram presos, como relata o general Netto em carta a Bento Gonçalves: “Fizemos presa de uma rica banda de música, que felizmente ficou intacta”. Levado para Piratini [a então capital da República Rio-Grandense] com seus músicos, Medanha passou a animar os bailes republicanos. No ano seguinte, por encomenda de seus novos patrões, ele compôs o hino da República, que é o atual hino do Rio Grande do Sul.<sup>195</sup>

Devido a conflitos estabelecidos entre o Brasil, a Argentina e o Uruguai, o Império se viu na necessidade de apoio econômico e militar do Rio Grande do Sul. Enviou, então, o barão (futuro Duque) de Caxias que anos antes havia sufocado a rebelião baiana. Com extrema diplomacia, ele acabou por conseguir a “paz honrosa” junto aos já enfraquecidos farrapos. Nesse acordo os gaúchos conseguiram um aumento de vinte e cinco por cento da taxa alfandegária para o charque platino e o pagamento das dívidas contraídas durante a guerra pelo governo central. Além disso, os farrapos poderiam passar para o exército brasileiro ocupando os mesmos cargos que detinham nas forças rebeldes e poderiam escolher o seu próprio presidente. Ironicamente, talvez devido à astúcia com que Caxias conduzira as negociações, foi ele próprio o escolhido para ocupar a presidência da Província.

Evidentemente, não é objeto desse trabalho uma análise profunda do que representou a Revolução Farroupilha para os gaúchos, mas é importante mencionar que ao longo do século XX, diferentes pontos de vista foram assumidos pela historiografia em relação à Guerra dos Farrapos. As controvérsias mais intensas são aquelas referentes às ideias de federalismo e republicanismo, à influência dos líderes platinos no movimento e à real intenção de separatismo.

Alfredo Varela, um dos principais pesquisadores da Revolução Farroupilha no final do século XIX e início do XX, considerava que as Repúblicas Platinas tiveram ampla influência sobre a revolução, sendo essa a fonte do caráter separatista do movimento. Para ele, Bento Gonçalves era um republicano convicto que, junto com Lavalleja, tramou a separação do Rio Grande do Sul do Império e a constituição de uma liga com os países platinos. Varela confere um caráter de epopeia e heroísmo à Revolução. Segundo Scheidt,

---

<sup>195</sup> HISTÓRIA ilustrada do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: RBS, 2004, p. 129.

ao caracterizar a Revolução Farroupilha como uma epopeia, um ato heroico dos rio-grandenses, que desafiaram o Império, lutando para se separarem e viverem independentes, Varela estava em sintonia com a forte identidade regional, característica do Rio Grande do Sul durante a República Velha.<sup>196</sup>

A partir da década de 1930, a Revolução Farroupilha passou a ser caracterizada diferentemente pela historiografia. Autores como Souza Docca,<sup>197</sup> Othelo Rosa,<sup>198</sup> Walter Spalding,<sup>199</sup> entre outros, refutaram a tese de Varela, defendendo a brasilidade da Revolução. A partir da ideia de federalismo negaram o caráter separatista, bem como a influência dos países platinos entre os farrapos.

Hoje a Revolução Farroupilha continua a despertar interesse entre os historiadores, no entanto sob uma ótica bem mais crítica, que refuta oposições simplistas a respeito de federalismo, republicanism, separatismo ou influências dos países platinos no movimento. Como exemplo pode ser citado, entre muitos outros, o estudo de José Plínio Fachel<sup>200</sup> sobre as cisões políticas durante a guerra, em que é demonstrada a heterogeneidade dos farrapos, com várias disputas e divergências entre eles, desconstruindo-se a ideia de que os objetivos da revolução fossem sempre os mesmos e apoiados por todos os revolucionários.

Até os dias de hoje a Revolução Farroupilha é vista por muitos gaúchos como o evento digno de maior orgulho de sua história. A data de vinte de setembro é feriado estadual e suas comemorações se estendem por quase todo o mês de setembro com acampamentos e cavalgadas em diversas cidades do estado. Época de intensas atividades nos CTGs (Centro de Tradições Gaúchas), é comum encontrarmos gaúchos “pilchados” (com roupas típicas – bombachas e vestidos de prenda) pelas ruas durante um dia comum de trabalho. Por ocasião do centenário da Revolução, uma grande comemoração aconteceu em Porto Alegre.

### 2.3 Comemorações do Centenário da Revolução – 1935

<sup>196</sup> SCHEIDT, Eduardo. O processo de construção da memória da Revolução Farroupilha. **Revista de História**, São Paulo, n. 147, p. 189-209, jul. 2002, p. 196. [online].

<sup>197</sup> SOUZA DOCCA, Emílio Fernandes de. **O sentido brasileiro da Revolução Farroupilha**. Porto Alegre: Globo, 1935.

<sup>198</sup> ROSA, Othelo Rodrigues. **Vultos da Epopéia Farroupilha**. Porto Alegre: Globo, 1935.

<sup>199</sup> SPALDING, Walter. **Revolução Farroupilha**. (1939) Triunfo: Petroquímica Triunfo, 1987.

<sup>200</sup> FACHEL, José Plínio Guimarães. **As cisões políticas entre os farroupilhas durante a guerra de 1835 a 1845**. 1994. Dissertação (Mestrado em História), UFRGS, Porto Alegre, 1994.

Em 20 de setembro de 1935, o governo do Rio Grande do Sul inaugurou uma grande exposição em comemoração ao Centenário da Revolução Farroupilha, com duração até o dia 15 de janeiro de 1936. O evento foi realizado em uma área da cidade conhecida até então por “Várzea” ou “Campo da Redenção”, que recebeu, a partir dessa data, a denominação de “Parque Farroupilha”. Nesse parque foram construídos pavilhões que serviram para as exposições agropecuária, agrícola, industrial e cultural dos produtos gaúchos e para exposição de produtos de outros estados do Brasil. Os estados de São Paulo, Minas Gerais, Santa Catarina, Paraná, Pernambuco, Amazonas e Pará tiveram seus pavilhões próprios. O evento, já anunciado pela imprensa desde o início de 1934, provocou ampla movimentação em Porto Alegre. O prefeito Alberto Bins decretou férias escolares e forenses durante parte do mês de setembro para que a população pudesse participar do evento, e ainda solicitou aos moradores da cidade que pintassem suas casas e arrumassem as calçadas para receberem os visitantes. Foram estimados mais de um milhão de visitantes, ficando os hotéis e pensões da cidade completamente lotados.<sup>201</sup>

O pavilhão cultural contava com 52 salas em majestoso prédio. Em algumas eram mostrados os métodos de ensino das escolas públicas e particulares do estado, em outras, exposições de pintura, escultura e arquitetura. Havia salas que abrigavam o Museu do Estado, o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, ou ainda o Museu João Pedro Nunes, da cidade de São Gabriel. Havia ainda a seção de fotos, de imprensa, de literatura e música, de botânica, de zoologia, de entomologia, de mineralogia, de paleontologia e ainda uma seção das obras públicas.<sup>202</sup> Ou seja, procurava-se abarcar vários setores de atividades do estado, na tentativa máxima de não deixar que nada do que fosse produzido no Rio Grande do Sul ficasse de fora da exposição.

O cassino, outro espaço da exposição, servia para as reuniões sociais. Era um ambiente requintado e acolhedor, tendo sido definido pela imprensa como “luxuoso e bonito”, onde as pessoas “se sentem bem, deliciosamente bem, gozando de um conforto excepcional”.<sup>203</sup> Também na imprensa, foi divulgado o seguinte aviso aos frequentadores do cassino:

---

<sup>201</sup> CERONI, Giovanni Costa. **A exposição do centenário da Revolução Farroupilha nas páginas dos jornais Correio do Povo e A Federação**. 2009. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2009.

<sup>202</sup> O SUCESSO do Pavilhão Cultural. **A Federação**. Porto Alegre, 22 out. 1935.

<sup>203</sup> CASSINO Farroupilha. **A Federação**. Porto Alegre, 7 out. 1935.

- para frequentar o cassino é obrigatória a apresentação da caderneta fornecida pela Secretaria do Cassino, sem exceção de pessoa alguma. Não sendo aceitas cadernetas de nenhuma sociedade;
- aos sábados é obrigatório o traje a rigor no *grill room*, sendo permitido o de passeio nas outras dependências do Cassino;
- as reservas de mesas passam a ser feitas, a partir de hoje, na Secretaria do Cassino, no Edifício do Banco do Brasil, salas 14 e 17, das 15 às 17 horas.<sup>204</sup>

Diante desses avisos podemos concluir que, apesar de existir toda uma política para ampla participação do povo, lugares como o Cassino eram restritos à classe econômica mais alta.

Aconteciam no Cassino chás beneficentes, bailes, apresentações de orquestras, bailados e artistas de teatros e rádio. Apresentaram-se ali artistas argentinos como a dupla de bailarinos acrobáticos, Aida Walkirya e Polo Segot, e Chichita Romero interpretando tangos da região do Prata.<sup>205</sup> Ou ainda Carlos Roldán, intérprete de tangos, considerado o sucessor de Gardel.<sup>206</sup> Do centro do país também chegavam celebridades para abrilhantarem o Cassino; entre elas, Darcila Barros de Lalor, cantora de temporadas líricas do Rio de Janeiro e São Paulo, e Aimoré que, segundo a imprensa, era um “notável violonista brasileiro”.<sup>207</sup>

A Banda Municipal fazia apresentações quase que diariamente na feira, conforme atestam os vários anúncios da imprensa da época. Também a orquestra do Sindicato Musical fez vários concertos no decorrer da exposição, sob regência de Max Buckner. Foram promovidos eventos como “Noite do Samba”, “Festa de Arte e Cultura” ou ainda “Festa de Música Clássica”; alguns deles promovidos pela Rádio Sociedade Gaúcha, emissora da qual Eggers era o diretor musical por essa época.<sup>208</sup>

As rádios trouxeram celebridades para enriquecer sua programação. Foi o caso da Rádio Farroupilha, inaugurada naquele ano, e por isso assim denominada, que anunciava espetáculos radiofônico-teatrais “sob os auspícios do Comissariado Geral da Exposição Farroupilha”, com artistas renomados como Francisco Alves, Mario Reis, Lamartine Babo, Elisa Coelho, Roberto Dias e Eriberto Muraro.<sup>209</sup> A Rádio Sociedade Gaúcha participou realizando no auditório da exposição um espetáculo de rádio revista. Nesse evento todos os artistas da rádio foram apresentados bem como seus diversos

<sup>204</sup> EXPOSIÇÃO do Centenário Farroupilha. Cassino: aviso. **A Federação**. Porto Alegre, 17 out. 1935.

<sup>205</sup> TRÊS brilhantes artistas argentinos vão atuar no Cassino. **A Federação**. Porto Alegre, 7 out. 1935.

<sup>206</sup> CASSINO Farroupilha - Carlos Roldán fará sua estreia hoje. **A Federação**. Porto Alegre, 12 out. 1935.

<sup>207</sup> CASSINO Farroupilha. O brilhante êxito das estreias de ontem. **A Federação**. Porto Alegre, 6 nov. 1935.

<sup>208</sup> A FESTA de Arte e Cultura. **A Federação**. Porto Alegre, 31 out. 1935.

<sup>209</sup> HOJE – Imperial P.R.H. 2 – Rádio Farroupilha. **A Federação**. Porto Alegre, 8 out. 1935.

conjuntos orquestrais.<sup>210</sup> Foi através dos eventos promovidos pela Rádio Gaúcha que se deu a participação efetiva de Eggers na exposição, regendo as orquestras da emissora. Talvez a intensa atividade na exposição tenha tomado muito tempo de Eggers, estando aí a explicação para o fato de não ter participado da temporada das Noites Líricas de 1935 (lembramos que nesse ano regeu somente a temporada do Orfeão). Paralelamente a isso, continuava a compor sua ópera *Farrapos* que não fora concluída, embora a intenção fosse encená-la durante a exposição.

Outros estados também colaboraram para engrandecer os eventos culturais da exposição. Foi o caso de Pernambuco que trouxe a Porto Alegre o “Jazz-Band Acadêmico Pernambucano”, composto por rapazes das escolas superiores de Recife. Apresentaram-se durante a exposição tocando músicas regionais daquele estado.<sup>211</sup>

A temporada lírica oficial do Teatro São Pedro, que acontecia anualmente,<sup>212</sup> naquele ano foi organizada pelo Comitê de Festejos do Centenário da Revolução e cuidadosamente planejada. A fim de dar mais destaque às encenações, foram contratados artistas de renome internacional, como Bidu Sayão, Gabriela Besanzoni, Giuseppe Danise, Bruno Landi e o maestro Alfredo Padovani.<sup>213</sup> Foram encenadas as óperas *Rigolletto*, *Tosca*, *O Barbeiro de Sevilha*, *Bohêmia*, *Lucia di Lammermoor*, *Trovador*, *Manon*, *Guarani*, *Fosca* e *Orfeu e Eurídice*, sendo esta última a novidade trazida nessa temporada, pois as outras óperas vinham sendo exaustivamente repetidas nas temporadas anteriores. O estado deu uma subvenção de 165 contos de réis a essa companhia, além de financiar as passagens e o transporte marítimo para bagagem e material cênico.<sup>214</sup>

É preciso entender que esse grande evento foi fruto de um contexto político de rivalidade entre Getúlio Vargas e Flores da Cunha. Desde o ano de 1933, Vargas e Flores vinham enfrentando algumas divergências políticas. Nas eleições daquele ano para interventor de Santa Catarina, Vargas negou apoio ao candidato apoiado por Flores. No ano de 1935, algumas divergências entre o ministro de Guerra do Rio Grande do Sul, Góis Monteiro, e oficiais do município de Cachoeira do Sul ocasionaram a demissão do ministro. Flores indicou o nome de alguns generais para

<sup>210</sup> UM ESPETÁCULO de Rádio Revista organizado pela P. R. C. – 2 no Auditório da exposição. **A Federação**. Porto Alegre, 22 out. 1935.

<sup>211</sup> APRESENTAR-SE-Á, amanhã, o jazz de acadêmicos pernambucanos. **A Federação**. Porto Alegre, 4 out. 1935.

<sup>212</sup> Para lembrar, essas temporadas líricas nada tinham a ver com o Orfeão ou as Noites Líricas.

<sup>213</sup> MORITZ, 1975a, p. 214-215.

<sup>214</sup> RIBEIRO, João de Souza. “Farrapos”. **A Nação**. Porto Alegre, 30 out. 1940.

substituí-lo, porém todos foram descartados por Vargas, que acabou aceitando a indicação do governador de São Paulo, Armando Sales de Oliveira, conduzindo ao cargo o general João Gomes. Para agravar ainda mais a situação, neste mesmo ano Vargas apoiou o candidato adversário do candidato apoiado por Flores nas eleições do Rio de Janeiro. Tal como nas eleições de Santa Catarina, o candidato apoiado por Flores perdeu o pleito e o governador gaúcho acionou sua bancada junto ao Tribunal Eleitoral para invalidar as eleições do Rio de Janeiro.<sup>215</sup> Houve novas eleições e o candidato de Flores foi novamente derrotado.

O momento dessa investida de Flores coincidiu com a presença de Vargas no Rio Grande do Sul, que lá estava justamente para as comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha. Flores acusou Vargas de ter pressionado os deputados do Rio de Janeiro a votarem contra o seu candidato, acirrando ainda mais a disputa. Quanto a isso, Vargas escreveu em seu diário

Os principais motivos de queixa que tenho do Flores são os seguintes: 1º) o constante trabalho oficial que se faz no Rio Grande, dizendo que o governo federal nada fez por aquele Estado; 2º) a mania de estar, lá de Porto Alegre, pretendendo dirigir a política federal, agitando antecipadamente a questão da sucessão presidencial e intervindo na política de outros Estados; 3º) quando estive em Porto Alegre, a minha correspondência telegráfica com o Rio era controlada pelo Flores, e, nestas condições, quando os avisos iam pela estação do palácio do governo, seu telegrafista solicitava ao diretor regional as cópias dos telegramas que o Almirante Protógenes me dirigia; 4º) apoderando-se, por esta maneira, do telegrama do ministro da Justiça passando a mim, divulgou-o para que fosse publicado; 5º) e, por fim, inventou ou admitiu a invencionice que eu procurava abrir cisão na política do Rio Grande para enfraquecê-lo.<sup>216</sup>

Vê-se que o clima de tensão aumentava entre os dois políticos. O jornalista Lauro Schirmer em sua obra sobre Flores da Cunha, relata que, por ocasião dos festejos do centenário da Revolução Farroupilha, Getúlio teria exposto o seu projeto de um golpe de Estado apoiado pelos militares Góis Monteiro e Eurico Gaspar Dutra. Na ocasião, segundo o autor, Getúlio Vargas teria

“pedido a adesão do governador do gaúcho para o fechamento do Congresso e da edição de uma nova Constituição que aproveitaria, inclusive, os avanços que vinham sendo experimentados com sucesso na Alemanha de Hitler e na Itália de Mussolini. Flores ouviu Getulio em silêncio, ergueu-se do sofá em que estava sentado e respondeu:

<sup>215</sup> RANGEL, Carlos R. R. O governo de Flores da Cunha. In: **REPÚBLICA**: da Revolução de 1930 à Ditadura Militar (1930-1985). Passo Fundo: Méritos, 2007, p. 65.

<sup>216</sup> VARGAS, Getulio. **Diários**. São Paulo: Siciliano, Rio de Janeiro: FGV, 1995, p. 426.

- Doutor Getúlio, - ele assim o tratava como presidente – não conte comigo. Em 1932, eu me neguei a apoiar a revolução de São Paulo porque sou legalista e ajudei a mantê-lo no Catete. Não conte com o Rio Grande para fechar o Congresso”.<sup>217</sup>

Esse teria sido o estopim da crise entre Vargas e Flores. A partir daí a situação foi se agravando, até culminar na renúncia de Flores e seu exílio no Uruguai em 1937.

Na verdade, a expectativa de Flores com a ascensão de Vargas ao cargo de presidente brasileiro era de que o Rio Grande do Sul fosse privilegiado. Ao contrário disso, Vargas impôs uma política cada vez mais centralizadora, restringindo o poder dos estados, causando essa longa trajetória de rivalidade entre os dois políticos. O cientista político Renato Lessa entende que a estratégia geral de Flores da Cunha consistia:

na defesa da autonomia estadual e da descentralização política como recurso para enfraquecer o poder da elite executiva federal. A reação ao processo de centralização era vista por Flores como a única maneira de se consolidar as elites oligárquicas. Ao mesmo tempo, as intervenções concretas de Flores teriam como objetivo imediato desestabilizar o governo de Getúlio Vargas, com vistas à sucessão presidencial de 1938. Assim, a situação do governador gaúcho consistia em um impeditivo com relação às manobras continuístas por parte do presidente da República.<sup>218</sup>

Entre essas estratégias para protestar contra a política centralizadora de Vargas estava a exposição do Centenário. De acordo com Giovani Costa Ceroni em seu estudo sobre o papel da imprensa nas comemorações do centenário da revolução, “para Flores da Cunha, o evento faria uma conciliação entre todas as forças produtivas nacionais, demonstrando a singularidade de cada região brasileira, através dos diferentes pavilhões”.<sup>219</sup> Nesse sentido, pode-se afirmar que o objetivo das comemorações era mostrar ao Brasil e aos países vizinhos o alto potencial do Rio Grande do Sul e, dessa forma, protestar contra o centralismo do governo federal.

Quanto a isso podemos considerar o fato de que os gaúchos de 1935 se identificavam com os de 1835 na luta por maior autonomia. Isso fica bastante claro em reportagens de jornais locais publicadas no ano seguinte às comemorações:

Entre a época de afirmação pujante do espírito rio-grandense que se evocava e aquela em que se festejava o primeiro centenário do grande feito histórico de 35, havia uma perfeita correspondência. Os ideais que há um século se concretizavam nas realidades estupendas de um governo à altura das

<sup>217</sup> SCHIRMER, Lauro. **Flores da Cunha de Corpo Inteiro**. Porto Alegre: RBS Publicação, 2007, p. 108.

<sup>218</sup> LESSA apud ABREU, Alzira Alves. et al. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro: Pós 1930**. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 1744.

<sup>219</sup> CERONI, *op. cit.*, p. 86.



aspirações máximas de nossa gente e numa série de realizações que faziam o Rio Grande do Sul maior ainda do que aquele que haviam sonhado os idealistas da época heróica dos farrapos.

O general Flores da Cunha, nas virtudes que marcam os enérgicos lineamentos da sua empolgante figura patriota e de estadista e no vulto impressionante das realizações, tornava realidade o sonho e as aspirações de 35, fazendo o Rio Grande do Sul digno daqueles gestos e daqueles homens que o desejaram, há um século, mais livre e mais feliz.<sup>220</sup>

E ainda:

Só a oportunidade feliz daquela suntuosa e deslumbrante parada do trabalho, que foi a nossa grande exposição de 1935, pode revelar aos olhos da Nação e do estrangeiro, o que fizera o Rio Grande no transcurso breve dos seus dias de sossego e paz. (...) Só então se compreendeu que o Rio Grande há muito deixara o plano secundário na vida econômica do Brasil.<sup>221</sup>

Foi em meio ao entusiasmo dos preparativos para as comemorações do centenário, já em 1934, que Eggers resolveu escrever uma obra que caracterizasse o espírito de comemoração que tomava conta de Porto Alegre. Ao falar sobre sua obra, o autor demonstra estar ela de acordo com o caráter atribuído à Revolução na década de 1930:

Tinha desejo de colaborar com uma obra de arte para o grande certame farroupilha. Desejei apresentar uma peça teatral que produzisse ao vivo um quadro da época cujo centenário se comemorava, com seus costumes característicos, dentro do cenário em que viviam personagens destacadas da grande epopéia. Quis apresentar uma peça que nos transportasse ao ano de 1835 e nos pusesse em contato com os bravos heróis farrapos; que nos fizesse sentir e vibrar com eles dentro das paixões e dos ideais que nutriam pela grande causa que haviam abraçado. Achei que o mais apropriado para isso seria uma ópera.<sup>222</sup>

Nota-se aqui que Eggers assumiu o espírito “romanceado” característico da época. Mas fundamentalmente, Eggers viu na ocasião a oportunidade de lançar a público uma obra que o alavancasse como compositor erudito. Sentia-se agora preparado e qualificado para arriscar a composição de uma “obra de real valor artístico”. Foi nesse contexto que surgiu o trabalho pelo qual Eggers seria lembrado, embora essa lembrança tenha se esgarçado muito nos anos que se seguiram.

---

<sup>220</sup> COMEMORANDO uma data altamente significativa para nossa terra. **A Federação**. Porto Alegre, 21 set. 1936.

<sup>221</sup> MEIA hora com o autor da ópera “Farrapos”. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 15 ago. 1936.

<sup>222</sup> *Ibid.*

## 2.4 A ópera

### 2.4.1 Organização e preparativos

Como vimos, a ideia de escrever uma ópera surgiu por ocasião dos preparativos das comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha, iniciados no início de 1934. Em janeiro de 1935, Eggers procurou Faria Corrêa (1874-1954) e lhe propôs que escrevesse o libreto para uma ópera que homenageasse a Revolução. Faria Corrêa recebeu a ideia com bastante entusiasmo e cinco dias depois retornou a Eggers com alguns versos já escritos, correspondentes à primeira cena da ópera.<sup>223</sup>

Manoel Faria Corrêa, nascido em São Gabriel, formado em odontologia e medicina homeopática, era oficial do exército. Além de professor da Escola Normal Gen. Flores da Cunha, era também contista, regionalista e teatrólogo. Foi cofundador da Academia de Letras do Rio Grande do Sul e do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRS). Em sua produção figuram contos, revistas, peças teatrais e o libreto das duas óperas musicadas por Eggers.<sup>224</sup>

Várias dificuldades, no entanto, e essas nunca reveladas explicitamente, impediram que Eggers terminasse a obra a tempo de ser encenada em setembro de 1935. Por esse período tinha prontos apenas o primeiro e terceiro atos.<sup>225</sup> Foi somente no ano seguinte que Eggers terminou a ópera, que foi encenada em setembro de 1936. Emílio Baldino encarregou-se da organização e captação de recursos para o sucesso do empreendimento. Com apoio do governador, Flores da Cunha, e do prefeito de Porto Alegre, Alberto Bins, o evento teve subsídio dos governos estadual e municipal.<sup>226</sup>

Com recursos disponíveis, trataram os organizadores de, em primeiro lugar, produzir um cenário que fosse o mais fiel possível à Porto Alegre de 1835. Esbarraram, porém, na escassez de orientações. Dispunham apenas de uma planta da cidade do ano de 1839. Os três cenários necessários eram a Igreja do Rosário, uma sala na casa dos Figueira e o portão de entrada de Porto Alegre. O Atelier Kursi, responsável pela produção do cenário, recorreu ao auxílio do Dr. Duarte e de Aurélio Porto,

---

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> MARTINS, Ari. **Escritores do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS, Instituto Estadual do Livro, 1978, p. 207.

<sup>225</sup> RAMOS, Arlindo. Como senti “Farrapos”. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 27 set. 1936.

<sup>226</sup> OUVINDO os interpretes principaes da opera “Farrapos”... **Correio do Povo**. Porto Alegre, 6 set. 1936. Notas de Arte. Apesar do subsídio do governo, os ingressos tiveram preços mais elevados que o comum (trinta mil réis) devido ao alto custo da produção.

pesquisadores da história rio-grandense, para orientação de como deveriam ser os cenários.<sup>227</sup> Para garantir a fidelidade, o teatro foi decorado com plantas e, para o segundo ato, com mobiliário cedido pela família do Visconde de Pelotas, em meio ao qual se encontrava uma cadeira que fora ocupada por D. Pedro II em sua passagem pelo Estado. Os adereços e objetos de arte para esse ato foram cedidos por famílias de Porto Alegre e do interior do Estado, sendo que um oratório com cento e três anos foi enviado da cidade de Cachoeira do Sul.<sup>228</sup>

Os vestuários femininos ficaram a cargo de Josefina Eggers (irmã de Roberto) e de mais três auxiliares. Os masculinos, por conta da Alfaiataria Bernardi, da Casa Chiaradia e da Sapataria Felipozzi. Dez pessoas costuraram por mais de dois meses para confeccionarem todo o figurino. Outras dez se encarregaram dos manuscritos da composição, constituídos por quarenta livros com cinquenta páginas cada (parte dos músicos da orquestra e coral), mais três, cada um com 350 páginas (parte dos maestros).<sup>229</sup> Ao todo, foram cento e quarenta e duas pessoas nos trabalhos preparatórios de *Farrapos*. O coro era composto por membros da Sociedade de Cultura Vocal Navegantes – cinquenta e dois figurantes, reforçados pelas professoras Elvira de Faria Guettler e Lotti Meyer e seus alunos,<sup>230</sup> - e ensaiado por Ângelo Crivellaro e Vicente Taveira na sociedade Vittorio Emanuele. Emilio Baldino foi o *metteur-en-scène* e Eggers o regente da orquestra.<sup>231</sup>

A orquestra, como nos outros espetáculos líricos regidos por Eggers, foi a do Sindicato Musical de Porto Alegre (o antigo Centro Musical). A ata da reunião da diretoria do sindicato realizada em 10 de agosto de 1936 trata da contratação da orquestra para tocar nas encenações de *Farrapos*. Pelo teor das informações que nos dá, vale a pena transcrever o texto na íntegra:

(...) O Sr. Julio Oliva comunica ser o encarregado da orquestra para a temporada de “Farrapos” – de Roberto Eggers e em virtude de não ter o Sindicato tabela de preços elaborada pede o parecer da Diretoria. A Diretoria [?] resolveu estabelecer para devida temporada a tabela seguinte: Violino Spalla, 40,000; 1ªs partes, 30; 2ªs parte, 28,000 com 5% de acréscimo sobre o total para o encarregado contratante. Os ensaios terão a duração máxima de 2 1/2 horas, sendo que 1 (um) será gratuito e os demais serão cobrados a razão de 5,000 (cinco mil reis) por professor. O pagamento deverá ser por função

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> UM EXCEPCIONAL acontecimento artístico. **Diário de notícias**. Porto Alegre, 15 set. 1936.

<sup>229</sup> A obra nunca foi editada.

<sup>230</sup> OUVINDO os interpretes principaes da opera “Farrapos”... **Correio do Povo**. Porto Alegre, 6 set. 1936. Notas de Arte.

<sup>231</sup> MEIA hora com o autor da ópera “Farrapos”. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 15 ago. 1936.

no intervalo do primeiro ato inclusive Comissão do professor encarregado. Foi também decidido enviar ao Sr. Maestro Roberto Eggers um ofício comunicando essa resolução assim como desejar-lhe um absoluto sucesso com a sua primeira ópera “Farrapos”. Os preços para esta temporada tiveram desconto por ser o compositor e maestro, nosso consócio fundador.<sup>232</sup>

O texto dessa ata revela dados importantes, não só sobre a contratação da orquestra, mas também sobre o processo pelo qual o sindicato passava ao tentar estabelecer uma tabela de preços para trabalhos prestados pelos músicos porto-alegrenses, na tentativa de dotar os músicos do status de categoria profissional.<sup>233</sup>

Foram enviados convites ao chefe de governo e seus secretários de Estado e a diversas outras autoridades federais, estaduais e municipais. Além disso, foram abertos à imprensa e a convidados especiais alguns ensaios para garantir a ampla divulgação do evento.<sup>234</sup> De fato, já no mês de agosto, a imprensa iniciou a publicação de notas anunciando a ópera, e, em setembro, as reportagens, entrevistas e convites passaram a ser publicados diariamente em todos os jornais de Porto Alegre.



**Figura 15 - Roberto Eggers e Manuel Faria Corrêa em entrevista à imprensa antes da estreia de Farrapos (Correio do Povo, 2 set. 1936).**

<sup>232</sup> Ata da Sessão da Directoria do Sindicato musical - 10 ago. 1936.

<sup>233</sup> Esse processo será analisado na tese de doutorado de Julia da Rosa Simões.

<sup>234</sup> UM EXCEPCIONAL acontecimento artístico. **Diário de notícias**. Porto Alegre, 15 set. 1936.

Foi distribuído ao público um livro contendo o estudo crítico produzido pelo amigo e companheiro de Eggers, Alfredo Pirajá Weyer, colega da Rádio Sociedade Gaúcha. Esse estudo contém o texto da ópera e pequenos fragmentos da partitura expondo os motivos dos temas e das personagens. Como prefácio, Weyer transcreveu uma carta escrita por Eggers, na qual o compositor faz vários agradecimentos aos principais colaboradores.<sup>235</sup>

No dia da estreia, 20 de setembro, estiveram presentes o governador do Estado, General Flores da Cunha, o secretário de finanças, Dr. Lindolfo Collor, o secretário do interior, Dr. Darcí Azambuja, entre outras autoridades. A chegada do governador foi recepcionada por um grupo de soldados em fardas de gala – os “Dragões de Bento Gonçalves”, guarda de honra da escolta presidencial - que lhe prestaram continência. A sequência do trajeto do governador também foi regada a música: ao passar no saguão do teatro, a Banda da Brigada Militar executou o Hino Rio Grandense; e quando entrou no camarote presidencial, a orquestra, sob a batuta de Eggers, executou o Hino Nacional. Logo após, iniciou-se o espetáculo.<sup>236</sup>

#### **2.4.2 Personagens e intérpretes**

- Comendador Figueira (baixo, interpretado por Antonio Carlos Hartlieb Lima): português, descendente de família lusitana que se vangloria de seu sangue de conquistadores. Tipo austero, nobre na sua apresentação e seus sentimentos, de ideias firmes e caráter definido, convicto da grandeza de seus ideais.

- Dona Maria (contralto, interpretada por Carmem Torres): esposa do Comendador Figueira. Nascida no Brasil, é virtuosa, dedicada até o sacrifício ao esposo e aos filhos. Vive uma luta íntima entre seu afeto conjugal e o amor materno. Religiosa, tem como confidente a imagem venerada de seu oratório.

- Eleonora (soprano, interpretado por Branca Bagorro): filha do casal. Herdou do pai a retidão dos atos e da mãe a virtude dos costumes. Romântica, vê em Deus a união entre a pátria e o lar. Apaixonada por Paulo, vive o conflito da diversidade de ideologias em sua família.

- Alano (barítono, interpretado por Emílio Baldino): irmão de Eleonora. Traz na alma a emotividade de uma nova pátria. Sonha com glória e grandeza para sua terra.

<sup>235</sup> A transcrição completa do prefácio encontra-se nos anexos desse trabalho.

<sup>236</sup> A REPRESENTAÇÃO da ópera “Farrapos”. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 22 set. 1936.

- Paulo (tenor, interpretado por Armando Mecone): amigo de Alano e namorado de Eleonora. Jovem destemido e apaixonado, é partidário da causa dos farrapos.

### 2.4.3 Cenário e texto

#### PRIMEIRO ATO

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

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

Os amigos lhe indagam sobre a posição de Alano quanto ao conflito e o Comendador responde: *Julgo ter, se não me engano, no meu filho um dos nossos.* Nesse momento os fiéis saem da igreja e seguem para a procissão noturna. Na frente, um grande crucifixo rodeado pela Irmandade do Rosário acompanhado por coroinhas, escravos e devotos empunhando tochas. Seguem com a procissão, que vai desaparecendo aos poucos, Dona Maria, Eleonora e o Comendador. Entra em cena Paulo, fazendo uma serenata à sua amada, cuja casa fica próxima da igreja, julgando estar ela em casa. Como ninguém aparece, fica pensativo até que chegam dois amigos seus. Os três expressam seus ideais farroupilhas e Paulo canta: *Valores do Continente... Eia... Contra iniquidade... de alma aberta, num crescente de heroísmo, combatamos os camelos rotineiros. Façamos do Brasil a melhor das pátrias, farroupilhas altaneiros...*

Nesse momento a orquestra toca um breve fragmento do Hino Nacional Brasileiro. A cena vai sendo tomada por populares que cantam exaltando a revolução. O Comendador chega interrompendo o canto dos farroupilhas bruscamente e diz: *Corja de impostores, pérfidos demolidores, perturbando o sossego da cidade*. O comendador, cada vez mais exaltado, insulta os farroupilhas, que não lhe dão ouvidos. Eleonora, desesperada com o fato de o pai ter descoberto em Paulo um revolucionário, lastima-se e tenta em vão acalmar a ira do pai, fazendo ao mesmo tempo sinal a Paulo, de longe, aconselhando prudência. Dona Maria e o filho tentam também acalmar o Comendador, que passa, nesse momento, a lamentar que a súcia farroupilha se infiltre no seio de sua família lançando uma semente de anarquia. Alano então assume seu posicionamento favorável à revolução: *Visão errada, pai. Tomaste a defesa dos gordilhos<sup>237</sup> infestos ao Brasil. Queremos o fruto do Sete de Abril*.

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

## SEGUNDO ATO

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

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

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

---

<sup>237</sup> Alcinha dada aos legalistas.

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

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

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

Após essa calorosa exaltação da vida campeira gaúcha, entram em cena Eleonora e Dona Maria para a despedida. No primeiro plano, Paulo e Eleonora e, ao fundo, mãe e filho. Dona Maria entrega a Alano uma medalha que pertencera a seus antepassados, pedindo que a guarde e siga o exemplo que, na história da família, conserva a memória dessa relíquia. Ouve-se um bater forte à porta, mas Dona Maria não deixa ninguém atender, com medo de que seja o Comendador Figueira. A porta abre-se e entra a figura de um gaúcho tipicamente trajado, chamando os filhos para a luta. *Onofre, Gomes Jardim*<sup>238</sup> *se aproximam da cidade. Vibram notas de clarim convocando a mocidade. Venho lhes trazer a senha, que lhes manda nossa gente: - Que lindo... A Ponte da Azenha, valores do Continente...*

---

<sup>238</sup> Onofre Pires da Silveira Couto foi um dos chefes farroupilhas. Morreu em 1844 em um duelo com Bento Gonçalves por questões pessoais. José Gomes de Vasconcelos Jardim foi o primeiro presidente efetivo da República Rio-Grandense, em novembro de 1836. (WEYER, Alfredo Pirajá. **Farrapos**: ópera em 3 atos. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1977).



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

### TERCEIRO ATO

O cenário apresenta a Praça do Portão ao amanhecer do dia 2 de setembro de 1835. A cidade já está em poder dos revolucionários. O povo aglomerado à entrada da cidade levanta vivas à revolução. Os soldados farroupilhas caminham com suas indumentárias campeiras. Um grupo de civis canta: *Viva, povo rio-grandense, sublime na heroicidade... Glorioso povo que vence, quando vence a liberdade. Camamus<sup>239</sup> estão por terra. Esconderam-se os tiranos, que os nossos pendões de guerra se levantam soberanos. Vitória... vitória... Viva a revolução...*

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

Eleonora pergunta à mãe sobre Alano e esta lhe responde que já vem chegando. Ao perguntar sobre Paulo, há uma hesitação em sua expressão. Entra em cena Alano com uma pequena força farroupilha que, cuidadosamente, transporta sobre uma maca improvisada o corpo desfalecido de Paulo que traz a farda aberta e a camisa suja de sangue. O médico é chamado rapidamente e examina Paulo. A cena é revestida por exaltação a Deus e à revolução. Aparece o motivo “Deus, Pátria e Família” tocado pela orquestra. Paulo morre e Eleonora, desesperada, num rompante de patriotismo, tira do peito uma bandeira rio-grandense, cobre o corpo de Paulo e diz: *Terra do Continente... Abre teu seio augusto... Recebe o meu amor que vai amortalhado na bandeira tricolor...um sonho dos farrapos.*

---

<sup>239</sup> O Major Visconde de Camamu com cerca de vinte homens fora atacado pelos farroupilhas em setembro de 1835, tendo sido sua tropa dispersada e ele ferido na perna. (*Ibid.*)



**Figura 16 - Roberto Eggers e os intérpretes de Farrapos (MHVSL).**



**Figura 17 - Cena final de Farrapos (MHVSL).**

#### 2.4.4 Aspectos históricos

Há de se considerar que o momento histórico em que se passa a ópera são os primeiros momentos da revolução, antes mesmo da “triumfante” entrada de Bento Gonçalves em Porto Alegre. Há três peculiaridades do texto da ópera para os quais gostaria de chamar atenção, mesmo que brevemente: a exaltação da figura do gaúcho, o caráter não separatista da revolução e o tema integralista “Deus, Pátria e Família”.

Em várias passagens da ópera, aparecem nomes como Luiz Rosetti, Zambecari, Onofre Pires, David Canabarro além, é claro, de Bento Gonçalves e Garibaldi, todos eles líderes eleitos pela historiografia como ícones da revolução. No segundo ato, Paulo e Alano, ao partirem para a guerra, despedem-se fazendo uma exaltação ao modo de viver do gaúcho do campo, suas lidas, suas belezas. A condição geográfica do Rio Grande do Sul e as constantes campanhas militares nas diversas guerras fronteiriças favorecem a construção de representações quase míticas em torno daquele tipo que fora eleito o verdadeiro representante do sul do país, o gaúcho<sup>240</sup>. Segundo Oliven,

Na construção social da identidade do gaúcho brasileiro há uma referência constante a elementos que evocam um passado glorioso no qual se forjou sua figura, cuja existência seria marcada pela vida em vastos campos, a presença do cavalo, a fronteira cisplatina, a virilidade e a bravura do homem ao enfrentar o inimigo ou as forças da natureza, a lealdade, a honra, etc.<sup>241</sup>

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

Diversas passagens no texto reforçam a dissociação da Revolução Farroupilha de qualquer intenção separatista. Interessava naquele momento, década de 1930, designar um caráter de brasilidade ao conflito. Época em que Getúlio Vargas procurava a unificação da nação, chegando ao extremo de queimar as bandeiras estaduais em

---

<sup>240</sup> O termo “gaúcho” sofre diversas alterações de sentido no decorrer da história até chegar à representação do herói sul-rio-grandense. Para mais detalhes, ver: GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **De Rio-Grandense a Gaúcho: o triunfo do avesso**. Porto Alegre: Editoras Associadas/Secretaria Municipal da Cultura – Prefeitura de Porto Alegre, 2009.

<sup>241</sup> OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 1992.

1937,<sup>242</sup> é natural que se impusesse o ideal não separatista ao movimento. Quando Eleonor diz: *Engana-se, meu pai. Queremos um Brasil respeitado, íntegro, viril*, nos dá um exemplo, entre tantos outros, da intenção do autor do libreto de passar a ideia de que os revolucionários pretendiam o entendimento com a coroa e não fundar uma república independente. Sendo assim, o libreto se harmonizava com a política varguista dos anos 1930.

Finalmente, o tema “Deus, Pátria e Família” aparece logo no início cantado por Eleonor, *Deus, Pátria e Família. O meu amor de crente, minha afeição de filha, meu afeto fraternal e outro sentimento que, podes bem julgá-lo, me leva para o coração de Paulo*. Weyer, em seu estudo sobre a ópera (o mesmo que fora distribuído ao público em 1936), atribui a esse “mote” a sintetização do fundo moral da peça.<sup>243</sup> Esse, porém, é o lema da Ação Integralista Brasileira, fundada em 1932, tendo como principais líderes Plínio Salgado, Miguel Reale e Gustavo Barroso. De acordo com o historiador Vitor Amorim de Angelo, o integralismo pode ser associado à moral religiosa, ao apelo nacionalista e à defesa da hierarquização social para a manutenção da ordem e da paz da nação.<sup>244</sup> Um manifesto lançado por Plínio Salgado em 1932 lança as bases da AIB, onde ficam claras suas concepções de nacionalismo, combate ao liberalismo e ao comunismo. Pregava a unificação da nação e o repúdio ao “estrangeirismo”. Buscava a formação de um novo homem, comprometido com Deus, a Pátria e a Família.<sup>245</sup> Conforme o historiador René Gertz, é a partir de 1934 que núcleos integralistas começam a se organizar em Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Em seu livro “O fascismo no sul do Brasil”, esse historiador faz uma interessante análise da peculiar relação entre o integralismo e o nazismo e fascismo nos estados sulinos, uma vez que os municípios de colonização alemã e italiana tiveram um índice de adesão ao movimento maior que a média nacional. Na mesma obra, Gertz indica várias obras de autores com diferentes interpretações sobre o assunto.<sup>246</sup>

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

---

<sup>242</sup> Após a implantação do Estado Novo, Vargas organizou uma cerimônia onde foram queimadas todas as bandeiras estaduais. Em cada um dos mastros de onde foram tiradas as bandeiras, hasteou-se a bandeira nacional. Vargas pretendia com isso, simbolizar a unidade nacional e o fim das divergências regionais.

<sup>243</sup> WEYER, *op. cit.*, p. 62.

<sup>244</sup> ANGELO, Vitor Amorim de. **A ação integralista brasileira (AIB)**. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/integralismo.jhtm>>.

<sup>245</sup> FRENTE INTEGRALISTA BRASILEIRA. (Manifesto de 7 de outubro de 1932). Disponível em: <<http://www.integralismo.org.br/?cont=825&ox=3>>.

<sup>246</sup> GERTZ, René. **O fascismo no sul do Brasil: germanismo, nazismo, integralismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 113.

O drama se desenvolve à época da Guerra dos Farrapos, ele se enquadra, entretanto, em muitas passagens, à situação do momento em que foi feito. (...) pode-se apontar até mesmo a citação de um lema, o da Ação Integralista, facção política que inexistia no século anterior.<sup>247</sup>

É difícil fazer uma análise mais profunda sem conhecermos mais detalhes sobre o libretista. Teríamos que conhecer suas concepções políticas para saber se o uso foi intencional ou não. Ao que parece, por depoimento de Zilton T. F. de Campos, Eggers não era adepto de nenhuma corrente partidária, mas quanto a Faria Corrêa, não sabemos. Fica em aberto essa questão para futuros estudos.

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

#### 2.4.5 Aspectos musicais

Quanto aos aspectos musicais da ópera, as considerações que seguem foram feitas a partir da análise de três documentos: a gravação (com qualidade técnica deficiente) de 1977, por ocasião de sua exibição em forma de concerto; a partitura manuscrita; o estudo da obra feito por Alfredo Pirajá Weyer em 1936 e reeditado em 1977.

A ópera foi escrita, originalmente, para flauta, oboé, clarinete, fagote, corne inglês, tímpano, campana, celesta, harpa, violinos (Iº e IIº), viola, violoncelo e contrabaixo (Iº e IIº). Na apresentação de 1977, no entanto, houve algumas adaptações para outros instrumentos. Na orquestração de *Farrapos*, o autor revela preocupação em criar combinações timbrísticas com o objetivo de obter efeitos orquestrais específicos e demonstra possuir um estilo próprio e uma concepção sonora pessoal, embora claramente apoiado na estética wagneriana. Seu sinfonismo é amplo, grandioso e elaborado, com utilização em larga escala das madeiras, e mais ainda, dos metais e da percussão, visando sempre efeitos colorísticos. Também recorre à ampliação da massa

---

<sup>247</sup> KIEFER, Lea Roland. **Farrapos**: em busca de uma identidade. 1992. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1992, p. 72.

orquestral, caracterizada por uma instrumentação de grande densidade e peso. Weyer descreve a música da primeira cena da ópera da seguinte maneira:

Esse dobrar de sinos é obtido pela orquestra numa distribuição especial do compositor, de efeito bizarro. É obtido esse efeito por um raro jogo de harmonia de exceção, que o autor julga ser criação própria. Trata-se de um acorde de quinta justaposta, no qual se ouvem os doze semitons da escala cromática, sem produzir, todavia, qualquer cacofonia harmônica. As cordas graves, com surdina, formam um repicar de sino misterioso e triste, ou, melhor dito, místico, como que numa genuflexão ao excelso Criador do Belo e do Glorioso. Os metais formam também, com surdina, um acorde de sino, majestoso, cheio, cerimonioso, como uma prece da natureza em festa, ante a inspiração sublime da hora que foge. No entanto as madeiras formam um badalar de sinos festivo e alegre, ridente e etéreo, em hosanas floridos, na alegria da vida.<sup>248</sup>

O emprego desta orquestração pesada, numerosa e volumosa, induz a pensar que as vozes ideais para representar os papéis da ópera deveriam possuir grande projeção, correspondentes ao tipo *lírico spinto* e/ou *dramático*, capazes de fugir ao risco de serem encobertas pela massa orquestral. Em muitos momentos, o autor parece dar mais destaque à orquestra em detrimento das vozes, com exceção das cenas mais propriamente líricas (árias do tenor, atos I e II – quando Paulo faz uma serenata à Eleonor e quando faz a exaltação ao ambiente campeiro -, ária do baixo, ato II – quando Figueira relembra sua infância em Portugal -; monólogo do soprano, ato II – quando Eleonora faz uma declaração de amor a Paulo). Nas passagens corais, observam-se muitos efeitos harmônicos interessantes e uma adequada utilização do contraponto, revelando uma sólida e sofisticada técnica de composição. Eggers, ao falar sobre seu trabalho de compositor, declarou:

Na composição de música dramática tropeça-se a cada passo com dificuldades imprevistas onde a técnica musical fica subordinada a exigência de ordem diversa na qual os elementos puramente dramáticos se impõem e chegam mesmo a predominar, criando para o compositor barreiras penosas de transpor. Consegui dominá-las, porém.<sup>249</sup>

É bem clara e perceptível a utilização de motivos recorrentes (similares ao *leitmotiv* wagneriano) que se repetem ao longo da ópera simbolizando sentimentos,

<sup>248</sup> WEYER, *op. cit.*, p. 19.

<sup>249</sup> MEIA hora com o autor da ópera “Farrapos”. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 15 ago. 1936.

emoções e também personagens, como por exemplo, o “tema da tragédia”, o “tema de Paulo” ou o “tema da mágoa de Eleonora”.



**Figura 18 - Tema “Mágoa de Eleonora”**



**Figura 19 - Tema condutor de “Paulo”**



**Figura 20 - Tema da “Tragédia”**

Além desse recurso, Eggers emprega pequenos fragmentos do Hino Nacional Brasileiro e do Hino do Rio Grande do Sul com o objetivo de enfatizar certos momentos de caráter patriótico na trama. Ele reproduz também alguns sons da natureza, como o canto dos pássaros, o coaxar das rãs (com instrumentos de sopro e xilofone, recorrendo a efeitos de onomatopeia), o berro do boi (reproduzido pela trompa, na ária de Alano, ato II), o movimento furioso das ondas (no tema “Mares tenebrosos”, na cena após a ária de Figueira, no ato II). Com o objetivo de evocar o ambiente dos pampas – utilizando os instrumentos de sopro -, recria o som de um acordeon (gaita campeira) e, ao mesmo tempo, faz citações de temas folclóricos gauchescos. Em linhas gerais, os momentos de caráter lírico presentes no segundo ato tem uma tendência ao “patetismo”<sup>250</sup>, com ocasionais toques de sentimentalismo intencional.

Criticado por alguns pela “monotonia” desse ato, o autor se defende:

Posso asseverar que considero o segundo ato da minha ópera o mais perfeito, e o que mais veio satisfazer inteiramente o meu senso estético. O que se dá é

<sup>250</sup> WEYER, *op. cit.*, p. 33.

que nele entreteci a nostalgia do nosso íntimo sentir. Dada a primeira proposição não é admissível que esse ato seja monótono, pois a monotonia põe-se em contraste com a estética. E a segunda hipótese comprova que só pode ter havido confusão entre a compreensão de nostalgia e monotonia, quando tal não se pode dar, pois só poderá confundi-lo quem não sabe sentir como nós, rio-grandenses, criados num ambiente de longínquas distâncias, no escampado do rincão, fazendo crescer no coração esse sentimento afetivo de saudade indefinida que não se traduz.<sup>251</sup>

Eggers, ao falar sobre a escola que o influenciou, afirmou:

Não me cinjo a uma determinada. Adotei o sistema wagneriano que é o dos temas simbólicos e condutores. Aliás é esse o senso de todo drama musical de Wagner.

O meu trabalho confirma a regra de que o estilo se forma pela assimilação dos autores. Haja vista a obra do grande gênio, que tanta admiração e veneração nos merece. A sua entrada dos Deuses no Walhalla da Teatrolgia, está grandemente influenciada pelo final da sexta sinfonia de Beethoven.<sup>252</sup>

Embora o próprio autor revele ter seguido a estética musical de Wagner, a simples utilização de motivos recorrentes não seria suficiente para definir uma obra como “wagneriana”. Afinal, como diz Nogueira em seu estudo sobre os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes, os motivos condutores não são um

elemento que possa provar a influência do compositor alemão sobre a obra de quem quer que seja, uma vez que os temas recorrentes eram de uso comum igualmente entre vários compositores italianos – Verdi, Boito e Catalani incluídos. E, mais do que isso, não podem ser atribuídos com exclusividade a Wagner, uma vez que sua origem é bastante anterior, pois já aparecem, por exemplo, na forma de motivos de reminiscência em *Richard Coeur de Lion*, uma *opéra comique* de Grétry composta em 1784.<sup>253</sup>

O wagnerianismo de *Farrapos*, contudo, é sinalizado pela presença de outro procedimento típico, isto é, a utilização da técnica de composição contínua (*durchkomponiert*). Os números musicais ainda são perfeitamente identificáveis (monólogos, duetos, quarteto, *concertato* com solistas e coro, etc.), estando porém conectados uns aos outros, o que cria um todo orgânico e uma continuidade dramática e musical. Eggers estabelece, dessa forma, uma estrutura que aproxima *Farrapos* às primeiras óperas de Wagner como, por exemplo, *O Navio Fantasma* e *Tannhäuser*. Em suas últimas óperas (as quatro que compõem *O Anel do Nibelungo* e também em

<sup>251</sup>OUVINDO Roberto Eggers e Emilio Baldino, o criador e o animador de “Farrapos”. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 27 set. 1936.

<sup>252</sup>*Ibid.*

<sup>253</sup>NOGUEIRA, 2006, p. 25.



*Parsifal*), Wagner integra as diversas cenas (monólogos, duetos, etc.) de uma maneira muito mais complexa ainda, criando uma unidade tal entre música e drama que fica difícil saber onde uma cena termina e outra inicia.

Essas características wagnerianas em *Farrapos* são um fato bastante significativo. Sabemos que as óperas regidas por Eggers nas Noites Líricas e no Orfeão Rio Grandense eram exclusivamente obras italianas. Conforme o levantamento das óperas apresentadas no Teatro São Pedro entre os anos 1900 a 1972, feito por Moritz, a única ópera de Wagner a ser encenada foi *Lohengrin*, em 1926, a qual foi reprisada duas vezes, tendo sido bastante elogiada pela imprensa.<sup>254</sup> Além dessa ocasião, somente em 1935, na grande temporada lírica – lembrando que era este o ano das comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha – foi apresentado um concerto vocal e instrumental “com páginas de Wagner, Verdi, Meyerbeer, Puccini, Giordano, Boito e Padovani”.<sup>255</sup>

Talvez a instituição que mais divulgasse a música alemã em Porto Alegre fosse o Clube Haydn, fundado em 1897 com o objetivo de promover a música de tradição europeia. Esse clube possuía uma orquestra formada essencialmente por músicos amadores regidos, inicialmente, pelo alemão Max Beutler e depois pelo também alemão Max Brückner. Em levantamento do repertório tocado por essa orquestra, Corte Real chega à seguinte conclusão:

(...) se observa que, em 228 concertos regulares efetivados pelo referido clube, foram executadas 977 composições da escola alemã, 215 da italiana, 182 francesa, 158 de autores brasileiros e 173 de outras escolas secundárias. Somadas as composições tocadas, atingem um total de 1705 peças musicais – considere-se que muitas composições foram repetidas por muitas vezes – das quais 570 são excertos de óperas (...).<sup>256</sup>

Esse clube permaneceu ativo até 1968, já nessa época incorporado ao Departamento Cultural da SOGIPA (Sociedade Ginástica de Porto Alegre).<sup>257</sup>

Não há registros de que Eggers tenha atuado no Clube Haydn, mas podemos supor que tenha participado eventualmente de concertos. E pela importância desse clube, não resta dúvida de que Eggers, apreciador da música erudita, o frequentasse. Trata-se, dessa forma, de uma pista do contato que Eggers possa ter tido com músicas

---

<sup>254</sup> MORITZ, 1975a, p. 200.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>256</sup> CORTE REAL, *op. cit.*, p. 32.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 32 e 33.

da escola alemã. Mas para a composição de uma ópera era preciso mais. Era preciso debruçar-se sobre as partituras e estudar muito. Era preciso dominar uma técnica que permitisse compor uma obra que surpreendesse, que agradasse ao público, aos críticos e, acima de tudo, a si próprio.

No acervo de Eggers, a categoria que recebeu a denominação de “biblioteca musical” em minha classificação é composta por cinquenta caixas contendo partituras dos mais diversos compositores de escolas europeias e de compositores brasileiros. Há partituras de óperas completas, de reduções para piano, de peças para os mais diversos instrumentos e, obviamente, partituras de Wagner, como *O navio fantasma* e *O anel do Nibelungo*, ambas em edições francesas. Eggers estava sempre disposto a ampliar sua biblioteca. Por ocasião da passagem de um maestro espanhol por Porto Alegre, ele teria adquirido um baú repleto de partituras deixado por esse maestro,<sup>258</sup> certamente no intuito de reunir a maior diversidade possível de fontes para seus estudos. Eggers, de fato, não poupou esforços e estudou muito. As caixas de querosene que disse ter enchido de exercícios de harmonia foram a maneira encontrada pelo músico para seu aprendizado autodidata. E teve bons resultados, pois a boa receptividade de *Farrapos* lhe rendeu reconhecimento na sociedade rio-grandense. *Farrapos* foi seu passaporte de entrada para o campo da música erudita.

#### 2.4.6 A “brasilidade” de *Farrapos*

Outro fato importante a considerar são as concepções musicais do autor sobre a música brasileira. Perguntado, em 1936, sobre o panorama da música brasileira disse:

Agora é que podemos falar num início duma reação no ambiente musical aqui no Brasil. A música brasileira acha-se ainda no primeiro início do seu desenvolvimento devido ao fato de não termos uma tradição histórica de música nacional. Se quisermos nos basear na música indígena, teremos uma música muito rudimentar, do qual pouco ou nada podemos extrair. Se tomarmos o elemento africano que herdamos das nossas mucamas escravas, também não poderemos ir muito longe, pois também nos trouxe uma música rudimentar e de puro ritmo. No Brasil é preciso criar coisas nossas, o que é muito difícil como já disse, devido a falta de tradição histórica da nossa música. Aos poucos, porém, já se está sentindo algumas coisas que se afasta lentamente da influência estrangeira. Quero crer que dentro em breve já possamos, se prosseguirmos assim, falar de música brasileira.<sup>259</sup>

<sup>258</sup> “ÓPERA Bossa Nova pela prata da casa”. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 2 abr. 1963.

<sup>259</sup> OUVINDO Roberto Eggers e Emilio Baldino, o criador e o animador de “Farrapos”. *Jornal da Manhã*. Porto Alegre, 27 set. 1936.

Essa fala de Eggers não esclarece muito sobre o que seria, em sua opinião, música brasileira. Apenas deixa claro que considera o Brasil um país sem tradição musical. Nesse sentido, Eggers reproduz o pensamento de Mário de Andrade que afirma que no Brasil existiu, durante o século XIX, uma cultura nacional. Devido à ausência de brasilidade, ou de uma identidade cultural, as cantigas revelam, traços ora nitidamente portugueses, ora africanos ou indígenas.<sup>260</sup>

Em 1928 Mário de Andrade escreveu o livro “Ensaio sobre a música brasileira”, onde elabora uma espécie de “manual” a ser seguido pelos compositores para que suas produções tivessem caráter nacional. Em linhas gerais, o autor evoca o uso de traços característicos da música popular do Brasil com tratamento europeu e dá orientações de como os compositores devem tratar ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma em suas composições.<sup>261</sup> Contier afirma que,

durante as décadas de 1920 e 1930, Mário de Andrade defendia a pesquisa do folclore (música popular) como fonte de reflexão temática e técnica do compositor erudito preocupado, num primeiro momento, com a criação de uma música nacional e, em segundo, com a universalização através da difusão nos principais pólos culturais do exterior, em especial, da Europa.<sup>262</sup>

Em *Farrapos*, percebe-se o uso de melodias folclóricas como a canção *Boi Barroso*, no recitativo de Alano, no segundo ato, ou o tema da canção *Com minha mãe estarei*, que é usada pela Igreja Católica e que integra o folclore musical brasileiro (usada também como cantiga de ninar), no primeiro ato. Lea Kiefer aponta ainda o uso de terças maiores ou menores no final do duo de Eleonora e Maria, no primeiro ato, que são característicos do canto regional do Rio Grande do Sul.<sup>263</sup> Por essas características, a autora chegou à conclusão de que a obra teria um caráter nacionalista.

Confrontado o drama lírico *Farrapos* com as normas preconizadas por Mário de Andrade, pode-se dizer que o compositor Roberto Eggers preocupou-se com a brasilidade da composição. Se num sentido, pelo uso de temas significativos para o folclore gaúcho, a obra se insere no âmbito das preocupações nacionalistas, por outro lado, nos seus aspectos de influência europeia, não está fora do contexto cultural em que movia a potencial classe espectadora de uma obra da natureza do drama lírico *Farrapos*.<sup>264</sup>

<sup>260</sup> ANDRADE *apud* CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fenix - Revista de História e Estudos Culturais**, [s.l], n.1, v.1, ano 1, p. 1-21, out./ nov./ dez. 2004, p. 17. [online].

<sup>261</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3.ed. São Paulo:Vila Rica, Brasília: INL, 1972. [online].

<sup>262</sup> CONTIER, *op. cit.* p. 1.

<sup>263</sup> KIEFER, *op. cit.* p. 59.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 71 e 72.

No entanto, percebe-se que Eggers apenas cita algumas melodias folclóricas, sendo o tratamento do material musical essencialmente europeu.

Não sabemos até que ponto Eggers se preocupava com a brasilidade de *Farrapos*; nem mesmo temos como saber o quanto conhecia das orientações de Mário de Andrade. Ao que tudo indica, para ele, o fato do tema do libreto ser regional, a citação de melodias folclóricas e a evocação do ambiente campeiro seriam suficientes para que a obra fosse considerada brasileira. Características essas que não eram suficientes, na concepção de Mário de Andrade, para a obra ser considerada nacionalista, pois a melodia folclórica deveria servir de fonte de reflexão temática e técnica para o compositor erudito, e não ser apenas citada, como fez Eggers em *Farrapos*.

Vejamos, por exemplo, o que diz Mário de Andrade a respeito da instrumentação da música que, para ele, seria brasileira:

O importante para o sinfonista nacional não me parece que seja se servir pois duma orquestra absolutamente Típica (...) Eu tenho sempre combatido os processos técnicos e o critério instrumental que enfraquecem ou desnaturam os caracteres do instrumento e o fazem sair para fora das possibilidades essenciais dele. Porém não me contradigo que não: Que o violino banque o violão, que a gente procure fazer do piano um realejo de rua, uma caixinha - de - música ou uma orquestra são coisas que não me interessam e na maioria das vezes são coisas de fato detestáveis. (...) Um instrumentador bom pode numa orquestra tirar muito efeito com uma sanfona, com a marimba, com duas, quatro violas e outros instrumentos polifônicos.<sup>265</sup>

Eggers, no entanto, com a intenção de evocar o ambiente dos pampas, recria o som de um acordeon através dos instrumentos de sopro. Na concepção de Mário de Andrade, seria cabível, nesse caso, o uso do próprio instrumento. O que Eggers, mesmo sendo professor de acordeon, não fez.

Mesmo que *Farrapos* não estivesse, nas concepções de Mário de Andrade, dentro dos padrões do que considerava música brasileira, não é preciso apontá-la como uma obra sem valor. Celso Loureiro Chaves publicou em 1981, no Jornal Zero Hora um artigo sobre o uso de temas folclóricos pelos compositores eruditos gaúchos. Comentou sobre dez obras de diferentes compositores, e entre elas, *Farrapos*. Sobre esta, considerou que

---

<sup>265</sup> ANDRADE, 1972, p. 21-2.

a ópera “Farrapos” de Roberto Eggers está incluída por ser uma representante da linhagem operística do Rio Grande do Sul. No entanto, o manejo da linguagem operística é canhestra em “Farrapos” e sua inspiração nacionalista é deletéria. (...) Vale dizer: perdeu-se aqui a oportunidade de criar uma ópera “gauchesca”: ficou, no melodramatismo nacionalista, no panfletarismo que do irreal desaba no ridículo.<sup>266</sup>

Mesmo não estando nos padrões nacionalistas da época, *Farrapos* tem, além de seu valor estético, valor por representar o que se produzia no campo musical em Porto Alegre nos anos 1930. Valeria a pena, em futuros estudos, aprofundar esses aspectos e analisar-se mais detalhadamente o grau de brasilidade de *Farrapos*, à luz das orientações de Mário de Andrade e à luz das concepções de Eggers.

Não há como deixar de considerar também o fato de estar subentendido, na fala de Eggers, que índios e negros nada têm a nos acrescentar. Em uma época em que o samba passava a ser identificado como símbolo da identidade brasileira, e em que, nas palavras de Menezes Bastos, “a mestiçagem deixa de ser problema para se tornar solução”<sup>267</sup> - embora o índio tenha sido deixado de fora dessa suposta miscigenação -, a primeira vista, tal comentário impressiona. Mas podemos entender tal concepção por uma tendência peculiar vigente no sul do país naquele período, exposta por Oliven. O antropólogo diz que no Rio Grande do Sul a historiografia tradicional

subestima a presença do negro [e] parte dela também afasta o índio da formação da identidade gaúcha, ao contrário do que aconteceu no resto do Brasil a partir da década de trinta. Desse modo, um consagrado historiador, escrevendo na década de cinquenta sobre a formação do Rio Grande do Sul, faz uma distinção entre o gaúcho platino e o rio-grandense. Ao passo que aquele teria sido marcado pela miscigenação dos espanhóis com as índias, gerando o mestiço, um tipo revoltado que teria dado origem ao caudilho, no Brasil nada disso teria ocorrido.<sup>268</sup>

É natural que na música essa concepção se refletisse, o que pode explicar o pensamento de Eggers quanto à formação da música brasileira.

#### 2.4.7 Recepção

<sup>266</sup> CHAVES, Celso Loureiro. Eruditos Pilchados. **Zero Hora**. Porto Alegre, 12 dez. 1981.

<sup>267</sup> MENEZES BASTOS, Rafael José. O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento. In: TUGNY, Rosângela Pereira; QUEIROZ, Ruben Caixeta. **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p.122.

<sup>268</sup> OLIVEN, *op. cit.*, p. 54. O autor se refere a Moysés Vellinho, no livro “Capitania d’El-Rei”.

Da mesma forma como antes da estreia, nos dias em que estava em cartaz, *Farrapos* ocupou grande espaço na imprensa porto-alegrense. Com reportagens e entrevistas diárias, a divulgação ocupava por vezes páginas inteiras. Foi apresentada como a “primeira ópera inteiramente nossa, que se representa em estreia no Brasil”,<sup>269</sup> causando muitas expectativas no público. Essa ampla cobertura da imprensa nos mostra a valorização social dada ao evento. As sucessivas homenagens recebidas por autores e intérpretes iniciaram-se já na noite de estreia. No intervalo do segundo para o terceiro ato todo elenco foi ao palco, junto com Eggers e Faria Corrêa para serem homenageados. Eggers recebeu uma *corbeille* de flores em forma de clave de sol oferecida pela Rádio Sociedade Gaúcha. Maria Luisa Pandolfo fez um discurso exaltando as belezas da ópera, enquanto uma chuva de pétalas de rosas e confetes eram jogadas dos camarotes sobre o autor.<sup>270</sup>



**Figura 21 - Roberto Eggers recebendo uma *corbeille* de flores da Rádio Sociedade Gaúcha (MHVSL).**

<sup>269</sup> A REPRESENTAÇÃO da ópera *Farrapos*. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 2 set. 1936. Artes e Artistas.

<sup>270</sup> FOI apresentada ante-ontem, em “Première” absoluta, a Opera “*Farrapos*”. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 22 set. 1936.

A estreia de gala, mesmo a preços mais elevados do que normalmente se cobrava nas temporadas líricas por amadores, teve a lotação do teatro esgotada. Uma nota na imprensa local dá conta de um fato hilário que teria ocorrido nesse dia. A nota dizia que Arnaldo Roth, bilheteiro do Teatro São Pedro, admitido havia dois meses no emprego, teria fugido com a receita da bilheteria.<sup>271</sup> Não encontrei nenhuma outra informação a esse respeito, nem mesmo Eggers, posteriormente, se referiu ao fato. Fica apenas o registro.

Foi ainda nessa primeira noite que o governador do estado, General Flores da Cunha, declarou a Eggers:

Eu estou deveras entusiasmado e impressionado. Acabei de falar com o dr. Darcy Azambuja, dizendo-lhe que este trabalho deve ser repetido muitas vezes, em caráter popular, a fim de que todos possam apreciar tão grandioso espetáculo. Dou-lhe os meus sinceros parabéns.<sup>272</sup>

Nesta conversa entre o governador e o Dr. Darcy Azambuja, então secretário do interior, é possível que tivesse sido decidido um aumento do subsídio até então concedido. Isso explicaria as récitas seguintes a preços reduzidos, as de preços populares no teatro Coliseu, bem como as realizadas em algumas cidades do interior do estado.



**Figura 22 - Plateia da estreia de Farrapos (Correio do Povo, 22 set. 1936).**

<sup>271</sup> **Jornal da Manhã**, Porto Alegre, 25 set. 1936.

<sup>272</sup> A REPRESENTAÇÃO da opera “Farrapos” revestiu todas as características de excepcional acontecimento de arte. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 22 set. 1936.

E assim aconteceu. A segunda récita da ópera, dia 25 de setembro, foi com ingressos a preços reduzidos e, obviamente, sem a exigência do traje de gala. É possível que algum problema com o horário de término da primeira récita tenha ocorrido, pois no dia seguinte os jornais anunciaram que o horário de término seria rigorosamente às 23 h 30, para que o serviço de bonde pudesse ser aproveitado.<sup>273</sup> As homenagens continuaram. Dessa vez o oratório ficou a cargo de Alfredo Pirajá Weyer, feito no intervalo do segundo ato. Weyer, o autor do estudo sobre a ópera distribuído ao público, prestou a homenagem em nome da Rádio Sociedade Gaúcha. Esse discurso vale a pena ser transcrito enquanto registro de alguém que acompanhou o que parece ter sido um penoso caminho até o término da obra, e também para demonstrar o carinho que os colegas de trabalho do autor lhe dedicavam.

Maestro Eggers

Lá entre o reboliço no Studio da Rádio Sociedade Gaúcha, ou lá num recanto silencioso do escritório, fomos testemunhas do seu trabalho.

Contigo partilhamos as alegrias e os momentos de prazer quando avançavas mais uma etapa na jornada que te havias proposto com a realização de “Farrapos”.

Contigo sofríamos calados a revolta íntima quando a mesquinhez humana te vinha ferir, tentando desanimar-te na rota criadora, procurando desmerecer a tua grande obra.

Acompanhamos passo a passo a realização da ópera “Farrapos” e neste momento compartilhamos contigo o entusiasmo pela vitória já alcançada.

Pessoalmente também, aqui te trago mais uma demonstração de amizade, a ti, que me distinguiste com uma atenção toda especial, fazendo-me conhecer, como primeiro, o teu trabalho; e dando-me oportunidade de me aprofundar no estudo das belezas e da grandiosidade da tua partitura, e que tenho por padrão de glória poder dizer: “Fui discípulo, colaborador e amigo de Roberto Eggers”.

E comigo todos aqueles que laboram nos studios da “Voz dos Pampas”, tanto os que aqui te rodeiam como também aqueles que, presos ao cumprimento do seu dever, junto aos aparelhos transmissores ou ante o microfone, neste momento só podem estar conosco em mente.

Eggers amigo.

Foste a revelação do momento para muita gente, mas para nós já o eras. Conhecíamos as tuas capacidades criadoras e agora arrebatou-nos a interpretação que à tua música souberam dar esses artistas que te ladeiam e que todos já colaboraram conosco nas irradiações de Studio.

A Rádio sociedade Gaúcha nesta lira enflorizada, te manda tua benção materna e em nome dos funcionários daquela casa aqui te trago um amplexo de irmão.

Desejo abraçar-te mais uma vez, na convicção de estar abraçando um gênio, cujo nome permanecerá nas páginas históricas da música Nacional.<sup>274</sup>

<sup>273</sup> REPETE-SE amanhã a vitoriosa ópera “Farrapos”. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 23 set. 1936. Artes e Artistas.

<sup>274</sup> EM SEGUNDA récita, ontem, “Farrapos” registrou mais um legítimo sucesso. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 25 set. 1936.



A terceira récita da ópera foi adiada. Deveria ter ocorrido no domingo, dia 29 de setembro, mas foi transferida para o dia 3 de outubro, quinta-feira, devido a uma enfermidade sofrida pela soprano Branca Bagorro. A imprensa anunciou que os ingressos de domingo valeriam para quinta-feira.<sup>275</sup> Nessa ocasião foi a vez da A.R.B.A. (Associação Rio-Grandense de Belas Artes) prestar homenagem ao compositor, libretista e intérpretes da ópera (parte desse discurso já foi transcrito no capítulo 1). No intervalo do segundo ato um universitário anunciou que a classe acadêmica se associava à homenagem que a A.R.B.A. iria prestar e convidou os presentes a passarem ao saguão do teatro para a inauguração de uma placa de bronze comemorativa do evento. Estavam presentes autoridades como o secretário da Educação e o comandante geral da Brigada Militar, entre outras. Ângelo Guido pronunciou um longo discurso, falando sobre a cena lírica de Porto Alegre (conforme foi citado no capítulo anterior) e tecendo elogios aos artistas.

Vós, autores e intérpretes de “Farrapos”, realizastes uma obra digna de admiração; a A.R.B.A., cumprindo o dever que a si mesma impôs de prestigiar e honrar a obra dos nossos artistas, veio trazer-vos os seus aplausos e prestar-vos a sua homenagem carinhosa e cheia de entusiasmo.<sup>276</sup>

Após o discurso foi descerrada a placa comemorativa pelo Dr. João Carlos Machado. Nela, abaixo do relevo da face de Eggers, estava escrito:

A Roberto Eggers, Faria Corrêa, Emilio Baldino, Branca Bagorro, Carmen Torres, Armando Meconi, Antônio Carlos Harblieb Lima, autores e intérpretes da ópera Farrapos, homenagem da Associação Rio-Grandense de Belas Artes.<sup>277</sup>

Esta placa foi quebrada por ocasião da reforma feita no Teatro São Pedro em 1975. Zilton Tadeu Figueiredo de Campos, enteado de Eggers, foi nessa ocasião reclamar à D. Eva Sopher, responsável pela restauração do Teatro, a reparação do dano. Não obteve resposta afirmativa para o pedido.

A última récita no Teatro São Pedro estava marcada para dia 4 de outubro, domingo, às 14 horas. No entanto, a pedidos, no domingo seguinte, dia 11, ocorreu mais um espetáculo, encerrando *Farrapos* sua temporada naquele teatro. Infelizmente, nunca

<sup>275</sup> FOI transferida a segunda reprise da “Farrapos”. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 29 set. 1936. Artes e Artistas.

<sup>276</sup> FARRAPOS. A terceira récita da opera de Roberto Eggers constituiu uma consagração para seus autores e intérpretes. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 2 out. 1936. Artes e Artistas.

<sup>277</sup> *Ibid.*

mais foi encenada ali. Dia 15 de outubro teve início a temporada popular da ópera no Teatro Coliseu – foram quatro récitas a preços de sete mil réis para as poltronas.<sup>278</sup> Novamente *Farrapos* foi mencionada em Assembleia do Sindicato Musical de Porto Alegre. A Ata da Assembleia Geral Extraordinária realizada em 7 de outubro de 1936 traz o seguinte:

(...)foi discutido o caso das matines de *Farrapos* no Teatro São Pedro e o preço para os três dias 15, 17 e 18 no Teatro Coliseu. Foi aprovado um desconto de 30% para a matine do São Pedro “*Farrapos*” e para o Coliseu 25,000 1<sup>as</sup> partes, 23,000, 2<sup>as</sup> partes e matine integral.<sup>279</sup>

Foi dado o devido desconto por serem récitas populares, indicando a colaboração e interesse do Sindicato em espetáculos desse tipo. Note-se que foram mencionadas três récitas no Teatro Coliseu, enquanto a imprensa anunciou quatro. É possível que tenha ocorrido uma récita a mais, a pedidos.

No dia 28 de outubro *Farrapos* foi encenada em São Leopoldo, no Cine Teatro Independência. Nessa ocasião a imprensa apresentou Eggers como sendo leopoldense.<sup>280</sup> A confusão deve ter se dado pelo fato do autor ter morado nessa cidade na infância e de parte de sua família residir nessa cidade, o que ocorre até hoje. Há registros de que foi encenada em outras cidades do interior, como Cachoeira do Sul e Santa Maria,<sup>281</sup> mas não encontrei detalhes sobre essas récitas.

Os comerciantes aproveitavam para promoverem seus produtos. A Casa Coelho ofertou uma cesta de cosméticos a Branca Bagorro<sup>282</sup> em um dos intervalos das récitas e as canetas “Haro” fizeram uma propaganda bem interessante de seu produto. Anunciaram que o libreto e a partitura teriam sido escritos com uma “Haro”, publicando na imprensa, a declaração manuscrita dos autores confirmando o fato.

Seguiram-se várias outras homenagens aos autores e intérpretes. No dia 28 de setembro realizou-se uma homenagem a Eggers no “Club do Comercio” com a presença dos seguintes convidados: Ivo Barbedo, Nelson T. Schneider, J. Osvaldo Renlesch, Armando Mecone, maestro Vicente Taveira, Amadio Bicca, João Falcão,

<sup>278</sup> “FARRAPOS” – Quinta-feira Próxima no Coliseu. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 13 out. 1936. Artes e Artistas.

<sup>279</sup> Ata da Assembleia Geral Extraordinária do Sindicato dos Músicos de Porto Alegre - 7 de out. 1936.

<sup>280</sup> “FARRAPOS” Será Encenado Em São Leopoldo. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 22 out. 1936 e OPERA *Farrapos*. **Correio de São Leopoldo**. São Leopoldo, 25 set. 1936.

<sup>281</sup> CORTE REAL, *op. cit.*, p. 133.

<sup>282</sup> REPETE-SE hoje a noite a vitoriosa ópera “*Farrapos*”. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 24 set. 1936. Artes e Artistas.

Olegario Garcia de Oliveira, Prof. Corte Real, Emilio Baldino, Dr. José Barros de Araújo, Antonio B. de Castro, Dr. Paulo Franco dos Reis, Kurz Grave, Antonio de Siqueira, Dr. Pedro Alexandrino de Borba Filho.<sup>283</sup> O convite para essa festa foi um divertido cardápio, onde se misturavam pratos com termos da teoria musical. Um exemplar foi assinado por cada um dos convidados e entregue a Eggers.

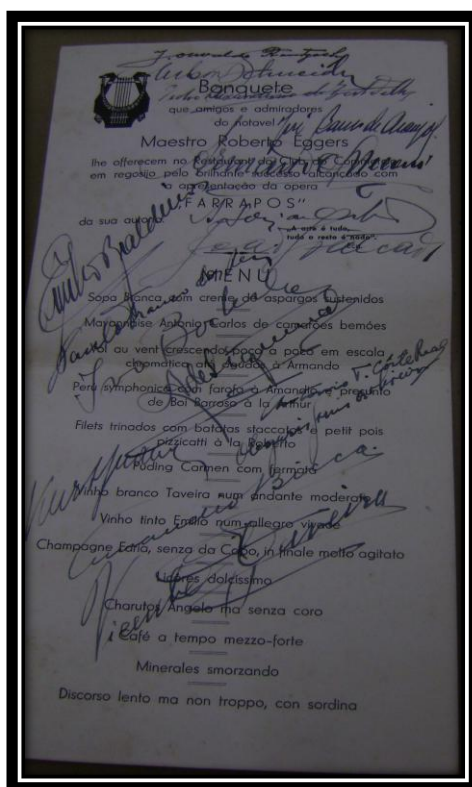


Figura 23 - Convite para jantar em homenagem a Roberto Eggers (MHVSL).

Outro jantar em homenagem ao autor foi realizado no dia 7 de outubro nos salões da Sociedade Umberto I. Estiveram presentes José Barros de Araújo, Heitor Manganeli, Júlio Oliva, Luiz Moreto, Ernesto Capelli, Jayme Torres do Valle, José Papalardo, Manoel Oliveira, Emilio Baldino, Sylvio Baldino, Salvador Bruno, Vicente Taveira, Albano Manganeli, Armando Mecone, maestro Penna de Oliveira, maestro Waldemar Marconato, maestro Ernesto Lahoz, Antonio Spolare, Isidoro Mansoni, Nicolau Vasta, Cafiere Gasparelo, Eugenio Bonocore, José Volz, Arthur Sempé, Paulo de Gouvêa e Sergio de Gouvêa<sup>284</sup>. Apenas três nomes se repetem nas duas listas de presença: Armando Mecone, Vicente Taveira e Emílio Baldino, dois intérpretes da

<sup>283</sup> HOMENAGEM ao Maestro Roberto Eggers. **Diário de Notícias**. 29 set. 1936.

<sup>284</sup> HOMENAGEM ao Maestro Roberto Eggers. **Folha da Tarde**. Porto Alegre, 6 out. 1936.

ópera e um dos maestros. Isso demonstra que as homenagens foram feitas por grupos distintos.

No dia 24 de outubro foi a vez de Branca Bagorro ser homenageada. Armando Mecone, o intérprete de Paulo na ópera, lhe ofereceu um jantar de gala no Grande Hotel Carraro. Foram convidados de honra: Roberto Eggers, Vicente Taveira, Barros de Araújo, Pedro Alexandrini de Borba, Alfredo Meneghetti e Nelson Trohey Schneider. Nessa ocasião os amigos ofereceram à cantora “um cartão de ouro com expressiva dedicatória” por seu sucesso na atuação na ópera.<sup>285</sup>

Por fim, a Escola Normal Flores da Cunha, instituição em que Faria Corrêa era professor, também prestou homenagem aos autores de *Farrapos*. Em solenidade na Escola, com a presença de alunas e professores, Faria Corrêa recebeu uma caneta de ouro. Como Eggers não pôde comparecer, uma comissão de alunas e professores foram até sua residência entregar-lhe uma batuta de ouro e ébano.<sup>286</sup>

Vale a pena conhecermos alguns comentários de intérpretes, jornalistas e outras pessoas ligadas à arte naquela época, para que possamos ter ideia de como a ópera foi recebida pelo meio artístico porto-alegrense através das próprias palavras de pessoas que a ela assistiram e que vivenciaram aquele momento.

#### Maestro Heinrich Peyser – diretor musical da Rádio Sociedade Farroupilha:

Congratulo-me com o compositor e colega Roberto Eggers, sinceramente, pelo êxito que alcançou ontem com sua primeira ópera, êxito que ele deve ao seu verdadeiro saber, domínio da frase de composição, maestria na instrumentação da orquestra e seleção da harmonia. O próprio Roberto Eggers é um artista por demais honesto para ignorar que uma primeira ópera é somente um começo e, neste caso, um começo prometedor, mas nunca uma realização perfeita. Com efeito, também em toda história da música, jamais existiu uma primeira ópera, mesmo dos maiores compositores, que não tivessem sido, na melhor das hipóteses, uma promessa para mais tarde. Essa promessa encontra-se em toda sua plenitude. Ele mostra que já é realmente senhor da sua arte, mais do que qualquer outro, surpreendentemente bom. Quanto ao tema, ele excursiona ainda demasiado acentuadamente pelas sendas de outros: a sua criação deixa muito a desejar em originalidade. Também se poderia pedir, em certos trechos, mais vida e movimento, principalmente no segundo ato, um tanto monótono. Esperemos que Eggers continue a trabalhar, que se aperfeiçoe, encontrando paulatinamente as suas próprias diretrizes e alcançando o seu estilo próprio. Que ele não fique estacionário e, pelo contrário, sustente aquilo que este trabalho surpreendentemente talentoso de estreante promete. E que encontre um

<sup>285</sup> HOMENAGEM à soprano Branca Bagorro. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 24 out. 1936. Artes e Artistas.

<sup>286</sup> FORAM homenageados, ontem, pelos alunos e professores da Escola Normal, os autores da opera “Farrapos”. **A Federação**. Porto Alegre, 24 set. 1936.

libretista profissional, com experiência de palco, que lhe possa dar um livro realmente atraente, original e de efeito teatral; um livro, cujas vantagens não residam apenas na boa vontade e no patriotismo.<sup>287</sup>

### José Corsi – inspetor da Banda Municipal de Porto Alegre

Acho que foi uma surpresa, não só para o público em geral, como também para nós, profissionais, a realização artística do maestro Roberto Eggers. Esperava-se um trabalho modesto, dada a situação do compositor no ambiente. Ele luta pela vida, desde a adolescência e não teve oportunidade de desenvolver os seus conhecimentos num grande centro artístico, dos quais, aliás, sempre permaneceu longe. (...) O maestro Roberto Eggers deu prova de ser um grande instrumentista, pois seu trabalho de instrumentação é perfeito. Ele procurou tirar da partitura todos os efeitos possíveis, dando provas de conhecer profundamente a orquestra. (...) Quanto a originalidade da ópera, a meu ver, existem páginas verdadeiramente extraordinárias. Não resta dúvida de que, na primeira representação de uma obra dessas é executada, como foi, por amadores, passam desapercibidos no conjunto, uma imensidade de detalhes, principalmente os consequentes do nervosismo e das indecisões aliás muito naturais na execução geral da ópera. Esperamos que esses inconvenientes desaparecerão nas próximas representações e, então, se poderá fazer um juízo mais justo. (...) Os trabalhos temáticos da obra são bem desenvolvidos e acompanham a descrição polifônica, na orquestra, até o desfecho dramático, dando-nos mais uma prova do valor artístico do maestro Roberto Eggers, que acreditamos sinceramente convencidos, brevemente nos dará alguma outra coisa excepcional. (...)

Os amadores, mesmo encarados os inconvenientes de uma “première”, estiveram a altura do momento. Desejo sinceramente ao meu colega Roberto Eggers um futuro brilhante e glórias para si e para a arte sul-riograndense.<sup>288</sup>

Gabriela Trindade – soprano que atuou na encenação de *Madame Butterfly* na temporada de 1936 do Orfeão e em várias outras óperas no Rio de Janeiro:

Farrapos causou-me uma impressão profunda. Acompanhei o desenrolar da partitura verdadeiramente emocionada. O estilo da ópera, os temas desenvolvidos, a harmonia empregada, a delicadeza de sentimentos, os cantos simultâneos obedecendo a um caráter determinado, a magnífica combinação instrumental, a parte coral de um misticismo próprio de nossa terra e de nossa gente, calcado tudo numa técnica admirável, formam o pedestal em que o maestro Roberto Eggers colocou-se com seu trabalho.

Desde o prelúdio característico da hora crepuscular em que os nossos corações choram de saudades, num “doce” motivo de amor, no canto da noite, quando a nossa alma deixa por instantes os limites estreitos da terra, invocando a rainha Mãe de misericórdia, vida, doçura, esperança nossa, até os fragmentos do hino Riograndense, no epílogo trágico da ópera, produziu-me, como disse, a mais intensa emotividade artística e patriótica.

Acrescenta-se a inspiração do maestro Eggers, o tema desenvolvido no libreto do poeta coronel Manoel de Faria Corrêa, em que o amor, o patriotismo, e a fidelidade lusitana se entrelaçam e, ainda, o desempenho dado aos papeis pelos artistas patrícios Branca Bagorro, Carmem Torres,

<sup>287</sup> FOI apresentada ante-ontem, em “Première” absoluta, a Opera “Farrapos”. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 22 set. 1936.

<sup>288</sup> *Ibid.*

Emilio Baldino, Hartlieb Lima e Armando Mecone e ter-se-á a razão do sucesso alcançado pela ópera “Farrapos” e da emoção que senti.<sup>289</sup>

João Falcão – barítono atuante nas temporadas líricas:

Acho que a ópera “Farrapos” é realmente muito boa. Eu não esperava isso. O espetáculo de ontem foi além da minha expectativa. O trabalho do maestro Roberto Eggers surpreendeu.

O desempenho, conquanto fossem amadores todos os intérpretes, agrada muito. Acho que os artistas estiveram todos admiráveis. Branca Bagorro, sobretudo, causou-me uma impressão notável. Outro tanto posso dizer de Emilio Baldino.

Todos os três atos são magníficos. Mas, para mim, é melhor e mais me agradou, o segundo. Pareceu-me mais comovente e isso fez com que eu o preferisse.

Penso que se o maestro Roberto Eggers agisse num ambiente mais favorável, principalmente se estivesse fora do rádio, poderia escrever partituras que o consagrariam. Creio até que teríamos um segundo Carlos Gomes, como já tive a oportunidade de dizer.<sup>290</sup>

Crítica de um colunista que assinava como E. L.:

(...) se, evidentemente, não fez uma obra prima de lírica moderna em que apontem prodígios de inspiração e originalidades, conseguiu realizar um trabalho equilibrado e seguro, com sólidos fundamentos no folclore riograndense e dotado de trechos de inegável beleza e mérito.

De outra parte, dando unidade incontestada à obra, justapondo o canto à orquestra e dando a sua música colorido e significado concorde com as cenas que ilustra, obteve um apreciável ensaio de drama lírico perfeitamente ambientado e, sob esse ponto de vista, superior, sem dúvida, a qualquer das óperas do estafado repertório que há meio século se repete invariavelmente entre nós. Em conjunto (...) o trabalho de Roberto Eggers, mais próximo de Wagner, pela forma, do que da ópera peninsular na qual aliás se abeira em algumas de suas melodias, revela qualidades inegáveis no compositor que nos apresenta modestamente como produto do próprio esforço e que nos surpreende, por isso mesmo, com a pujança criadora de que já dá conta, a despeito do meio.

Por tudo isso Farrapos é digna da consagração que recebeu e digna de ser vista e aplaudida por quantos se interessam pela arte lírica, na certeza de que é, antes de tudo, uma afirmação do que vamos fazendo e do muito que poderíamos mais fazer se tivesse a arte entre nós orientação definida e amparo certo, como no caso, por exceção, se verificou.

(...)

Coros ótimos, coisa rara de ouvir-se no São Pedro e orquestra a contento, completaram o êxito inegável da primeira ópera em vernáculo cantada no Rio Grande.<sup>291</sup>

Desses depoimentos podemos chegar a algumas conclusões significativas para o entendimento do nosso objeto de pesquisa: (a) tendo em vista a encenação por cantores

---

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> *Ibid.*

<sup>291</sup> *Ibid.*

amadores, um bom trabalho foi feito, com um padrão de qualidade superior ao que estavam acostumados em suas atuações; (b) a música causou surpresa pela qualidade, principalmente por ter sido composta por um músico que não frequentara instituição formal de ensino musical, nem outro ambiente cultural fora de Porto Alegre; (c) o reconhecimento da autoridade de Eggers em relação à orquestração; (d) a ressalva de que era uma obra promissora, com problemas que poderiam ser sanados nas obras seguintes, caso o autor perseverasse no gênero e desenvolvesse seus conhecimentos musicais em lugares mais apropriados; (e) a necessidade de um libretista de maior experiência, que favorecesse a grandiosidade da obra; (f) por fim, o financiamento pelo governo do estado em apoio a *Farrapos* caracterizou uma exceção em relação a outras iniciativas artísticas, como disse o colunista do Jornal Diário de Notícias.

Arrisco-me a dizer que a ópera, embora composta inicialmente para ser encenada durante as comemorações do centenário da Revolução Farroupilha, não alcançaria tanto sucesso se tivesse ficado pronta a tempo. Talvez maior número de pessoas a tivessem assistido, pois Porto Alegre recebeu, na época, milhares de visitantes de outros estados e países. Refiro-me, no entanto, à importância dada ao evento pela imprensa e a disponibilidade de recursos humanos para levar a cabo o empreendimento. A imprensa certamente não destinaria tanto espaço somente para a ópera; havia tantos outros eventos a divulgar em 1935 que a mesma atenção não seria possível. Quanto ao acontecimento em si, os muitos profissionais que se dedicaram ao evento em 1936, talvez não tivessem estado disponíveis no ano anterior.

Para sustentar essa conclusão, voltemos ao exemplo da ópera *Ponaim*, música de Victor Ribeiro Neves e libreto de Walter Spalding, ambos gaúchos. A ópera em um ato e dez cenas, escrita por volta de 1934, trata de uma lenda da Lagoa do Parobé, próxima de Alegrete, RS. A temática é regionalista, mas o único espaço que teve foi a apresentação de alguns trechos em forma de concerto no dia 29 de dezembro de 1935, ainda no período da exposição farroupilha. Tiveram os organizadores uma ótima oportunidade para encenar uma ópera de autores gaúchos com temática também gaúcha, mas não a aproveitaram. Não seria ilógico supor um comportamento semelhante em relação a *Farrapos*.

Havia uma grande expectativa de que essa ópera pudesse projetar Eggers e o Rio Grande do Sul pelo país afora e até, quem sabe, no exterior. “Roberto Eggers não é mais

um nome riograndense; passou a ser um nome nacional”, anunciava a imprensa.<sup>292</sup> Certamente essa era a vontade de Eggers. Talvez sonhasse em encenar *Farrapos* no Rio de Janeiro ou São Paulo, e era fato que pretendia participar do Prêmio Carlos Gomes”.<sup>293</sup> Mas *Farrapos* jamais ultrapassou as fronteiras do Rio Grande do Sul e suas encenações se resumiram ao ano de 1936.



**Figura 24 - Roberto Eggers e Faria Corrêa em um passeio, provavelmente na Rua da Praia (MHVSL).**

#### **2.4.8 Rapsódia 1835 - O caso Arthur Elzner**

---

<sup>292</sup> OPERA riograndense “Farrapos”. **Rio Grande**. Porto Alegre, 5 out. 1936.

<sup>293</sup> OUVINDO Roberto Eggers e Emilio Baldino, o criador e o animador de “Farrapos”. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 27 set. 1936.



Arthur Elzner (1899-1978) perdera sua visão pouco depois de nascer. Nasceu em Porto Alegre, mas aos oito anos de idade ingressou no Instituto Benjamin Constant,<sup>294</sup> no Rio de Janeiro, onde estudou música, sendo o piano seu principal instrumento. Com apenas nove anos já tocava triângulo na Banda de Música do Instituto, passando, depois, para caixa e tímpanos. Ao retornar a Porto Alegre, em 1913, passou a atuar como acordeonista, pianista e baterista em conjuntos que animavam os cafés, bares e casas noturnas da cidade até que, em 1948, foi efetivado na Banda Municipal. Compôs algumas músicas de caráter popular, sendo elas grafadas por colegas músicos dispostos a ajudá-lo. Praticamente nada dessa produção chegou até nós, pois parte dela foi destruída por uma grande enchente em Porto Alegre, em 1941, e outra parte, pelo incêndio da Rádio Farroupilha, em 1954.<sup>295</sup> Trabalhou em rádios porto-alegrenses e foi colega de Eggers durante o período em que ambos trabalharam na Rádio Sociedade Gaúcha.

Mas é especialmente uma de suas composições, a *Rapsódia 1835*, que causou certa polêmica em Porto Alegre no ano de 1936. De acordo com Corte Real, parte dessa composição fora apresentada como prelúdio do terceiro ato da ópera *Farrapos* na sua primeira encenação, tendo sido suprimida nas seguintes. O autor diz ainda que *Rapsódia 1835* teria sido escrita, antes da ópera, para ser tocada no estúdio da Rádio Sociedade Gaúcha por ocasião das comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha.<sup>296</sup>

Logo que estourou o sucesso de *Farrapos*, no mês de outubro, Elzner foi a um jornal local manifestar sua insatisfação pela falta de reconhecimento por seu trabalho. Foi à redação do Jornal Folha da Tarde tendo em mãos a revista “Vida doméstica” de setembro de 1936. Pediu aos jornalistas que lessem a página 58 onde estava explicado como foi que surgira a ideia de Eggers compor *Farrapos*. Na revista lia-se:

O primeiro a entusiasmar-se com a ideia [de comemorarem o centenário da Revolução Farroupilha com alguma produção especial] foi Arthur Elzner, o artista cego, que acompanha com seu trabalho eficiente o desenvolver da “Voz dos Pampas”, [programa da Rádio Gaúcha] desde os primórdios da sua organização. Pouco tempo após apresentava, num dos seus magníficos programas, na transmissão daquela veterana emissora, um fragmento de sua “Rapsódia 1835”, obra grandiosa na sua concepção profunda e realização estética.

“É linda demais para ficar só nisso” – foi a exclamação do maestro Roberto Eggers, encarregado artístico da Rádio Gaúcha, que deu largas a sua concepção antiga de escrever uma ópera completa, baseada num episódio

<sup>294</sup> Instituição destinada à instrução de deficientes visuais.

<sup>295</sup> Corte Real, *op. cit.*, p. 136.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 135.

farroupilha, e que via naquela Rapsódia de Arthur Elzner uma ótima colaboração, empregando-a como ouverture de um dos atos da obra que já havia delineado vagamente.<sup>297</sup>

Para Elzner, essa era a prova de que sua queixa tinha fundamento. E declarou:

Pois muito bem. O senhor já sabe, então, como nasceu “Farrapos”. O maestro Roberto Eggers pôs mãos a obra e começou a me entusiasmar. Não se pode sequer [sic] imaginar o que isso representou p’ra mim em matéria de sacrifício. Eu trabalho a noite. O tempo que me sobrava para repousar, empreguei-o nesse labor. Com ele perdi horas preciosas de sono, com graves riscos a minha saúde. Agora “Farrapos” foi encenada e o sucesso premiou, como merecia, a belíssima produção do maestro Roberto Eggers. Entretanto, não sei se o senhor notou, que eu fui posto a margem de todas as homenagens relacionadas com esse trabalho. Eu notei e senti porque isso representa para mim quase uma desilusão. Creio que até o contínuo do Teatro São Pedro foi lembrado, enquanto meu esforço ficava sepultado no esquecimento. Não desejo glórias nem proventos materiais. Quero apenas que se saiba que um cego é capaz de produzir e contribuir para o patrimônio cultural da sua terra.<sup>298</sup>

No dia seguinte, porém, Arthur Elzner retornou ao Jornal. Dessa vez mudou seu discurso a fim de explicar o mal entendido.

O meu desejo não era dizer que a ópera do maestro Eggers tinha sido inspirada no meu trabalho. Isso seria um absurdo, de vez que não é verdade. A “ouverture” composta por mim possui, até, dois motivos da ópera que me foram fornecidos pelo maestro Eggers. Por isso me apresso em vir retificar esse mal entendido. De fato, a “Vida Doméstica” publicou uma crônica enviada pelo Sr. Alfredo Pirajá onde existem referências elogiosas a meu respeito. Era o que me interessava no assunto, isto é, demonstrar que um magazine carioca me havia feito justiça. As outras digressões não passam de impressões ligeiras, que não vem ao caso. Para evitar que as minhas palavras dêem lugar a conclusões erradas, quero deixar bem claro que o maestro Eggers não se inspirou na minha rapsódia e nem precisaria disso. Ele até começou a sua ópera primeiro que eu, embora eu ignorasse isso como ele ignorava que eu estivesse trabalhando naquele sentido. Depois é que nos encontramos e ele falou que eu devia desdobrar a minha produção afim de encaixar como abertura da sua obra. Foi o que houve. Quanto ao mais, mantenho de pé tudo que eu disse. Apenas não quero que me atribuam intuítos que eu não tive.<sup>299</sup>

Essa “nova versão” dada por Elzner foi uma consequência da grande polêmica em volta do caso depois da publicação do dia anterior. Surgiram até piadas do tipo “até Bento Gonçalves inspirou-se na ópera do maestro Eggers para fazer a Revolução

<sup>297</sup> FARRAPOS do Maestro Roberto Eggers. **Vida Doméstica**, Rio de Janeiro, n. 222, s/p, set. 1936.

<sup>298</sup> DEPOIS da opera... **Folha da Tarde**. Porto Alegre, 5 out. 1936.

<sup>299</sup> ARTHUR Elzner explica pontos obscuros e mal entendidos da sua palestra de ontem... **Folha da Tarde**. Porto Alegre, 6 out. 1936.

Farroupilha”. E obviamente, Eggers não gostou da situação. Ao ser procurado pelo Jornal Folha da Tarde, embora, conforme disse o cronista que narrava o ocorrido, muito bem humorado e fazendo graça do ocorrido, Eggers declarou:

Veja você como as coisas diferem. Eu sempre achei que Arthur Elzner, que é meu companheiro de infância, era um músico aproveitável. Quando resolvi apresentar minha ópera pensei que eu poderia prestar-lhe esse obséquio, por espírito de coleguismo, incluindo no meu trabalho uma partitura perfeitamente omissível. Lutei, até, para que isso acontecesse. Mas não esperava que o resultado fosse o que assisto. (...) Desde uma vez, porém, que você me informa ter Arthur esclarecido a situação, o resto não interessa.<sup>300</sup>

Pelo que informa a imprensa, o caso não teve maior continuidade. Mas o nome de Arthur Elzner não passou assim em tão brancas nuvens. O Jornal da Manhã<sup>301</sup> e o Jornal Diário de Notícias,<sup>302</sup> em reportagem sobre a ópera, publicaram notas salientando e exaltando à composição de Elzner. Igualmente, em entrevista à imprensa local, o já citado José Corsi declarou, a respeito da composição de Elzner:

A rapsódia riograndense, do musicista Arthur Elzner, descrevendo uma página admirável, os motivos populares da época, estilizando-os de uma forma elevada, e conseguindo grandes efeitos orquestrais, impressionou extraordinariamente. A descrição da aurora não podia ter mais efeito e ser mais impressionante.<sup>303</sup>

Também no livro contendo o estudo sobre a ópera, feito por Alfredo Pirajá Weyer, continha no prefácio um agradecimento de Eggers a Elzner. Note-se que Elzner foi um dos primeiros a quem Eggers se referiu, sendo que Dona Josefina Eggers, irmã de Roberto, responsável por todo figurino feminino da ópera, não foi sequer citada nessa lista de agradecimentos. E ainda, o Jornal Correio do Povo declara ter sido Elzner levado à cena para ser homenageado junto com Eggers e Faria Corrêa na estreia da ópera, recebendo calorosa salva de palmas.<sup>304</sup>

Dos indícios que nos sobraram da história, podemos inferir que talvez o incidente tenha abalado a relação de amizade dos dois compositores. Em um dos recortes de jornais sobre a ópera guardados por Eggers, há um que cita os nomes de

---

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> A REPRESENTAÇÃO da opera “Farrapos”. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 22 set. 1936.

<sup>302</sup> FOI apresentada ante-ontem, em “Première” absoluta, a Opera “Farrapos”. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 22 set. 1936.

<sup>303</sup> *Ibid.*

<sup>304</sup> A REPRESENTAÇÃO da opera “Farrapos” revestiu todas as características de excepcional acontecimento de arte. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 22 set. 1936.

Eggers e Elzner como compositores. O nome de Elzner está riscado a caneta, de modo que não se consegue ler o que está escrito.<sup>305</sup>

Corte Real escreveu sobre a *Rapsódia 1835*:

Trata-se de uma composição musical de programa, com feição de poema sinfônico descritivo, em que o autor pretende narrar substancialmente terra e costumes gaúchos; e, a par disso, cenas dramáticas e guerreiras da Revolução Farroupilha, empregando recursos onomatopáicos.<sup>306</sup>

As partituras da *Rapsódia 1835* encontram-se na biblioteca musical do acervo de Eggers, cada parte manuscrita e encadernada separadamente. Talvez uma das poucas músicas desse compositor que chegou até nossos dias.

#### 2.4.9 *Farrapos* depois de 1936

Eggers finalmente conseguira alcançar um dos seus maiores objetivos: compôs uma ópera e ficou conhecido como compositor de “música erudita” em Porto Alegre – ainda que o reconhecimento nacional não houvesse chegado. Aproveitou o ensejo e, em 1937, compôs uma opereta chamada *A flor da felicidade*. A opereta tinha texto de Érico Cramer, radialista e ator que atuava nas rádio-teatros com o pseudônimo de Roberto Lis, pois sua família não concordava com sua profissão. A opereta foi estreada no dia 18 de novembro de 1937, no Teatro São Pedro, como espetáculo beneficente ao Natal do “Roupeiro dos Pequeninos”. A récita foi repetida no dia seguinte devido à lotação dos lugares na estreia.<sup>307</sup> Uma das canções da opereta, *Saudades de Portugal*, rendeu grande reconhecimento aos autores, tendo sido editada e gravada em 1950 pela gravadora Elite Special, interpretada por Maria da Luz.

Todos os anúncios e reportagens sobre a opereta na imprensa da época davam amplo destaque para Roberto Eggers. Sem dúvida, a expectativa em relação ao sucesso da opereta deveu-se ao sucesso alcançado pelo autor um ano antes com *Farrapos*. Obviamente Eggers aproveitou seu auge de reconhecimento como compositor para tentar ficar em cena.

Mas as coisas não aconteceram como esperava. Em 1940, por ocasião das comemorações do bicentenário de Porto Alegre, o cronista João de Souza Ribeiro (no

<sup>305</sup> CONTREIRAS RODRIGUES, F. *Farrapos*. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 25 set. 1936. Só foi possível saber que o nome riscado era de Elzner depois de verificar o mesmo exemplar no MCSHJC.

<sup>306</sup> CORTE REAL, *op. cit.*, p. 135-136.

<sup>307</sup> “A FLOR da Felicidade”. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 19 nov. 1937. Theatros e Artistas.

mesmo artigo em que declarou que Eggers estava ensaiando O Guarani em português) reclamava da ausência de uma companhia lírica de alto nível como acontecera havia cinco anos, em 1935. Ao reclamar da falta de incentivo à arte local, pergunta: “porque não encenarmos *Farrapos* novamente?”.<sup>308</sup>

O fato é que *Farrapos* não voltaria a ser encenada. Somente em 1977 foi apresentada em forma de concerto pela OSPA. Foram cantadas algumas árias em recitais de alunos de Eggers<sup>309</sup> até os anos 1960 e provavelmente nas rádios quando Eggers trabalhava como maestro. No dia 19 de setembro de 1955, por ocasião da Semana Farroupilha, a OSPA promoveu um “Concerto Sinfônico de Compositores Rio-grandenses”. Neste concerto, que ocorreu no Teatro São Pedro, sete compositores rio-grandenses foram homenageados: Murilo Furtado, Radamés Gnattali, Armando Albuquerque, José de Araújo Vianna, Natho Henn, Walter Schultz Portoalegre e Roberto Eggers. No concerto foi distribuído aos presentes, além do programa, um prospecto em que constava uma breve biografia dos compositores e comentários sobre as obras executadas naquele dia. O repertório foi o seguinte: *Preludio* e *Tarantella* da ópera *Carmela*, de Araújo Vianna; *Cavatina* da ópera *Sandro*, de Murilo Furtado; *Brasileana n° 1* e *n°6*, de Radamés Gnattali, todas regidas por Pablo Komlós; *Procissão de Nossa Senhora dos Navegantes* de Natho Henn e *Sinfonia Amazônica* e *Sinfonia da Paz* de Walter Schultz Portoalegre, regidas pelo autor dessas duas últimas obras; ária da ópera *Farrapos (Lusitânia, Lusitânia)*, de Roberto Eggers; *Suite Breve*, de Armando Albuquerque, regida pelo autor. No programa não constava o regente da obra de Eggers.<sup>310</sup> Anos depois ele diria em uma entrevista que, naquela ocasião, Pablo Komlós regeu sua obra por estar ele muito ocupado com afazeres das rádios.<sup>311</sup>

No ano de 1967 havia planos de se encenar *Farrapos* no Rio de Janeiro por intermédio de Milton Calasans, o mesmo músico que assinara o ingresso de Eggers no Centro Musical em 1925. Calasans agora morava naquela cidade e sua intenção era promover a apresentação dessa ópera por lá. Em junho daquele ano escreveu a Eggers anunciando uma visita sua a Porto Alegre e contando ao amigo sobre os preparativos:

<sup>308</sup> RIBEIRO, João de Souza. “Farrapos”. **A Nação**. Porto Alegre, 30 out. 1940.

<sup>309</sup> No recital de Felippo Barani cantando *Romanza da saudade* no ano de 1963, em Porto Alegre e Pelotas, tendo Eggers o acompanhado ao piano; num concerto lírico em Ijuí e Santo Ângelo, em 1957, *Serenata* da ópera *Farrapos*, por Mário Oliveira; em 1943, por Luiz Waldemar Blanck, *Serenata de Paulo* e por Renaud Jung *Lusitânia, Lusitânia* num concerto vocal e instrumental de autores brasileiros no Teatro São Pedro (conf. programas de concerto dos eventos - MHVSL).

<sup>310</sup> Programa de concerto do evento - MHVSL.

<sup>311</sup> GASTAL, Ney. A Memória Viva de Nossa Música. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 12 dez. 1971.

Em minha estadia ai desejo passar uma tarde contigo, para conversarmos sobre FARRAPOS, já que, espero, vê-la encenada aqui no Rio ainda este ano, e estou fazendo força para ver se isso acontece em setembro, ao ensejo do transcurso de mais um aniversário do feito farroupilha.

Os ensaios vão transcorrendo com entusiasmo, porém sem grande persistência, porque nem sempre consigo reunir todos os elementos, já que compromissos outros, às vezes os afastam, mas o que te posso garantir é que todos estão sinceramente encantados com tua partitura e a estudam com grande animação e carinho, o que me faz prever um êxito retumbante e merecidíssimo. Já fundei até uma Sociedade Coral, para participar do evento e que já estou ensaiando, e a qual dei o nome do saudoso FRANCISCO BRAGA. Reunimo-nos semanalmente na Associação Cristã de Moços às 2as-feiras á noite, e o Coro feminino do 1º está quase sabido. O número de participantes masculinos ainda não é muito numeroso, mas vai melhorar. Além disso conto com inúmeros cantores de outras sociedades que irão colaborar conosco.

Peço-te que providencias fotografias ou desenhos dos cenários e do guarda-roupa da ópera, para eu trazer, afim de começar a providenciar a sua confecção.<sup>312</sup>

Não foi possível apurar se aconteceu essa encenação. É bastante provável que não, pois certamente haveria registros da imprensa no acervo. Chama atenção que, pela descrição feita, a sociedade fundada por Calasans era formada por cantores amadores. Mais uma vez *Farrapos* seria encenada por amadores, caso isso tivesse realmente acontecido.

Em 1971, família, amigos e alunos de Eggers lhe prestaram uma homenagem pela passagem de seus 72 anos. Ney Gastal, jornalista do jornal *Correio do Povo*, foi entrevistá-lo e saber um pouco sobre sua história. Nessa entrevista Eggers faz um apelo:

“Eu gostaria que essa obra [*Farrapos*] fosse gravada em disco (...), não quero nenhuma remuneração. A verdade é que já estou velho e qualquer dia desapareço de cena. E não quero que *Farrapos* desapareça comigo, acontecendo como aconteceu com as obras de Araújo Vianna. (...) E então todos os anos, no Vinte de Setembro, a obra teria sua encenação, para comemorar a epopéia Farroupilha.<sup>313</sup>”

A gravação aconteceria somente em 1977. Mais uma vez Baldino, que agora morava em Buenos Aires, mas vinha à capital gaúcha com frequência, tomou a iniciativa de trazer *Farrapos* de volta à cena porto-alegrense. Em parceria com Eggers conseguem, quarenta e um anos depois de sua estreia, que a ópera fosse executada novamente. Desta vez, porém, em forma de concerto.

<sup>312</sup> CALASANS, Milton. [Carta] 28 jun. 1967, Rio de Janeiro [para] EGGERS, Roberto, Porto Alegre. 1f. Comunica viagem a Porto Alegre e informa preparativos para encenação de *Farrapos* no Rio de Janeiro.

<sup>313</sup> GASTAL, Ney. A Memória Viva de Nossa Música. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 12 dez. 1971.

As apresentações aconteceram nos dias 22, 24 e 26 de setembro de 1977 no auditório da Assembléia Legislativa do Estado. Foram intérpretes da obra: Vera Campos e Denise Lahude (Eleonora), Betty Böelter e Marta Nóbrega (Dona Maria), Mario Oliveira (Paulo), Franklin Dias (Alano), Luiz Ramirez (Comendador Figueira), Fernando Bertaso (um amigo de Figueira) Amâncio Bica (recitador). Com orquestra e coral da OSPA, foram maestros do coral Hans Rottman e Armando Baraldi; Vicente Taveira e Roberto Eggers, maestros da orquestra; e Emilio Baldino, o coordenador e diretor geral. As apresentações tiveram patrocínio da Assembléia Legislativa do Estado e entrada franca.<sup>314</sup>

Baldino ao falar sobre essa apresentação ainda mostra reflexos de ideais de 1936:

A finalidade dessa realização é fazer algo nosso, completamente gaúcho. Seria muito mais fácil contratar cantores no exterior, e trazê-los para cantar. Mas nossa intenção foi valorizar o elemento daqui, e por isso teremos apenas cantores gaúchos, mesmo que isso tenha exigido mais trabalho e mais empenho de nossa parte.<sup>315</sup>



Figura 25 - Roberto Eggers regendo Farrapos em 1977 (Correio do Povo, 14 dez. 1980).

A imprensa dedicou algum espaço ao evento, mas obviamente nada que se comparasse à estreia de 1936. Algumas notas no Jornal Zero Hora e duas reportagens sobre autor, intérpretes e organização da apresentação no Jornal Correio do Povo. O que

<sup>314</sup> WEYER, *op. cit.*

<sup>315</sup> DEPOIS de 41 anos ópera gaúcha “Farrapos” volta com seu criador. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 22 set. 1977.

de melhor aconteceu foi a gravação da obra. Hoje temos, mesmo que com qualidade deficiente, a possibilidade de escutar a composição.



Figura 26 - Capa do LP de Farrapos (DPNH).

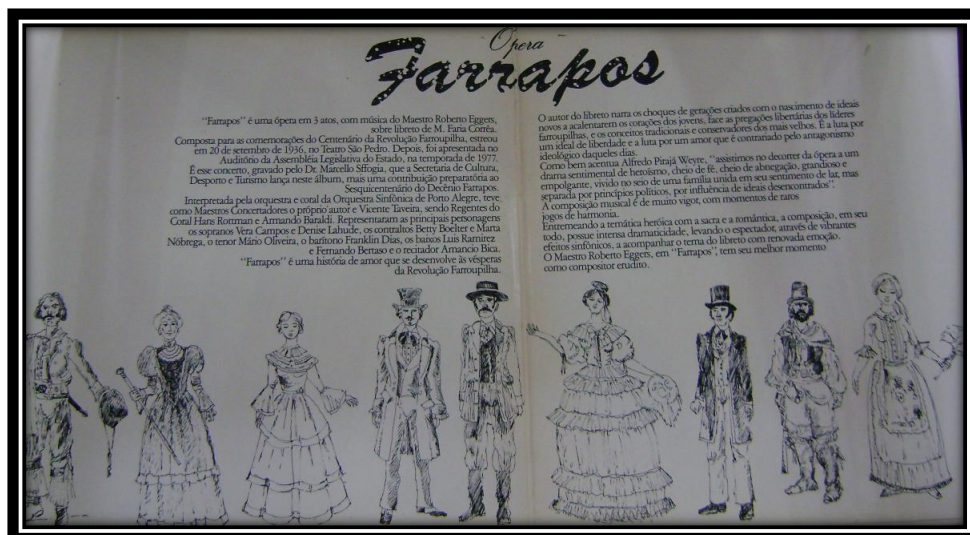


Figura 27 - Capa interna do LP de Farrapos (DPNH).

É preciso considerar, no entanto, que *Farrapos* foi algumas vezes, nos anos que se passaram, vista de forma não tão receptiva. Como vimos, somente em 1977 houve a



oportunidade de escutá-la novamente; fora isso, ficou esquecida. Os comentários de Celso Loureiro Chaves sobre a ópera, citados anteriormente, demonstram evidente desfavor. Até mesmo Corte Real, embora tenha dedicado três páginas à ópera e ao autor em seu livro “Subsídios para a história da música do Rio Grande do Sul” (considerando-se o ostracismo do compositor na década de 1980, essas três páginas podem ser consideradas um espaço notável) diz que “não possui ela [*Farrapos*] a auréola que torna imperecível determinadas obras de arte”.<sup>316</sup>

Há que se considerar que foi a primeira obra desse porte do autor. Essa consciência de que não era uma obra magnífica fica clara quando se leem os comentários feitos sobre ela em 1936, ainda que todos salientassem o seu caráter promissor. Penso que *Farrapos*, além de uma gravação com mais qualidade do que a única hoje existente, mereça ser reexaminada à luz de novas perspectivas musicológicas e culturais.

O que faltou a Eggers, sobretudo, foi continuidade. Por alguma razão, o compositor passou a dedicar a maior parte de seu tempo às rádios gaúchas. Fez muitos arranjos, musicou poemas gauchescos, compôs para programas radiofônicos, e com isso a composição de obras eruditas foi escasseando. Veremos agora como foi a vida de Eggers nesse período e conhecer um pouco da sua produção para as rádios.

### **3. NAS RÁDIOS: MÚSICA PARA AS QUERÊNCIAS GAÚCHAS**

#### **3.1 As primeiras rádios no Rio Grande do Sul**

A primeira emissora de rádio no Rio Grande do Sul foi a Rádio Sociedade Rio-Grandense inaugurada em 1924 em Porto Alegre. Juan Ganzo Fernandez, empresário espanhol residente na capital gaúcha, trouxe a novidade da Europa: a ideia de fazer irradiações fônicas a domicílio. Pretendia para isso usar as linhas da Companhia Telefônica Rio-Grandense que eram de sua propriedade. Fracassada a ideia devido a objeções por parte de outros diretores da Companhia, seu filho, Edson Ganzo Fernandez, junto com Evaristo Bicca, trazem de Buenos Aires um transmissor, garantindo assim as condições técnicas para efetivação de uma sociedade radiofônica.

---

<sup>316</sup> CORTE REAL, *op. cit.*, p.134.

Fundaram então, uma sociedade e a ela deram o nome de Rádio Sociedade Rio-Grandense. Os objetivos da emissora, semelhantes aos da Rádio Roquete Pinto no Rio de Janeiro, eram “proporcionar audições musicais, conferências literárias, científicas, informações comerciais, câmbio, etc.”<sup>317</sup>

Roquete Pinto, médico sanitário, ao participar da expedição Rondon entre índios e sertanejos do Brasil-central em 1912 e ver o precário estado de saúde em que se encontravam algumas populações mais afastadas, em especial sertanejas e indígenas, atribuiu o fato à falta de informação pelo seu isolamento. Dedicou-se então a trabalhar contra a carência de informações a fim de melhorar as condições de vida dessas populações. Para ele, o rádio era o instrumento mais eficaz para combater o isolamento cultural, a pobreza e a disseminação de doenças. Era o início do “desbravamento intelectual e moral” do país.<sup>318</sup>

Para esse fim, iniciou uma campanha pela liberação, por parte do governo, do uso generalizado do rádio no país, uma vez que essa atividade se restringia, então, a fins militares e científicos. Seus esforços resultaram na fundação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro em 20 de abril de 1923.<sup>319</sup> Com fins essencialmente educativos, a iniciativa de Roquete Pinto se propunha manter

para seus sócios uma biblioteca, um laboratório e uma estação de radiofonia, que diariamente espalhará por grande parte do território nacional informações científicas, conferências literárias, poesia e música [...] Para realizar o programa, a Rádio Sociedade espera o apoio de todas as pessoas idôneas que se interessam pela cultura científica, literária ou artística no Brasil.<sup>320</sup>

Obviamente o propósito de Ganzo Fernandez e da congênere gaúcha da rádio de Roquete Pinto ligava-se menos à nobre intenção de informar populações desfavorecidas e melhorar sua qualidade de vida do que ao fascínio que a novidade da radiodifusão causava ao empresário. De qualquer forma, procurou-se seguir os padrões da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro mantendo-se fiéis aos princípios do radioamadorismo associativo.

<sup>317</sup> Correio do Povo, 6 set. 1924 *apud* FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40):** dos pioneiros às emissoras comerciais. Canoas: ULBRA, 2002, p. 46.

<sup>318</sup> ROCHA, Mariana Vieira da. **A rádio sociedade e a educação para Roquete-Pinto.** 2010. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

<sup>319</sup> A Pátria, 1925. Disponível em: <[http://www.fiocruz.br/radiosociedade/media/J\\_AP\\_1925-04-19\\_ATSF-no-Brasil\\_%28LR-p44%29.jpg](http://www.fiocruz.br/radiosociedade/media/J_AP_1925-04-19_ATSF-no-Brasil_%28LR-p44%29.jpg)> *apud* Rocha, *op. cit.*, p. 40.

<sup>320</sup> Revista Rádio, FIOCRUZ nº 16, 1924, disponível em: <[http://www.fiocruz.br/radiosociedade/media/Radio\\_1%2816%29.pdf](http://www.fiocruz.br/radiosociedade/media/Radio_1%2816%29.pdf)> *apud* Rocha, *op. cit.*, p. 42.

A Rádio Sociedade Rio-Grandense contava com cerca de 300 sócios e sua primeira transmissão foi no dia 7 de setembro de 1924.

Naquela noite, nos salões da Vila Diamela, a residência do coronel e empresário Juan Ganzo Fernandez, na Avenida 13 de Maio, no Bairro Menino Deus, em um clima de sarau, desfilava a elite da época. As transmissões começaram às 21h, com discurso de Guimarães “saudando o presidente do estado, secretários do governo, demais autoridades civis e militares e amadores da radiotelefonia, tanto no país como no estrangeiro”. Na sequência, o programa, divulgado na edição dominical do principal jornal da Porto Alegre de então, o *Correio do Povo*, previa a difusão de informações com “resultados dos *matches* de *football*, das corridas da Protetora do Turfe, etc.”<sup>321</sup>

Uma de suas atividades foi a instalação de um microfone no Teatro São Pedro “a fim de irradiar, aos vários municípios do interior do estado, onde existem aparelhos radiotelefônicos, os espetáculos da Companhia Alemã de Operetas”.<sup>322</sup> A partir do mês de novembro, no entanto, a imprensa não mais se pronuncia sobre a rádio, indicando a cessação de suas atividades. Segundo Octavio Augusto Vampré, a dissolução da sociedade ocorreu pela falta de pagamento de alguns sócios que deveriam contribuir com a quantia de 5\$000 mensais. Em função dos membros quererem permanecer fiéis aos princípios do radioamadorismo associativo, não quiseram recorrer ao comércio para manterem a sociedade. “Pretendeu-se fidelidade aos princípios exclusivamente culturais ditados pelo fundador da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro”.<sup>323</sup>

Embora em 1925 tenha sido inaugurada a Rádio Sociedade Pelotense, na cidade de Pelotas, localizada na região sul do estado, a capital só foi contar novamente com uma emissora em 1927, quando foi inaugurada a Rádio Sociedade Gaúcha. Esses três anos decorridos desde a dissolução da Rádio Sociedade Rio-Grandense até a inauguração da Rádio Sociedade Gaúcha representaram uma sensível diminuição do número de amadores da radiofonia em Porto Alegre, reduzindo-se a aproximadamente cem. Número, aliás, que se manteve somente graças às transmissões das rádios de Buenos Aires, Rio de Janeiro e São Paulo.<sup>324</sup> A iniciativa para reverter esse quadro parte de um “manifesto-convocação” publicado no Jornal *Correio do Povo* em janeiro e fevereiro de 1927 por um grupo de entusiastas da radiofonia. A matéria se intitulava

<sup>321</sup> FERRARETTO, *op. cit.*, p. 43.

<sup>322</sup> *Correio do Povo*, 25 de set. 1924, *apud* FERRARETTO, *op. cit.*, p. 50. (A irradiação foi das operetas *A Diretora dos correios e O primo lá das Índias*, de Eduard Kuennecke, pela Companhia de Operetas Modernas Urban & Lessing. *Ibid.*, p. 51.)

<sup>323</sup> VAMPRE, Octavio Augusto. **Raízes e evolução do rádio e da TV**. Porto Alegre: Feplam/RBS, 1979.

<sup>324</sup> FERRARETTO, *op. cit.*, p. 73.

“Por que não possuirá Porto Alegre a sua estação de radiofusão?”, e nela argumentavam com as plenas condições da capital gaúcha de manter sua própria estação de rádio, que poderia contar com apoio dos jornais e artistas locais para sua programação. A partir desse manifesto, um grupo de radioamadores, liderados por Olavo Ferrão, Carlos Freitas e Victor Lacerda, fundou a Rádio Sociedade Gaúcha, inaugurada em 19 de novembro de 1927.<sup>325</sup> Na inauguração da rádio, que aconteceu concomitantemente com a inauguração do Auditório Araújo Vianna, porém em lugares diferentes, foi transmitido concerto da Banda Municipal que tocava no novo auditório. Além disso, outras atrações musicais puderam ser apreciadas no evento.

Um quarteto de cordas – integrado, entre outros, pelo futuro maestro Radamés Gnattali – interpreta alguns números de música erudita, destacando-se trechos da *Opus 96, de Antonín Dvorák*, e a *Marcha turca*, de Wolfgang Amadeus Mozart. José Porcello e Emilio Baldino interpretam canções líricas, complementando o espetáculo desta noite festiva, que contou ainda, em alguns momentos, quando as composições assim o exigiam, com o acompanhamento de Américo Baldino ao piano.<sup>326</sup>

Igualmente à sua antecessora, a Rádio Sociedade Gaúcha se propunha um caráter cultural e educativo, intenção que fica clara no discurso inaugural feito pelo presidente da sociedade, Fernando Martins: “O nosso estúdio constituirá, de hoje em diante, um núcleo do sistema nervoso da capital, dele irradiando todas as suas manifestações artísticas e intelectuais.”<sup>327</sup> Porém, diferentemente de sua antecessora, suas transmissões permaneceram relativamente estáveis durante o primeiro ano, quando a rádio ainda funcionava em caráter experimental. Eram oferecidos informação e entretenimento para variados públicos, mantendo uma programação bastante eclética.

É o que acontece na noite de 1º de dezembro [1927], quando são feitas concessões ao popular, misturando uma sonata de Grieg, um noturno de Chopin e um canto ambrosiano, orquestrado, da liturgia católica, com uma folclórica mazurca polonesa, uma milonga argentina e canções tradicionalistas gaúchas, sem descuidar das possibilidades informativas oferecidas pela rádio.<sup>328</sup>

Em fevereiro de 1928, o Jornal Diário de Notícias relatou, em sua seção denominada “Radiotelefonía”, um problema que a emissora estava enfrentando naquele verão: a falta de músicos e cantores, pois esses se transferiam, nos meses de alta

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>327</sup> *Ibid.*

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

temperatura, para a serra ou litoral, deixando a capital com déficit de material humano.<sup>329</sup> Não deixa de chamar atenção que Porto Alegre contava, por essa época, com poucos músicos, indicando que o mercado de trabalho era ainda favorável. Como vimos, é a partir do aparecimento do cinema falado, por volta de 1931, que essa situação começa a mudar.

Ainda no ano de 1928 a emissora ganha finalmente seu prefixo – PQG – e adquire um transmissor com o dobro da potência do anterior que era de apenas 250W, constituindo uma referência para os radioamadores porto-alegrenses. Posteriormente seriam fundadas a Rádio Difusora, em 1934, e a Rádio Sociedade Farroupilha, em 1935, a qual será mais amplamente contextualizada por ter sido a emissora a que Eggers dedicou a maior parte de sua trajetória nas rádios.

É no contexto da Rádio Sociedade Gaúcha que Roberto Eggers ingressa, em 1929, no cotidiano das rádios. Há poucos registros das atividades de que participou ou dos eventos que eventualmente tenha promovido, mas se sabe de seu ingresso por entrevistas concedidas por ele mesmo a jornais, anos depois.

Obviamente sua função era reger as orquestras nas transmissões ao vivo, como se fazia na época. Diferentemente do posto que assumiu na Rádio Farroupilha na década de 1950, em que era um dos cinco regentes, na PQG parece ter sido o diretor musical; talvez o principal responsável pela música ao vivo transmitida por aquela emissora. Mesmo porque as proporções eram bem menores em quantidade de músicos empregados pela Rádio Gaúcha do que viria a ser a Farroupilha e mesmo a própria Gaúcha posteriormente, nos anos que seriam conhecidos como a era de ouro da rádio.

Em 1935, Eggers regia na Rádio Sociedade Gaúcha uma orquestra sinfônica com 20 “professores”. A imprensa anunciava em 14 de janeiro daquele ano *A Gruta de Fingal, overture* de Mendelssohn, e uma seleção da ópera *La Traviata*, de Verdi, que seriam tocadas na programação da rádio.<sup>330</sup> Em março de 1942 a Rádio Gaúcha promoveu uma grande festa em comemoração aos seus quinze anos. Entre diversas atrações, Eggers regeu uma orquestra com vinte integrantes (certamente a orquestra da emissora e que parece ter permanecido com o mesmo número de integrantes), ocasião em que foram cantados três trechos da ópera *Missões* por Isolina Dambrós e Francisco Boze. Curioso é que o jornal que divulgou essa festa anunciou também que a ópera

---

<sup>329</sup> RADIOTELEFONIA. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 23 fev. 1928.

<sup>330</sup> RADIO Sociedade Gaúcha. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 13 jan. 1935. Radio.

Missões seria encenada em “setembro no Teatro São Pedro”.<sup>331</sup> Como veremos adiante, essa ópera seria concluída somente em 1980 e nunca encenada.

Percebe-se que 1929 foi um ano de acontecimentos importantes na vida de Eggers. Além de ingressar na PQG, também foi o ano em que regeu pela primeira vez uma orquestra, nas apresentações das “Noites Líricas”, viajou com a Companhia Vienense de Operetas Margareth Slezak. Esses fatos marcam suas primeiras investidas no campo da música erudita – muito embora, não esqueçamos, continuasse a atuar como pianista nos cabarés até 1930. Para o jovem músico, foi um período de circulação em diferentes ambientes.

Certamente os anos 1930 foram intensos. Revezava-se entre as Noites Líricas, o Orfeão Rio-grandense, sua curta permanência na direção do Sindicato dos Músicos de Porto Alegre, a escrita e encenação de *Farrapos* (1934-1936), a opereta *A flor da felicidade* (1937), e a PQG. Pelo discurso feito por Alfredo Pirajá Weyer por ocasião da segunda récita de *Farrapos*, em nome dos colegas e amigos da Rádio Sociedade Gaúcha, vemos a intensidade dos trabalhos e a dedicação com que Eggers se entregava às suas atividades. Nesse sentido, podemos considerar a década de 1930 um dos períodos mais férteis de sua carreira, pela quantidade, intensidade e qualidade de suas obras e atividades profissionais. E, possivelmente, os mais felizes também, pois trabalhava naquele momento quase exclusivamente com o gênero de música que sempre preferiu, a música lírica. Recordava com saudosismo em 1980: “Aconteceram tantas coisas boas naquela época, que fico triste. Temporadas líricas como a de 1935 nunca mais tivemos nem vamos ter”.<sup>332</sup>

Ao que parece, durante os anos 1940 transitou pelas três emissoras de rádio existentes em Porto Alegre: Gaúcha, Farroupilha e Difusora (embora, a partir de 1944, as duas últimas pertencessem ao mesmo grupo). Paralelamente, continuou com participações esporádicas no Orfeão. Iniciou em 1942 a composição de Missões e certamente continuava a ministrar suas aulas de canto, piano, acordeon, solfejo, teoria e composição, conforme anúncio que ele publicou na Revista Bastidores na década de 1950. Sabe-se por roteiros de programas radiofônicos existentes em seu acervo, que nos anos 1950 ele se encontrava em plena atividade na Rádio Sociedade Farroupilha. Para entendermos melhor sua passagem por essa rádio, vale a pena conhecermos mais

<sup>331</sup> UMA GRANDE festa na Gaúcha. **A Nação**. Porto Alegre, 17 mar. 1942.

<sup>332</sup> SAN MARTIN, Eduardo. Missões: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 29 jun. 1980.

detalhadamente a história dessa emissora, nascida em 1935 durante as comemorações da Revolução Farroupilha.

### 3.2 Rádio Sociedade Farroupilha

A Rádio Sociedade Farroupilha foi inaugurada no dia 24 de julho de 1935. Tendo sido anunciada desde o ano anterior, a inauguração foi um grande evento, com alto-falantes pelas ruas da cidade instalados para a transmissão ao vivo de nada menos que dois ícones da música brasileira da época: Carmem Miranda e Mário Reis. Pertencente à família do General Flores da Cunha, então interventor do estado, a rádio iniciou suas atividades com sólida estrutura tecnológica. Possuía “um transmissor de 25kW e uma garantia de propagação livre, sem outras emissoras na mesma frequência, com um canal exclusivo internacional”.<sup>333</sup> Além da estação de rádio, Flores da Cunha havia comprado dois diários, o *Jornal da Manhã* e o *Jornal da Noite*. É importante ressaltar que a emissora e os diários faziam parte das estratégias de Flores da Cunha para firmar sua posição política. Havia sido um dos maiores propagandistas da candidatura de Getúlio Vargas em 1930, sendo esse, inclusive, um dos motivos pelos quais fora nomeado interventor do estado. Já em 1935, no entanto, como vimos, Flores e Vargas estavam com as relações estremecidas. Sem dúvida, a aquisição de uma rádio e de um jornal foi mais uma estratégia, da mesma forma que a grande festa das comemorações da Revolução Farroupilha, para firmar-se no poder e enfrentar o presidente da República.

É interessante citar como Ferraretto, no seu livro sobre as rádios no Rio Grande do Sul, descreve Flores da Cunha:

Culto, falando fluentemente o espanhol e o francês, o general Flores da Cunha conhecia, assim, o poder da palavra. Ao orador político habilidoso, somava-se o gosto pelas letras. Sabia de memória trechos inteiros dos escritos dos seus autores favoritos, não raro absorvidos, altas horas da noite, em longos períodos de leitura. Costumava recitar, por exemplo, passagens de *Les fleurs du mal*, do poeta simbolista francês Charles-Pierre Baudelaire. Na época em que estudava na Faculdade de Direito, no Rio de Janeiro, admirador confesso de Floriano Peixoto, escrevia com frequência para o jornal *Marechal de ferro*, editado no Rio Grande do Sul. Depois de formado, já em Sant’Ana do Livramento, sua cidade natal, dirige *A fronteira*, órgão do Partido Rio-Grandense na região.

Nesse contexto de líder político impetuoso, com experiências anteriores na imprensa panfletária do PRR e de orador do poder da palavra – e, em especial, de seus efeitos sobre a opinião pública – é que se deve compreender

<sup>333</sup> FERRARETTO, *op. cit.*, p. 126.

as investidas do general Flores da Cunha na área da comunicação, que levariam à compra do matutino *Jornal da manhã* e do vespertino *Jornal da noite* e à instalação da Rádio Sociedade Farroupilha.<sup>334</sup>

É natural que Flores da Cunha, sendo homem de tamanha sagacidade, soubesse do valor dos veículos de comunicação numa disputa política. Na realidade, a ligação do poder com uma rádio não se configurava em novidade. A própria Rádio Sociedade Rio-Grandense, primeira do estado, já mantinha uma “proximidade” com Borges de Medeiros, que estava em seu quinto mandato como presidente do estado e fazia parte do círculo de relações de Juan Ganzo Fernandez, fundador da RSR.<sup>335</sup> Também a Rádio Sociedade Gaúcha mantinha fortes laços com Otávio Rocha, intendente municipal. Foi um forte colaborador dessa emissora, tendo sido definido pela imprensa, por ocasião de seu falecimento, em fevereiro de 1928, como “seu melhor auxiliar na vida econômica da sociedade [Rádio Sociedade Gaúcha]”.<sup>336</sup>

Enquanto a Rádio Gaúcha continuava uma sociedade de radiófilos, a Difusora, outra emissora porto-alegrense, se caracterizava por ser um empreendimento comercial, seguindo as tendências da Rádio Record de São Paulo. A Difusora fora criada em 1934 por Artur Pizzolli, visionário comerciante que viu na radiofonia um grande mercado para a venda de receptores em sua loja. Porém essa emissora possuía possibilidades técnicas bastante reduzidas e no primeiro momento não acarretou problemas para a rádio Gaúcha.<sup>337</sup> Diferentemente, a Farroupilha, com amplo aparato técnico e também com propósitos comerciais, passou a se destacar pela sua programação.

Ao transmissor de 25kW, o mais potente do país, e ao canal livre internacional, associava-se uma programação artística que reunia conhecidos músicos da época e à qual se iria juntar, logo em seguida, a dupla Pery e Estelita, responsável pelo desenvolvimento do radioteatro no Rio Grande do Sul. Nas primeiras semanas de agosto de 1935, já fica claro que a PRH-2 [prefixo adotado pela emissora] estava introduzindo um nível de profissionalização diferente do até então existente. Mesmo permanecendo no ar por um período menor do que a Rádio Difusora, a Farroupilha irradia mais tempo ao vivo, programando apresentações de seus músicos contratados – reunidos na Orquestra Internacional, na Orquestra Típica e no Conjunto de Jazz – para a faixa das 12 às 13h, alternando os quartos de hora com gravações de sucesso de então.<sup>338</sup>

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>337</sup> Em 1944 essa emissora foi vendida para os Diários Associados de Assis Chateaubriand, o mesmo que acontecera com a Farroupilha em 1943.

<sup>338</sup> FERRARETTO, *op. cit.*, p. 131.



De fato, essa programação de destaque incluía um grande número de músicos contratados. Além do elenco fixo, muitos astros e estrelas de renome nacional eram trazidos a Porto Alegre, sendo que, com apenas dois anos de existência, a emissora já trouxera Aurora Miranda, Carmem Miranda, Bando da Lua, Francisco Alves, Gilda de Abreu, Lamartine Babo, Mário Reis e Vicente Celestino.<sup>339</sup>



Figura 28 - Roberto Eggers e parte do elenco da Rádio Farroupilha (MHVSL).

Além disso, fatos inusitados aconteceram na rádio, como o casamento da cantora Horacina Corrêa com Oscar Corrêa. A cerimônia, celebrada nas dependências da emissora, com direito a marcha nupcial tocada pela orquestra, foi transmitida ao vivo, causando curiosidade no público. A imprensa, além de se referir ao magistrado como um “*speaker* um tanto bisonho”, fez mais algumas considerações.

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 136.

Teve lugar ontem, no estúdio da Rádio Farroupilha, um casamento verdadeiramente *sui generis*: Horacina Corrêa, a conhecida cantora que toda a cidade aprecia, casou-se civilmente pelo microfone.

Tem havido casos de consórcios em transatlânticos, em aviões, em dorso de elefante, e até em deslizadores, mas num estúdio de rádio, defronte ao microfone, acreditamos ser essa a primeira vez. Porto Alegre pode orgulhar-se deste récord de excentricidade. Dir-se ia estar-se em Hollywood.<sup>340</sup>

Afora ser o grande sonho da cantora realizar seu casamento no estúdio da rádio, vemos que acontecimentos como esses também promoviam audiência para a emissora. E a Farroupilha não deixava passar oportunidades como essa, razão pela qual se tornou a emissora líder em Porto Alegre.

A partir de 1937, no entanto, a situação política no Estado agrava-se. Além de todas as desavenças entre Flores e Vargas já comentadas no segundo capítulo, em outubro de 1936 alguns deputados liberais votaram contra o candidato indicado por Flores para a Vice-Presidência da Assembleia Legislativa. Esse “racha” no partido ficou conhecido como “Dissidência Liberal” e acabou contribuindo efetivamente para a derrocada do intendente, pois os dissidentes representaram mais uma arma de Vargas na queda de braço que vinha sendo travada entre os dois políticos desde 1933. O desfecho da história foi a renúncia de Flores no final de 1937 e sua fuga para o Uruguai.<sup>341</sup> Seu retorno só acontece no ano de 1942, sendo preso imediatamente após sua chegada. O agravamento da situação política acaba por refletir-se na situação econômica da família Flores da Cunha, culminando na venda da Rádio Farroupilha para os Diários e Emissoras Associados em 1943.

O proprietário do conglomerado Diários e Emissoras Associados era Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968), um paraibano que, tendo lançado seu primeiro jornal em 1924, na década de 1940 possuía a maior cadeia de meios de comunicação do Brasil. Em praticamente todos estados brasileiros havia emissoras de rádios e jornais do grupo, conferindo a Chateaubriand poderosa influência sobre políticos e empresários brasileiros. Foi inclusive através dele que a televisão chegou ao Rio Grande do Sul nos anos 1960.<sup>342</sup>

A incorporação da Farroupilha ao grupo de Chateaubriand remodelou as bases da emissora que passou a ser “uma indústria de produção de conteúdo voltada ao

<sup>340</sup> O MAIS excêntrico casamento já realizado nesta capital. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 9 out. 1936. Rádio.

<sup>341</sup> TRINDADE, Hégio (Org). **Revolução de 1930: Partidos e Imprensa Partidária no RS (1928-1937)**. Porto Alegre: L&PM, 1980.

<sup>342</sup> MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. 3.ed. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

entretenimento e caracterizada por produtos de largo consumo, como as novelas radiofônicas, os programas de auditório e os humorísticos”.<sup>343</sup> Essa era uma tendência que já vinha se configurando nas rádios brasileiras, principalmente no centro do país. Desde a década de 1930 as emissoras já vinham introduzindo o elenco fixo com remuneração mensal. Gisela Swetlana Ortriwano diz que

A partir daí começa a corrida e as grandes emissoras contratam a peso de ouro astros populares e orquestras filarmônicas. E mesmo as emissoras de pequeno porte procuram também ter o seu pessoal fixo. Essa mudança aguçou – ou mesmo desencadeou – o espírito de concorrência entre as emissoras, inclusive as de outros estados, que imitavam a programação lançada pela Record.<sup>344</sup>

Porém, durante esses primeiros anos de atividade da radiofonia no estado, Eggers continuava na Rádio Sociedade Gaúcha. É possível que tenha permanecido lá por pelo menos treze anos, pois Sérgio Roberto Dillenburg, jornalista que escreveu o livro “Os anos dourados do rádio em Porto Alegre” registra a admissão de Eggers na Rádio Difusora em 1944,<sup>345</sup> exatamente no ano em que os Diários Associados compram essa emissora. Ou seja, é provável que tenha permanecido na Rádio Gaúcha até esse ano.

Mas o fato é que não há como apurar, no momento, a data exata em que ingressou na Rádio Sociedade Farroupilha. Na verdade, a partir de 1944, sendo a Difusora e a Farroupilha do mesmo grupo, havia certa circulação de pessoal entre essas duas rádios. Como conta o radialista Enio Rockenbach, certa vez a Farroupilha se esqueceu de pagar uma licença exigida pelo governo e foram cassados seus direitos de transmissão. Toda a programação passou a ser transmitida pela Difusora até que a situação se regularizasse.<sup>346</sup>

O mais antigo contrato de trabalho entre a Rádio Farroupilha e Eggers encontrado no acervo data de 1º de março de 1948. Trata-se de um contrato de locação de serviços em que Eggers é contratado como “Maestro Ensaiador e Regente de Orquestra”. O contrato tem duração de três meses e a Rádio Farroupilha obriga-se a pagar a quantia de Cr\$ 7.500,00 (sete mil e quinhentos cruzeiros) a Eggers (em parcelas

<sup>343</sup> FERRARETTO, *op. cit.*, p. 145.

<sup>344</sup> ORTRIWANO *apud* FERRARETTO, *op. cit.*, p. 153. A Rádio Record foi fundada em 1928 em São Paulo e tornou-se uma das maiores emissoras do país.

<sup>345</sup> DILLENBURG, Sérgio Roberto. **Os anos dourados do rádio em Porto Alegre**. Porto Alegre: ARI CORAG, 1990.

<sup>346</sup> Conforme entrevista pessoal em 4 ago. 2011. Esse incidente teve, na verdade, um fundo político. O fato é relatado detalhadamente por Ferraretto, *op. cit.*, p. 143.

quinzenais de Cr\$ 1.250,00). Nesse contrato, a CLÁUSULA 1ª estipulava a prestação de serviço de, no “máximo, seis horas, sendo quatro para irradiações e duas para ensaios, de acordo com o decreto nº 23.152 de 15 de setembro de 1933”. E na CLÁUSULA 12ª “o contratante [Eggers] compromete-se a atuar diariamente”. Junto a esse contrato há outro com validade de mais três meses (1/6/48 a 30/9/48). Nesse, a Rádio Farroupilha se compromete a pagar Cr\$ 10.000,00 em parcelas de Cr\$ 1.250,00. As datas de vigência desses contratos coincidem exatamente com o período em que foi ao ar o “Teatro Lírico Farroupilha”. Esses contratos revelam apenas uma rápida passagem de Eggers pela Rádio Farroupilha sem que tenha sido efetivado, pois em 1950 Eggers enviou uma carta ao delegado do imposto de renda justificando não ter apresentado declaração no ano anterior por estar desempregado no ano de 1949 e 1950 e por não ter obtido nenhum lucro. Ao mesmo tempo, o aumento de cachê do primeiro para o segundo contrato, de Cr\$ 7.500,00 para Cr\$ 10.000,00, sugere que o “Teatro Lírico Farroupilha” tendo alcançado destaque na audiência, despertando o interesse da emissora em manter Eggers por mais três meses.

Além desses, há no acervo outro contrato que comprova a efetivação de Eggers na Farroupilha. Com vigência de 01/04/51 a 31/12/52, a Farroupilha contrata Eggers para “prestação de serviços como maestro e concertador”. O valor a ser pago ao músico seria de “Cr\$ 63.000,00 pagáveis em parcelas quinzenais de Cr\$ 1.500,00”. A cláusula de no máximo seis horas de prestação de serviços continuava, porém a CLÁUSULA 13ª rezava o seguinte: “O contratado [Eggers] declara não exercer nenhuma outra atividade artística ou funcional além da prevista no presente contrato.”<sup>347</sup> Aqui temos dois pontos bastante importantes. Embora contasse no contrato a jornada de no máximo seis horas, Eggers declarou em 1980, em relação ao seu trabalho na Rádio Farroupilha: “Meus colegas encerravam o expediente e eu ficava lá, só com o zelador do prédio, orquestrando canções de variedades. Toda tarde de sábado e das seis da manhã às 22h eu estava lá. Deixei boa parte da minha vida nisto”.<sup>348</sup> Além disso, se considerarmos a cláusula 13ª em que Eggers se compromete a trabalhar exclusivamente para a rádio, teremos um indicativo do rumo que tomou a vida profissional de Eggers após sua “saída de cena” do panorama da música erudita porto-alegrense. Embora continuasse produzindo, e muito, pois compunha para programas, fazia arranjos para as orquestras

---

<sup>347</sup> Contrato de locação de serviço da Rádio Sociedade Farroupilha (MHVSL).

<sup>348</sup> SAN MARTIN, Eduardo. Missões: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 29 jun. 1980.

da rádio, foi sendo cada vez menos lembrado. E toda evidência que lhe foi própria nos anos 1930, agora se apagava.



**Figura 29 - Roberto Eggers a frente da orquestra da Rádio Farroupilha (MHVSL).**

A Farroupilha era conhecida como “a mais potente”, liderando a audiência. Além de uma discoteca reconhecida como “a mais completa de todas”,<sup>349</sup> mantinha uma orquestra, a PANFAR, que contava com 34 músicos extremamente competentes. É Eggers mesmo quem confirma:

Nossa orquestra era das mais capacitadas. Tocávamos de tudo, tínhamos os melhores músicos da cidade e enfrentávamos tanto o jazz como o popular, a música de concerto e até promovemos concertos radiofônicos com cantores líricos.<sup>350</sup>

O diretor musical era o maestro Salvador Campanella (1907-1985), um italiano radicado em Porto Alegre. Além dele, também trabalhavam na rádio como maestros,

<sup>349</sup> DILLENBURG, *op. cit.*, p. 26, 35.

<sup>350</sup> SAN MARTIN, Eduardo. Missões: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 29 jun. 1980.

Roberto Eggers, Manso, Karl Faust, e Morpheu Belluomini.<sup>351</sup> Segundo depoimento do radialista Enio Rockenbach, Campanella era o responsável pela distribuição das tarefas. Ele definia o maestro que ficaria responsável por determinado programa.

No acervo de Eggers há alguns roteiros de programações, datilografados e mimeografados, provavelmente feitos por Campanella. Cada maestro ganhava uma cópia para saber seus horários de escala. A seguir, a transcrição de um deles para que possamos entender essa distribuição.

- AUDITÓRIO -  
Programa para a noite  
 - 17 de abril de 1956 -  
TERÇA FEIRA

20 h. 05 m. – “FESTA NO GALPÃO” -

PAIXÃO CORTE  
 Trio GAUDÉRIOS  
 DARCY FAGUNDES

20 h. 35 m. – MARMELÂNDIA – Comediantes e Jazz – KARL FAUST – SWING

21 h. 05 m. – “OS TRÊS MOSQUETEIROS” – Cantores e Jazz – BELLUOMINI – RUY

1) – “Terna Melodia”, Fox de Irving Bérlin, versão de Nelson Silva

CONJUNTO VOCAL FARROUPILHA

21 h. 35 m. – “UMA PULGA NA CAMISOLA” – Comediantes e Jazz – EGGERS – SWING

22 h. 05 m. – Audição do Conjunto Vocal “ANJOS DO INFERNO”

22 h. 05 m. – REPÓRTER “ESSO” –

Certamente cada programa devia ter um maestro mais ou menos fixo. No entanto, pela análise dos outros roteiros, podemos perceber que nem sempre o maestro que regia era necessariamente o maestro que havia composto a música ou feito o arranjo.

O fato de a emissora comportar cinco maestros e, ainda, levando-se em conta o depoimento de Eggers, que disse passar a maior parte do tempo trabalhando (não somente as seis horas previstas no contrato), demonstram que a Farroupilha fazia jus ao seu “apelido” – a mais potente. E não apenas em termos técnicos, visto que também era

<sup>351</sup> DILLENBURG, *op. cit.*, p. 106.

líder de audiência. Escreve Sérgio Dillenburg, “a Rádio Farroupilha mantinha por essa época [1943] o maior número de ouvintes, longe mesmo da Difusora e da Gaúcha. E para continuar com esta preferência, mensalmente eram introduzidos novos programas e retirados os de menos audiência”.<sup>352</sup>

Um sério incidente, porém, veio balançar as estruturas da Farroupilha em 1954. Pertencente ao grupo empresarial de Assis Chateaubriand (Chatô), o posicionamento político de seu proprietário devia obviamente refletir a posição política da rádio. Chateaubriand, que apoiava Carlos Lacerda, adversário político de Vargas, não só deixava transparecer suas opiniões em seus veículos de comunicação como os usava para defender interesses de seu candidato. O acontecimento que teria culminado na morte de Vargas é explicado por Bibiana Soldera Dias:

Chatô alia-se a Lacerda numa campanha contra o jornal getulista “Última Hora”, de propriedade do seu antigo funcionário Samuel Wainer que tinha posições claras a favor do governo Vargas e por isso ganhava benefícios financeiros e apoio político. Foi nesse universo paralelo, onde as vaidades ferviam e tomavam forma, que o jornalista Carlos Lacerda foi alvo de um atentado que culminou com a morte do Major aviador Rubens Florentino Vaz e o sequente suicídio do Presidente Vargas. Uma revolta tomou conta do país. Os getulistas ficaram contra as Forças Armadas que instauraram um Inquérito Policial-Militar para apurar as investigações do crime da rua Toneleros.<sup>353</sup>

A edição do dia 21 de agosto de 1954 da revista “O Cruzeiro”, também de propriedade de Chateaubriand, publicou um artigo não assinado, dando a entender que o atentado fora obra do Palácio do Catete, a fim de silenciar Carlos Lacerda.<sup>354</sup> Note-se que essa edição foi publicada três dias antes do suicídio de Getúlio Vargas.

Com posição política firmada e declarada, é normal que se desperte a ira de alguns. E foi o que aconteceu. No dia 24 de agosto, assim que anunciada a morte de Getúlio Vargas pelo próprio microfone da Farroupilha, populares getulistas invadiram o prédio e o depredaram totalmente, ateando fogo nas dependências da rádio. Segundo Sérgio Dillenburg, ficaram apenas as paredes em pé. Funcionários ficaram presos, detidos pelas chamas, resultando em alguns seriamente feridos.<sup>355</sup> Nesse incidente todo material da rádio foi destruído, incluindo instrumentos, partituras e a discoteca da rádio, que se configurava numa das maiores do Rio Grande do Sul. Foi nesse incêndio,

---

<sup>352</sup> DILLENBURG, *op. cit.*, p. 55.

<sup>353</sup> DIAS, Bibiana Soldera. A crise final do governo Getúlio Vargas sob o olhar de Assis Chateaubriand: uma análise das edições de agosto e setembro de 1954 da revista O Cruzeiro. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 9., 2008, Porto Alegre. **Anais**. Porto Alegre: UFRGS, 2008. [online].

<sup>354</sup> O CRUZEIRO *apud* Dias, *op. cit.*

<sup>355</sup> DILLENBURG, *op. cit.*, p. 101-2.

inclusive, que Arthur Elzner perdeu parte de sua produção musical (a outra já havia sido perdida na enchente de 1941).<sup>356</sup>

Vieram tempos difíceis para os funcionários da Rádio, entre os quais Eggers se incluía. É novamente Dillenburg que conta a situação precária em que a emissora ficou:

Diante deste fato a emissora ficaria fora do ar durante várias semanas. Quando retornou, na Rua Siqueira de Campos, precariamente, não era nem de longe a mesma Farroupilha de outrora. A programação tornara-se improvisada, a publicidade diminuiu e o faturamento baixou a níveis perigosos. Os salários dos funcionários deixaram de ser pagos, predominando os “vales” semanais, sempre insuficientes. Apesar destas dificuldades, operadores, pessoal do escritório, enfim, todo o corpo de empregados, continuaram a trabalhar normalmente, acreditando que de uma maneira ou de outra as soluções seriam encontradas. Seriam, de fato, mas a longo prazo e a um custo alto. O espírito corporativista e o empenho de alguns, por fim triunfariam.<sup>357</sup>

A Farroupilha se instalara num velho casarão junto à Rádio Difusora, com um pequeno auditório, onde não era possível continuar sua programação normal. Os funcionários se mantinham como podiam, complementando sua renda com outras atividades. Uma das soluções encontradas foi excursionar pelo interior do estado fazendo apresentações em teatros ou mesmo em praças públicas. Não há nenhum relato referente a Eggers por essa ocasião, a não ser seu nome citado por Dillenburg entre os funcionários que permaneceram na rádio e contribuíram para sua recuperação. Não é difícil imaginar que Eggers tenha usado a atividade de professor como tábua de salvação para a situação. Naquele tempo era ainda solteiro, pois conheceu D. Nelly e casou-se somente na década de 1960, na época em que dava aulas de piano para seu filho. Sem compromisso de sustentar uma família, pôde se sujeitar a trabalhar sem ou com baixo salário durante algum tempo.

A emissora, enfim, se recuperou e Eggers continuou na ativa até a década de 1960, quando aparecem as primeiras TVs em Porto Alegre. Na década de 1970 a orquestra da emissora já havia se extinguido, a música ao vivo na rádio já não acontecia. Muitos radioatores e radialistas, e talvez até músicos, foram para a TV. Isso não aconteceu com Eggers, no entanto. No ano de 1977 ainda era funcionário da Rádio Farroupilha, mesmo tendo sido o Departamento Musical extinto.<sup>358</sup> Não há como sabermos se continuou prestando serviços à rádio, ou se aquilo era uma espécie de

<sup>356</sup> Para lembrar, Artur Elzner foi o músico cego que escrevera a Rapsódia 1835, que Eggers usara como abertura do terceiro ato de *Farrapos* por ocasião da primeira récita da ópera.

<sup>357</sup> DILLENBURG, *op. cit.*, p. 102.

<sup>358</sup> DEPOIS de 41 anos ópera gaúcha “Farrapos” volta com seu criador. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 22 set. 1977.



“consideração” por tantos anos de serviço prestado. Por depoimento de seu enteado, sabemos que teve problemas para conseguir sua aposentadoria, pois a Rádio Gaúcha não lhe forneceu a documentação necessária para comprovação do tempo de serviço na emissora. O certo é que eram seus alunos particulares o que o mantinha.

Vamos saber agora mais detalhes sobre a função de Eggers na Rádio Farroupilha, sobre os programas de que participou e as músicas que compôs nesse período.

### 3.3 Programas radiofônicos

Como vimos, o início da radiofonia no Rio Grande do Sul, como em todo Brasil, foi marcado pela característica associativa das primeiras emissoras. Sua programação era baseada nos chamados “quartos de hora”, em que, a cada quinze minutos, mudavam as atrações. Como conta Ferraretto sobre a programação no início dos anos 1930,

no campo do entretenimento, à falta de artistas para se apresentarem no estúdio, o habitual era incluir um programa com “discos selecionados”, fornecidos por casas comerciais da cidade, que, assim, difundiam por meio do rádio os produtos recém-chegados – os lançamentos musicais – em uma antecipação de uma prática tornada, mais tarde, comum. A programação incluía, ainda, a previsão do tempo, fornecida pelo Instituto de Meteorologia Coussirant de Araújo; um *Boletim comercial*, com informações econômicas; notícias lidas dos jornais, e, sempre que possível, as chamadas efemérides do dia.<sup>359</sup>

Somente em 1934, com a criação da Rádio Difusora por Artur Pizzoli, esse conceito começa a mudar. A criação da Rádio Farroupilha em 1935 foi um grande marco na transformação desse sistema, pela inovações referentes à sua programação. Mas a nova estruturação de programas é sensivelmente alterada a partir do momento em que os Diários e Emissoras Associados compram, em 1944, essa emissora e passam a operá-la nos moldes que já vinham fazendo em suas outras emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo. As mudanças são anunciadas pelo Diário de Notícias.

A partir de ontem, por deliberação da direção artística da Rádio Farroupilha, os programas dessa emissora estão sendo apresentados sob forma. Foi abolida o sistema de quartos de hora com um único artista – salvo os contratados comerciais exclusivos – passando a programação a ser feita em

---

<sup>359</sup> FERRARETTO, *op. cit.*, p. 91.

desfile com vários cantores e conjuntos orquestrais atuando dentro do mesmo programa.<sup>360</sup>

É a partir desse momento que se consolida a superação dos antigos modelos de programação dos anos 1920 e 30. A publicidade já se encontrava incorporada na programação e representava agora sua fonte de recursos. As antigas estratégias para arrecadar fundos, como chás dançantes e promoções sociais, já não eram mais usadas, caindo por terra o sistema das emissoras associativas das décadas anteriores. Surgem as radionovelas, os programas de auditório, humorísticos, infanto-juvenis, jornalismo e esporte que formaram a chamada “era de ouro do rádio”.

Do período em que Eggers atuou nesse meio foram guardados roteiros de programas feitos entre os anos 1953 e 1963. Há uma considerável variedade deles, sendo que, de alguns, temos apenas um exemplar, de outros, um número mais consistente (do programa “De querência em querência” há 42). No quadro abaixo os programas estão relacionados em ordem cronológica, com algumas informações básicas constantes nos roteiros para que possamos ter ideia de suas características.

| <b>Programa</b>             | <b>Ano</b> <sup>361</sup> | <b>Horário</b> | <b>Produtor</b> | <b>Características</b>  | <b>Observações</b>              |
|-----------------------------|---------------------------|----------------|-----------------|---|---------------------------------|
| De querência em querência   | 1953 até 1958             | 20h 35 min.    | Nelson Cardoso  | Tinha como objetivo contar a história de municípios gaúchos. Eram narrados a história da formação, aspectos econômicos, políticos e sociais do município escolhido da semana.   | Semanal Programa gravado        |
| Páginas da vida             | 1954                      |                | Ilza Silveira   | Apresentava quadros variados, sendo no mesmo programa contada a história de alguma pessoa ilustre que tivesse trabalhado em prol do bem social brasileiro (ex, Roquette Pinto), uma piada enviada por um ouvinte e uma história com fundo moral, “de coragem e força de vontade” como era dito no encerramento do programa. | Semanal                         |
| Qual é o nome dessa mulher? | 1954                      | 21h05 min      | Nelson Cardoso  | Um ator fazia perguntas a uma atriz que representava o papel de uma personagem histórica. A atriz narrava características de sua vida para que o público pudesse descobrir de quem se tratava. Ao longo do programa várias perguntas eram feitas para o auditório e ouvintes. Os acertadores recebiam prêmios.              | Semanal. Programa de auditório. |
| Há uma emissora no céu      | 24.07.1955                |                | Nelson Cardoso  | Um ator e uma atriz conversam sobre o funcionamento de uma emissora. A atriz  | Ao vivo, no Teatro São          |

<sup>360</sup> Diário de Notícias, 27 ago. 1944 *apud* FERRARETTO, *op. cit.*, p. 162.

<sup>361</sup> Essas datas são relativas aos programas que estão no acervo Roberto Eggers e não necessariamente as datas de ocorrência dos programas, com exceção dos programas únicos.

|  |                                  |                    |   |  |  |
|--|----------------------------------|--------------------|---|--|--|
|  |                                  |                    |   | abre um álbum de fotografias e pergunta ao ator quem são aquelas pessoas. Este lhe explica que são colegas da rádio Farroupilha que agora moram no céu. Cita um a um e explica as funções que exerceram na rádio.  | Pedro, em comemoração aos 20 anos da Farroupilha |
| Quem é esse homem?                               | 1955                             | 21h 05 min         | Nelson Cardoso  | Nos mesmos moldes de “Qual é o nome dessa mulher”.   | Semanal Programa de auditório                    |
| Rio Grande do Sul Colônia - Imigrantes italianos | 24/7/55                          |                    | Nelson Cardoso  | Narra a chegada dos imigrantes italianos e como se desenvolveram as colônias por eles fundadas no Estado.  |  |
| Rio Grande do Sul Colônia - As Louras Querências | 24/7/55                          |                    | Nelson Cardoso  | Narra a chegada dos imigrantes alemães e como se desenvolveram as colônias por eles fundadas no Estado.  |  |
| Os vanguardistas do progresso                    | 25/7/1956                        | 22h05min. às 23 h. | Nelson Cardoso  | Nos mesmos moldes dos programas sobre a colonização, fornecendo as mesmas informações sobre a imigração alemã e italiana, porém condensado em um único programa.   |  |
| Centuros de 35                                   | 14,15,17,18 e 19 de set. de 1956 | 22h40 min.         | Nelson Cardoso  | Contam a história da Revolução Farroupilha.  | Série de 5 programas                             |
| Histórias de nossa história                      | 1958                             | 21h 35 min         | A. Delgado Filho e Nelson Cardoso                                     | Nos mesmos moldes de “Qual o nome dessa mulher” e “Quem é esse homem”, falava sobre um personagem histórico. A premiação ao auditório e ouvintes era feito mediante respostas à perguntas no decorrer do programa. A diferença é que a identidade do homenageado era revelada no início do programa. | Programa de auditório                            |
| Postais do Rio Grande                            | 1958 e 1959                      |                    | Alternam entre A. Delgado Filho, Nelson Cardoso e Athayde de Carvalho | Nos mesmos moldes do Programa “De querência em querência”.   | Semanal. Programa gravado.                       |
| Você me conhece?                                 | 1959                             | 21h 35 às 22h      | Nelson Cardoso  | Nos mesmos moldes dos programas “Qual o nome dessa mulher” e “Quem é esse homem”. A mesma forma de premiação, ficando a revelação da personalidade no final do programa.   | Programa de auditório.                           |
| Vozes líricas                                    | 1960                             | 22h 36 min         | Mário de Lima Hornes  | O narrador relatava uma cena de alguma ópera e em seguida um cantor e/ou cantora lírica cantava o respectivo número (uma ária, dueto, romança, etc). Assim sucessivamente, sendo em média narrados e cantados quatro ou cinco cenas e números musicais por programa.                                 | semanal  |
| Mulheres na música                               | 1961                             | 22h 06 min         | Otávio Augusto Vampré   | Ao contrário do que o título sugere, o programa contava a história de um compositor famoso (no único programa que há no acervo, conta a vida de Chopin). Porém dá ênfase às suas relações amorosas. As mulheres que o título do programa se refere, são os casos amorosos dos músicos.               |  |
| Sorrimos... as vezes                             | 1963                             | 20h 36 min. às     | Ony Nogueira  | Narrativa de piadas  | Programa humorístico                             |

|  |  |      |                  |   |                            |
|--|--|------|------------------|---|----------------------------|
|  |  | 22h. |                  |   |                            |
| Programa dedicado à Rádio Poty, de Natal |  |      | A. Delgado Filho | Uma homenagem que a Rádio Farroupilha fez à Rádio Poty, de Natal, na ocasião de seu aniversário. São narradas lendas, costumes e outros aspectos típicos do Rio Grande do Sul com músicas típicas de ambos Estados. | Gravado e enviado à Natal. |

A partir desses dados, é possível fazer uma categorização dos programas. “Qual é o nome dessa mulher?”, “Você me conhece?”, “Quem é esse homem?”, “Histórias de nossa história” e “Mulheres na música” são programas que se caracterizam por apresentarem perfis biográficos de personagens históricos. De acordo com Sérgio Dillenburg, esse tipo de programa era bastante comum na programação noturna, com o objetivo de manter um canal cultural na programação.<sup>362</sup> Os programas que podem ser categorizados como “homenagens” são: “Há uma emissora no céu”, “Rio Grande do Sul Colônia – Imigrantes Italianos” e “As Louras Querências” (que foram apresentados no mesmo dia), “Os Vanguardeiros do Progresso”, “Centauros de 35” e o programa dedicado à Rádio Poty de Natal. Eram programas apresentados em datas especiais, como comemorações da imigração alemã, da Revolução Farroupilha, entre outras. O programa dedicado à emissora de Natal, RN, era uma política comum das emissoras pertencentes às Emissoras e Diários Associados, - cada emissora possuía sua “emissora irmã” com o qual trocava informações e gentilezas.<sup>363</sup>

Dois dos programas tinham o objetivo de narrar a história da formação de municípios gaúchos, “De querência em querência” e “Postais do Rio Grande”. A ideia de um programa que divulgasse as cidades gaúchas não era exatamente original. Sérgio Dillenburg citou um programa do ano de 1944 que parece ter tido o mesmo objetivo desses dois.

Na Farroupilha, Manoel Braga Gastal iniciava [1944] um programa de grande aceitação, contribuindo para a interiorização do rádio. Chamava-se “Cidades do Rio Grande”, e procurava divulgar os aspectos históricos, culturais e econômicos de cada comuna gaúcha.<sup>364</sup>

O interessante é que o último programa “De querência em querência” data de 22 de setembro de 1958 e o primeiro “Postais do Rio Grande”, de 25 de maio de 1958. Não há como sabermos o período exato em que permaneceram na programação da emissora,

<sup>362</sup> DILLENBURG, *op. cit.*, p. 25.

<sup>363</sup> ROCKENBACH, entrevista cit.

<sup>364</sup> DILLENBURG, *op. cit.*, p. 65.

mas é certo que coexistiram por pelo menos cinco meses. Observando os roteiros, vemos que a estrutura de ambos era exatamente a mesma, sendo que os programas sobre a cidade de Santa Maria – apresentados por “De querência em querência” em 6 de novembro de 1953 e por “Postais do Rio Grande” no dia 25 de maio de 1958 – são cópias praticamente fiéis, alterando-se, obviamente, detalhes como patrocinadores.

Os demais programas são diversificados, entre humorista (“Sorrisos...às vezes”), de “fundo moral” (“Páginas da vida”) e lírico (“Vozes Líricas”). Uma análise do conjunto dos programas de rádio que Eggers participou, podemos concluir que, embora tratem de assuntos diversos e de alguns serem ao vivo e outros gravados, possuem bastante características em comum: todos são noturnos e possuíam estruturas semelhantes; tinham um narrador que iniciava a história, sendo essa narração entremeada com diálogos entre personagens da história que estava sendo contada. Certamente o objetivo era ambientar o ouvinte e dar um aspecto realístico à história, sendo que alguns dos programas, como “De querência em querência”, tinham personagens fixos que estavam sempre presente. Eram uma espécie de rádio teatro, dando ideia de que uma história estava sendo representada. Com exceção de “Sorrisos...às vezes”, que apenas narrava piadas, todos os programas tinham objetivo de levar informações culturais aos ouvintes, principalmente de ordem histórica.

Nos roteiros havia indicações específicas aos atores para que o diálogo entre personagens recriasse o ambiente da história contada. No programa “De querência em querência” de 30 de outubro de 1953, há o seguinte trecho no roteiro:

ALEMÃO: (SOTAQUE FORTE) Sabe uma coisa, seu Frederico?... Nós está comendo moscas!....  
 ALEMÃO 1: Por que nós está comendo moscas, seu Hans!....  
 ALEMÃO: Nós está bancando burro de carga, sem nenhuma necessidade!...<sup>365</sup>

Nesse exemplo vemos a orientação para que os atores falassem com o sotaque alemão. A própria escrita já indica, na fala, erros de concordância, comuns entre os imigrantes e seus descendentes. Outros sotaques também eram requisitados:

JUVÊNIO: (GAUCHÃO): Lá fresca, seu moço... aproveite que a erva é especial! Tá de doer de bom esse mate...<sup>366</sup>

<sup>365</sup> Roteiro do Programa radiofônico “De querência em querência”, 30 out. 1953, Cai. – Esse programa foi transcrito na íntegra e encontra-se nos anexos.

<sup>366</sup> Roteiro do Programa radiofônico “De querência em querência”, 13 nov. 1953, Uruguiana.

Veem-se também indicações de entonação de voz para indicar um estado de espírito:

HOMEM: (ATEMORIZADO) Coronel... vamos ser massacrados pelos índios!

CORONEL: (MAIS IDOSO-CALMO-VALENTE) Calma, calma... eles não vão atacar. Querem parlamentar conosco!...<sup>367</sup>

Também a indicação que sugeria a “idade” do personagem era bastante comum:

MULATO: Aceita uma trago?

BENTO: (MOÇO) Não, obrigado... que lhe faça bom proveito!<sup>368</sup>

Dos dezesseis tipos de programas que temos, em onze aparece o nome de Nelson Cardoso (1926-2006) como produtor. Porto-alegrense formado em Direito pela UFRGS, iniciou na Rádio Farroupilha, na década de 1940, como redator comercial e, no final de 1947, teve seu primeiro programa, “Sinos da Tarde”. Produziu diversos tipos de programas, principalmente radioteatros.<sup>369</sup> Se pensarmos que o maestro Campanella fazia a distribuição dos maestros para os programas em que atuariam, podemos considerar que o fato de tantas vezes Cardoso e Eggers trabalharem juntos é sinal de que a dupla rendia bons resultados.

Pelo conteúdo dos programas, podemos constatar que as produções de seus textos demandavam pesquisa bibliográfica. O único roteiro que indica as fontes que foram pesquisadas é “Histórias de nossa História” do dia 13 de setembro de 1958 cujo assunto foi o Duque de Caxias. As fontes consultadas foram “Notas de História do Brasil” do professor Rocha Almeida, “O Duque de ferro” de Eugênio Vilhena e “A revolução farroupilha” de Tasso Fragoso.

### 3.4 Compendo para as querências gaúchas

A função de Eggers era musicar os programas e reger a orquestra, que tocava ao vivo. Na maioria das vezes as composições eram próprias, mas algumas vezes aparecem composições de outros autores. Eggers mesmo é quem descreve seu trabalho: “Escrevi fundos musicais para vários programas (...). Além disso, quando chegava o dia das

<sup>367</sup> Roteiro do Programa radiofônico “De querência em querência”, 27 nov. 1953, Bagé.

<sup>368</sup> Roteiro do Programa radiofônico “De querência em querência”, 1 jan. 1954, Triunfo.

<sup>369</sup> VOZES DO RÁDIO – FAMECOS/PUC. Disponível em:

<<http://eusoufamecos.uni5.net/vozesdoradio/vozes/vozes/n/nelson-cardoso/feed/>>.

mães, eu tinha que compor músicas para ele, no dia do papai, idem, e assim por diante”.<sup>370</sup>

Hoje não existem gravações de nenhum desses programas, dificultando o entendimento de detalhes sobre suas músicas. No entanto, junto a três roteiros do programa “De querência em querência” – sobre as cidades de São Sebastião do Caí, em 30 de outubro de 1953, de Triunfo, dia 1 de janeiro de 1954 e Jaguari, dia 15 de janeiro de 1954 - se encontram as partituras das músicas compostas por Eggers. É através delas que temos a possibilidade de conhecer o trabalho de Eggers como compositor de programas radiofônicos. Esse também é o programa com maior número de roteiros existentes no acervo, sinal de que talvez tenha sido o que por mais tempo contou com a participação de Eggers. Há programas para as seguintes cidades: São Sebastião do Caí, Santa Maria, Uruguaiana, Bagé, Cachoeira do Sul, Sobradinho, São Jerônimo, Triunfo, Jaguari, Encruzilhada, Rio Grande, Estrela, Pelotas, Taquari, Jaguarão, Sobradinho, Santa Vitória do Palmar, Pelotas, Estrela, São Gabriel, Quaraí, Pinheiro Machado, Canguçu, Alegrete, Rio Pardo, Farroupilha, Passo Fundo, São Sepé, Santo Amaro (General Câmara), Osório, Santa Cruz do Sul, Viamão, Erechim, Caçapava, São Pedro do Sul, Veranópolis, Flores da Cunha, Soledade, Ijuí, Não me Toque e Nova Petrópolis.

Os roteiros, da mesma maneira como indicavam a forma como os radioatores deveriam se expressar, indicavam também o tipo de música que deveria ser tocada em cada momento do programa. Sendo assim, não se tratava de peças musicais inteiras, mas de pequenos trechos. Devido ao sistema usado por Eggers para identificar o momento de tocar cada trecho, foi-nos possível visualizar seu trabalho de compositor. Este sistema consistia em numerar cada trecho da partitura com um número que correspondia ao que estava no roteiro no momento em que seria tocado.

---

<sup>370</sup> GASTAL, Ney. Êle Reviveu em Música a Epopéia Dos Farrapos. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 5 dez. 1971.

-fol.3-

Da ~~cidade~~ <sup>balda</sup> também não, sen Frederico, porque os ~~carros~~ <sup>bitos</sup> não pode passar em cima de seu nariz....

ALBINO I (MURM.) Ora, balanças...mas então o senhor sabe o favor de me dizer, como é que a gente vai fazer. Pule de uma vez, e não fique aí fazendo conversas fiadas...

ALBINO Pode o registo é e seguintes não podia trazer, seria mesmo secundarias pela via....

ALBINO I Mas que via?...

ALBINO O rio Café não levava a cruzadoria até o Porto do Guimarães, e de lá ~~era~~ <sup>fica</sup> levavam ela até Porto Alegre!

ALBINO I Rio Cafê...(PARDA) Mas é...é mesmo não é?... (OT) Tem razão, mas Hans não teve certeza assim.. Tem razão! Rio Cafê: 3 7. 1. ! P/uh. Ag.

(Entradas de 400)

COMISSÃO ATACA PORTO (DESCOMISSÃO DO MUNIC PARA O CIVILIZ) - FAÇA BOMBO CANTAL

ALBINO Rio Cafê De rio e uma história que não se pode esquecer...Na direção sul-este de S. José do <sup>Horizonte</sup> e a ~~vista~~ <sup>vista</sup> do Porto do Guimarães, ~~está~~ <sup>está</sup> o Porto do Mateus. "Aí, até chegar no Jacaré, o rio era francamente navegável durante os períodos de águas altas e altas, já o mesmo não acontecendo à montante do porto. Explicou-se assim a geral preferência que o estabelecimento logo recebeu por parte dos colonos, embora estivesse situado a boa distância de S. José do Horizonte, a vista

ALBINO Mas as águas do rio continuam a voltar, ~~transmido~~ <sup>transmido</sup> à tua e passageira. Temoos recuar mais ainda, tendo em vista a região em que se situa o Porto. 2 7. 1. ! P/uh. Ag.

COMISSÃO ATACA PORTO (DESCOMISSÃO DO MUNIC PARA O CIVILIZ) - FAÇA BOMBO CANTAL

ALBINO De principio, havia ali, uma casa apenas, era a casa da família ~~de~~ <sup>de</sup> ~~uma~~ <sup>uma</sup> que fôra construída em 1806, perto do "Cemitério Verde", e que ainda existe. Depois, aparece como proprietário das terras em que está atualmente a cidade de Cafê, o velho Francisco Mateus, mais conhecido por Chico Mateus. Sua casa ergue-se no lugar onde hoje se encontra o Hospital Sagrada Família, na esquina da rua que se dá a leste da cidade. Por volta de 1850, Antônio Guimarães adquiriu um grande quantidade de terras do velho Mateus, e pelas suas relações com a família de Guimarães, abriu-se, então, uma estrada de rodagem que seguia pela margem esquerda do rio Cafê até o arroio Taça de Arroz, e dali, passando por Chapéu, ia até S. José do Horizonte. Nestas condições, os moradores de S. José do Horizonte e de Parafóso, podiam transportar facilmente os produtos da colheita para o Porto do Mateus, que possuía então, e possui ainda, importantes instalações, a vista

Figura 30 – Folha 3 do roteiro do programa “De querência em querência” de 30 out. 1953 (MHVSL).



Violino A. - De Quêrência em Quêrência: 30-10-53. R. Egger.

1 Andante dolce ff.

2 Andante pizzicato.

3 Andante pizz. ff.

4 Tacet.

5 Andante.

6 Tacet.

7 Vivace.

8 Andante pizzicato.

Figura 31 - Partitura para violino para o programa "De quêrência em quêrência" de 30 out. 1953.

Nas figuras 30 e 31 temos a terceira folha do roteiro do programa do dia 30 de outubro de 1953 e a partitura para violino do mesmo programa, com todos os trechos numerados; o roteiro indica que deveria ser tocado o trecho “três” e em seguida o “dois”. Outra coisa bem comum era o aproveitamento da música de um programa para outro, conforme várias indicações nos roteiros - procedimento perfeitamente compreensível devido à semelhança entre as indicações de tipo de música a ser tocada de um programa para outro e também pela periodicidade dos programas. Ou seja, sendo eles semanais, (e pelas datas, vimos que em muitas vezes aconteciam no mesmo período) não seria possível compor algo novo para cada evento.

Vejamos agora os programas que encontramos acompanhados de partituras. A transcrição de um deles (São Sebastião do Caí, de 30 de outubro de 1953) está nos anexos desse trabalho para proporcionar ao leitor a compreensão do formato do programa “De querência em querência”. Por ora me deterei às indicações do produtor sobre o tipo de música requerida e como Eggers resolvia essa questão. É importante termos em mente que Eggers tinha a “Grande Orquestra Farroupilha” a sua disposição, além de eventuais músicos que fossem necessários, com instrumentos que não faziam parte da orquestra. Isso se devia à forte estrutura da Rádio Farroupilha, só abalada com o incêndio de 1954, mas recuperada algum tempo depois.

O programa de São Sebastião do Caí, foi composto para piano, violinos A, B, C e D, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta, oboé, clarinete em si bemol, 2 saxofones em mi bemol, dois saxofones em si bemol, 2 pistons em si bemol, trombone de vara e trombone a piston, totalizando dezoito partes. O programa de Triunfo foi composto para violinos A, B, C e D, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta, oboé, clarinete em si b, dois saxofones em mi b, dois saxofones em si b, três pistons em si b e três trombones, totalizando 20 partes. Para o programa de Jaguari, constam os mesmos instrumentos do programa de São Sebastião do Caí. Essas partes são acompanhadas das partituras de regência.

Essa semelhança na instrumentação nos dá ideia de que essa era a formação básica da Orquestra Farroupilha. Note-se que no programa de Triunfo não há parte para piano. No roteiro desse programa e no de Jaguari há indicação – do produtor e não do maestro – para uso de uma sanfona. Já no programa de São Sebastião do Caí, há indicação, também do produtor, para coro. Infelizmente, nem as escritas para sanfona nem para o coro foram encontradas no acervo. De todo modo, elas apontam para a disponibilidade que tinha Eggers de adicionar recursos a mais do que a orquestra.

Nesses três programas aparecem as seguintes indicações do produtor para o maestro:

Fundo musical descritivo;  
 Saudação vibrante;  
 Música de tensão;  
 Final agudíssimo emenda com marcha fúnebre;  
 Glorificação marcial;  
 Grande saudação;  
 Ritmo de cidade;  
 Ritmo moderno – acompanhando um carro por uma estrada;  
 Final grandiloquente;  
 Apoteose;  
 Efeito de retrocesso no tempo pelas águas de um rio;  
 Ataca forte;  
 Orquestra apontada;  
 Passagem musical neutra (dobradiça);  
 Música dando ideia de mulas andando por estrada;  
 Movimento;  
 Ideia de rio;  
 Saudação ao nome do município;  
 Ideia de passagem do tempo;  
 Música sombria;  
 Acordes triunfais- vivacidade- entusiasmo.

Fazer uma análise de cada trecho musical composto por Eggers para atender às necessidades requeridas pelo produtor do programa nos permitiria conhecer muito sobre as concepções de Eggers como compositor. No entanto, o escopo desse trabalho não comporta tal aprofundamento, ficando em aberto para futuros estudos. Por ora me deterei a dois trechos, a título de exemplo.

No programa do dia 30 de outubro de 1953, ao ser contada a história do município de São Sebastião do Caí, dois homens conversam sobre a época em que fora aberta uma estrada para carretas coloniais entre esse município e Caxias do Sul (distantes aproximadamente 60 km uma da outra). Essa estrada era usada pelos imigrantes da colônia italiana que se haviam instalado na região da serra gaúcha para

transportarem seus produtos até São Sebastião do Caí, que possuía um porto de onde toda mercadoria da região era transportada para Porto Alegre, de barco pelo Rio Caí. Antes da abertura da estrada, no entanto, as mercadorias eram transportadas por mulas. Nesse momento do diálogo, o produtor pede uma música que dê ideia de mulas andando por uma estrada. Para isso Eggers compõe um trecho de seis compassos para flauta, oboé, clarinete, saxofones, piston, piano, violoncelo e contrabaixo. O efeito desejado é obtido pelo uso ostensivo de colcheias, *staccatos* e *pizzicatos*.<sup>371</sup>

The image shows the first measure of a musical piece for Sax Alto and Sax Tenor. Both parts are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The Sax Alto part starts with a piano (*ppp*) dynamic and plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5. The Sax Tenor part also starts with a piano (*ppp*) dynamic and plays a sequence of eighth notes: E3, F3, G3, A3. Both parts have accents (>) over each note.

Figura 32 - Primeiro compasso do trecho seis do programa “De querência em querência” – São Sebastião do Caí

The image shows the third measure of a musical piece for Piano. The score is in common time (C) with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand (treble clef) plays a complex chordal texture with many accidentals, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The left hand (bass clef) plays a simple eighth-note bass line: G2, A2, B2, C3.

Figura 33 - Terceiro compasso do trecho seis do programa “De querência em querência” – São Sebastião do Caí

The image shows the first measure of a musical piece for Violoncello and Contrabaixo. Both parts are in bass clef with a common time signature (C). The Violoncello part starts with a piano (*p*) dynamic and plays a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3. The Contrabaixo part also starts with a piano (*p*) dynamic and plays a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3. Both parts are marked *pizz.* (pizzicato).

Figura 34 - Primeiro compasso do trecho seis do programa “De querência em querência” – São Sebastião do Caí

A história do município de Triunfo foi contada no programa do dia 1º de janeiro de 1954. Dois homens conversam e, após um longo tempo falando sobre Bento Gonçalves (Triunfo é a cidade natal do “herói farroupilha”), um pergunta ao outro a data em que Triunfo fora elevada à categoria de município. Aquele lhe conta como o fato ocorreu e cita quais eram os municípios limítrofes de Triunfo. No meio da conversa

<sup>371</sup> A transcrição do trecho completo encontra-se em anexo.

reclamam que o churrasco (que estariam assando) está demorando. Decidem, então, continuar a conversa caminhando pelas ruas principais da cidade. Nesse momento é solicitada uma música “com ritmo de cidade”,

para o qual Eggers compõe oito compassos para clarinete, pistons, violoncelo e contrabaixo.<sup>372</sup> O autor denomina esse trecho como “choro lento”. Usa, na melodia, a célula rítmica característica do samba e do choro. Nas linhas do baixo, utiliza o ritmo da *habanera*, presente no choro através do tango brasileiro e do maxixe<sup>373</sup>. Além disso, faz uso do compasso binário também característico do choro.



Figura 35 - Compassos 5 a 8 do trecho 5 triunfo



Figura 36 - Compassos 5 a 8 do trecho 5 Triunfo

O fato de Eggers ter composto um trecho de choro para caracterizar “ritmo de cidade” tem relação com a origem desse gênero musical. De acordo com Ana Paula Peters em seu estudo sobre o choro nas rádios de Curitiba, “o início do choro encontra-se na formação da música popular urbana brasileira, refletindo a diversidade cultural, étnica e sócio-econômica das cidades, onde os gêneros musicais europeus da moda estavam presentes”.<sup>374</sup> Adaptações desses gêneros europeus foram feitas, dando origem a novos gêneros, tipicamente brasileiros; entre eles, o choro. Por essa razão, o choro deve ter sido associado por Eggers ao ritmo de cidade, pois devia ser repertório recorrente nas rádios da época.

<sup>372</sup> A transcrição do trecho completo encontra-se no anexo.

<sup>373</sup> Para definição e exemplos desses ritmos, ver: SANDRONI, Carlos. **Feitiço descente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ, 2001.

<sup>374</sup> PETERS, Ana Paula. *De ouvido no rádio*: os programas de auditório e o choro em Curitiba. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2005, p. 58.

### 3.5 Saída de cena

Paralelamente ao trabalho na Rádio Farroupilha, Eggers manteve outras atividades. Compôs a música para dois filmes de Alberto do Canto, *Parque da Redenção* e *Rio Guaíba*, em 1950. Infelizmente, nada encontrei sobre esses filmes. Também musicou vários poemas de tradicionalistas gaúchos, muitos deles colegas da rádio. *Tropeada*, com letra de Lauro Rodrigues, lhe rendeu uma gravação em 1959, interpretada pela dupla Norinho e Ediles Nunes pela gravadora Sertanejo.<sup>375</sup> Mas os afazeres na rádio eram muitos e pouco tempo lhe sobrava.

Com a chegada da televisão, no início dos anos 1960, o rádio perde consideravelmente seu brilho. Eggers não foi para a TV. Quando foi extinto o departamento musical da Farroupilha, no final dos anos 1960, cessou suas atividades na rádio, embora continuasse ainda funcionário.

Nos anos que se seguiram se envolveu em diferentes atividades. Lecionou, por volta de 1968, na Escola Superior de Artes Santa Cecília, em Cachoeira do Sul. Nesse mesmo ano venceu o concurso de composição do hino da II FENARROZ, também na cidade de Cachoeira do Sul. Sua lista de alunos particulares em Porto Alegre, no ano de 1971, girava em torno de vinte alunos.<sup>376</sup> Ainda se aventurou pela música lírica através do Teatro Lírico Rio-grandense e da composição de uma suíte para flauta e piano, integrada por quatro pequenas peças intituladas *Noturno*, *Valsa-Serenata*, *Chorinho* e *Na Madrugada*, em 1968. Além disso acompanhava alguns de seus alunos ao piano, em recitais de canto. Mas tudo de modo bastante tímido, em nada lembrando os anos 1930.

Cabe agora pensarmos sobre alguns fatos ocorridos durante essa extensa caminhada de Eggers, que culminaram na sua “saída de cena”. Se a década de 1930 foi o período áureo de sua carreira, na década seguinte, a situação começa a mudar. Nos anos 1940 suas participações no Orfeão tornam-se esporádicas; nos anos de 1948 e 49 declara-se desempregado ao Imposto de Renda, provavelmente mantendo-se com aulas particulares e com os períodos em que trabalhou nas rádios (Difusora, em 1944, e Farroupilha, com os dois contratos temporários em 1948). Alguma coisa mudara. Por ocasião da “regência inesperada” de Eggers na temporada do Orfeão de 1947 (quando

<sup>375</sup> FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Disponível em: <<http://bases.fundaj.gov.br/cgi-bin/isis3g-b.pl>>. Há disponível no site <<http://www.youtube.com/watch?v=PwIQFItDPSE>> uma gravação de *Tropeada* pela dupla Norinho e Ediles. No entanto as informações técnicas desse site indicam a Chantecler como gravadora.

<sup>376</sup> Essas informações foram reunidas a partir de indícios de material pessoal existente em seu acervo.

substituiu o maestro Arturo Angelis), foi publicada em um jornal local uma interessante observação sobre o acontecido:

Com isso, Roberto Eggers, essa alma que poureja lírico mediterrâneo por todos os sentidos do corpo e faculdades da alma teve o espetáculo para si. É tão lírico o compositor de Farrapos e de Missões que na regência o perigo é se embriagar nas fontes melódicas e se triturar nas singelas usinas das harmonias peninsulares. O santo de casa comportou-se, porém, de tal modo, que o velho São Pedro prestou atenção no seu neófito. Podemos dizer que nos saiu Roberto Eggers além da expectativa. Compreendeu ele que o destino da temporada em grande parte estava ligado a sorte do embate que naquela velada seria trovar com o abantesma do infortúnio, do espírito destrutivo e da maledicência.<sup>377</sup>

Esse comentário, feito por um colunista não identificado, nos mostra que o espírito da época em Porto Alegre já não acreditava mais em artistas locais. Revela surpresa pela boa atuação de Eggers, sem deixar de lado, no entanto, certo sarcasmo em relação ao compositor. Mais uma vez, chama atenção a menção à *Missões*. Embora nunca encenada, partes da ópera já concluídas na década de 1940 estavam circulando pelos concertos e rádios da época.

Se as temporadas de óperas já não tinham mais aquele *glamour* de outros tempos, o que restou delas propunha agora inovações. As novas propostas do Orfeão, de trazer artistas de fora, já demonstravam isso. O meio artístico procurava algo novo e, preferencialmente, que viesse de fora. É muito difícil afirmar com certeza, mas possivelmente Eggers, tão incentivador da arte lírica com cantores locais, tenha se decepcionado. Não via com bons olhos os rumos que a arte lírica estava tomando; prova disso é que interrompeu a composição de *Missões*, iniciada em 1942, a qual viria a terminar somente em 1980. Nessa ocasião (1980), em uma reportagem que anunciava *Missões* e contava a vida do músico, o jornalista San Martin afirmou, comprovando a preferência de Eggers pela arte lírica: “As dificuldades econômicas para o músico profissional no Estado, porém, não permitiram a Eggers cultivar a arte que mais apreciava, tendo que ingressar no trabalho radiofônico”.<sup>378</sup>

Mas afora as dificuldades econômicas próprias da vida de um músico e os caminhos que a arte lírica tomava, mais um fato deve ser considerado no ambiente musical porto-alegrense: a chegada do maestro Pablo Komlós. Como foi dito, o maestro

<sup>377</sup> A ELOQUÊNCIA de Lucia. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 6 jul. 1947. Notas de Arte.

<sup>378</sup> SAN MARTIN, Eduardo. *Missões: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica*. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 29 jun. 1980.

húngaro radicado no Uruguai, iniciara suas vindas esporádicas a Porto Alegre nos anos 1940 e em 1950 se estabeleceu definitivamente como regente oficial do Orfeão. Komlós soube articular seu trabalho de forma agregadora e convincente. Fundou uma escola de música vinculada ao Orfeão e conseguiu organizar uma orquestra sinfônica para Porto Alegre: sem dúvida, grandes feitos para o meio cultural da cidade. Corte Real, ao escrever sobre o músico, disse:

Afirmamos anteriormente que Pablo Komlós ao tomar contato pela primeira vez com o mundo musical porto-alegrense, concluiu constituir a cidade de Porto Alegre um campo propício à objetivação de suas aspirações profissionais. Esta conclusão foi confirmada por ele quando pela última vez tivemos contato.

Dissemos aspirações profissionais, visto que Pablo Komlós foi mais um profissional idôneo do que propriamente um artista sonhador ou idealista que apresentasse tudo o que lhe dissesse respeito por uma forma fantástica ou imaginária. Era ele senhor de uma firmeza e capacidade de trabalho invulgar e, acima de tudo, um homem prático que procurava conciliar seus interesses particulares com sua habilidade profissional.<sup>379</sup>

Por esse comentário e por seus feitos, temos ideia do caráter empreendedor de Komlós. Ao que parece, foram essas características de articulador e empreendedor que faltaram a Eggers. Lembremos que as duas vezes em que *Farrapos* apareceu na cena de Porto Alegre (1936 e 1977), foi Emilio Baldino quem providenciou as demandas que espetáculos de tal porte exigem. Baldino também parece ter sido essa espécie de articulador que Eggers não foi. Talvez as Noites Líricas tenham obtido algum sucesso pela complementação do trabalho de ambos. Aliás, o fim dessa iniciativa, com a ida de Baldino à Itália em 1937, também é indício de que algo faltava a Eggers para continuá-la. O fato de ter permanecido como presidente do Sindicato Musical por apenas oito meses em 1934, abdicando do cargo dezesseis meses antes de seu término, pode também indicar certo desconforto em situações de comando administrativo.

É impossível não considerar a falta de formação acadêmica de Eggers. Por mais esforços que empenhasse na aprendizagem da composição e regência, estava em desvantagem pela falta do ensino formal. Percebe-se uma valorização do ensino superior da música, em Porto Alegre, pela trajetória do Instituto de Belas Artes. Criado em 1908 como escola independente, desde 1932 demonstrava preocupação em adaptar o Conservatório de Música ao regime da Organização Universitária Brasileira. Com vários percalços, ora incorporada à Universidade de Porto Alegre, ora funcionando como Escola Superior Independente, o Instituto visou sempre a formação profissional

---

<sup>379</sup> CORTE REAL, *op. cit.*, p. 116.



do músico.<sup>380</sup> Ou seja, havia a preocupação de manter na cidade uma instituição acadêmica para a formação de profissionais. Por sua vez, Komlós era violinista e pianista formado pelo Curso de Composição na Escola Superior Estadual de Música Franz Liszt, em Budapeste. Para uma sociedade que, ao que parece, valorizava demasiadamente o que vinha de fora, isso pode ter causado certo entusiasmo (não queremos com isso desmerecer a qualidade dos trabalhos desse músico, que muito contribuiu para a cultura rio-grandense, apenas fazer algumas colocações que possam ter relação com Eggers). Um incidente entre Eggers e Komlós é relatado por San Martin:

Em 77, [Eggers] levou a partitura de *Farrapos* ao então regente titular da OSPA [Komlós], a fim de que este apreciasse a obra e visse as possibilidades de apresentá-la. Seis meses depois, o maestro devolveu os originais dizendo que “apenas no primeiro ato tinha bons momentos”. Em 78 [77], quando da reapresentação em forma do [sic] concerto, Komlós teria dito “não imaginava que esta ópera tinha tantas melodias bonitas”. “Acho que ele não entendeu *Farrapos* – diz Eggers. Ele era estrangeiro e não se sensibilizou pela temática local e nem perdeu tempo analisando a partitura”.<sup>381</sup>

No jogo de poder que desta vez se instaurara, Eggers não conhecia as regras. Ou as conhecia e preferiu não segui-las. Quando o preço para a entrada no campo da música culta foi seu esforço para aprimorar seus conhecimentos musicais, como aconteceu nos anos 1930, achou que valia a pena. Estudou, aprendeu, compôs *Farrapos* e ingressou naquele campo. Agora, a permanência cobrava uma atitude não diretamente ligada ao fazer musical. Era preciso mais do que compor e reger. Permanecer nesse universo requeria conhecimentos e articulações que envolviam um jogo de poder que Eggers não se sentia apto a sustentar. Talvez o comando de uma orquestra fosse sua mais alta aspiração, preferindo continuar seu trabalho diretamente relacionado com o fazer musical, mesmo que isso lhe custasse o esquecimento.

As rádios foram a forma mais segura e apropriada para Eggers seguir seu trabalho com a música. Devemos considerar também que os anos 1950 foram a era de ouro do rádio. Estar em uma rádio como a Farroupilha, significava *status*. Lá estaria predominantemente compondo e regendo, além, é claro, de ter alguma segurança econômica. A função que antes, talvez, tinha sido apenas um complemento de suas atividades, passava então a ser primordial para sua vida profissional. E a partir de 1951,

<sup>380</sup> *Ibid.* Em 1962 o Instituto de Belas Artes seria incorporado à Universidade do Rio Grande do Sul.

<sup>381</sup> SAN MARTIN, Eduardo. Missões: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 29 jun. 1980.

como vimos, estava definitivamente na Rádio Farroupilha. O fato de Eggers não ser o diretor musical, cargo ocupado por Campanella, contribuiu para seu nome ser menos lembrado. Um fato interessante é que as atividades de reger uma orquestra de rádio ou compor músicas que seriam tocadas em programas radiofônicos faziam desse músico uma figura escondida por trás das programações. Pode-se dizer que acontecia com ele o fenômeno inverso do que acontecia com os *speakers*. Enquanto esses despertavam curiosidade e encanto por suas vozes quase sempre envolventes, fazendo desses profissionais verdadeiros galãs, o compositor e regente não despertava interesse mais profundo do público, sendo bem pouco lembrado.

Ou seja, a escolha de Eggers foi ficar exclusivamente com a música. Para justificar essa conclusão, basta lembrarmos a epígrafe escolhida para esse trabalho, uma fala de Eggers que resume seu pensamento:

Sempre gostei do meu trabalho. A mim não desagrada nada. Eu vivo dentro da música, dentro e fora de casa. A vida sem música, para mim, não tem sentido. Se rende glória ou dinheiro, não tem importância. Se há oportunidade para aparecer, muito bem. Se não, me conformo e nem estou ligando para isto.<sup>382</sup>

Seu nome só veio à tona novamente em 1977, quando da apresentação de *Farrapos*. O fato lhe despertou entusiasmo, e resolveu cumprir uma velha promessa que havia feito ao amigo Manoel Faria Corrêa: terminar a ópera *Missões*.

#### 4. ÓPERA *MISSÕES*

Eggers iniciou a composição de *Missões* em 1942. Mas dessa vez, diferentemente de sua primeira ópera, a iniciativa foi de Manuel Faria Corrêa, o mesmo libretista de *Farrapos*. Faria Corrêa havia sido procurado pelo Padre Jaeger e o Sr. Siegmann para que escrevesse uma obra para ser apresentada durante as comemorações do quarto centenário da fundação da Companhia de Jesus.<sup>383</sup> Mais uma vez o projeto da dupla não ficara pronto em tempo; a ópera só seria terminada em 1980.

---

<sup>382</sup> *Ibid.*

<sup>383</sup> A ÓPERA *Missões*. *A Nação*. Porto Alegre, 11 mar. 1942. Rádio.

Obviamente o tema do libreto escrito por Faria Corrêa foi as Missões Jesuíticas. Para entender o momento histórico abordado pelo autor, vamos conhecer um pouco da trajetória dos Jesuítas no Rio Grande do Sul.

#### 4.1 Jesuítas no Rio Grande do Sul

A Companhia de Jesus foi criada por Inácio de Loyola em 1534. Tinha como principal objetivo o combate contra o movimento protestante, utilizando como método o ensinamento religioso especialmente preparado para tal finalidade.<sup>384</sup> Em sua missão de catequizar e impor a fé católica às outras culturas, espalhou-se por diversos países. Os Jesuítas, como eram chamados os missioneiros da Companhia de Jesus, chegaram ao Brasil no ano de 1549, em Salvador, BA. Em poucos anos já haviam se espalhado por grande parte do território sul-americano. Um de seus principais objetivos na América era catequizar os indígenas, a fim de convertê-los ao cristianismo e transmitir o ensino da cultura europeia aos nativos.

Os missionários logo perceberam a necessidade de aprenderem a língua dos nativos e chegaram a elaborar uma gramática que unia elementos nativos com outros importados do português, a fim de disseminar a palavra de Deus. Sem usar a força, os Jesuítas reuniram, sob seu comando, milhares de índios. A estratégia dos religiosos foi reuni-los em grandes empreendimentos agrícolas, as Missões, onde, sob sua guarda, estariam sob a proteção divina. Era também frequente o uso da música para catequizar os nativos. José de Anchieta, por exemplo, não usava apenas a palavra, mas também a música. Os versos das cantigas desse missionário também serviam à catequese, sendo que em algumas delas eram utilizadas melodias europeias já existentes. Os religiosos tiveram certo êxito na transmissão de alguns elementos culturais, principalmente entre as crianças. Os índios aprendiam a tocar instrumentos como flauta, trombeta e viola e, principalmente no Rio Grande do Sul e no Paraguai, chegaram a fabricar regularmente instrumentos musicais. As crianças cantavam em latim e em *iengatú* as principais orações católicas.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> HB HISTÓRIA BRASILEIRA. Companhia de Jesus. Disponível em:

<<http://www.historiabrasileira.com/brasil-colonia/companhia-de-jesus/>>.

<sup>385</sup> HISTÓRIA da música brasileira. Produção de Ricardo Kanji, Ricardo Maranhão, Paulo Castagna, Reinaldo Volpato e Vox Brasiliensis Coro e Orquestra. Direção de Ricardo Kanji. Coordenação de Ricardo Maranhão. São Paulo: CEPEC, 1999. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=WO1Uwyn62v4&feature=plcp>>.

Os relatos de Antonio Sepp, padre jesuíta chegado ao Brasil em 1667 e responsável pela fundação da redução de São João Batista no Rio Grande do Sul, descrevem o uso do teatro, da pintura, da escultura, da música entre outras artes, como estratégias para a catequização dos índios. Quanto à música diz:

Mostrara eu antes o talento musical dos índios: assim que os primeiros padres perceberam a possibilidade de se poder cativar este povo bárbaro pelas harmonias do canto, e que a maior parte dele ficava como embevecida, convencionaram entre si que haviam de condescender a inclinação natural dos bugres, isto é, haviam de arrebanhá-los no grêmio da santa Madre Igreja, haviam de reuni-los em Reduções e os haviam de amansar pouco a pouco por meio da música.<sup>386</sup>

No Rio Grande do Sul, os Jesuítas chegaram em 1626 e a primeira redução foi a de São Nicolau, fundada pelo Padre Roque Gonzales. Em 1636, quando já existiam dezoito reduções no Estado, os bandeirantes paulistas invadiram o território rio-grandense e levaram milhares de índios para o trabalho escravo. Quarenta e dois anos depois, os índios que escaparam e seus descendentes, chefiados por missionários jesuítas espanhóis, fundaram os Sete Povos, constituídos por São Francisco de Borja (1682), São Nicolau (1687), São Luiz Gonzaga (1687), São Miguel Arcanjo (1687), São Lourenço Mártir (1690), São João Batista (1697) e Santo Ângelo (1707).<sup>387</sup> Estas reduções completavam o projeto missionário dos Trinta Povoados, dispostos como as contas de um rosário, ao longo da Província do Paraguai.

As Missões foram fundadas devido à corrida expansionista ibérica no Prata. Portugal havia fundado Laguna, em Santa Catarina, e a Colônia do Santíssimo Sacramento, a primeira cidade do Uruguai, fundada em 1680 por Dom Manuel Lobo, governador do Rio de Janeiro. A Espanha, por sua vez, objetivou marcar o seu espaço colonial via construção das Missões. Sob o prisma econômico, o interesse nos territórios platinos residia na exploração dos ervais e, principalmente, na presença abundante do gado chimarrão, introduzido pelos jesuítas a partir de 1634 e que reproduzia-se livremente. Gado este que também interessava aos lusos para abastecer a economia mineradora das Gerais, que começava a florescer. Por esse motivo, tais territórios eram altamente disputados entre os dois países.

Os diversos tratados entre Portugal e Espanha modificaram muitas vezes as fronteiras do Brasil. Mas foi o Tratado de Madrid (1750) que atingiu mais

<sup>386</sup> SEPP, Antonio. **Viagens às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos**. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: USP, 1980, p. 248.

<sup>387</sup> BARBOSA, Fidélis Dalcin. **História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, 1976.

significativamente os Sete Povos. Esse tratado estabeleceu uma troca em que a Espanha ficaria com Sacramento e Portugal, com os Sete Povos. Essa decisão causou uma revolta entre missionários e índios dos Sete Povos, culminando na Guerra Guaranítica. Foram seis anos de tentativa, por parte dos indígenas, de impedir a demarcação das fronteiras. A historiografia elegeu Sepé Tiaraju como o herói desse episódio.

Os Sete Povos, que contavam com grandes construções arquitetônicas foram praticamente destruídos, ocasionando a fuga de missionários e indígenas e a expulsão dos jesuítas do Brasil, em 1759, pelo Marquês de Pombal.<sup>388</sup> Hoje a região das Missões no Rio Grande do Sul constitui um atrativo ponto turístico, onde são preservadas partes dessas ruínas.

## 4.2 A ópera

### 4.2.1 Personagens

- Missionário (baixo): padre da Companhia de Jesus, como centro de catequização dos indígenas das costas do rio Uruguai.

- Jaguariára (barítono): cacique guarani, já convertido à religião e grande auxiliar na missão catequista do Missionário.

- Iramaia (soprano): índia guarani, cristianizada, mulher de Jaguariára.

- Araí (soprano): jovem índia, também já batizada, de grande firmeza em sua fé. Filha de Jaguariára e Iramaia.

- Guaratã (tenor): cacique guarani, ainda não cristianizado, mas que, no desenrolar da ópera, se converte e, no final, morre como mártir, para salvar uma imagem de Maria Santíssima.

- Pagé (baixo): lutador ferrenho no combate à religião trazida pelos padres jesuítas.

---

<sup>388</sup> Em 3 de setembro de 1759, adotando de maneira intransigente os princípios do estado secular, Pombal prescreveu os Jesuítas de todo o Reino de Portugal, sequestrando-lhes os bens, fechando-lhes os colégios e as missões, prendendo ou expulsando a maioria dos padres. Somente do Brasil mais de 500 deles foram desterrados e muitos conduzidos presos, acusados de viverem à custa dos indígenas. O pretexto encontrado por Pombal era de que os jesuítas, além de viverem de privilégios e isenções, estavam sabotando o Tratado de Madri, negando-se a abandonar as missões, insuflando os guaranis à resistência. Lançou também sobre eles a suspeita de terem maquinado diabolicamente, com os invisíveis fios da intriga, o atentado contra D. José I. (BRASIL. O século do ouro. Disponível em: <[http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/br\\_ouro8.htm](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/br_ouro8.htm)>).

#### 4.2.2 Cenário e texto

##### PRIMEIRO ATO

O primeiro ato se desenvolve em dois quadros.

Primeiro quadro:

O cenário é uma clareira no interior de uma floresta onde, próxima a uma caverna, arde uma fogueira, em torno da qual índios (selvagens)<sup>389</sup> pulam e rodopiam. O Pagé sai da caverna, trazendo uma panela de barro que coloca sobre a fogueira. Invoca a presença de Juruparí (demônio) no caminho de Jaguariára, desejando morte “ao índio que foge dos seus”. *Guerra ao branco que nega Tupã. Morte ao índio que foge dos seus. Glória ao forte guerreiro que sabe sobrepor ao amor nosso deus.*

Nessa primeira cena é mostrada a aversão dos índios pagãos pelos já batizados. Em seguida entra Guaratã suplicando ao Pagé que lhe faça esquecer um amor que não lhe quer, a jovem Araraí. Ao que o Pagé tenta acalmar Guaratã, surge Araraí. Guaratã inicia sua romança, *Ixebe cunhataín porá.*<sup>390</sup> *Este amor que se levante aqui ninguém suplanta. Tem profundas energias. Já não há braços que possam estrangular meu querer. Caciques destemerosos... Audazes guerreiros brancos com seus petrechos de guerra eu farei retroceder. Para que sejas minha e eu somente possa amar-te, porongaba, irei tirar-te das mãos de teu próprio Deus.*

Segundo quadro:

O cenário consiste na orla de uma floresta, com uma fonte de água cristalina e, sobre a fonte, um velho tronco de salgueiro. Recostada ao tronco, está Araraí, sorrindo, mirando-se nas águas. Aparece seu pai, Jaguariára, alertando-a do perigo que corre. *Nestas paragens, os nossos irmãos selvagens, que ainda não sabem ver Deus, nos fazem guerra de morte. E tu, borboleta linda, assim te expões, como se foras um guerreiro forte.*

Seguem pai e filha em longo dueto sobre amor e Deus. Saem de cena ao ouvirem os sinos chamando para o ofício divino na tapeçaquí (aldeia de índios cristianizados). Após alguns minutos, Araraí retorna à cena e aparece Guaratã. Guaratã procura cativar Araraí, dizendo que não pode viver sem ela. A moça convida-o a converter-se ao cristianismo, pois somente assim ela poderá corresponder ao seu amor. Guaratã, porém, ainda rebelde, chega ao auge do desespero e paixão, querendo matar Araraí. Entra em cena Jaguariára que o surpreende e tenta matá-lo. Araraí intercede e implora ao pai que

<sup>389</sup> A denominação de selvagens é dada por Weyer aos índios não cristianizados.

<sup>390</sup> Vem a mim, moça bonita.

não o faça, pois ele ainda é pagão. Guaratã, arrependido, diz que se Araraí morresse, ele morreria também e que trazia gravada em seus olhos a bela imagem de Araraí. Logo em seguida, Guaratã cede aos encantos da amada. *Araraí... piaguassú... Maria... Araê... Araraí... irajassê. Teu amor, virgem das selvas me cativa... Tu me levas, como escravo submisso. Maria... Araraí... Maria... Araraí... conquistadora do índio guarani... leve-me à felicidade.*

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

## SEGUNDO ATO

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

### Primeiro quadro

Jaguariára conta a Guaratã sobre a morte de Padre Roque Gonzáles de Santa Cruz e de seus companheiros nesse solo sagrado. *Sofreram porque nos queriam; tombaram porque compreendiam que, nascidos livres, podíamos amar a liberdade. Os Missionários sabiam que era nosso esse chão, por dádiva do Pai. Sabiam... mas, aí... veio o branco cheio de cobiça e quis as nossas terras. Desejou nossos rebanhos, nossas sementeiras. Pretendeu arrebatar nossas mulheres e, desumano, fechado à justiça, procurou nos lançar na escravidão.* E ao responder a pergunta de Guaratã do porquê não terem reagido os índios contra os agressores, diz: *A disciplina detinha os filhos de Pindorama. De nossos Padres nos vinha a palavra de ordem, o respeito à lei, o amor ao trabalho. Valentes, mas impotentes para determos a sanha de Portugal e Espanha.*

### Segundo quadro

Entra em cena um coro trazendo à frente um estandarte com a imagem de Maria. Com ele entram Iramaia e Araraí, esta vestida de noiva, para o casamento que vai se realizar. Mãe e filha estão acompanhadas por um grupo de moças guaranis cristianizadas. Aparece Jaguariára e, junto com sua esposa, pede a Deus que os inspire na escolha de um nome cristão para Araraí. É o coro que responde: *Iramaia, Jaguariára, pais da linda Araraí, o vosso pedido ampara a Virgem Medianeira.*

*Atendidos haveis de ser, que aos seus ouvidos já chegou a vossa prece. A Virgem Mãe não esquece que o batismo fez da linda Araraí sua Maria da Graça.*

#### Terceiro quadro

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

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

Durante a cerimônia, ouve-se, vindo do mato próximo, o canto agoureiro de uma coruja. Entra o “enviado”, armado e vestido com indumentária da época. O “enviado” traz a notícia de que a Colônia do Sacramento pertence agora à Espanha e o rei ordena que os missionários deixem as Missões.

### TERCEIRO ATO

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

#### Primeiro quadro

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

#### Segundo quadro

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



### Terceiro quadro

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

### 4.2.3 Aspectos históricos

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

O primeiro ato do poema canta a catequese da família Guarani, o segundo as intrigas da corte de Madrid e Lisboa; a passagem da Colônia do Sacramento para a Coroa da Espanha e a dos Sete Povos para os domínios de Portugal. Sente-se no desenrolar dos acontecimentos a ação do Marquez (sic) de Pombal, inimigo da Companhia de Jesus. O terceiro ato refere-se ao êxodo dos Jesuítas e dos trinta mil índios guaranis por eles cristianizados, que vão para o desconhecido, deixando suas terras, seus rebanhos, suas vilas e os templos magníficos que souberam construir; ruínas que ainda hoje atestam a obra gigantesca empreendida pelos grandes missionários. E, sobre esta parte histórica, que constitui o arcabouço da peça, o manto diáfano da fantasia, ou seja, as manifestações de amor de um selvagem apaixonado por uma índia cristianizada, luta em que sai vencedora a religião de Cristo, que consegue trazer para a civilização e crença de Deus, o cacique Guarani, o mais rebelde guerreiro daquelas paragens.<sup>391</sup>

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

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

<sup>391</sup> A OPERA Missões. *A Nação*. Porto Alegre, 11 mar. 1942. Rádio.

em virtude do florescimento dos estudos sobre a história dos povos indígenas apoiados especialmente em contribuições da antropologia, a questão da evangelização no contexto das relações interculturais tem ocupado um lugar central na preocupação dos historiadores brasileiros.<sup>392</sup>

Não será explorada aqui essa questão por não ser o propósito desse trabalho, mas o texto de Gonçalves acima citado sugere extensa bibliografia que explora o tema. Fica como dica para possíveis estudos.

No entanto é interessante observar que nos anos 1930, década anterior à escrita da ópera, a ação jesuítica é vista de forma diversa em duas importantes obras. O historiador Luciano dos Santos Teixeira fez uma análise das interpretações dadas às ações jesuíticas no Brasil por Gilberto Freire, em *Casa grande e senzala* (1933), e por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1936). Chega à conclusão de que

As interpretações variam de acordo com o privilégio que foi dado a cada aspecto da ação jesuítica no Brasil. Pelo lado da moralidade e da concepção religiosa, de acordo com Gilberto Freyre, suas missões e igrejas perderão para a capela da Casa Grande. Se considerado o aspecto da construção material, tal como enfatizado por Sérgio Buarque de Holanda, sua presença será um contraponto ao modelo hegemônico português. Em comum, a ação sempre será compreendida sob o signo da derrota. Derrota que terá consequências bem diferentes, em natureza e grau, de acordo com a perspectiva de cada autor. Mas que corresponderá, em qualquer ocasião, a um aspecto decisivo de nossa afirmação nacional.<sup>393</sup>

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

#### 4.2.4 Aspectos musicais

Pelo fato de não existir nenhuma gravação de *Missões*, não é possível fazer uma análise como a que foi feita de *Farrapos*. Por esse motivo me deterei a expor a análise feita por Alfredo Pirajá Weyer. Da mesma forma que tinha feito sobre *Farrapos*,

<sup>392</sup> GONÇALVES, Regina Célia. Ação Missionária e identidade jesuítica na província do Brasil. *SÉCULUM*, João Pessoa, n. 15, p. 189-96, jul./dez. 2006. [online].

<sup>393</sup> TEIXEIRA, Luciano dos Santos. Os jesuítas na moderna historiografia brasileira. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-RIO, 13., 2008, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. [online].

Weyer também fez um estudo sobre *Missões*, que foi igualmente distribuído aos presentes por ocasião da apresentação da ópera em forma de concerto em 1980. A partir dele, podemos chegar a algumas conclusões.

Weyer inicia tecendo um comentário sobre o trabalho de Eggers.

(...) é necessário que se saiba que, se tivesse trabalhado metodicamente 7 ou 8 horas por dia, o maestro Eggers teria levado 3 anos, só na composição musical da ópera. Isto, sem falar na orquestração, na distribuição instrumental, com todos os detalhes de sua concepção. Motivos musicais houve em que o autor levou quase um dia para orquestrar 4 ou 5 compassos, com a fineza de pormenores que caracteriza sua música.<sup>394</sup>

Weyer acompanhou de perto o trabalho de Eggers, viu seu esforço e sua dedicação. Talvez pela complexidade que esse trabalho teve para Eggers, o autor só conseguiu terminar a obra por estar, na época (1980), afastado das rádios e desfrutando de sua aposentadoria. Somente com muito tempo dedicado à tarefa de compor, pôde terminá-la como desejava.

A ópera foi escrita para flauta, oboé, corne, clarinete, fagote, piston, tuba, bateria, tuba, harpa, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e coros. Alfredo Pirajá Weyer inicia o estudo tentando traçar alguns paralelos entre esta ópera e sua antecessora, *Farrapos*. Weyer é categórico em afirmar, porém, que a música de ambas as óperas é bastante diferente em seu caráter. Para ele, *Farrapos* apresenta um tom marcial, agressivo, ou talvez, mais exatamente expresso, “patriótico” enquanto *Missões* apresenta um cunho religioso e místico, onde a fé católica é exaltada acima da fé pagã dos índios guaranis.

O compositor continua utilizando nesta ópera, a concluir pelas colocações de Weyer, alguns dos elementos que caracterizam seu estilo pessoal de composição, já apresentado em *Farrapos*: a utilização de motivos recorrentes associados a personagens, situações, emoções e sentimentos, um sinfonismo amplo e uma elaborada instrumentação, frequentemente com um caráter descritivo, evocador e visando efeitos colorísticos.

CENÁRIO – Orla de uma floresta, com uma fonte de água cristalina e, recurvada sobre a mesma, um velho tronco de salgueiro.  
Recostada ao tronco está Araraí, sorrindo, mirando-se nas águas.  
Os passarinhos cantam e o vento sopra brandamente.  
Enquanto vemos Araraí mirar-se no espelho d’água, escuta-se, com o acompanhamento da harpa e instrumento de corda, um solo de oboé no tom

<sup>394</sup> WEYER, Alfredo Pirajá. *Missões*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1980, p. 10.

de mi menor, modo plagal, harmonizado com acordes dos graus 1<sup>o</sup>-4<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup>-1<sup>o</sup>,  
1<sup>o</sup>-5<sup>o</sup>-1<sup>o</sup>.<sup>395</sup>



Figura 37 - Trecho do segundo quadro da ópera.



Figura 38 - Motivo do amor de Guaratã.

Do ponto de vista harmônico, Eggers, como já fizera em *Farrapos*, continua utilizando, em *Missões*, uma harmonia tonal com alterações cromáticas. Nesta sua segunda ópera, ele chega a fazer alguma incursão no emprego do modalismo e também de algumas escalas exóticas. A influência wagneriana ainda se faz visível no emprego da composição contínua (*durchkomponiert*) e, embora os números fechados continuem presentes (romanzas, duetos, monólogos, coros, etc), eles aparecem encadeados um ao outro, como em *Farrapos*.

As linhas vocais dos protagonistas são sempre muito líricas, como em *Farrapos*, havendo em *Missões* também momentos em que a voz humana é usada com efeitos virtuosísticos, como no longo vocalise (32 compassos) do canto indígena de Araraí (soprano), que serve de prelúdio à sua canção “*Vi meu semblante sorrindo nas águas frias da fonte...*”, no início do segundo quadro do primeiro ato. Observa-se também nesta ópera um destacado emprego das massas corais, mais ainda que em *Farrapos*, havendo inclusive cenas com um coro infantil que representa um grupo de meninos guaranis.

<sup>395</sup> WEYER, 1980, p. 16.

Eggers procura reproduzir diversos sentimentos através da música, aproximando-a, assim, da trama: o despertar da fé cristã por parte dos guaranis que abandonaram sua anterior religião, embora alguns ainda resistissem e continuassem fiéis aos seus ritos; a revolta dos índios recém-catequizados contra o decreto do Marquês de Pombal, que expulsou os jesuítas; e também o amor entre Araraí (soprano) e Guaratã (tenor), este amor que acaba sendo vítima da própria fé cristã levada às últimas consequências.

Esta ópera é o fruto de um trabalho extremamente detalhado e meticuloso que se estendeu por décadas e só foi completado, como já foi dito, quando o compositor pôde dedicar-se integralmente a ele. Falando sobre a obra, em 1980, às vésperas de sua apresentação em forma de concerto, Eggers diz:

Posso dizer o seguinte: quando comecei a ensaiar as vozes passei a gostar mais ainda da ópera. Hoje estou muito envolvido com este trabalho. Mas acho que **Missões** vai agradar a todos, porque tem músicas de todos os gêneros. Tem uma sinfonia, tem música dramática e lírica, tem passagens de música culta e até popular, como a marchinha ingênua do terceiro ato, cantada pelas crianças. E sempre é música essencialmente nossa, brasileira.<sup>396</sup>

Embora com repercussão bem menor que *Farrapos*, *Missões* é a obra em que Eggers alcançou sua maturidade como compositor. Como o próprio autor diz, há na obra uma diversidade de gêneros, demonstrando que Eggers reuniu nela os conhecimentos de toda sua trajetória musical. É muito interessante também o fato de Eggers classificar essa música como essencialmente brasileira. Aqui seria preciso fazer uma análise detalhada para entender o que exatamente Eggers quis dizer com isso e verificar de fato a brasilidade da obra. Infelizmente, essa análise também ultrapassaria as dimensões desse trabalho, principalmente pelo fato de não existir nenhuma gravação da obra, dificultando o trabalho. Mas podemos retomar ligeiramente as concepções de Eggers quanto à música brasileira essencialmente nossa, como alega. Parece que, como em *Farrapos*, o fato de *Missões* tratar de tema regional, e a presença de “uma marchinha ingênua”, são características suficientes para comprovar a brasilidade da obra. Sua fala apenas confirma a conclusão a que já havíamos chegado no capítulo sobre *Farrapos*.

---

<sup>396</sup> SAN MARTIN, Eduardo. *Missões*: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 29 jun. 1980.

Assim como Ennio Moriconne compôs, em 1986, *Ave Maria Guarani* para o filme “A Missão”, de Roland Joffé,<sup>397</sup> sem nada saber sobre a música praticada naquela época, Eggers também assim o fez. Em 1978 e 79, quando a ópera foi concluída, e menos ainda em 1942, quando foi iniciada, quase nada se sabia sobre as músicas que eram tocadas e cantadas nas missões jesuíticas pelos índios. A partir da década de 1990 é que alguns estudos revelaram composições feitas naqueles locais. Segundo Paulo Castagna, essas pesquisas revelaram que, apesar das limitações, as músicas cantadas pelos índios eram mais elaboradas do que se imaginava.

A música missionária, incluindo muitas obras de Domenico Zipoli, foi composta para coro e conjunto instrumental, como era comum na música sacra europeia, mas evitou-se, por exemplo, incluir um baixo vocal, ou então escrever um baixo muito grave, pois esse tipo de voz era raro entre os indígenas. Com frequência, as partes de violino 1 e 2 se fundem em uma só, para facilitar o trabalho do conjunto musical. Até mesmo partes para instrumentos tradicionais indígenas foram encontradas em várias obras musicais nos arquivos bolivianos.<sup>398</sup>

Sabe-se que alguns padres eram compositores e outros adquiriram essa habilidade na América, mas, devido ao fato de a maioria dos manuscritos não apresentar autoria, é difícil definir os autores das obras. No entanto especula-se, e cada vez mais as evidências se acentuam de que algumas das peças eram de autoria de indígenas. É difícil essa confirmação, pois praticamente apenas na Bolívia foram encontrados preservados manuscritos musicais dos jesuítas. Marcos Holler aponta algumas razões para o fato de terem sido encontrados muito menos registros das práticas musicais jesuíticas na América portuguesa do que na espanhola: falta de continuidade nessas práticas musicais, fato que se evidencia na redução de menções referentes a música registradas nos textos jesuíticos; destruição dos manuscritos por ocasião da expulsão; ausência de padres com formação musical sólida ou compositores, ao contrário das reduções espanholas que contavam, por exemplo, com os Padres Martin Schmidt e Antonio Sepp (com formação em colégios germânicos e suíços, conhecidos pela sua maior abertura com relação à prática musical).<sup>399</sup> Holler fez um detalhado estudo sobre as músicas nas

<sup>397</sup> Esta peça foi escrita para uma cena do filme na qual os jesuítas preparam uma apresentação musical indígena para as autoridades portuguesas, com a finalidade de evitar o fim das missões.

<sup>398</sup> A SOFISTICAÇÃO MUSICAL DAS MISSÕES JESUÍTICAS. *Ideias Musicais* (Alma Latina). São Paulo, Rádio Cultura, 13 mar. 2012. Programa de Rádio. [por Paulo Castagna].

<sup>399</sup> HOLLER, Marcos. Por que não foram encontradas partituras da atuação jesuítica na América Portuguesa? In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6, 2004, Juiz de Fora. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. 344-55.

missões jesuíticas no Brasil, que pode ser conferido no livro “Os Jesuítas e a música no Brasil colonial”,<sup>400</sup> obra indispensável para quem se interessa pelo assunto. Seria interessante fazer um estudo comparativo entre as músicas praticadas nas missões nos séculos XVII e XVIII e a música composta por Eggers para a ópera *Missões*.

Chama a atenção o fato de que os jornais anunciaram, como parte do elenco, o menino Antônio Sérgio de Araújo Machado, de nove anos, por ocasião da apresentação em 1980. No entanto, na partitura existente no acervo de Eggers, não consta uma parte específica para menino solista, somente a parte do coro infantil. De qualquer forma temos aqui certa consonância entre as práticas jesuíticas, que eram direcionadas principalmente às crianças (por serem mais maleáveis), e o fato de Eggers fazer uso de um coral infantil na obra.

#### 4.3 O início de *Missões* em 1942 e seu término em 1980

Ao ser procurado por Faria Corrêa para compor a música do seu libreto, Eggers aceitou com muita satisfação, mas, por algum motivo, não a terminou. Em entrevista a um jornal local nos anos 1980, disse que em 1950 já tinha concluído o primeiro ato, mas alegou duas razões para não terminá-la. Afirmou que interrompera o trabalho “porque [eu] não via possibilidade de apresentar a obra ao público. Nosso ambiente lírico estava estéril. E eu também tinha muito trabalho, passava as noites nos estúdios da Rádio Farroupilha, orquestrando sambas e boleros”.<sup>401</sup>

É importante fazer algumas observações quanto às datas mencionadas. As comemorações do quarto centenário da fundação da Companhia de Jesus aconteceram no ano de 1940. No mês de março de 1942, como já vimos, começou a ser anunciada *Missões* e foram cantados três trechos, por Isolina D’ambros e João Bloss, por ocasião da comemoração do 15º aniversário da Rádio Sociedade Gaúcha, *Arara, Lenda das Iaras e Doentinho*.<sup>402</sup>

No depoimento de 1980 acima citado, Eggers afirma que em 1950 estava pronto o primeiro ato. Entre a data em que deveria ter sido apresentada e a conclusão do

<sup>400</sup> HOLLER, Marcos. **Os Jesuítas e a música no Brasil colonial**. Campinas: Unicamp, 2010.

<sup>401</sup> SAN MARTIN, Eduardo. *Missões*: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 29 jun. 1980.

<sup>402</sup> A OPERA *Missões*. **A Nação**. Porto Alegre, 11 mar. 1942. Rádio. Não foi possível identificar esses trechos na partitura existente no acervo de Eggers. Talvez a obra apresentada em 1980 tenha sofrido modificações por parte do autor, fato que só poderia ser confirmado através de detalhada pesquisa em rascunhos e anotações de Eggers.

primeiro ato se passaram dez anos. Sabemos que a década de quarenta não foi exatamente uma época de muito trabalho para Eggers, pois ainda não se firmara na Rádio Farroupilha e, conforme a carta ao Delegado do Imposto de Renda, esteve um período desempregado. É possível que o ano de 1950 não seja o ano exato a que se referia, pois devemos considerar que o depoimento foi dado em 1980 e é bastante possível que, passados trinta anos, tenha se confundido. O que deve ter acontecido é que recebeu o libreto muito pouco tempo antes das comemorações e não tenha sido possível terminá-lo em 1940.

Em 1942, com algumas partes prontas, aproveitou para apresentá-las nas comemorações do aniversário da Rádio Gaúcha. Mas, como afirmou, diante da improbabilidade de encenação da obra, desanimou. Em 1954 Faria Corrêa faleceu. Embora tivesse prometido ao amigo, quando este estava já bastante doente, que terminaria a obra, com as intensas atividades nas rádios por essa época, o projeto foi deixado de lado.



**Figura 39 - Faria Corrêa, Isolina D'ambros e Roberto Eggers em entrevista sobre Missões em 1942 (MHVSL).**

Foi somente no ano de 1977 que voltou a considerar a ideia de terminar sua segunda ópera. Declara em entrevista à imprensa:



Quando apresentamos *Farrapos* em forma de concerto, fiquei entusiasmado e resolvi terminar *Missões*. Falei com o presidente da OSPA e ele gostou da ideia. Depois, durante todo este tempo eu estava sozinho, agora conto de novo com Emilio Baldino, que sempre trabalhou comigo desde as Noites Líricas na década de 30 e que está me ajudando a preparar os cantores.<sup>403</sup>

Ou seja, o fato de *Farrapos* voltar à cena de Porto Alegre, mesmo sendo em forma de concerto, aliado à presença de Emilio Baldino ao seu lado novamente, foi o que incentivou o compositor a terminar sua segunda ópera. Durante os anos de 1978 e 79, Eggers, já aposentado, em longos retiros em Tramandaí,<sup>404</sup> concluiu *Missões*. Note-se a presença de Emilio Baldino no papel de articulador para as providências burocráticas. Mais uma vez, Eggers estava interessado exclusivamente no fazer musical.

No mês de junho de 1980 estava a dupla tentando articular um grande projeto: apresentar *Missões* em forma de oratório, ao ar livre, nas ruínas da redução indígena de São Miguel. E no ano seguinte, encená-la em Porto Alegre. Um projeto audacioso, sem dúvida, que, no entanto, não aconteceu. *Missões* foi apresentada em forma de concerto no dia 16 de dezembro de 1980 pela OSPA no auditório da Assembleia Legislativa de Porto Alegre. A apresentação fez parte da programação das comemorações do 30º aniversário da OSPA que, durante aquele ano, priorizou a divulgação e a promoção de compositores e músicos gaúchos. Como intérpretes, atuaram o barítono Fernando Teixeira, do Rio de Janeiro, o baixo Wilson Carrara de São Paulo, além dos cantores gaúchos, tenor Paulo Mello, sopranos Vera Campos e Helenita Mello, barítono Francisco Cauduro, tenor Decápolis Andrade e o menino Antônio Sérgio de Araújo Machado. Participaram ainda o Coral Misto 25 de Julho, o Coral das Faculdades Canoenses e o Coral Infantil do Conservatório de Música de Montenegro (FUNDARTE). A regência ficou a cargo de Túlio Belardi.

Mais uma vez, uma iniciativa de Eggers e Baldino priorizou os velhos princípios de valorizar cantores locais. Embora dois deles tivessem vindo de outros estados, a maioria era de gaúchos. Em reportagem sobre a apresentação, o *Jornal Zero Hora* ressaltou:

Dentro de suas proposições, pelo menos nessa temporada, de dar alguma chance aos músicos gaúchos, a OSPA realiza hoje um trabalho louvável pois dificilmente cantores líricos gaúchos atuam em pé de igualdade com solistas de fora. Paulo Mello, Vera Campos, Helenita Mello, Francisco Cauduro e Decápolis Andrade, vozes premiadas e capazes de realizar papéis totalmente satisfatórios no canto lírico, já há alguns anos não têm a chance de se

<sup>403</sup> SAN MARTIN, Eduardo. *Missões*: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 29 jun. 1980.

<sup>404</sup> Cidade do litoral norte do Rio Grande do Sul.

apresentar nos palcos gaúchos. Nesse sentido **As Missões** está aí para provar quem é quem.<sup>405</sup>

O fato de atuarem cantores gaúchos não é nenhuma novidade para as iniciativas de Eggers e Baldino. O que chama atenção, porém, nesse trecho da reportagem é a menção ao fato de haver poucas oportunidades a esses cantores em Porto Alegre.

Infelizmente não foi feita uma gravação da obra, restando apenas sua partitura manuscrita. Eggers faleceu quatro anos depois, em 1984, sem ver *Missões* encenada. Assim como *Farrapos*, merece ser lembrada e registrada para que novos estudos possam ser feitos e sua música compartilhada e apreciada pelo público gaúcho.

---

<sup>405</sup> AS MISSÕES: uma ópera (gaúcha) em concerto. **Zero Hora**. Porto Alegre, 16 dez. 1980.

## CONCLUSÃO

Vimos os principais pontos da atuação de Eggers no panorama musical de Porto Alegre; seu início como músico profissional em cinemas e cabarés, quando compôs diversas músicas populares, principalmente tangos que fizeram considerável sucesso; sua atuação nas Noites Líricas e no Orfeão Rio-grandense na década de 1930 e ainda outras iniciativas em que primou pelo incentivo aos cantores amadores de Porto Alegre; conhecemos aspectos de suas duas óperas, *Farrapos* e *Missões*; e ainda alguns aspectos sobre sua atuação nas rádios como regente e compositor.

Fundamentalmente, o trabalho teve como mote relacionar a trajetória de Roberto Eggers com a rede de poderes que se instaura e rege o campo de atuação profissional dos músicos. Obviamente essa rede é reflexo de seu tempo, do seu lugar, e por isso pode-se afirmar que cada fase da vida de Eggers refletiu o panorama cultural de Porto Alegre. Ainda que não estivesse disposto a empreendimentos políticos necessários à permanência no seu campo, musicalmente tinha consciência de até onde poderia ir. Se soube aproveitar o momento certo para compor *Farrapos*, soube a hora de deixar de lado o projeto de *Missões*. Assim como também soube retomá-lo num momento de breve entusiasmo (referindo-me ao fato de *Farrapos* ter sido apresentada em 77 e com isso ver ele a oportunidade de terminar sua segunda ópera). Isso demonstra claramente a ciência que Eggers tinha do lugar que lhe era imposto. Ou melhor, do lugar que escolhera para si, aquele em que a principal função fosse o fazer musical propriamente dito, deixando questões políticas e de poder a quem interessasse.

O jornalista Eduardo San Martin, após longa entrevista com Eggers, assim resume sua participação na cultura gaúcha:

De qualquer maneira Eggers tem uma posição garantida na cultura gaúcha. Primeiro porque deu a base musical, como regente e arranjador, para toda uma geração de cantores líricos do Estado. Depois por ter valorizado e incentivado a independência cultural da província estimulando os valores locais em detrimento dos importados de fora. Em terceiro lugar, por romper os fortes preconceitos da época, lidando tanto com música popular como erudita. Quarto, por dedicar-se a esta tarefa inglória que é resolver os problemas de harmonia dos nossos músicos populares.<sup>406</sup> E, finalmente, por tentar uma emancipação cultural concreta, compondo óperas que, embora em música desatualizada e demasiadamente presa ao bel canto italiano, tinham texto em português e temática rio-grandense, além de empregar ritmos também brasileiros. Um trabalho modesto e silencioso, sem

---

<sup>406</sup> Aqui o jornalista se refere ao período em que Eggers trabalhou nas rádios, sendo uma de suas funções harmonizar e/ou arranjar músicas de compositores gaúchos.

títulos oficiais e realizado com poucos recursos. Mas significativo se pensarmos que, abrindo mão da fama, Eggers ficou no Sul trabalhando sem pretensão, enquanto os melhores de sua geração transferiram-se para o Centro do País.<sup>407</sup>

Em dois parágrafos o jornalista resume a importância que Eggers teve para o meio cultural porto-alegrense. Uma longa caminhada e muitas atividades. A reportagem sobre o músico, no entanto, não passou de uma página do jornal. Por ocasião de sua morte, apenas uma pequena nota do Jornal Zero Hora do dia 15 de julho de 1984 comunicava seu sepultamento:

**Maestro Eggers morre aos 84 anos de idade**

Foi enterrado às 11h de ontem, no cemitério ecumênico João XXIII, aos 84 anos de idade, o maestro Francisco Roberto Eggers, muito conhecido nos meios musicais gaúchos.

O maestro Roberto Eggers foi, durante 16 anos, diretor da orquestra no Teatro São Pedro e um dos organizadores de diversas montagens de óperas italianas, encenadas por artistas gaúchos. Durante muitos anos ele esteve vinculado às rádios locais, tendo regido a orquestra da rádio Farroupilha por 21 anos e fundado a orquestra da rádio Gaúcha, onde trabalhou de 1931 a 1937. Nos últimos anos de sua vida, mesmo aposentado, ainda dava aula de canto a vários alunos.

Salvo alguns erros comuns pela passagem do tempo, como declararem ter Eggers sido diretor da orquestra do Teatro São Pedro, e algumas datas que divergem das encontradas nessa pesquisa, chama atenção, nessa nota, a ausência da menção à autoria de suas duas óperas. *Missões* havia sido apresentada em 1980, havia apenas quatro anos, e *Farrapos* em 1977. Além disso, a descrição do anúncio revela o esquecimento e a pouca importância que se deu à perda do ilustre porto-alegrense.

O objetivo desse trabalho foi trazer à tona a parte da história da música do Rio Grande do Sul que Eggers presenciou e da qual participou, ainda muito pouco ou nada estudada. O único trabalho acadêmico produzido sobre uma obra de Eggers foi a dissertação de mestrado de Lea Kiefer, cujo objeto foi a ópera *Farrapos*. Quanto à bibliografia que cita o músico, apenas o livro de Antônio Corte Real apresenta alguns dados significativos sobre o autor e sua obra. Esse, portanto, é o primeiro (espero que de

<sup>407</sup> SAN MARTIN, Eduardo. *Missões: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. Correio do Povo*. Porto Alegre, 29 jun. 1980.

muitos outros) trabalho que trata da trajetória de Roberto Eggers. Fruto dessa dissertação, foram apresentados e publicados quatro artigos acadêmicos em anais de encontros sobre música,<sup>408</sup> com o objetivo de divulgar a pesquisa e atrair outros pesquisadores para aprofundarem os estudos sobre diversos pontos aqui apresentados. No acervo de Roberto Eggers há um vasto material de onde, a meu ver, jorram informações preciosas, a espera de serem exploradas; não somente sobre Eggers, mas referentes a diversos outros aspectos da música rio-grandense. Sendo assim, este trabalho de caráter biográfico de modo algum esgotou as possibilidades de pesquisa que podem surgir a partir dos documentos do acervo, pois, embora detalhado, ele necessariamente deixa em aberto inúmeros aspectos da história da música do Rio Grande do Sul que podem e devem ser estudados mais criteriosamente.

O pesquisador interessado nas músicas compostas para programas de rádios na década de 1950 encontrará no acervo roteiros de programas radiofônicos produzidos pela rádio Farroupilha. Como vimos, neles constam as indicações do produtor do programa para o tipo de música que deveria ser tocada pela orquestra da emissora em cada passagem do texto. Como as partituras dos trechos musicais de alguns programas que Eggers compôs se encontram junto a esses roteiros, a cuidadosa análise desse material, relacionada ao texto e ao roteiro é uma valiosa informação para a pesquisa sobre músicas compostas para rádios. Sem falar que o objetivo de alguns desses programas radiofônicos era contar, a cada semana, a história de municípios do Rio Grande do Sul. Por meio de um narrador e diálogos entre personagens, falava-se de formação, origem, aspectos econômicos, políticos e sociais do município escolhido da semana. Mais do que o conteúdo, principalmente a forma como eram contadas as histórias poderia render a um historiador interessado na história do Rio Grande do Sul um excelente material de pesquisa.

---

<sup>408</sup> WERNER, Kênia S.; BARBEITAS, Flavio. Acervo do músico Roberto Eggers: pontos de partida para uma investigação sobre sua atuação na vida cultural do Rio Grande do Sul. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA, 1/ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 3, 2011, Pirenópolis. **Anais**. Pirenópolis, 2011a. 120-5.

\_\_\_\_\_. Roberto Eggers: uma investigação sobre sua atuação na vida cultural do Rio Grande do Sul e a crítica genética como possibilidade de abordagem de suas obras. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 21, 2011, Uberlândia. **Anais**. Uberlândia, 2011b. 1015-9.

\_\_\_\_\_. Ópera Farrapos: uma obra que surpreendeu Porto Alegre nos anos 1930. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA, 2/ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 4, 2012, Pirenópolis. **Anais**. Pirenópolis, 2012a. 91-7.

\_\_\_\_\_. Cenas históricas do canto lírico por amadores em Porto Alegre. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22, 2012, João Pessoa. **Anais**. João Pessoa, 2012b. 674-82.

Outra possibilidade de investigação proporcionada pelo acervo é a crítica genética. Isso porque junto às composições de Eggers encontramos grande número de rascunhos e planejamentos das obras, inclusive de suas duas óperas. Um minucioso estudo desse material pode ajudar a compreender aspectos importantes do processo composicional de Eggers, suas tendências, influências, inovações e limites.

O acervo contém ainda os materiais didáticos produzidos por Eggers para ministrar suas aulas de canto e piano e aqueles usados pelo músico em seu aprendizado autodidata. Material que certamente valeria, aos interessados na história da educação musical brasileira, uma importante contribuição. Por outro lado, as diversas fotos de músicos e alunos que foram guardadas por Eggers como lembrança formam um conjunto iconográfico de grande relevância que, se analisado em suplemento aos programas de concerto ali também disponíveis, podem render um interessante estudo, a exemplo do que vem sendo feito pelo Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel.<sup>409</sup>

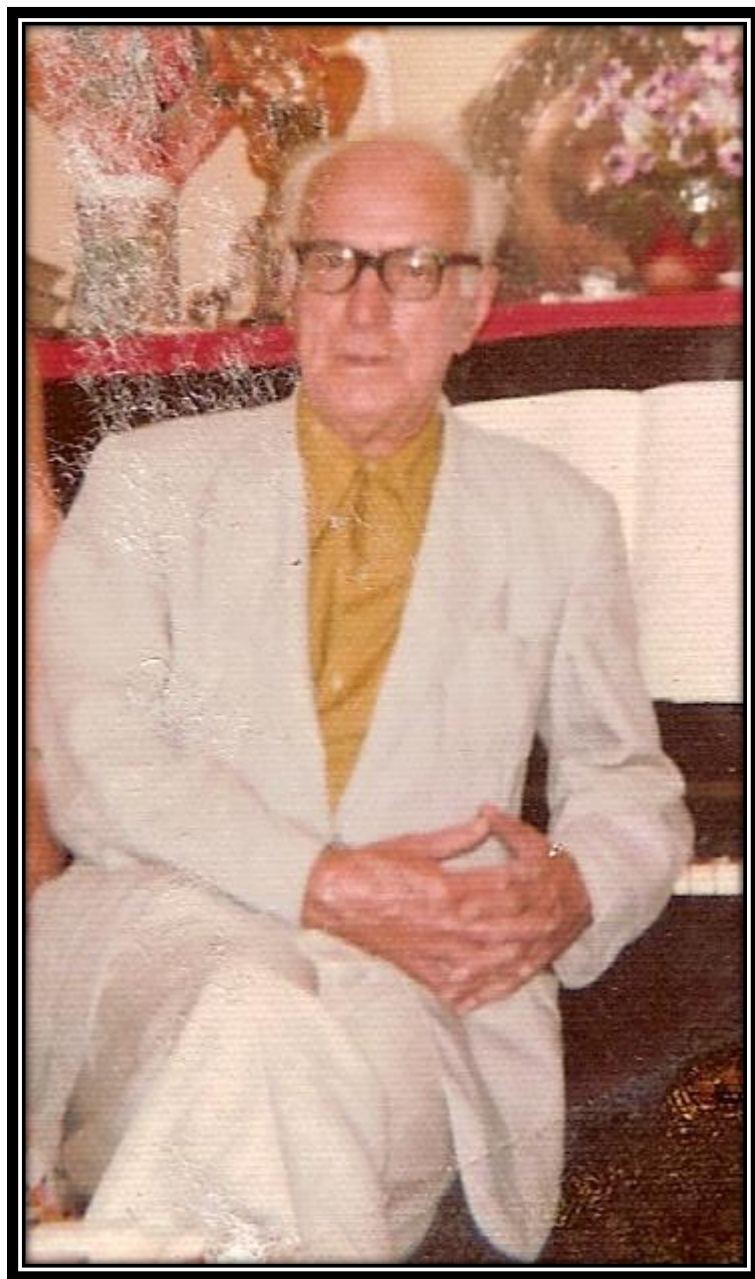
Já a ópera *Missões*, por nunca ter sido encenada e nunca ter sido objeto de pesquisa acadêmica, é uma rica possibilidade de estudo. A título de exemplo, a relação entre a música composta por Eggers para essa obra e as músicas compostas nos séculos XVII e XVIII nas próprias reduções seria um interessante estudo capaz de revelar as eventuais semelhanças e descompassos entre uma e outra, além de permitir entender as concepções que se tinha sobre as músicas das missões jesuíticas antes das recentes pesquisas em torno delas.

Vale lembrar também que manuscritos de composições de outros músicos gaúchos, como Arthur Elzner, Américo Baldino, Alberto Eggers (irmão de Roberto), Murilo Furtado, Araújo Vianna e de alunos de Roberto Eggers, datadas, aproximadamente, do período entre 1900 e 1970, também se encontram no acervo, proporcionando um material importante para pesquisas sobre a produção musical gaúcha e a abertura de caminhos para eventuais estudos biográficos de músicos que, como Eggers, foram relevantes em suas épocas, mas que estão desconhecidos nos dias atuais.

---

<sup>409</sup> Esse grupo de pesquisa dedica-se, desde 2001, “ao estudo da iconografia musical e de críticas e programas de concerto, dentro de uma perspectiva de trabalho multidisciplinar que visa lançar um olhar sobre aspectos da pesquisa musicológica que podem contribuir para a escrita de uma história da performance musical” a partir da documentação presente no acervo de Andino de Abreu (1884-1961). NOGUEIRA, Isabel Porto. Fotografias e programas de concerto como fontes para a musicologia: um estudo sobre o acervo pessoal do barítono Andino Abreu. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA, 2 / ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 4, 2012, Pirenópolis. **Caderno de Resumos**. Pirenópolis, 2012. 12.

Cabe considerar que os registros guardados por Eggers em função de suas atividades profissionais refletem não só as suas atividades, mas as de toda uma classe de músicos que se propunham a atuar profissionalmente em Porto Alegre. Refletem as oportunidades que tiveram e o jogo de forças em que foram feitas suas escolhas. Nesse sentido, o trabalho biográfico sobre Roberto Eggers pode contribuir para a investigação sobre as atividades de músicos atuantes no Rio Grande do Sul entre os anos 1920 e 1980, pois a trajetória do nosso compositor, embora mantendo sua unicidade e suas peculiaridades, pode ser tomada como ponto de referência para a análise de seus contemporâneos.



**Figura 40 - Roberto Eggers nos anos 1980 (MHVSL).**



## REFERÊNCIAS

### LIVROS, ARTIGOS, TRABALHOS ACADÊMICOS

ABREU, Alzira Alves. et al. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro: Pós 1930**. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

A MÚSICA de Porto Alegre: Erudito I. Porto Alegre, v.3, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/gersonastolfi/msica-de-porto-alegre-erudito-i>>. Acesso em: 30 jan. 2011.

ALENCAR, Edigar. **Nosso Sinhô do samba**. Rio de Janeiro: Mec/Funarte, 1981.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. 2.ed. São Paulo: Martins, Brasília: INL, 1976.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3.ed. São Paulo: Vila Rica, Brasília: INL, 1972. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2011.

ANDRIOTTI, Décio. Óperas. Porto Alegre: CIPEL/Nova Dimensão, 1996. Separata de: FLORES, Hilda A. Hübner (org). **Regionalismo Sul Riograndense**. Porto Alegre: CIPEL/Nova Dimensão, 1996.

ÂNGELO, Vitor Amorim de. **A ação integralista brasileira (AIB)**. Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/integralismo.jhtm>>. Acesso em: 17 mar. 2012.

ASSIS, Machado de. Um homem célebre. In: \_\_\_\_\_. **Contos de Machado de Assis**. Porto Alegre: Movimento, 1998. 94 p. (Coleção Vestibular/Universitário, v. 1).

AZZI, Maria Susana. **Le grand tango: la vida y la musica de Astor Piazzola**. Washington: CENTRO CULTURAL DEL BID, 2000. (Encuentros, 36).

BARBOSA, Fidélis Dalcin. **História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, 1976.

BOURDIEU, Pierre. What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups. *Berkeley Journal of Sociology*, n. 32, p. 1-49, 1987.

\_\_\_\_\_. **La distinction: critique du jugement**. Paris: Minuit, 1979.

\_\_\_\_\_. **Questões de Sociologia**. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003. Tradução de: Questions de Sociologie.

\_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 183-92.

BURKE, Peter (Org). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

CARNEIRO, Luiz Carlos; PENA, Rejane. **Porto Alegre: de aldeia a metrópole**. Porto Alegre: Marsiaj Oliveira, Officina da História, 1992.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n.1, p. 32-57, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/revista1.html>>. Acesso em: 25 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. **A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a ópera no Brasil no século XIX**. Apostila do curso História da Música Brasileira. Instituto de Artes da UNESP. Disponível em: <[http://unesp.academia.edu/PauloCastagna/Papers/1136261/A\\_Imperial\\_Academia\\_de\\_Musica\\_e\\_Opera\\_Nacional\\_ea\\_opera\\_no\\_Brasil\\_no\\_seculo\\_XIX](http://unesp.academia.edu/PauloCastagna/Papers/1136261/A_Imperial_Academia_de_Musica_e_Opera_Nacional_ea_opera_no_Brasil_no_seculo_XIX)>. Acesso em: 24 out. 2011.

CAVALHEIRO LIMA, J.C. **Araújo Vianna: vida e obra**. Porto Alegre: Globo, 1956.

CERONI, Giovani Costa. **A exposição do centenário da Revolução Farroupilha nas páginas dos jornais Correio do Povo e A Federação**. 2009. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2009.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mario de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fenix - Revista de História e Estudos Culturais**, [s.l], n.1, v.1, ano 1, p. 1-21, out./ nov./ dez. 2004. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. Acesso em: 18 mai. 2012.

CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul**. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1980.

COTTA, André Guerra. **O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros**. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: Edufba, 2006.

DIAS, Bibiana Soldera. A crise final do governo Getúlio Vargas sob o olhar de Assis Chateaubriand: uma análise das edições de agosto e setembro de 1954 da revista O Cruzeiro. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 9., 2008, Porto Alegre. **Anais**. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Disponível em: <<http://www.eeh2008.anpuh-rs.org.br/>>. Acesso em: 18 jan. 2012.

DILLENBURG, Sérgio Roberto. **Os anos dourados do rádio em Porto Alegre**. Porto Alegre: ARI CORAG, 1990.

FACHEL, José Plínio Guimarães. **As cisões políticas entre os farroupilhas durante a guerra de 1835 a 1845**. Dissertação (Mestrado em História), UFRGS, Porto Alegre, 1994.

FERNANDES, Hélio de Almeida. **Tango: uma possibilidade infinita**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40): dos pioneiros às emissoras comerciais**. Canoas: ULBRA, 2002.

FREITAS E CASTRO, Ênio. A música no RGS na primeira metade do século XX. In: ENCICLOPÉDIA RIO-GRANDENSE. **O Rio Grande Atual**. Porto Alegre: Regional, 1957. v.4.

GERTZ, René. **O fascismo no sul do Brasil: germanismo, nazismo, integralismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **De Rio-Grandense a Gaúcho: o triunfo do avesso**. Porto Alegre: Editoras Associadas/Secretaria Municipal da Cultura – Prefeitura de Porto Alegre, 2009.

GONÇALVES, Regina Célia. Ação Missionária e identidade jesuítica na província do Brasil. **SÆCULUM**, João Pessoa, n. 15, p. 189-96, jul./dez. 2006. Disponível em: <[http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum15\\_res01\\_goncalves.pdf](http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum15_res01_goncalves.pdf)>. Acesso em: 14 mai. 2012.

HISTÓRIA ilustrada do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: RBS, 2004.

HOLLER, Marcos. Por que não foram encontradas partituras da atuação jesuítica na América Portuguesa? In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6, 2004, Juiz de Fora. **Anais**. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. 344-55.

\_\_\_\_\_. **Os Jesuítas e a música no Brasil colonial**. Campinas: Unicamp, 2010.

KIEFER, Lea Roland. **Farrapos: em busca de uma identidade**. 1992. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1992.

LUCKOW, Fabiane Behling. **Chanteuses e Cabarés: a performance musical como mediadora dos discursos de gênero na Porto Alegre do início do século XX**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2011.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. **Chiquinha Gonzaga e o maxixe**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2009.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARTINS, Ari. **Escritores do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS, Instituto Estadual do Livro, 1978.

MASSON, Alceu. **Monografia – Caí**. São Sebastião do Caí: Prefeitura Municipal de Caí, 1940.

MENEZES BASTOS, Rafael José. O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento. In: TUGNY, Rosângela Pereira; QUEIROZ, Ruben Caixeta. **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MEYER, Augusto. **Segredos da infância**. 3.ed. **No tempo da flor**. 2.ed. Porto Alegre: IEL/UFRGS, 1996. (Trilhas e Memórias, 1).

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. 3.ed. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

MORITZ, Paulo Antônio. Ópera. In: DAMASCENO, Athos. et al. **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975a. p. 153-245.

\_\_\_\_\_. Opereta. In: DAMASCENO, Athos. et al. **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975b. p. 247-401.

NOGUEIRA, Isabel Porto. **O pianismo na cidade de Pelotas (RS – Brasil) de 1918 a 1968**. Disponível em:

<<http://conservatorio.ufpel.edu.br/page4/page17/files/ArtigoIsabel.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. Fotografias e programas de concerto como fontes para a musicologia: um estudo sobre o acervo pessoal do barítono Andino Abreu. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA, 2 / ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 4, 2012, Pirenópolis. **Caderno de Resumos**. Pirenópolis, 2012. 12.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. **Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes**. São Paulo: UNESP, 2006.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História do Rio Grande do Sul**. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984. (Revisão, 1).

\_\_\_\_\_. A cor da alma: ambivalências e ambiguidades da identidade nacional. **Ensaio FEE**, Porto Alegre, v. 20, n.1, p.123-33, 1999. Disponível em: <<http://revistas.fee.tche.br/index.php/ensaios>>. Acesso em: 24 nov. 2011.

PESSOA, Fernando. **Alguma prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Organização de: Cleonice Berardinelli.

PETERS, Ana Paula. **De ouvido no rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba**. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Setor de Ciências Humanas, Letra e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2005.

RANGEL, Carlos R. R. O governo de Flores da Cunha. In: **REPÚBLICA: da Revolução de 1930 à Ditadura Militar (1930-1985)**. Passo Fundo: Méritos, 2007.

ROCHA, Mariana Vieira da. **A rádio sociedade e a educação para Roquete- Pinto**. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

RODERJAN, Roselys Vellozo. A música em Curitiba, da instalação da província ao alvorecer do século XX. In: SOUZA NETO, Manoel J. de (org). **A (des)construção da música na cultura paranaense**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004. p. 38-54.

ROSA, Othelo Rodrigues. **Vultos da Epopéia Farroupilha**. Porto Alegre: Globo, 1935.

RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971, p. 71, 101.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço descente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ, 2001.

SANMARTIN, Olyntho. **Um ciclo de cultura social**. Porto Alegre: Sulina, 1969.

SCHEIDT, Eduardo. O processo de construção da memória da Revolução Farroupilha. **Revista de História**, São Paulo, n. 147, p. 189-209, jul. 2002. Disponível em: <[http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-83092002000200008&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83092002000200008&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 14 nov. 2011.

SCHIRMER, Lauro. **Flores da Cunha de Corpo Inteiro**. Porto Alegre: RBS Publicação, 2007.

SEPP, Antonio. **Viagens às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos**. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: USP, 1980.

SIMÕES, Julia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS. Porto Alegre, 2011.

SOUZA DOCCA, Emílio Fernandes de. **O sentido brasileiro da Revolução Farroupilha**. Porto Alegre: Globo, 1935.

SOUZA, Eneida Maria. **Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SPALDING, Walter. **Revolução Farroupilha**. (1939) Triunfo: Petroquímica Triunfo, 1987.

STEYER, Fábio Augusto. **O cinema em Porto Alegre – RS (1896-1920)**. 2. ed. Porto Alegre: [s.ed.], 1999.

TAKAHAMA, Alexandre Machado; OSTERGREN, Eduardo Augusto. Ópera Sandro: um marco histórico da composição musical no Rio Grande do Sul. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 18, 2008, Salvador. **Anais**. Salvador: UFBA, 2008. 76-81.

TEIXEIRA, Luciano do Santos. Os jesuítas na moderna historiografia brasileira. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-RIO, 13., 2008, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. Disponível em: <<http://encontro2008.rj.anpuh.org/site/anaiscomplementares#L>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1998.

TRINDADE, Hélgio (Org). **Revolução de 1930**: Partidos e Imprensa Partidária no RS (1928-1937). Porto Alegre: L&PM, 1980.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematográficas**: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908. 2008. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

VAMPRÉ, Octavio Augusto. **Raízes e evolução do rádio e da TV**. Porto Alegre: Feplam/RBS, 1979.

VARGAS, Getúlio. **Diários**. São Paulo: Siciliano, Rio de Janeiro: FGV, 1995.

VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM/FUNARTE, 1987.

\_\_\_\_\_. **A Casa Elétrica e os Discos Gaúchos**. Porto Alegre: scp, 2006.

VERZONI, Marcello. **Ernesto Nazareth e o tango brasileiro**. 1996. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira), Centro de Letras e Artes, UNI-RIO. Rio de Janeiro, 1996.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. **Sociologia, problemas e práticas**, Lisboa, n. 48, p. 117-23, mai./ ago. 2005. Disponível em: <<http://sociologiapp.iscte.pt/index.jsp>>. Acesso em: 25 ago. 2011.

WERNER, Kênia S.; BARBEITAS, Flavio. Acervo do músico Roberto Eggers: pontos de partida para uma investigação sobre sua atuação na vida cultural do Rio Grande do Sul. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA, 1/ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 3, 2011, Pirenópolis. **Anais**. Pirenópolis, 2011a. 120-5.

\_\_\_\_\_. Roberto Eggers: uma investigação sobre sua atuação na vida cultural do Rio Grande do Sul e a crítica genética como possibilidade de abordagem de suas obras. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 21, 2011, Uberlândia. **Anais**. Uberlândia, 2011b. 1015-9.

\_\_\_\_\_. Ópera Farrapos: uma obra que surpreendeu Porto Alegre nos anos 1930. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA, 2/ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 4, 2012, Pirenópolis. **Anais**. Pirenópolis, 2012a. 91-7.

\_\_\_\_\_. Cenas históricas do canto lírico por amadores em Porto Alegre. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22, 2012, João Pessoa. **Anais**. João Pessoa, 2012b. 674-82.

WEYER, Alfredo Pirajá. **Farrapos**: ópera em 3 atos. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1977.

\_\_\_\_\_. **Missões**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1980.

## SITES

AGENDA LÍRICA DE PORTO ALEGRE. Disponível em:  
<<http://www.agendaliricapoa.com.br/>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

BRASIL. O século do ouro. Disponível em:  
<[http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/br\\_ouro8.htm](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/br_ouro8.htm)>. Acesso em: 8 jul. 2012.

CEPAB – Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil. Disponível em:  
<<http://www.iar.unicamp.br/cepab/index.htm>>. Acesso em: 3 fev. 2012.

CINEMAS DE PORTO ALEGRE ANTIGO. Disponível em:  
<<http://cinemasportoalegre.blogspot.com/>>. Acesso em: 24 jan. 2011.

FRENTE INTEGRALISTA BRASILEIRA. (Manifesto de 7 de outubro de 1932). Disponível em:  
<<http://www.integralismo.org.br/?cont=825&ox=3>>. Acesso em: 8 nov. 2011.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Disponível em:  
<<http://bases.fundaj.gov.br/cgi-bin/isis3g-b.pl>>. Acesso em: 16 set. 2011.

HB HISTÓRIA BRASILEIRA. Companhia de Jesus. Disponível em:  
<<http://www.historiabrasileira.com/brasil-colonia/companhia-de-jesus/>>. Acesso em: 8 jul. 2012.

MUSEU da Comunicação Hipólito José da Costa. Disponível em:  
<<http://www.museudacomunicacao.rs.gov.br/site/museu/missao/>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

MUSEU HISTÓRICO VISCONDE DE SÃO LEOPOLDO – MHVSL. Disponível em:  
<<http://www.museuhistoricosl.com.br/>>. Acesso em: 6 mai. 2012.

TUDO TANGO. Disponível em:  
<<http://www.todotango.com/spanish/creadores/semblanza.aspx?id=580&ag=>>>. Acesso em: 17 fev. 2011.

VOZES DO RÁDIO – FAMECOS/PUC. Disponível em:  
<<http://eusoufamecos.uni5.net/vozesdoradio/vozes/vozes/n/nelson-cardoso/feed/>>. Acesso em: 11 out. 2011

## FILMES E PROGRAMAS DE RÁDIOS

A SOFISTICAÇÃO MUSICAL DAS MISSÕES JESUÍTICAS. *Ideias Musicais* (Alma Latina). São Paulo, Rádio Cultura, 13 mar. 2012. Programa de Rádio. [Paulo Castagna]

HISTÓRIA da música brasileira. Produção de Ricardo Kanji, Ricardo Maranhão, Paulo Castagna, Reinaldo Volpato e Vox Brasiliensis Coro e Orquestra. Direção de Ricardo Kanji. Coordenação de Ricardo Maranhão. São Paulo: CEPEC, 1999. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WO1Uwyn62v4&feature=plcp>>. Acesso em: 4 mar. 2012.

## PARTITURAS E GRAVAÇÕES

EGGERS, Roberto. **De querência em querência**. Porto Alegre, 1953-1958. Partituras manuscritas. Orquestra.

\_\_\_\_\_. **Farrapos**. Porto Alegre: Central ISAEC de Produções, 1977. 2 LPs.

\_\_\_\_\_. **Missões**: ópera em três atos. Porto Alegre, 1942-1980. 1 partitura manuscrita. Orquestra.

\_\_\_\_\_. **No puedo olvidar**. Porto Alegre: Casa D´Aló, [1924?]. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Piba**. Buenos Aires: Alfredo Perrotti, 1928. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Primeiro Eu..!** Porto Alegre: Casa D´Aló, [1924?]. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Rudy** (Rodolpho Valentino). Porto Alegre: [s.n], 192?. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. **Tango Del Amor**. Porto Alegre: Casa D´Aló, [1928?]. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. Tropeada. In: **Estrelas do Pago**. Porto Alegre: Chantecler, 1959. 1 LP. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PwIQFitDPSE>>. Acesso em: 22 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. **Farrapos**: drama lírico em três atos. Porto Alegre, 1936. 1 partitura manuscrita. Orquestra.

## DOCUMENTOS

CALASANS, Milton. [**Carta**] 28 jun. 1967, Rio de Janeiro [para] EGGERS, Roberto, Porto Alegre. 1f. Comunica viagem a Porto Alegre e informa preparativos para encenação de *Farrapos* no Rio de Janeiro. [MHVSL].

CONTRATOS de locação de serviços - Rádio Sociedade Farroupilha, Porto Alegre. [MHVSL].



EGGERS, Roberto. [**Carta**] [1951?], Porto Alegre [para] DELEGADO Regional do Imposto de Renda, Porto Alegre. 1f. Comunica não ter declarado seu imposto de renda por não ter tido rendimentos no ano de 1950. [MHVSL].

LIVRO de Atas do Sindicato Musical de Porto Alegre. [SINDIMUS-RS]

PROGRAMAS de concertos do acervo de Roberto Eggers. [MHVSL].

REGISTRO de Tango Del amor. Porto Alegre: Mário Gilberto Mariath, 14 set. 1928. [MHVSL].

ROTEIROS de programas radiofônicos da Rádio Farroupilha. Porto Alegre, 1953 – 1963. [MHVSL].

TEIXEIRA, Conceição A. et al. [**Carta**] [1936], Porto Alegre [para] EGGERS, Roberto, Porto Alegre. 2f. Solicitam que Roberto Eggers não deixe a direção do coro do Orfeão Rio-grandense. [MHVSL].

## ENTREVISTAS

CAMPOS, Zilton Tadeu Figueiredo de. **Roberto Eggers**. Porto Alegre, 20 fev. 2012. Entrevista concedida a Kênia Simone Werner.

ROCKENBACH, Ênio. **Roberto Eggers**. Porto Alegre, 4 ago. 2011. Entrevista concedida a Kênia Simone Werner.

## PERIÓDICOS DE ÉPOCA

A APRESENTAÇÃO da ópera “Farrapos” revestiu todas as características de excepcional acontecimento de arte. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 22 set. 1926. (foto do público)

A ELOQUÊNCIA de Lucia. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 6 jul. 1947. Notas de Arte.

A EXTINÇÃO da Banda Municipal. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 mai. 1931.

A FESTA de Arte e Cultura. **A Federação**. Porto Alegre, 31 out. 1935.

A FLOR da Felicidade. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 19 nov. 1937. Theatros e Artistas.

A OPERA “Farrapos”. A criação musical de um compositor riograndense... **Correio do Povo**. Porto Alegre, 2 set. 1936.

A OPERA Missões. **A Nação**. Porto Alegre, 11 mar. 1942. Rádio.

A REPRESENTAÇÃO da opera “Farrapos” revestiu todas as características de excepcional acontecimento de arte. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 22 set. 1936.

A REPRESENTAÇÃO da opera “Farrapos”. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 22 set. 1936.

A REPRESENTAÇÃO da ópera Farrapos. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 22 set. 1936. Artes e Artistas.

APRESENTAR-SE-Á, amanhã, o jazz de acadêmicos pernambucanos. **A Federação**. Porto Alegre, 4 out. 1935.

ARTHUR Elzner explica pontos obscuros e mal entendidos da sua palestra de ontem... **Folha da Tarde**. Porto Alegre, 6 out. 1936.

AS MISSÕES: uma ópera (gaúcha) em concerto. **Zero Hora**. Porto Alegre, 16 dez. 1980.

BASTIDORES. Órgão Oficial do Orfeão Rio-grandense. Porto Alegre, n. 2, abr./jun. 1950.

BASTIDORES. Órgão Oficial do Orfeão Rio-grandense. Porto Alegre, n. 4, dez. 1952. Ano II.

CASSINO Farroupilha. **A Federação**. Porto Alegre, 7 out. 1935.

CASSINO Farroupilha - Carlos Roldán fará sua estreia hoje. **A Federação**. Porto Alegre, 12 out. 1935.

CASSINO Farroupilha. O brilhante êxito das estreias de ontem. **A Federação**. Porto Alegre, 6 nov. 1935.

CHAVES, Celso Loureiro. Eruditos Pilchados. **Zero Hora**. Porto Alegre, 12 dez. 1981.

CLUBE Haydn. Seu grande concerto pró-flagelados. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 17 out. 1936.

COMEMORANDO uma data altamente significativa para nossa terra. **A Federação**. Porto Alegre, 21 set. 1936.

CONCERTO symphonico do maestro Roberto Eggers. **O Commercio**. Cachoeira, 10 jun. 1931.

CONTREIRAS RODRIGUES, F. Farrapos. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 25 set. 1936.

**Correio do Povo**. Porto Alegre, 5 mai. 1931.

**Correio do Povo**. Porto Alegre, 4 dez. 1931.

**Correio do Povo.** Porto Alegre, 6 set. 1936.

DEPOIS da opera... **Folha da Tarde.** Porto Alegre, 5 out. 1936.

DEPOIS de 41 anos ópera gaúcha “Farrapos” volta com seu criador. **Correio do Povo.** Porto Alegre, 22 set. 1977.

EL CONCIERTO sinfônico. **Accion Civica.** Tacuarembó, Uruguai, 15 jul. 1931.

EM SEGUNDA récita, ontem, “Farrapos” registrou mais um legítimo sucesso. **Jornal da Manhã.** Porto Alegre, 25 set. 1936.

EXPOSIÇÃO do Centenário Farroupilha. Cassino: aviso. **A Federação.** Porto Alegre, 17 out. 1935.

FARRAPOS – Quinta-feira Próxima no Coliseu. **Diário de Notícias.** Porto Alegre, 13 out. 1936. Artes e Artistas.

FARRAPOS do Maestro Roberto Eggers. **Vida Doméstica,** Rio de Janeiro, n. 222, s/p, set. 1936.

FARRAPOS Será Encenado Em São Leopoldo. **Diário de Notícias.** Porto Alegre, 22 out. 1936.

FARRAPOS. A terceira récita da opera de Roberto Eggers constituiu uma consagração para seus autores e intérpretes. **Diário de Notícias.** Porto Alegre, 2 out. 1936. Artes e Artistas.

FOI apresentada ante-ontem, em “Première” absoluta, a Opera “Farrapos”. **Diário de Notícias.** Porto Alegre, 22 set. 1936.

FOI hontem cantada no S. Pedro a opera “Iris”. **A Federação.** Porto Alegre, 11 abr. 1929. Theatros e Diversões.

FOI transferida a segunda reprise da “Farrapos”. **Diário de Notícias.** Porto Alegre, 29 set. 1936. Artes e Artistas.

FORAM homenageados, ontem, pelos alunos e professores da Escola Normal, os autores da opera “Farrapos”. **A Federação.** Porto Alegre, 24 set. 1936.

GASTAL, Ney. A Memória Viva de Nossa Música. **Correio do Povo.** Porto Alegre, 12 dez. 1971.

GASTAL, Ney. Êle Reviveu em Música a Epopéia Dos Farrapos. **Correio do Povo.** Porto Alegre, 5 dez. 1971.

GUIDO, Ângelo. **A Federação.** Porto Alegre, 30 out. 1935. Notas de Arte.

HOJE – Imperial P.R.H. 2 – Rádio Farroupilha. **A Federação.** Porto Alegre, 8 out. 1935.

HOMENAGEM à soprano Branca Bagorro. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 24 out. 1936. Artes e Artistas.

HOMENAGEM ao Maestro Roberto Eggers. **Diário de Notícias**. 29 set. 1936.

HOMENAGEM ao Maestro Roberto Eggers. **Folha da Tarde**. Porto Alegre, 6 out. 1936.

**Jornal da Manhã**, Porto Alegre, 25 set. 1936.

MAESTRO Eggers morre aos 84 anos de idade. **Zero Hora**. Porto Alegre, 15 jul. 1984.

MARGARETE Slezak. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 8 set. 1929. Palcos e Salões.

MEIA hora com o autor da ópera “Farrapos”. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 15 ago. 1936.

MISSÕES em primeira audição pela Ospa. **Correio do Povo**. 14 dez. 1980. (foto de Eggers regendo Farrapos em 77)

NOTAS de Arte. **A Tela**, Porto Alegre, Anno VII, n. 1, s/p. 20 jun. 1934.

NOTAS que não vêm na partitura... **Folha da Tarde**. Porto Alegre, 13 out. 1936. Rádio.

O ESPETÁCULO de amanhã no Imperial. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 7 maio 1931.

O GRANDE concerto de música Religiosa, no Ypiranga. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 3 abr. 1931.

O MAIS excêntrico casamento já realizado nesta capital. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 9 out. 1936. Rádio.

O ORPHEÃO Rio-grandense, o maestro Eggers e uma história que precisa ser contada... **Folha da Tarde**. Porto Alegre, 12 out. 1936. Rádio.

O SUCESSO do Pavilhão Cultural. **A Federação**. Porto Alegre, 22 out. 1935.

ÓPERA Bossa Nova pela prata da casa. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 2 abr. 1963.

OPERA Farrapos. **Correio de São Leopoldo**. São Leopoldo, 25 set. 1936.

OPERA riograndense “Farrapos”. **Rio Grande**. Porto Alegre, 5 out. 1936.

ORPHEÃO Rio-grandense. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 6 maio 1931.

ORPHEÃO Rio-grandense. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 3 maio 1931. Notas de Arte.

ORPHEÃO. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 24 set. 1936.

OUVINDO os interpretes principaes da opera “Farrapos”... **Correio do Povo**. Porto Alegre, 6 set. 1936. Notas de Arte.

OUVINDO Roberto Eggers e Emilio Baldino, o criador e o animador de “Farrapos”. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 27 set. 1936.

PIANTÁ, Dante. Branca Bagorro, grande e esquecida soprano. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 20 jul. 1975.

PIANTÁ, Dante. Vamos reencenar a ópera “Farrapos”? **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 3 ago. 1975.

PIBA. **A Nacion**. Buenos Aires, 9 set. 1928.

RADIO Sociedade Gaúcha. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 13 jan. 1935. Radio.

RADIOTELEFONIA. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 23 fev. 1928.

RAMOS, Arlindo. Como senti “Farrapos”. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 27 set. 1936.

REPETE-SE amanhã a vitoriosa ópera “Farrapos”. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 23 set. 1936. Artes e Artistas.

REPETE-SE hoje a noite a vitoriosa ópera “Farrapos”. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 24 set. 1936. Artes e Artistas.

RIBEIRO, João de Souza. “Farrapos”. **A Nação**. Porto Alegre, 30 out. 1940.

ROBERTO Eggers e sua grande orchestra de artistas porto-alegrenses vae inaugurar o palco do Imperial. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 6 mai. 1931.

ROBERTO Eggers. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 10 maio 1931.

SAN MARTIN, Eduardo. Missões: Roberto Eggers compõe uma ópera para reviver a tradição lírica. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 29 jun. 1980.

TEATRO Lírico Farroupilha. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 10 jul. 1948.

TEATRO Lírico Farroupilha. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 11 set. 1948.

TEMPORADA Lírica do Orfeão Rio-Grandense. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 11 out. 1936.

TEMPORADA Lírica do Orfeão Rio-Grandense. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 16 out. 1936. Artes e Artistas.

TOURNÉE Margarete Slezak. **Deutsche Zeitung**. Curitiba, 5 nov. 1929. Lokales.

TRÊS brilhantes artistas argentinos vão atuar no Cassino. **A Federação**. Porto Alegre, 7 out. 1935.

TROUPE Jéca Tatú. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 15 nov. 1936.

UM ESPETÁCULO de Rádio Revista organizado pela P. R. C. – 2 no Auditório da exposição. **A Federação**. Porto Alegre, 22 out. 1935.

UM EXCEPCIONAL acontecimento artístico. **Diário de notícias**. Porto Alegre, 15 set. 1936.

UM GRANDE Concerto de Música Religiosa. **Jornal da Manhã**. Porto Alegre, 29 mar. 1931.

UMA GRANDE festa na Gaúcha. **A Nação**. Porto Alegre, 17 mar. 1942.

UMA REVISTA local no Theatro Colyseu. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 5 abr. 1931.

## ANEXOS

Carta de Eggers a Alfredo P. Weyer (prefácio no livro distribuído na estreia da ópera).

Ao meu prezado amigo Prof. Alfredo Pirajá Weyer

Li, não imaginas com quanto prazer, o teu minucioso estudo crítico-explicativo sobre a minha ópera “Farrapos”. E, digo com franqueza, nada mais me resta dizer a respeito da minha ópera tão amplamente analisada pelo talentoso engenho e compreensão artística.

Posso te afiançar que, se a estréia de “Farrapos” alcançar o êxito que é de esperar, muito devo a tua colaboração.

Desejo apenas que naquele teu estudo faças ressaltar o meu agradecimento a todos aqueles que, vendo no trabalho alguma coisa de útil a Arte Nacional e ao Rio Grande do Sul em especial, se interessam pela sua realização.

Em primeiro lugar a minha imorredora gratidão ao preclaro Governador do Estado, o Exmo, Snr. General José Antonio Flores da Cunha e aos seus m. dignos Secretários de Estado Drs. Darcy Azambuja e Othelo Rosa, que tornaram possível a realização e apresentação eficiente da minha ópera, prestando-me o seu valioso apoio.

Idêntico apoio prestou-me o Exmo. Snr. Major Alberto Bins, muito digno Prefeito, coadjuvado pela digníssima Câmara Municipal.

Desejo patentear os meus agradecimentos ao ilustre poeta M. Faria Corrêa, que foi incansável e que, com a máxima boa vontade e abnegação, compartilhou comigo os sacrifícios que um trabalho dessa natureza impõe. Devo a esse meu bom amigo um belíssimo, extenso e completo poema dramático que, infelizmente, teve que sofrer alguma redução na partitura, pois fui obrigado a omitir alguns versos de incontestável beleza que descreviam mais amplamente interessantes trechos históricos; o que fiz para dar uma forma mais concisa ao drama musical.

Com o mesmo fito, afim de dar maior realce a arquitetura do drama, também a música sofreu alguns cortes na sua concepção original, destacando a omissão do prelúdio do segundo ato, de grandes dimensões e que foi substituído por um breve período de introdução.

A ti também, amigo Pirajá, o meu agradecimento, pois contribuis valiosamente com o teu estudo crítico sobre a música e o poema dos “Farrapos”, ao seu esperado sucesso. A ti, que deixas transparecer na tua amena literatura a amizade e simpatia que nos liga, dizendo coisas mais belas do que as que realmente escrevi em minha partitura, a ti também o meu cordial “obrigado”.

Outro grande colaborador tem sido Emilio Baldino, o incansável batalhador, a quem, entre outros, Porto Alegre deve o erguimento da herma comemorativa ao Centenário de Carlos Gomes. Foi ele quem, com o seu dinâmico entusiasmo e grande intuição teatral, idealizou a belíssima concepção para os cenários do primeiro e terceiro ato, rebuscando nos arquivos e museus públicos e particulares os detalhes minuciosos para uma apresentação cênica perfeita, guarda-roupa adequado, etc.

Arthur Elsner, a quem dedico grande estima e admiração e que considero um grande sinfonista de raras qualidades, possuidor de uma belíssima e moderna técnica de harmonia e orquestração, esse presta igualmente sua valiosíssima colaboração em “Farrapos” com a interessante ouverture intitulada “1835”, composta expressamente para o terceiro ato da minha ópera. Constitui uma grande satisfação para mim, poder apresentar ao público uma das grandes e importantes concepções originais deste grande artista gaúcho que, infelizmente, para o Rio Grande e para a Arte Nacional, ainda não é suficientemente conhecido.

Devo agradecimentos especiais ao Snr. Nelson Toohey Schneider, que não poupou sacrifícios e muito fez em benefício do meu trabalho.

Do mesmo modo sou reconhecido ao Snr. Dr. Ivo Barbedo, que não raras vezes, vendo-me perder o ânimo, teve palavras animadoras para me fazer voltar ao trabalho com novas energias.

Renaud Jung foi outro entusiasta que me prestou o seu espontâneo auxílio em muitas coisas.

Muito se interessou pela minha ópera a Exma. Sra. Gabriela Trindade, fazendo ouvir, na bela interpretação de sua voz, alguns trechos, nas irradiações da Rádio Sociedade Gaúcha e também na transmissão da “Hora do Brasil”, quando em sua estadia no Rio de Janeiro.

Franco apoio prestou-me também o Exmo. Snr. General Cezar Augusto Parga Rodrigues, que, após ouvir alguns trechos da ópera, se propôs, se preciso fosse, criar um “livro ouro”, para a encenação.

Antonio Carlos Hartblieb Lima, foi outro que muito me auxiliou com material interessante, no que se refere a parte histórica da Igreja do Rosário, centro de uma das principais cenas do drama.

Muito gentil tem sido a Imprensa Porto Alegrense que, unânime, auxiliou a realização de “Farrapos”.

Devo destacar ainda a atual Diretoria da Rádio Sociedade Gaúcha, Snrs. J. Oswaldo Rentzsch, Carlos Caldas e Otacilio Chaves, bem como o Dr. Gabriel Portella Fagundes, sempre gentis e animadores no meu empreendimento.

São ainda credores da minha gratidão pelo franco apoio que me prestaram:

Os Snrs. Arlindo Ramos, Athos Damasceno Ferreira e Ovídio Chaves; o Dr. Adolfo Penha, M.D. Deputado Estadual; o Snr. João Pereira da Fonseca; o Dr. Eduardo Duarte e o escritor Dr. Dante de Laytano, do Museu e Arquivo Histórico do Estado e muitos outros amigos que me auxiliaram, mas que não me é possível enumerar a todos.

O ânimo que todos esses me deram, grandemente contribuiu para a final realização da minha obra, porque, apesar de conscientemente sentir-me possuidor de uma técnica musical suficientemente segura para empreender um trabalho de tão grande responsabilidade, posso afirmar que não raras vezes ia desanimando no meio do caminho; foi-me preciso uma força descomunal para transpor as inúmeras barreiras, nos imprevistos que se me apresentaram.

Não julgo, absolutamente, que o meu trabalho esteja isento de falhas e que não seja suscetível de grandes retoques, mas afirmo que o que produzi foi entusiasmado e sincero, na expressão pura do meu sentir.

Terei alcançado o meu fim desejado se este labor for capaz de emocionar e fazer sentir o alto espírito de brasilidade, de renúncia e de sacrifício que empolgou os heróicos patriotas, que, cheios de amor e de fé, tombaram pela grandeza desta terra, do nosso querido Rio Grande: “Os Farrapos, Centauros de 35”.

Teu de coração

Roberto Eggers

Porto Alegre, 25 de Julho de 1936.

### Discurso de Ângelo Guido por ocasião da terceira récita de *Farrapos*:

Em concerto realizado há algumas semanas neste mesmo teatro, em que se procurou divulgar entre nós algumas páginas da obra musical de Francisco Mignone, tivemos a oportunidade de demonstrar qual era a atitude que a Associação Rio Grandense de Belas Artes assumia em relação à música brasileira.

Entendemos nós que a música brasileira, nas suas formas artísticas superiores, não é apreciada como merece, por ser insuficientemente conhecida, mesmo nos meios em que já se formou uma apreciável cultura musical.



Eis porque a apresentação da obra musical de um compositor rio-grandense adquire, a nosso ver, num meio de limitados recursos artísticos como Porto Alegre, as proporções de um acontecimento memorável, que merece ser assinalado.

Do nosso ponto de vista, que é o da valorização da arte brasileira, a representação da ópera “Farrapos” constitui um esforço muito mais significativo e mais digno de estímulo e de aplausos do que as temporadas líricas que se tem organizado aqui unicamente com o fim de repetir peças do repertório lírico italiano, representadas com todas as falhas e deformações próprias de conjuntos de amadores que querem realizar obra acima do seu alcance.

Eu desejaria, senhores, que não se interpretassem as minhas palavras como querendo significar uma opinião desfavorável à ópera italiana ou à arte lírica em geral.

Toda arte que exprime a alma de um povo e é uma expressão original da sua cultura, merece o nosso respeito e a nossa admiração. E eu não sei de forma mais pura e mais luminosa que exprima a alma ardente da península italiana, o seu amor à beleza e à claridade, do que a melodia límpida que canta nas óperas de Bellini ou Donizetti, de Verdi e de Puccini.

O que não me parece uma orientação acertada, para promover a educação musical do nosso meio e para estimular o gosto artístico entre nós, é a insistência em se repetirem todos anos, com precariedade de recursos artísticos, estropiados no idioma e na partitura, apenas que já ouvimos dezenas de vezes, com bons, com suportáveis e péssimos cantores, em todas as temporadas líricas que temos tido.

Porque em vez de levar à cena trabalhos sem dúvida admiráveis, mas que por serem demasiadamente conhecidos só suportamos ainda através de excelentes vozes, não se procura divulgar o que é nosso, valorizando a obra dos compositores nacionais?

Se essa obra não pode ser comparada a dos grandes mestres estrangeiros da música, merece, entretanto um interesse bem maior do que aquele que até o presente lhe tem sido dispensado pelos nossos próprios músicos e cantores.

E eu lembrarei que a música brasileira tem figuras empolgantes como Carlos Gomes e Vila Lobos [sic], para apenas falar de suas afirmações maiores.

Nós não somos, senhores, dos que querem fazer distinções de estreito nacionalismo em matéria de arte como em qualquer outro domínio da cultura. A arte é o espírito eterno da harmonia que não conhece fronteiras e nacionalidades, porque é a expressão da vida, em perpétua mutação, elevando-se para o infinito com a mesma liberdade com que desprendem os pássaros o seu vôo e a taça de Hele se erguia ao céu para inebriar os deuses.

Entendemos, entretanto, que como admiramos o que os outros criaram para exprimir o seu amor à beleza, para nos falar da sua alma, de seus ideais, de suas emoções e de seus pensamentos, devemos amar também o que é nosso, o que os nossos artistas produzem para nos dizer o que sentem e o que sentimos. É na obra de nossos artistas, meus senhores, que poderemos mostrar ao futuro que também soubemos elevar um pensamento harmonioso acima dos desacordes das nossas rivalidades e das nossas paixões, que durante momentos sublimes de transfiguração a nossa alma também desabrochou para sentimentos mais belos e mais altos, conheceu os divinos arrebatamentos e, sobre as contradições e a materialidade das coisas que passam, soubemos levantar um ideal, tão puro e tão nobre, que conseguiu atravessar os tempos e viver da eterna juventude da arte.

Senhores, um povo nunca se engrandece tanto como quando exercita, nas esferas do pensamento ou da arte, as faculdades criadoras do espírito, porque então ele se ergue para as excelcitudes da vida e deixa a cantar para a posteridade pedaços de um coração grande e generoso. E é nesses pedaços de coração que cantam que dizemos das nossas esperanças e das nossas tristezas, de nossas lágrimas e de nossas alegrias, do nosso sofrimento e do nosso amor, de nossas paixões e de nossos ideais, dos sonhos com que olhamos para a vida, da fé com que aguardamos a eternidade.

E porque sentimos o que sentem os nossos artistas, porque na sua obra nos elevamos com eles, com eles nos enobrecemos e glorificamos a vida é que devemos amar e devemos prestigiar o que brota do seu coração e do seu talento.

É para cumprir esse dever sagrado para com quem arrancou alguma coisa de si mesma para no-la oferecer transfigurada em beleza que aqui estamos.

É com entusiasmo e com alegria que os que compõem a Associação Rio Grandense de Belas Artes prestam a sua homenagem aos autores e intérpretes de “Farrapos”, a bela ópera que nosso público já vitoriou e que, na sua robusta partitura, revela em Roberto Eggers uma vigorosa e ágil imaginação criadora e uma admirável capacidade de dar corpo sonoro a seus pensamentos e emoções de artista.

A placa que hoje inauguramos, a Associação Rio Grandense de Belas Artes aqui colocou para assinalar um acontecimento artístico que honra a cultura musical de Porto Alegre e do qual nos sentimos envaidecidos.

A obra musical que Roberto Eggers acaba de apresentar se não é, nos processos que foi construída e na sua dualidade estilística, que se inspirou em Wagner no primeiro ato e em Puccini no segundo, um trabalho que trouxe inovações às formas conhecidas da arte lírica é, entretanto, obra rica de beleza e de motivos que surgiram da imaginação criadora de um compositor que levanta vitoriosamente seu vôo para as elevadas esferas da arte.

E é incontestável que se ainda não encontrou um estilo inteiramente seu, se ainda não se liberou de moldes formais criados pela ópera italiana e pelo gênio de Beyruth, isto não significa absolutamente que a partitura seja um decalque de obras alheias. Acaso o “Guarani”, por ter uma arquitetura musical feita em moldes italianos, será uma simples cópia ou arremedo de óperas peninsulares?

O fato de se adotar um estilo e de se construir de acordo com certos processos de arquitetura musical, não significa que se arremede ou se plagie. Essa justiça temos que fazer a Roberto Eggers, que nos oferece, em “Farrapos”, além de uma vigorosa demonstração da sua capacidade de orquestrar, muito de uma inspiração viva e ardente, que flui numa luminosa teoria de motivos que são inteiramente seus. É, portanto, uma bela obra de arte e um nobre esforço que Roberto Eggers realizou.

É a nossa obra de arte e a esse esforço que prestamos o nosso preito de admiração.

Não podem ser esquecidos nessa homenagem, o autor do libreto, cel. Faria Corrêa, que deu a Roberto Eggers o motivo dramático para a sua partitura, e o grupo de brilhantes intérpretes que tem dado realce à obra do compositor, mostrando-a na plenitude da sua beleza musical. Ao par dos valores vocais e da orquestra que cooperaram para o triunfo de “Farrapos”, merece ser salientado o trabalho de organização e direção artística que levou a efeito esse incansável animador de entusiasmo que é Emilio Baldino, a cuja dedicação deve Roberto Eggers uma montagem e interpretação de “Farrapos” digna da obra artística que surgiu da sua emoção e do seu talento.

Vós, autores e intérpretes de “Farrapos”, realizastes uma obra digna de admiração; a A.R.B.A., cumprindo o dever que a si mesma impôs de prestigiar e honrar a obra dos nossos artistas, veio trazer-vos os seus aplausos e prestar-vos a sua homenagem carinhosa e cheia de entusiasmo.

Texto do programa “De querência em querência” do dia 30 de outubro de 1953.

PROGRAMA “DE QUERÊNCIA EM QUERÊNCIA”

Dia 30.10.953

BALAS RUTH

RÁDIO FARROUPILHA

20.35 –

21,00

Produção de Nelson Cardoso

-o-

OPERADOR JINGLE DAS BALAS RUTH

LOC. 1 As BALAS INSTRUTIVAS RUTH, cumprem o que prometem, e, pela Rádio Farroupilha de Porto Alegre, neste horário, tem o prazer de apresentar...

OPERADOR PREFIXO BG

LOC. 2 “DE QUERÊNCIA EM QUERÊNCIA”!

LOC. 1 “QUERÊNCIA EM QUERÊNCIA” – um programa das BALAS INSTRUTIVAS RUTH, que cumprem o que prometem, na Rádio Farroupilha, para contar a história de cada recanto do Rio Grande do Sul, minuano soprando nas brazas vivas, reavivando a chama da tradição!

LOC. 2 Por todos os rincões da terra, por todas as cidades gaúchas, por cada pedaço de solo onde o coração rio grandense tenha deitado raízes e florescido em amor... “QUERÊNCIA EM QUERÊNCIA”

LOC. 1 “QUERÊNCIA EM QUERÊNCIA” é mais uma produção de Nelson Cardoso para as balas instrutivas RUTH, contando com a participação da Grande Orquestra da Rádio Farroupilha, cantores, conjuntos, solistas, elenco rádio-teatral, animadores, todo um grande elenco para este grande passeio “QUERÊNCIA EM QUERÊNCIA”....

LOC. 2 (PRIMEIRO TEXTO DE PUBLICIDADE)

LOC. 1 E, a seguir, vamos passar ao cartaz de hoje do programa escrito por Nelson Cardoso, com efeitos musicais especiais, de autoria do maestro Roberto Eggers!...

ORQUESTRA EMENDA FUNDO COM MÚSICA DESCRITIVA  
(ACOMPANHA O TEXTO QUE SEGUE) - BG

NARRADOR Falamos já dos índios, dos bandeirantes paulistas, dos açorianos, dos imigrantes italianos e alemães, das tropas de gado, como primeiros elementos formadores de povoações que, ao rolar do tempo, transformaram-se em freguesias, em vilas, e depois em cidades... estas cidades que pontilham o vasto solo rio grandense, que crescem cada vez mais, que fazem cada vez mais penetrar suas raízes em busca de mais seiva, tal como a planta humilde, de frágil aparência nos primeiros tempos, mas que traz desde semente, o destino das árvores seculares. Aliás, está escrito que a civilização é uma flor aquática, de modo que falaremos hoje de um rio!....

HOMEM (MOÇO) Amo o rio como o amam os salgueiros das margens! Amo o rio porque suas águas alimentaram e alimentam, e dão vida, e dão alegria, razão de viver a tudo aquilo que quero bem! Amo o rio, a cada correnteza as gerações passam, deixando cada uma, um marco nas barrancas um sentido de progresso pelas margens. Amo o rio que empapa a terra, e lhe dá o humos fertilizante. Amo o rio que embalou com seu murmúrio amigo, meus sonhos de criança. Amo o rio que me ensinou depois que não se deve parar, que se deve continuar sempre, apesar do que acontecer, apesar dos escolhos... desde a nascente até a foz!...

NARRADOR Ele nasce com o nome de Lageado de Santa Cruz nos campos de Cima da Serra, em banhados da fazenda Taipas. Entra no município regando a zona colonial até o extremo sul do distrito de Feliz, na barra do arroio Forromeco, e daí em diante forma a linha divisória com o município de Montenegro!... A princípio, corre em direção leste-oeste, depois continua em direção sul até sua foz no Jacuí!... (PAUSA GRANDE – CARREGA NNO TOM) o RIO!.... Façamos com que suas águas corra da foz para a nascente, façamos a corrente andar em sentido contrário....

ORQUESTRA EFEITO DE RETROCESSO NO TEMPO PELAS ÁGUAS DE UM RIO

NARRADOR O passado!.... O princípio do que hoje é!

ORQUESTRA CONCLUE O EFEITO E FICA PINGANDO EM FUNDO PARA NARRATIVA

NARRADOR Em 8 de novembro de 1853, foram fixados os limites da freguesia de S. José do Hortêncio, no município de S. Leopoldo. As demarcações da freguesia compreendiam uma grande parte do atual município de Caxias. Nesse tempo já havia em S. José do Hortêncio um núcleo colonial bastante desenvolvido, donde se estendiam populações para Picada Feliz, Picada Nova, Picada Café e outros lugares! A colonização alemã já começara a dar em S. José do Hortêncio os seus resultados. As picadas abertas

na mata virgem estavam transformadas em movimentados centros de trabalho. Os produtos da colônia eram transportados para S. Leopoldo, por terra, e passando por Bom Jardim... de S. Leopoldo seguiam para P. Alegre... O transporte por terra era duro, cansativo, caro e arriscado. Até que um dia...

ORQUESTRA CORTA

ALEMÃO (SOTAQUE FORTE) Sabe uma coisa, seu Frederico?... Nós está comendo moscas!....

ALEMÃO 1 Por que nós está comendo moscas, seu Hans!....

ALEMÃO Nós está bancando burro de carga, sem nenhuma necessidade!...

ALEMÃO 1 Será que não dava para o senhor falar logo no assunto, em vez de estar aí, ofendendo a gente?....

ALEMÃO Olhe, seu Frederico... o que eu quero dizer, é que nós não tem nenhuma necessidade de estar transportando os nossos produtos aqui de S. José do Hortêncio para S. Leopoldo, do jeito que a gente transporta... em cima de carretas, de carroças, e dessas porcarias todas que custa os olhos da cara da gente!....

ALEMÃO 1 Pois sim...mas então como é que nós vai transportar, seu Hans?... De ~~avião~~ balão?

ALEMÃO De ~~avião~~ balão também não, seu Frederico, porque os ~~aviões~~ balões não podem pousar em cima do seu nariz!...

ALEMÃO 1 (BRABO) Ora, bolachas... mas então o senhor faça o favor de me dizer, como é que a gente vai fazer. Fale de uma vez, e não fique aí fazendo conversa fiada!...

ALEMÃO Pois o negócio é o seguinte: nós podia transportar nossas mercadorias pelo rio...

ALEMÃO 1 Mas que rio?...

ALEMÃO O Rio Caí!... (PAUSA) Mas é... é mesmo não é?... (OT) Tem razão, seu Hans, nós tava comendo mosca!... Tem razão! Rio Caí!

ORQUESTRA ATACA FORTE (DESCOBERTA DO NOME PARA O OUVINTE) – FICA FUNDO NARRATIVA

NARRADOR Rio Caí! Um rio e uma história que não se pode esquecer!... Na direção sudoeste de S. José do Hortêncio estava o Pôrto do Guimarães, antigo Porto do Mateus. Dalí, até desaguar no Jacuí, o rio era francamente navegável durante os períodos de águas médias e altas, já mesmo não acontecendo à montante do porto.

Explica-se assim a geral preferência que o embarcadouro logo mereceu por parte dos colonos, embora estivesse situado a boa distância de S. José do Hortêncio!...

ORQUESTRA CORTA

NARRADOR Mas as águas do rio continuam a voltar, trazendo à tona o passado. Vamos recuar mais ainda, tendo em vista a região em que ficava o Porto...

ORQUESTRA EFEITO DE RETROCESSO NO TEMPO PELAS ÁGUAS DO RIO – PINGANDO EM BG

NARRADOR No princípio, havia ali, uma casa apenas. Era a casa da família Santos, que fora construída em 1806, perto da “Cachoeira Grande”, e que ainda existe. Depois, aparece como proprietário das terras em que está atualmente a cidade de Caí, o velho Francisco Mateus, mais conhecido por Chico Mateus. Sua casa erguia-se no lugar onde hoje se encontra o Hospital Sagrada Família, na encosta do morro que existe a leste da cidade. Por volta de 1850, Antônio Guimarães adquiriu uma grande quantidade de terras do velho Mateus, e nelas fixou residência. A excelente posição das terras de Santos e Guimarães logo atraíram novos moradores para o lugar, que já era então conhecido como Porto do Guimarães. Abriu-se, então, uma estrada de rodagem que seguia pela margem esquerda do rio até o arroio Três Mares, e dali, passando por Chapadão, ia até S. José do Hortêncio. Nestas condições, os moradores de S. José do Hortêncio e Paraíso, podiam transportar facilmente os produtos da colônia para o Porto Guimarães, que passou, então, a ganhar grande importância, rapidamente como centro de exportação por via fluvial.

ORQUESTRA CORTA

ALEMÃO Está vendo?... está vendo?... (OT) Eu não lhe dizia seu Frederico?...

ALEMÃO 1 É mesmo... tinha razão, seu Hans. Agora tudo está bom... com essa estrada é a mesma coisa que o porto pertencer a S. José do Hortêncio. Iiii, nossa terra vai ficar importante agora, com esse porto!...

ALEMÃO Sim, sim... esta nossa freguesia ainda vai dar o que falar!...

ORQUESTRA APONTADA

NARRADOR Seu Hans e seu Frederico, no entanto, subestimaram a própria importância que o Porto de Guimarães adquiria. Não viam o povoamento rápido que ganhava a margem do rio... não viaram que o rio mesmo ficava cada dia mais orgulhoso de sua importância. E por não verem nada disso é que receberam com surpresa a notícia!...

HOMEM 2 (PREGÃO) Por decreto da Assembleia provincial, a partir de hoje, dia 15 de abril de 1873, fica transferida a sede da freguesia de S. José do Hortêncio, para o Porto do Guimarães!...

ORQUESTRA APONTADA

ALEMÃO Mas como?... (SURPRESA TOTAL) Não pode ser!... Foi nós que deu importância para o embarcadouro... foi nós que abriu caminho até lá... foi nós que teve a ideia, nós de S. José... como é que passam a sede da freguesia para o Porto do Guimarães...

ALEMÃO 1 (TOM) Diz uma coisa, seu Hans... o senhor tinha pensado também que isto podia acontecer!...

ALEMÃO Eu juro que não!

ALEMÃO 1 Pois eu tinha!

ALEMÃO Mas por que que não disse, então, se tinha pensado?...

ALEMÃO 1 Ora, seu Franz, o senhor compreende, não é?... O senhor ficou tão entusiasmado com sua ideia!...

ALEMÃO Mas fique sabendo de uma coisa, seu Frederico... isso não fica assim!...

ORQUESTRA APONTADA (ÚLTIMA DA SÉRIE)

NARRADOR E de fato, não ficou assim... ficou muito melhor para o Porto do Guimarães que, em 1º de maio de 1875, foi elevado à categoria de vila, recebendo oficialmente o nome de S. Sebastião do Caí, e tornando-se a sede do município do mesmo nome!...

ANIMADOR Com licença!... (OT) Você que já está muito ao par da História de Caí, vai permitir uma pergunta...

HOMEM 1 Pois não!....

ANIMADOR De onde veio o nome de S. Sebastião do Cai!?!...

HOMEM 1 (SORRI) É um episódio deveras interessante!... (OT) Como já foi dito, Antônio Guimarães abriu no lugar uma casa de negócio. Posteriormente, um irmão seu, de nome Quintino, também se estabeleceu com casa de negócio na localidade. Depois da transferência para o Porto da sede da freguesia de S. José do Hortêncio, cogitou-se de construir na nova sede paroquial a matriz da freguesia. Antônio Guimarães doou à paróquia, para esse fim, alguns terrenos no melhor ponto da localidade, e uma praça que, depois, de setornou propriedade do município!... E então...

ORQUESTRA PASSAGEM MUSICAL NEUTRA (DOBRADIÇA)

ANTÔNIO (IDOSO) Escute, ô Quintino... vamos escolher o padroeiro da Igreja!...

QUINTINO Vamos mesmo, Antônio... Que santo você acha que deve ser?...

ANTÔNIO Eu acho que deve ser Santo Antonio!...

QUINTINO Por quê?...

ANTONIO (CONFUSO) Bem... por quê?... Porque eu acho!

QUINTINO Porque você se chama Antonio?...

ANTONIO Não, não é isso... É que Santo Antônio, como você sabe, é um santo de todos... qualquer coisa que acontece a gente logo vai a ele!...

QUINTINO Pois olhe, Antonio... você é meu mano, e eu vou lhe falar com toda a franqueza! Eu acho que o padroeiro devia ser S. Bernardo!...

ANTONIO S. Bernardo?... Mas porque, agora eu pergunto?...

QUINTINO Por uma razão muito simples... seria uma homenagem a Bernardo Mateus, que foi o sesmeiro da localidade!...

ANTONIO Bem, Quintino... eu não concordo! Acho que deve ser mesmo S. Antônio!

QUINTINO Eu acho que deve ser S. Bernardo!

ANTONIO Então, não chegamos a um acordo!

QUINTINO Não chegamos. E sendo assim, o melhor é a gente submeter a questão ao julgamento do bispo D. Sebastião Dias Larannjeira...

ANTONIO Então, vamos...

ORQUESTRA MESMA PASSAGEM RÁPIDA ANTERIOR

ANTONIO (TOM) Excelência... eu acho que o nome deve ser S. Antonio!...

QUINTINO Eu acho que deve ser S. Sebastião [Bernardo], Excelência!...

BISPO (BISPO) Meus filhos, meus filhos... vamos chegar a um termo de conciliação!...

ANTONIO Eu não abandono o meu ponto de vista, V. Excia, desculpe!...

QUINTINO E nem eu abandono o meu, com o perdão de V. Excia.

BISPO (SORRI BOM) Homens de opiniões fortes, hein?... (PAUSA – OT) Bem, eu já estive pensando no caso, e tenho a impressão de que o melhor mesmo é apresentar um terceiro alvitre...

ANTONIO Pois não, Excia.

QUINTINO Qual é?...

BISPO O de que seja o patrono da Igreja, S. Sebastião!... (OT) O que acha?...



ANTONIO (TOM) S. Sebastião?... (PAUSA-TOM) É... não está mal, Excia.

BISPO Que diz, senhor Quintino?...

QUINTINO (CONSTRANGIDO) Bem, Excia. O que posso eu dizer?... Acho ótimo!...

BISPO Então, está combinado... Fica sendo, S. Sebastião!

ORQUESTRA PASSAGEM NEUTRA –RÁPIDA

ANIMADOR (SORRINDO) Sim, senhor... teve muita habilidade D. Sebastião Laranjeira. Em primeiro lugar, não deu ganho de causa nem a uns e nem a outros; em segundo lugar, tendo o Sr. Bispo o mesmo nome do padroeiro escolhido, seria falta de delicadeza mostrar-se descontente com a escolha...

HOMEM 1 (SORRI) Pois foi precisamente o que aconteceu!...

ANIMADOR E diga-se de passagem que o insigne e venerado bispo, mostrou nessa ocasião que, se não tivesse preferido o sacerdócio, bem poderia ter optado pela carreira diplomática, na qual, certamente, alcançaria não pouco triunfos!...

HOMEM 1 Exatamente. (P-OT) Bem, mas o fato é que, resolvido o caso, procedeu-se ao lançamento da pedra fundamental da Igreja, e D. Sebastião Laranjeira doou à matriz uma imagem de S. Sebastião esculpida em madeira...

ANIMADOR E daí aconteceu, certamente, que o padroeiro passou também a aplicar-se à localidade, substituindo a denominação de Porto Guimarães.

HOMEM 1 Sim, mas foi acrescentado o complemento locativo “do Caí”, afim de evitar possíveis confusões, pois existem no Brasil outros lugares com o mesmo nome de S. Sebastião!

ANIMADOR Aliás’, hoje o nome do município está reduzido simplesmente para Caí, não é verdade?

HOMEM 1 Justamente. Por resolução do Conselho Regional de Geografia, desde o dia 1º de janeiro de 1939, o nome da sede do município, extensivo à comuna, foi reduzido para Caí!...

ANIMADOR Ainda uma pergunta... se é que pode me informar!...

HOMEM 1 Sim?...

ANIMADOR De onde veio o nome de Caí, para o rio?...

HOMEM 1 Pois segundo ouvi dizer, esta palavra é de origem indígena, provindo do tupi-guarani. Veio de caá-y. Caá, significa mato... e “y”, significa água. De modo que o sentido de Caá-y é “água do mato”, ou seja, “rio do mato”...

ANIMADOR Muito interessante!... (OT) Bem, mas o fato é que, desde aquela época, Caí passou a ter uma fundamental importância como centro de exportação, não é assim?...

HOMEM 1 E muito mais ainda depois que foi inaugurado entre Caxias e São Sebastião do Caí o tráfego de carretas coloniais....

ANIMADOR Mas quem foi que desbravou o caminho, a estrada, entre os dois municípios?...

HOMEM 1 Este é também um fato curioso...

ORQUESTRA MÚSICA DANDO IDEIA DE MULAS ANDANDO POR ESTRADA – FICA EM BG

NARRADOR O nome dele, perdeu-se na distância do tempo. Mas esta personagem, importante personagem, existiu... existiu e deixou sua obra para a posteridade. Vamos chamá-lo simplesmente de... (T) Sim, vamos chamá-lo de Genaro, com as nossas homenagens!... (OT) O fato é que, no tempo em que Caxias era ainda conhecida como “Campo dos Bugres”, descia periodicamente a S. Sebastião do Caí, um italiano residente naquela colônia trazendo farinha de trigo, em cargueiros, pois ainda não havia estradas de rodagem na região...

QUINTINO (ALEGRE-APONTADO) Olhe, pessoal, lá vem o Genaro com suas mulas e sua farinha!...

HOMEM Parece incrível que esse homem faça sozinho essa viagem, pelo meio do mato... É longe, perigoso, arriscado... mas parece que ele nem se dá conta disso tudo, e lá vem, com uma calma que chega a enervar a gente!

ORQUESTRA SUSPENDE MÚSICA E APROXIMA COM OS COCOS

QUINTINO (PARA FORA) Bom dia, seu Genaro!...

GENARO (ITALIANO) Bom dia... como vai essa vida por aqui?...

HOMEM Muito bem, seu Genaro... com saudade do senhor!...

GENARO Ah, de mim não precisa ter saudade porque venho mesmo, eu venho sempre trazer a minha farinhazinha prá vocês, lá de cima da serra...

QUINTINO Mas ainda que mal pergunte, seu Genaro, o senhor não cansa de andar em cima dessas mulas, numa viagem tão longa e penosa?...

GENARO Bom... cansar a gente cansa, não é?... mas com tem que vir, não adianta pensar nisso!...

HOMEM Esse gringo tem coragem!...

GENARO É o que eu digo sempre: a raça é boa!... (OT) Mas vocês vão ver como um dia tudo isso melhora!...

QUINTINO Não sei de que jeito, seu Genaro!

GENARO Nem eu... mas que melhora, melhora!

ORQUESTRA VOLTA COM EFEITO MUSICAL ANTERIOR E FICA EM BG

NARRADOR E melhorou mesmo, porque um dia, um dia inesquecível para S. Sebastião do Caí, Genaro entrou na Vila, cercado de admiração de todos, como entreria o Imperador... O Genaro vinha de carreta, comodamente instalado, em cima de seus sacos de farinha, puxado por três juntas de bois...

QUINTINO (ADMIRAÇÃO) Mas como, seu Genaro?... Como é que o senhor veio com essa carreta, lá de Caxias?...

GENARO Pois é... Eu não dizia que tudo ia ficar melhor um dia?... E aqui estou eu... de carreta! Aboletado que nem estivesse andando em cima duma cadeira de balanço das nonas!...

NARRADOR (VAI) E assim foi inaugurado entre Caxias e S. Sebastião do Caí o tráfego de carretas coloniais, que tanto viria contribuir para o desenvolvimento comercial do município!...

ORQUESTRA MUDA RITMO – MOVIMENTO – PRODUÇÃO

NARRADOR Efetivamente, poucos anos depois, }S. Sebastião do Caí estava transformado num entreposto movimentado, donde os produtos coliciais, chegados por terra, seguiam por água, para Porto Alegre, para os portos intermediários. (PAUSA-RITMO) Depois, veio a Barragem Rio Branco, com o término das obras, em 1906, que tornou o rio praticável inteiramente, desde a capital até o Porto. E novas estradas de rodagem! E mais produção. E industria. E o tempo passando, as águas do rio passando sempre, levando o passado, trazendo o progresso... trazendo o presente!

ORQUESTRA RITMO DE CIDADE (JÁ USADO) – BG

HOMEM 1 E ai está, meu amigo, a cidade de Caí!

ANIMADOR Uma cidade, por todos os motivos, digna de maior atenção. É uma cidade pitoresca... Reparo que as ruas principais são todas calçadas...

HOMEM 1 Algumas, são até macadamizadas!

ANIMADOR Naquela parte mais alta da cidade, o que é?...

HOMEM 1 A praça João Pessoa, à qual se chega pela escadaria!...

ANIMADOR Em frente é a Igreja Matriz?...

HOMEM 1 Justamente.

ANIMADOR Mas e aquela outra igreja, que lá está?... Estilo gótico, se não me engano.

HOMEM 1 É a Igreja Evangélica, em estilo gótico, sim senhor!

ANIMADOR Hotéis... parques de diversões, clubs, sociedade desportivas... sim senhor, uma cidade bem moderna!... e bem limpa!

HOMEM 1 Algo notável tem se realizado no setor da educação...

ANIMADOR Obra importante, de vez que, devido à colonização alemã e italiana, o problema toma dois aspectos: o de incentivo ao idioma nacional e o da educação propriamente dito!...

HOMEM 1 Hoje, nas novas gerações, já praticamente está sanada a dificuldade, pois mais do que ninguém, os pais compreendem a importância de fazer com que os filhos se integrem amplamente no conhecimento do português, em benefício de seus próprios interesses...

ANIMADOR (SORRI) Se me permite o trocadilho... estou satisfeito porque aqui caí.

NARRADOR Na Agricultura, Pecuária, Indústria e Comércio, o município de Caí, vai galhardamente seguindo o rotineiro do grande adiantamento em que evolui todo o estado. Terra generosa e farta, com um rio amigo a lhe impulsionar para o futuro, Caí, por sua formação, por sua gente, por seu trabalho, tem um lugar de destaque assegurado no porvir gigantesco, do Rio Grande do Sul, e do Brasil! No ritmo da água que passa no entusiasmo do seu turbilhão, assim crescem as esperanças, assim cresce o trabalho do povo caiense. Caí, recanto gaúcho, à margem do rio... Planta, cujas raízes bebem seiva do solo ubérrimo. Em breve a fronte da árvore grande, há de vicejar no alto, para admiração e para glória da grande querência. Nossa homenagem, CAI!

ORQUESTRA ENCERRA GRANDOLOQUENTE COM COMO – EMENDA COM SUFIXO – BG

LOC. 1 (SEGUNDO TEXTO COMERCIAL)

LOC. 2 “DE QUERÊNCIA EM QUERÊNCIA” um programa escrito por Nelson Cardoso, com arquitetura musical de Roberto Eggers, teve hoje a participação de..... (DISTRIBUIÇÃO)

LOC. 2 Sexta feira próxima, às 20 horas e 35 minutos, os ouvintes da Rádio Farroupilha, estão convidados para uma nova viagem de querência em querência, focalizando mais uma cidade, mais outro recanto do Rio Grande do Sul!

LOC. 1 “DE QUERÊNCIA EM QUERÊNCIA” – minuano soprando nas brasas vivas, reavivando a chama da tradição!

LOC. 2 Boa noite, ouvintes, em nome das BALAS INSTRUTIVAS RUTH, cumprem o que prometem, e até sexta feira próxima!

ORQUESTRA ENCERRAMENTO<sup>410</sup>

---

<sup>410</sup> As informações históricas desse programa foram extraídas da obra: MASSON, Alceu. **Monografia – Caí**. São Sebastião do Caí: Prefeitura Municipal de Caí, 1940, pelo produtor do programa.

## Querência em querência - Cai, parte 6

**Moderato**

Flauta

Oboé

Clarinete

1º Sax. Alto

2º Sax. Tenor

3º Sax Alto

4º Sax Tenor

1º Piston

2º Piston

Trombone

Trombone a Piston

Piano

**Moderato**

Violino A

Violino B

Violino C

Violino D

Viola

Cello

Basso

The musical score is for a piece titled "Querência em querência - Cai, parte 6". It is marked "Moderato". The score is arranged in systems. The first system includes woodwinds (Flauta, Oboé, Clarinete, 1º Sax. Alto, 2º Sax. Tenor, 3º Sax Alto, 4º Sax Tenor) and brass (1º Piston, 2º Piston, Trombone, Trombone a Piston). The second system includes Piano and strings (Violino A, Violino B, Violino C, Violino D, Viola, Cello, Basso). The woodwinds and piano have specific dynamics and articulations. The strings play pizzicato. The score is in common time (C) and the key signature has two sharps (F# and C#).

2

Fl.

Ob.

Cl.

1° S. Alt.

2° S. Ten.

3° S. Alt.

4° S. Ten.

1° Pst.

2° Pst.

Tbn.

Tbn. Pst.

Pno.

Vln. A

Vln. B

Vln. C

Vln. D

Vla.

Vc. pizz.

Bs. pizz.

## De querência em querência - Triunfo, parte 5

Musical score for "De querência em querência - Triunfo, parte 5". The score is in 2/4 time and G major. It features a woodwind section (Flauta, Oboe, Clarinete, 1° Sax. Alto, 2° Sax. Tenor, 3° Sax. Alto, 4° Sax. Tenor), a brass section (1° Piston, 2° Piston, 3° Piston, 1° Trombone, 2° Trombone, 3° Trombone), and a string section (Violino A, Violino B, Violino C, Violino D, Viola, Cello, Basso). The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass section provides a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *pp* and *pizz.*.

Flauta

Oboe

Clarinete

1° Sax. Alto

2° Sax. Tenor

3° Sax. Alto

4° Sax. Tenor

1° Piston

2° Piston

3° Piston

1° Trombone

2° Trombone

3° Trombone

Violino A

Violino B

Violino C

Violino D

Viola

Cello

Basso

*pp*

*pp*

*pizz.*

*pizz.*



2

6

Fl.

Ob.

Cl.

1° S.Al.

2° S.Tn.

3° S.Al.

2° S.Tn.

1° Pst.

2° Pst.

3° Pst.

1° Tbn.

2° Tbn.

3° Tbn.

Vln. A

Vln. B

Vln. C

Vln. D

Vla.

Cel.

Bs.