

ESTUDO DE CASO COMPARATIVO DOS POSSÍVEIS SIGNIFICADOS PRESENTES NO CONCERTANTE E NO MAXIXE DA PATACA DA MÁGICA RAINHA DA NOITE

Paulo Sérgio Trindade Queiroz
pqueiroz@uninet.com.br
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar as características de duas cenas da música Rainha da Noite apontando os possíveis elementos comuns e de contraposição.

Foram utilizadas as respectivas peças musicais associadas ao texto como objeto de análise e realizada uma leitura dos possíveis significados simbólicos presentes na categorização de seus personagens, considerando as relações intrínsecas ao contexto social da época.

Os enfoques metodológicos que foram adotados tiveram como base a fenomenologia e a dialética. A primeira permitiu uma leitura das peças como fenômenos musicais que dialogavam com o cotidiano da época, enquanto a segunda veio permitir interpretar as contradições e sínteses que se fizeram presentes, além de valorizar a circularidade de bens simbólicos.

Podemos concluir, corroborando a primeira pesquisa (*A Mágica e suas inserções nos processos culturais do Rio de Janeiro*, dissertação de mestrado pela EM da UFRJ -janeiro de 2004), que no Rio de Janeiro do século XIX havia um complexo sistema de circularidade cultural, onde a pluralidade de significados presentes no imaginário se manifestava nos diversos gêneros musicais.

Palavras-chave: Mágica, circularidade, modernidade

Abstract

The aim of this paper is to analyze the characteristics of two scenes of the “mágica” “A Rainha da Noite”, pointing out the elements they have in common as well as the opposing ones.

Two pieces of music directly associated with the text were used as objects of analysis. It was also made an interpretation of the possible symbolic meanings present in the cate-

gorization of the characters, taking into consideration the intrinsic relationships that permeated the social context of that time.

The methodology used was based both on phenomenology and dialectic. The first one enabled the reading of the two pieces as music phenomena which interacted with the everyday life of that time. The second one made it possible to interpret their contradictions and synthesis, besides valuing the circulation of culture.

In conclusion, what is being done here is to reinforce the first research made (The “mágica” and its insertion in the cultural processes of Rio de Janeiro, MA final paper – EM – UFRJ – january 2004). In this research we support that in the Rio de Janeiro of the nineteenth century there was a complex system of cultural circulation where the variety of meanings present in that specific social context was expressed in the different music genre.

Introdução

No final de século XIX e início do século XX, o Rio de Janeiro apresentava uma vida cultural que se dava por processos dinâmicos de trocas de bens culturais.

A música, dentro deste cenário, não apenas contribuiu para tais processos, como atuou na interação dos diversos espaços sociais e temporais, contribuindo para o processo de circularidade cultural.

As trocas se processam em espaços e cenários diversos que tanto se agregam e interagem de forma complementar quanto por contradições, desta forma contribuindo para uma maior diversificação de bens culturais.

A diversidade social, por sua vez espelhada no cotidiano, possui significados próprios que se expressam no imaginário que transita pelos diferentes espaços sociais.

Assim, escolhemos duas cenas da Mágica A Rainha da Noite como estudo de caso com o objetivo de identificar diferentes elementos que pudessem caracterizar tanto a troca quanto a circulação destes bens culturais.

Metodologia e Referencial Teórico

A metodologia utilizada foi embasada nos enfoques dialético e fenomenológico, sendo que os métodos da História Cultural serviram como suporte tanto para as discussões teóri-

cas quanto para as análises das peças. O conteúdo textual também se apresentou como um importante material complementar às análises musicais.

Como conceitos complementares foram utilizados, além do conceito de circularidade cultural (Ginzburg, 2003), os de significados atuais, residuais e latentes (Freire, 1994), assim como o de modernidade (Cancline, 1990) e identidade cultural (Hall, 2000).

Estudo de Casos

O final do século XIX, no Rio de Janeiro, caracteriza-se como um período de grandes alterações urbanas, tecnológicas e políticas. Nesta mesma época a ópera passava da época de ouro para um período de decadência acompanhada da mudança do sistema político com a Proclamação da República.

Foi neste ambiente diversificado e dinâmico que a *Rainha da Noite* foi escrita. Próxima do teatro de revista, apresenta quadros de crítica social, personificando e denominando os personagens segundo suas respectivas personalidades.

O Rei Latão, por exemplo, denota a imagem de um Rei que não consegue impor respeito e não possui mais poder político. Paralelamente surge o Xá, personagem que se confunde (por meio de trocadilho) com o chá inglês, bebida fina, porém pouco encorpada se comparada ao café, produto de exportação na época.

Um outro ponto relevante na *Rainha da Noite* é a presença das personagens *Sataniza* (personificando a *Libra Esterlina*) e da *Mulata* (personificando a *Pataca*). Figura inexistente mesmo dentro do mundo da imaginação, é provável que a *Sataniza* seja a personificação do mal, a fusão da imagem maléfica com o elemento feminino. Esta associação pode possuir duas vertentes intencionais. Suavizar a característica maléfica inerente à figura do Satanaz ou valorizar o lado “diabólico” que poderia estar associado ao sexo feminino. A personificação da moeda inglesa pela *Sataniza* cria uma relação entre o domínio econômico (representado pela *Libra Esterlina*), e a personalidade “má” inerente à personagem. Podemos interpretar uma certa intencionalidade dúbia entre a associação da *Libra* com a *Sataniza*, uma atribuição onde o malefício se dissolve como elemento indissociável da organização social.

Desta forma, a *Libra Esterlina* se apresenta associada à *Sataniza*, caracterizada pelo estigma da personagem e valorizada como poder econômico. Porém, sua personalidade

apresenta-se dissolvida tanto pela personagem feminina quanto pelo próprio caráter da peça musical.

A Pataca, denominação dada à moeda nacional que traz incorporada ao próprio nome um sentido pejorativo, representa a moeda do pobre, o dinheiro do povo. Destituída de valor em consequência de ter sido corroída pela inflação, a Pataca é associada à mulata, representante de uma etnia cuja herança social está diretamente ligada à estrutura escravocrata. Como afirma Teófilo de Queiroz Junior “*A mulata constitui um membro da sociedade brasileira em que se espelham contradições e inconsistências sobre a maneira de nossa sociedade organizar-se.*” (Junior, 1982, pág.15). Além disto, a posição da mulata está entre a etnia branca e a negra, possuindo características de ambas. Porém, na impossibilidade de assumir uma posição social que a iguale a mulher branca, assume uma postura cultural que a identifica com as peculiaridades da mulher negra.

A sua articulação social, até certo ponto flexível, deve-se ao fato que “*a mulher de cor não atuavam as mesmas pressões inibidoras de uma moral patriarcal-cristã*” (Junior, 1982, pág. 28). Desta forma, a mulata personifica a Pataca, mas, como esta não tem mais valor, não consegue atingir uma legitimidade dentro de um universo social reconhecidamente predominante, o da etnia branca. Busca, então, em suas raízes culturais, uma forma de alcançar tal legitimidade.

Assim sendo, a comparação entre a Libra Esterlina e Pataca ganha um paralelo nas relações entre a Sataniza e Mulata. A primeira se diz *a deusa augusta e divina que o mundo inteiro domina, em toda a parte reluz*, enquanto a segunda afirma: *sou a pataca do pobre, sou dinheiro populá. Não brio por sê de cobre, mas ora a Deus, não faz má*. A relação de valor já se mostra clara quando a Libra se diz deusa augusta e divina que impera e domina o mundo, enquanto a Pataca não passa de moeda de pobre, feita de cobre.

A Sataniza afirma ainda que “*Meu oiro inteiro allumia, que de noite, que de dia, como em masmorra sombria, intenso raio de luz*. À isto a Pataca retruca: “*não sou de oiro, nem de prata, mas não é por me gabá. No maxixe esta mulata mostra sabe maxixá*. Assim sendo, sem atributos que a valorize, vai buscar na habilidade da prática do maxixe a forma de se reconhecer e ser reconhecida.

Enquanto a Sataniza repete os mesmos versos, a Mulata faz uma referência à inflação e ao processo de reforma urbana como o momento que separa duas épocas: a primeira, quando a mesma ainda tinha algum valor, e a segunda, com a moeda inflacionada e tudo

mudado, como o momento em que a Pataca perde seu valor. Um ponto interessante aqui é a relação que é feita entre as mudanças ocorridas com o Bota Abaixo (projeto de cunho elitista que obrigou grande parte da população pobre que habitava o Centro a se transferir para bairros afastados), e a depreciação do valor da moeda e, conseqüentemente, da multa. À população negra, mestiça e pobre é associada a ausência de valor, ficando este restrito apenas à Sataniza, representante da riqueza, do capital e do poder econômico concentrado nas mãos de uma elite branca.

Assim sendo, a crítica social se dá pela contraposição do “*mal*” (representado pelo poder do capital que domina e transforma o meio) com o “*bem*”, caracterizado pela moeda pobre personificada numa personagem representativa das camadas menos abastardas, que são étnica e socialmente discriminadas.

Musicalmente a contraposição está presente entre o maxixe, gênero ligado às classes menos favorecidas e a valsa lenta, gênero associado à música de salão. Enquanto no maxixe o elemento rítmico é primordial, na valsa lenta se destacam a melodia, a harmonia e a forma. Podemos afirmar, assim, que o primeiro possui um caráter mais objetivo quando comparado ao Concertante. Por outro lado, a Sataniza, em ritmo de valsa lenta, se caracteriza tanto pelo desenho quanto pelo ritmo melódico compassado. A melodia tranqüila, sempre com notas que se apresentam uma em cada tempo traz uma idéia de calma e de tranqüilidade.

A expansão melódica, a amplitude orquestral e até a harmônica (com acordes de 7ª Maior) que trazem gradativamente o adensamento e a ampliação do espaço sonoro, corroboram o texto quando a Sataniza afirma ser a *deusa augusta divina, que o mundo inteiro domina, e em toda a parte reluz*. Porém este discurso é apresentado de forma doce e suave que vai aos poucos expandindo e adensando-se, mostrando-se cada vez mais.

Em nossa interpretação, o objetivo é gerar um clima associado ao caráter da personagem, uma ambientação doce, calma, “feminina” que vai se expandindo, ganhando densidade representando, assim, o poder econômico do capital, o qual vai gradativamente dominando o mundo.

O coro, sempre confirmando melodicamente e literariamente o discurso da personagem, tem para nós não apenas um sentido de reforço musical, mas também de confirmação por parte de um grupo social do poder que a Sataniza possui.

A sucessão de desenhos melódicos a que nos referimos e que forma uma textura intrincada é responsável pela sequência ininterrupta do discurso, provocando assim uma ocupação total do tempo musical e dando a impressão de presença constante do conteúdo simbólico da personagem. Os processos de penetração ocasionados por estas linhas provocam um eterno retornar, uma constante reaparição provocada por retenções que não deixam a idéia do desenho melódico ser esquecida. Consideramos, desta forma, que há uma intenção de reiteração do significado, do conteúdo social contido tanto no texto quanto na música.

A modulação que surge já no final da peça leva o discurso para um plano mais enérgico, ao que nos parece com o intuito de enfatizar o conteúdo literário da primeira estrofe (*Eu sou a libra esterlina, a deusa augusta e divina que o mundo inteiro domina, e em toda a parte reluz!*), atingindo seu ápice com o texto reafirmado pela Sataniza (*Eu sou a libra, a libra, a libra*) e, pelo coro (*Ella é a libra esterlina, a libra esterlina*).

Já o maxixe da Pataca apresenta o elemento rítmico, formado por síncope, como o elemento forte que caracteriza seu personagem. Faz-se característico ainda que suas frases sejam relativamente curtas, formadas por pequenas idéias, como uma fragmentação do elemento social.

Apesar do desenho inicial de cada idéia possuir uma intenção ascendente (principalmente o da primeira frase), no todo, a idéia se faz descendente. Assim, a apresentação da Pataca, como *Pataca do pobre, dinheiro popular, que não brilha por ser de cobre* se dá numa ambientação de retração espacial, de pouca densidade e de textura “pobre”.

As apojeturas ao final de cada frase reforçam o sentido melancólico de sua situação, isto é, uma moeda de pouco valor, de pouco brilho que representa a pobreza. A palavra brilho, ou melhor a ausência de brilho vem corroborar o ambiente melancólico da melodia a qual é realizada com uma orquestração aveludada (clarineta e cordas). Quando ocorre a repetição, após o refrão (2ª vez), texto e música mantêm o mesmo ambiente. *A Pataca antigamente, taí quem pode informá, era muito mais decente, era preço de jornal.*

Os desenhos melódicos parecem dar sinais de uma tentativa de afirmação da personalidade da personagem. Apesar desta afirmar que *vale trezentos e vinte só, / como eu não há quem pinte, não há que se dê mió*. A afirmação se processa pela reiteração do desenho melódico da primeira frase e pela alteração da textura provocada pelo aumento da densidade orquestral. *Mas chegando o Bota Abaixo, tudo, tudo se mudou. Di dez tostão para baixo, dinheiro não tem valô.*

No refrão ocorre uma mudança de clima. O tema e a orquestração são idênticos ao da introdução. O ritmo mais marcado, juntamente com o aumento da densidade (orquestra em tutti), a ampliação do espaço sonoro e da amplitude vêm oferecer suporte à finalização da idéia de afirmação da personalidade da Pataca, que apesar de *não ser de ouro nem de prata, no maxixe, esta mulata, mostra sabê maxixá*.

O desenho sincopado da melodia na primeira parte se contrapõe ao desenho rítmico da segunda (refrão). Isto nos leva a considerar que o momento de afirmação da personalidade da personagem requereu um equilíbrio rítmico sem contrametricidade (Sandroni), uma marcação mais “quadrada”, regular, que busca um enquadramento social. Os elementos étnicos, de comportamento e de atitude buscam afirmar-se pelo enquadramento rítmico, um certo “acertar-se” para impor-se e ganhar espaço, ao contrário da primeira parte, quando a síncope coincide com as qualificações “negativas” (pobreza, pouco valor, inflação, falta de brilho). O espaço social almejado é adquirido pela penetração da melodia, ampliação do espaço sonoro e amplitude melódica.

Desta forma, o conteúdo musical se elabora dentro do contexto social, corroborado e corroborando o conteúdo literário. As contraposições entre os casos se processam em forma de diálogo literário e musical, complementando-se um ao outro, gerando elementos de ambientação e de formação de imagens que produzem a interação e a associação da cena com as questões sociais da época.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o Lundu. Em Revista Brasileira de Música: [S.l.: s.n.], 1944. V. X

_____. Modinhas imperiais. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo, Martins, 1963.

ARAÚJO, Antônio Martins. Para uma poética de Artur Azevedo. In: Teatro de Artur Azevedo. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Minc, Inacen, 1995. tomo II. [S.p].

_____. Ao lado de Artur Azevedo. In: Teatro de Artur Azevedo. Coleção clássicos do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Minc, Inacen, 1987. tomo III. [S.p].

ARAÚJO, Mozart. A modinha e o lundu no século XVIII: Uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1963.

_____. Mozart de Araújo conta a história da modinha e de seu irmão de criação, o lundu. In Encarte de Cantares Brasileiros. Vol I. Disco produzido pela Companhia Nacional de Seguros, 1977.

AZEVEDO, Artur. O Mandarim. In: Teatro de Artur Azevedo. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Minc, Inacen, 1995. tomo II, p. 215 – 278.

_____. O Carioca. In: Teatro de Artur Azevedo. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Minc, Inacen, 1995. tomo II, p. 379 – 481.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BERTOCHÉ, Valéria Aparecida. Valsa brasileira para piano & Arquitetura no Rio de Janeiro: Uma abordagem histórico-social. Rio de Janeiro, 1996, 182 f. Dissertação (mestre em Música), Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BOSI, Alfredo. Dialética da Colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BURKE, Peter. A Escrita da História – novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. La Modernidade Después de la Posmodernidad. In: BELUZZO, Ana Maria De Moraes. Modernidade e Vanguardas Artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial. Unesp, 1990.

CARDOSO, Ciro Flamarion; BRIGNOLI, Hector Pérez. Os Métodos da História. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

CASTORIADIS, Cornelius. A Instituição Imaginária da Sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CLIFTON, Thomas. Music as Heard - A Study in Applied Phenomenology. Yale University Press. 1983. [S.l.]

DaMATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEMO, Pedro. Introdução à Metodologia da Ciência. Brasília: UNB, 1982.

FARIA, João Roberto. O teatro Realista no Brasil: 1855-1865. São Paulo: Edusp, 1993.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. O Real Teatro de S. João e o Imperial Teatro S. Pedro de Alcântara, Relatório Final de Pesquisa, Rio de Janeiro, 2001.

_____. Ópera no Rio de Janeiro Oitocentista e o Nacionalismo Musical. In Revista Interfaces (Revista do Centro de Letras e Artes / UFRJ), 2: Rio de Janeiro, 1995.

_____. Ópera e Música de Salão no Rio de Janeiro Oitocentista. In: 3º Colóquio de Pesquisa da Pós-Graduação, 2002, Rio de Janeiro, EM-UFRJ Anais. EM-UFRJ 2002. Pág. 128-133.

_____. Rio de Janeiro, Século XIX – O Ritual da Ópera e o Ritual do Poder. In: Seminário A Monarquia no Brasil – 1808-1889, 2001, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: BookLink, PorArq, 2001b, 1º Vol.

_____. A Mágica -Um gênero musical esquecido. In: Congresso ANPPOM, 1999, Belo Horizonte. Revista Opus, ANPPOM. Belo Horizonte: ANPPOM (meio eletrônico), 1999.

_____. A Mágica no Rio de Janeiro (final do século XIX e primeiras décadas do século XX). Comunicação de Pesquisa. In: I encontro Anual da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Recife, no prelo, 2002a. Anais; Recife, 2002a

_____. A Mágica no Rio de Janeiro e a construção de identidade musical. Em Anais do XIV Congresso da Anppom. Porto Alegre, (meio eletrônico), UFRGS, 2003b.

_____. Carlos Gomes um Brasileiro. (Introdução à Edição Crítica de “A Noite do Castelo”, de Carlos Gomes). Rio de Janeiro: Funarte, (meio eletrônico), 2002b.

FREITAS, Elaine Thomazi. As formas não-usuais na Música de Câmara Brasileira pós-1960. Timbres, texturas, Formas Musicais e suas Interrelações no Desenvolvimento de um Repertório Específico na Música do Século XX. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (mestre em Música), Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GONÇALVES, Luciana. Os Espetáculos de Rua do Largo da Carioca como Ritos de Passagem. TRAVASSOS, Elizabeth (org.). Arte e Cultura Popular, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. IPHAN, nº 28, p. 216-235. 1999.

GUIBERNAU, Montserrat. Nacionalismos. O Estado Nacional e o Nacionalismo no Século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GINZBURG, Carlo. O Queijo e os Vermes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HALL, Stuart. A identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2000.

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

HEIDEGGER, Martin. Tempo e Ser. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

IANNI, Octávio. A Idéia de Brasil Moderno. São Paulo: Brasiliense, 1996.

KIEFER, Bruno. A modinha e o Lundu. Porto Alegre: Movimento, 1986.

KONDER, Leandro. A questão da Ideologia. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LALANDE, André. Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARCONDES, Marcos Antônio (org.). Enciclopédia da Música Brasileira. São Paulo: Art Editora, 1998.

MARX, Karl; Engels, Friedrich. O Manifesto Comunista. Rio de Janeiro, Vitória, 1960.

NEVES, José Maria. Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

_____. Villa-Lobos, os Choros e os Choros São Paulo: Musicália, 1977.

ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira & Identidade Nacional. São Paulo, Brasiliense, 2001.

_____. Românticos e Folcloristas. São Paulo: Olho d'Água, sd.

PRADO, Décio de Almeida. História Concisa do Teatro Brasileiro. São Paulo: Edusp, 1999.

SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933). Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2001.

SODRÉ, Nelson Weneck. Síntese de História da Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

SOUZA, Luciana Câmara Queiroz de. Tempo e Espaço nos Ponteiros de M. Camargo Guarnieri. Subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção. Rio de Janeiro,

2000, 89 f. Dissertação (mestre em Música), Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SQUEFF, Enio; WISNICK, José Miguel. O Nacionalismo e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

STAN, Robert. Bakhtin: Da teoria literária à cultura de Massa. São Paulo: Ática, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. Lisboa: Caminho, 1990.

TRAVASSOS, Elizabeth (org.). Introdução, Arte e Cultura Popular, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. IPHAN, nº 28, p. 7 - 13. 1999.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tradições Populares Na Belle Époque Carioca. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

VENEZIANO, Neyde. Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro...OBA!. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

WISNICK, José Miguel. O Coro dos Contrários. Música em torno da semana de 22. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.