

A RECEPÇÃO DE SAINT-SAËNS NO BRASIL¹

Artigo de pesquisa

David Cranmer 

Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal 

cranmer@netcabo.pt

Resumo: Camille Saint-Saëns realizou duas viagens ao Brasil, em 1899 e em 1904. Podem-se seguir estas deslocações com algum detalhe através sobretudo de correspondências e da imprensa. Não é de surpreender que o compositor tenha sido recebido calorosamente em ambas as visitas, tendo sido a primeira ao Rio de Janeiro e São Paulo, e a segunda somente ao Rio. Porém, podemos ir bastante para além de uma mera documentação das suas viagens, contextualizando-as dentro da recepção mais ampla da sua música. A análise da imprensa brasileira revela muitos pormenores de interesse, às vezes talvez até inesperados. Em particular, aprendemos da importância de obras originais e de arranjos para dois pianos, tais como as *Variations sur un thème de Beethoven* (originalmente para dois pianos) ou a *Danse Macabre* (arranjo), a primeira obra de Saint-Saëns a ser ouvida no Brasil (1879). Estreou-se *Samson et Dalila* no Rio em 1898. Exibiu-se o filme *L'assassinat du duc de Guise* com a sua música em 1909. Mesmo após a morte do compositor, a sua obra permaneceu popular, com a estreia brasileira de *Le carnaval des animaux* em São Paulo, em 1929. Este artigo refere igualmente um número reduzido de obras mais breves editadas no Brasil, assim como as atividades do compositor fora do palco, incluindo o seu amor pela natureza.

Palavras-chave: Saint-Saëns, recepção, Brasil, Arthur Napoleão, Henrique Oswald

THE RECEPTION OF SAINT-SÄENS IN BRAZIL

Abstract: Camille Saint-Saëns made two trips to Brazil, in 1899 and 1904. These visits can be followed in some detail, principally through correspondence and the press. Unsurprisingly, he was received amid great acclaim during both visits, the first being to both Rio de Janeiro and São Paulo, the second just to Rio. We can, however, go considerably further than merely documenting his visits, by contextualising them within the broader reception of his music. An analysis of the Brazilian press reveals many interesting features and some perhaps unexpected ones. In particular, we learn of the importance of original works and arrangements for two pianos, such as the *Variations sur un thème de Beethoven* (originally for two pianos) or *Danse Macabre* (arrangement), the first work to be given in Brazil (1879). *Samson et Dalila* was premiered in Rio in 1898. The film *L'assassinat du duc de Guise* was screened with his music in 1909. Even after the composer's death, his works remained popular, with the Brazilian première of *Le carnaval des animaux* in São Paulo, in 1929. This article also makes reference to a few smaller works published in Brazil and the composer's activities off-stage, including his love of nature.

Keywords: Saint-Saëns, reception, Brazil, Arthur Napoleão, Henrique Oswald

¹ Uma versão preliminar deste texto foi publicada no catálogo da exposição “Recordações de Camille Saint-Saëns: músico e homem 1835-1921,” realizada no Museu Nacional da Música entre dezembro de 2021 e abril de 2022 (Cranmer 2022, 37-45).

Na segunda metade do século XIX, o aproveitamento do vapor, no desenvolvimento dos meios de transporte, permitiu viajar longas distâncias, de comboio ou de navio, com cada vez maior facilidade. Viagens que antes demoravam meses, agora levavam semanas; viagens de semanas, agora dias; viagens de dias, apenas horas. Para os músicos profissionais, tournées noutros continentes ou países e recitais noutras cidades, outrora impensáveis, tornaram-se viáveis.

Ninguém aproveitou mais esta nova realidade do que Camille Saint-Saëns (1835-1921), que na sequência da morte dos seus filhos (1878), da separação com a sua esposa (1881) e, sobretudo, do falecimento da sua mãe (1888), se tornou um viajante infatigável. Na Europa, os seus deslocamentos levaram-no de Lisboa a São Petersburgo. No mundo fora da Europa, visitou a África (Argélia e Egito), a Ásia (Indochina) e as Américas Norte (E. U. A.) e Sul (Brasil, Argentina e Uruguai), não sendo por acaso que veio a morrer não em Paris, ou numa cidade provinciana francesa, mas em Argel.

Saint-Saëns viaja para o Brasil

Jean Bonnerot (1882-1964), o último secretário de Saint-Saëns (de 1911 a 1921), na sua biografia sobre o pianista, organista e compositor, relata como, enquanto passava o inverno de 1898-99 nas Ilhas Canárias, Saint-Saëns recebeu um convite de amigos em Buenos Aires para dar uma série de concertos, partindo, assim, para a Argentina (Bonnerot 1923, 169). Bonnerot cita os nomes de três instrumentistas com quem Saint-Saëns executou obras de música de câmara: o violinista Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928), o violista Gravenstein (?-?) e o violoncelista Niederberger (?-?), todos os quais, por essa altura, atuavam **não** em Buenos Aires, mas no Rio de Janeiro. De facto, embora o convite tivesse provindo do maestro argentino Felix Cordiglia Lavallo (1866-1939), este já residia igualmente no Rio e em Petrópolis e, nesta ocasião, em junho e julho de 1899, o compositor limitou a sua tournée ao Rio de Janeiro e a São Paulo.

Saint-Saëns chegou ao Rio quase despercebido, no dia 8 de junho de 1899, a bordo do navio *Duchessa di Genova*, embora esta informação tenha chegado à imprensa local. Uma notícia discreta anunciou que Cordiglia Lavallo levava o seu convidado diretamente para Petrópolis, onde a frescura do clima se adequava melhor às necessidades da saúde do compositor, e que este iria voltar ao Rio apenas para os concertos e, subsequentemente, para se deslocar a São Paulo (A Notícia 8-9/06/1899, 1).

Na sua recensão ao primeiro concerto, no Teatro São Pedro d'Alcântara, Rio de Janeiro, a 18 de junho de 1899, o crítico Oscar Guanabarro (1851-1937) refere o acolhimento caloroso que Saint-Saëns recebeu ao entrar em palco. Em resposta à sua própria pergunta, "Porquê?" esclarece: "É que Saint-Saëns já tinha conquistado esse público com o mais popular dos seus poemas symphonicos – a *Danse Macabre*; e mais tarde se havia imposto à sua admiração com a opera Sansão e Dalila" (Guanabarro, O Paiz 19/06/1899, 2).²

Na verdade, *Danse Macabre* parece ter sido a primeira obra de Saint-Saëns ouvida em público no Brasil, no Novo Casino Fluminense, Rio de Janeiro, a 28 de abril de 1879, na versão para dois pianos interpretada pelo português Arthur Napoleão (1843-1925) e por Alfredo Bevilacqua (1846-1927) (Gazeta de Notícias 30/04/1879, 2). Existem notícias, antes da sua chegada, de pelo menos três outros pares de pianistas a executar esta versão no Rio,³ para além de apresentações no Recife e em Salvador.⁴ O maestro Carlos de Mesquita (1864-1953) também a incluiu, na versão original para orquestra, nos seus "Concertos populares," em 1887, 1889 e 1890.⁵ Quanto a *Samson et Dalila*, foi estreada nesta cidade em 1898, no Teatro Lírico, um ano antes da primeira visita do compositor, e foi muito evidentemente um grande êxito. Segundo Guanabarro, foram chamados ao palco todos os intervenientes, incluindo o empresário da companhia, por coincidência, com o apelido Sansone! A intérprete de Dalila, Zaira Montalcino (?-?), em particular, recebeu fervorosos aplausos (O Paiz 27/08/1898, 2).

² Ao longo deste texto, como neste caso, as citações mantêm a ortografia da época.

³ Arthur Camillo/Geraldo D. Ribeiro (Skating-Rink, rua do Costa 31A, 30 de abril 1879), Arthur Carneiro, Rodolpho Borges (Club Beethoven, 22 de dezembro de 1887) e Gemma Luziani/Luigi Narici (Club Beethoven, 22 de outubro de 1890. Gazeta de Notícias, respectivamente 30/04/1890, 4; 24/12/1887, 6; 24/19/1890, 1.

⁴ Maria de Siqueira/Moreira de Sá, Recife, Palácio do Governo, 7 de outubro de 1891. Jornal do Recife 6/10/1891, 3; 7/10/1891, 4. Isabel Torres Pereira/Anna Amado de Oliveira e Souza, Salvador, Salão da Euterpe, 30 de junho de 1892. Jornal de Notícias, 27/06/1892, 2. Adicionalmente, na versão para piano a quatro mãos foi interpretada por Almerinda Galvão e Maria Fraga, no Conservatório de Salvador, a 15 de novembro de 1898. Jornal de Notícias, 17/11/1898, 1.

⁵ 19 de junho de 1887, Teatro São Pedro d'Alcântara; 9 de setembro de 1889, Teatro Lírico; 20 de maio de 1890, Teatro Lírico. Gazeta de Notícias, respectivamente, 19/06/1887, 6; 7/09/1889, 2; 21 /05/1890, 2.



Figura 1. Zaira Montalcino. Bilhete postal, Farina Vicenza (fot.), T. C. R., sem lugar, usado 1905. Coleção David Cranmer.

Na visita de 1899 ao Brasil, Saint-Saëns participou num total de cinco concertos: três no Rio de Janeiro e dois em São Paulo. Começando com os na capital federal, realizados no Teatro de São Pedro d’Alcântara, todos dedicados à obra do próprio compositor, o programa do primeiro concerto foi de música de câmara (18 de junho), o segundo de música orquestral (25 de junho) e o terceiro uma mistura de ambas (2 de julho). A música de câmara incluiu o Septeto, na redução do compositor para violino, violoncelo e piano, o *Scherzo*, que Saint-Saëns interpretou com Arthur Napoleão, assim como as *Variations sur un thème de Beethoven*, uma obra já conhecida no Rio. Como solista, Saint-Saëns tocou igualmente três das suas valsas: *Valse mignonne*, *Valse canariote* e *Valse nonchalante*. Embora a *Valse nonchalante* tenha sido publicada no ano anterior, foi a primeira vez que o compositor a tocou em público.



Figura 2. *Valse Nonchalante*, op. 110, que o compositor interpretou pela primeira vez em público no Rio de Janeiro a 18 de junho de 1899. Partitura, Ed. A. Durand & fils, Paris, 1898. Coleção David Cranmer.

A música orquestral abrangia a *Marche héroïque*, a 2ª sinfonia e os poemas sinfônicos *Phaëton* e *Danse Macabre*. Cordiglia Lavallo dirigiu uma parte do terceiro concerto, incluindo, entre outras obras, o 3º concerto para violino, com Vincenzo Cernicchiaro como solista, e a barcarola *Une nuit à Lisbonne*, composta e estreada durante a estadia do compositor em Lisboa, em 1880 (Cranmer 2017, 308; 2018, 349). As cartas de Saint-Saëns para o seu editor, Auguste Durand (1830-1909), são muito elogiosas no que diz respeito à interpretação de Arthur Napoleão, descrevendo as peças para dois pianos no último concerto como “*miraculeux*” (milagrosas).⁶ Guanabario, na sua crítica, partilhou desta avaliação. Referente às *Variations sur un thème de Beethoven*, com que terminou este concerto, relata:

Só quem ouviu aquelles dous pianos formando um só, e apreciou aquella execução admiravel, é que póde saber se é possivel a um pobre chronista musical descrever semelhante impressão.

Tres vezes foram interrompidos pelas ovações da sala e no fim bem se percebia que a vontade de todos era um *bis* - mas a delicadeza do publico apenas traduziu esse desejo, prolongando as suas palmas e aclamando os dous pianistas de estylo tão differente e, no emtanto, tão homogeneos naquella peça. (O Paiz 19/06/1899, 2)

Em São Paulo, realizaram-se dois concertos de música de câmara, ambos no Salão Steinway, edifício que hoje alberga o Conservatório. Grande parte das obras interpretadas foram iguais às executadas no Rio – o *Scherzo* e as *Variations sur un thème de Beethoven*, desta vez com Henrique Oswald (1852-1931), o Septeto na versão reduzida e as três valsas. Porém, Saint-Saëns incluiu igualmente solos de obras de outros compositores: o seu arranjo da *Marche religieuse* da ópera Lohengrin (ato II, cena 4) de Richard Wagner (1813-1883), duas peças de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), bem como composições de Franz Liszt (1811-1886) e Frédéric Chopin (1810-1849) (Martins 1995, 63). Uma recensão assinada pelo crítico “Dó e Lá” é especialmente interessante pela forma como descreve a técnica pianística de Saint-Saëns:

Tres qualidades lhe notámos, que não é vulgar encontrarem-se juntas – a variedade dos timbres que elle tira do piano, sem embargo da sua sonoridade: a clareza dos seus staccatos e picados, ainda nos passos rapidos, e a discreção com que emprega os pedaes. É um pianista que toca pouco com os pés, e ainda, tem a tradição correcta de conservar as mãos sobre o teclado, não imitando muitos concertistas modernos, que as levantam tão alto, e tão alambicadamente, que se não sabe se eles estão tocando piano, ou apanhando moscas. (Correio Paulistano 9/07/1899, 1)

A segunda tournée de Saint-Saëns na América do Sul, em 1904, para além do Brasil, abrangeu igualmente a Argentina e o Uruguai. No Brasil deu apenas um recital a solo no Rio de Janeiro, no Instituto Nacional de Música (como se designava nessa época o Conservatório Nacional), hoje em dia a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Saint-Saëns entusiasmou-se pelo facto de lá existir um órgão de tubos.⁷ Como escreveu para Auguste Durand, na sua carta de 29 de agosto “Agora existe um bom órgão na sala do Conservatório e irei poder exhibir como bímano e como quadrímano. Préludes et Fugues, Bénédiction nuptiale, O salutaris, Fantaisie Mib; Africa e o Scherzo, a 2 pianos com Oswald, o laureado do Figaro; quarteto com flauta, oboé e clarinete.”⁸

A referência ao *Figaro* em relação a Oswald devia-se ao facto de este ter ganho o primeiro prémio pela sua peça para piano *Il neige!* num concurso de composição organizado pelo jornal *Le Figaro* em 1902, no qual Saint-Saëns fora membro do júri. Acontece que o compositor acabou por tocar a Fantasia em Réb, em vez da em Mib, e apesar de ter tocado com o brilho do costume, Guanabario informa que, como organista, Saint-Saëns teve algumas dificuldades em adaptar-se ao toque pesado do instrumento alemão e à sua registação (O Paiz 2/09/1904, 2).

Saint-Saëns regressou pela última vez à América do Sul em 1916, aos 80 anos, em plena I Guerra Mundial. Foi sua intenção atuar na Argentina, no Uruguai e, antes de regressar à Europa, no Rio de Janeiro. Contudo, o seu estado de saúde não lhe permitiu cumprir este último compromisso.

As visitas que Saint-Saëns realizou ao Brasil como pianista, organista e compositor, bem como o calor do seu acolhimento, constituem apenas um elemento da história de Saint-Saëns e do Brasil. Há mais dois aspetos que se devem destacar: a recepção mais ampla da sua música no país, incluindo as publicações das suas obras no Rio de Janeiro, e Camille Saint-Saëns, o homem fora do palco.

6 A correspondência de Saint-Saëns com a casa editora Durand existe na Biblithèque Musicale La Grange-Fleuret (antiga Médiathèque Gustav Mahler), em Paris.

7 Órgão construído por Wilhelm Bauer, que Leopoldo Miguez mandara instalar.

8 « [...] il y a maintenant un bon orgue dans la salle du Conservatoire et je pourrai me produire comme bímane et comme quadrumane. Préludes et Fugues, Bénédiction nuptiale, O salutaris, Fantaisie Mib ; Africa et le Scherzo, à 2 pianos avec Oswald, le lauréat du Figaro; quatuor avec flute, hautbois et clarinette.» Carta datada de Rio, 29 de agosto de 1904. Correspondência Saint-Saëns/Durand, Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret, Paris.

A recepção mais alargada de Saint-Saëns no Brasil

Já se verificou como a *Danse Macabre* foi interpretada, na sua redução para dois pianos, já na década de 1890, quer no Recife quer em Salvador da Bahia. Contudo, fora do Rio e de São Paulo, foi apenas no Recife (no Teatro de Santa Isabel) que a música de Saint-Saëns teve algum impacto significativo ainda no século XIX. Outras capitais estaduais (e nem muitas destas) só começaram a ouvir a sua música a partir de meados da primeira década do século XX, chegando ao seu auge somente pela altura da sua morte e ao longo da década seguinte.

Através da análise das cronologias teatrais e dos jornais publicados principalmente nas capitais estaduais do Brasil, sabe-se que, durante a vida do compositor, a ópera *Samson et Dalila* chegou a ser representada fora do Rio de Janeiro em Belém do Pará (no Teatro da Paz), em 1905 (Páscoa 2009, 61), em São Paulo em 1916 (Commercio de S. Paulo 25/09/1916, 3) e em Curitiba, em 1920 (A Republica 21/02/1920, 1). Várias árias avulsas foram interpretadas com alguma frequência em concertos públicos e privados. Dos concertos para piano, o primeiro a ser ouvido parece ter sido o Concerto nº 3, numa versão para dois pianos, no Recife, em 1904 (Jornal do Recife 10/07/1904, 2); o Concerto nº 2 (“o sol menor”) foi tocado duas vezes em São Luís do Maranhão, em 1914, mais uma vez numa versão para dois pianos (Pacotilha 28/01/1914, 1; 26/05/1914, 1). O pianista português Óscar da Silva (1870-1958) tocou uma paráfrase do Concerto nº 2 para piano solo no Recife (A Provincia 7/05/1920, 1) e em São Luís (Pacotilha 26/06/1920, 1) durante uma tournée realizada em 1920 – provavelmente ter-se-á tratado do arranjo para piano de Georges Bizet (1838-1875).

As *Variations sur un thème de Beethoven* continuaram a ser populares, provavelmente devido, em parte, ao facto de serem para dois pianos, um efetivo viável em cidades que não tinham uma orquestra. Foram tocadas, pelo menos, em Juiz de Fora, em 1906 (O Pharol 19/05/1911, 1),⁹ Manaus, em 1911 (Jornal do Commercio 11/03/1911, 2), e Belém, em 1918 (Estado do Pará 23/02/1918, 2). O *Wedding Cake – caprice-valse*, originalmente para piano e orquestra de cordas, foi interpretado regularmente também, sobretudo numa versão para dois pianos: no Recife em 1889, 1896 e 1898 (Diario de Pernambuco 19/01/1889, 2; Jornal do Recife 17/05/1896, 4; Jornal do Recife 20/11/1898, 1); e em São Luís, em 1906, com orquestra (Diario do Maranhão 7/12/1906, 1), e, em 1910, com dois pianos (Pacotilha 27/07/1910, 2).

No que diz respeito a obras solísticas, destacamos um caso em particular. No dia 7 de abril de 1906, Magda Tagliaferro (1893-1986), então com 13 anos, interpretou a composição virtuosística *Étude en forme de valse* em Porto Alegre (Rio Grande do Sul) (A Federação 9/04/1906, 2). Pianista de referência na história da música brasileira, Magda era filha de um ex-aluno, em Paris, de Raul Pugno (1852-1914), pianista com quem Saint-Saëns tocava a 4 mãos. A própria Magda iria estudar em Paris com Antonin Marmontel (1850-1907) e Alfred Cortot (1877-1962), gravando, muitos anos depois, esta *Étude*. Quanto a outros instrumentos solísticos, sobressai um caso em particular. No Recife, em 1921, ano da morte do compositor, a jovem harpista Rosa Ferraiol (?-?), com 17 anos, tocou a *Fantaisie* para harpa, op. 95 (A Provincia 13/03/1921, 3). Trata-se de uma obra de excecional beleza, infelizmente pouco ouvida mesmo nos nossos dias.

Ainda outras duas obras merecem algum destaque, apesar da sua circulação limitada. Saint-Saëns foi o primeiro compositor bem estabelecido a escrever para cinema, tendo criado a partitura para *L'assassinat du duc de Guise* (1908), filme de André Calmettes (1861-1942). Este filme exibiu-se igualmente no Brasil com a música de Saint-Saëns, no Rio de Janeiro, inicialmente no Teatro Lírico (pelo menos três vezes no mês de janeiro) e posteriormente no Cinéma Pathé (pelo menos mais três vezes, no mês de fevereiro).¹⁰ Em junho foi apresentado novamente, no Teatro Rio Branco, por ocasião da visita do ator Charles Le Bargy (1858-1936), que desempenhara o papel de Henri III no filme (Gazeta de Noticias 28/06/1909, 1 & 6). Entusiastas de cinema paulistas, tendo tomado conhecimento de *L'assassinat du duc de Guise*, exigiram a sua exibição igualmente em São Paulo, onde foi visto a 8 de março do mesmo ano, no Teatro Bijou, também com a música de Saint-Saëns (Correio Paulistano 8/03/1909, 2). O jornal paranaense A Republica anunciou ainda a sua apresentação brevemente em Curitiba, no Coliseu Curitibano (A Republica 13/01/1909, 2), mas as notícias cinematográficas subsequentes não são suficientemente explícitas para confirmar, ou não, a sua concretização.

Aquela que é, provavelmente, a obra mais popular de Saint-Saëns hoje em dia, *Le carnaval des animaux*, apesar de ter sido composta em 1886, foi interpretada poucas vezes durante a sua vida e sempre em privado, por receio do seu autor de ser ridicularizado pela crítica e pelo público por uma obra que considerava apenas uma “brincadeira musical.” Assim, o compositor permitiu a publicação de apenas um trecho: “*Le cygne*” (“O cisne”). Este excerto foi muito apreciado no Brasil, assim como em todo o lado. A sua estreia no Brasil parece ter sido a 26 de junho de 1903, no Teatro Lírico, Rio de Janeiro, interpretado por Pablo Casals (1876-1973, violoncelo) e Harold Bauer (1873-1951, piano) (Gazeta de Noticias 28/06/1903, 2).¹¹ Daí em diante, foi tocado frequentemente em concertos quer públicos quer privados, na versão original para violoncelo e piano, ou num arranjo para violino e piano. Por outro lado, este trecho veio a ser conhecido igualmente como partitura do bailado “A morte do cisne,” criado pela

⁹ Num artigo retrospectivo referente aos anos anteriores.

¹⁰ Anúncios regulares na Gazeta de Noticias.

¹¹ Para além destes dois artistas, atuou neste concerto o violinista português Bernardo Moreira de Sá.

bailarina russa Anna Pavlova (1881-1931). A própria Pavlova interpretou o mesmo no Brasil durante a sua tournée de 1918, pelo menos no Teatro da Paz, Belém, a 21 e 24 de março (Estado do Pará 21 & 24/03/1918, 4), no Teatro Santa Isabel, Recife, a 12 de abril (Jornal de Pernambuco 13/04/1918, 1), no Teatro Municipal, Rio de Janeiro, a 12 de maio (Gazeta de Notícias 11/04/1918, 8) e no Teatro Municipal, São Paulo, a 5 de junho (Correio Paulistano 5/06/1918, 3).



Figura 3. Anna Pavlova dança “A morte do cisne.” Foto Jean de Strelecki. *L’illustration* 27/12/1919. Coleção David Cranmer.

Evidentemente, houve outras obras de Saint-Saëns interpretadas no Brasil – música de câmara (por exigir poucos recursos instrumentais) e algumas composições para piano, limitadas sobretudo àquelas que foram editadas no Rio de Janeiro pela Casa Bevilacqua e por Arthur Napoleão e Companhia. O primeiro publicou as três valsas que o compositor tocara em 1899, o *Allegro appassionato*, op. 70, o estudo *Les cloches de Las Palmas*, a 1ª Mazurka, “*Le cygne*,” três trechos de *Samson e Dalila* (em versões para soprano e para meio-soprano, em italiano) e um arranjo para piano a quatro mãos da “Dança da Cigana,” da ópera *Henri VIII*. Arthur Napoleão editou igualmente as três valsas, mas, para além destas, apenas a peça para piano *Menuet et valse*. Em nenhuma destas edições consta o ano de publicação, mas houve anúncios nos jornais de diversas edições de Bevilacqua por altura da primeira tournée do compositor.

Nos anos que seguiram a morte do compositor, a sua obra permaneceu popular no Brasil.¹² Embora se verifique, na década de 1920, uma certa tendência para a formação de um “cânone” (os poemões sinfónicos, especialmente *Danse macabre*, trechos de *Samson et Dalila*, a *Introduction et rondo capriccioso*, “*Le cygne*” e outras peças editadas localmente), diversos instrumentistas, cantores e grupos escolheram também obras menos óbvias e, em alguns casos, não ouvidas anteriormente no Brasil.

Ao longo desta década, uma série de pianistas desafiaram a sua técnica interpretando o *Étude en forme de valse* – e Magda Tagliaferro, agora com a sua carreira internacional bem estabelecida, voltou a tocá-lo no Teatro Parque Balneário, São Paulo, em setembro de 1924 (A Tribuna 19/09/1924, 2). A *Fantaisie* para arpa a solo, op. 95, surgiu de novo várias vezes no Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro, tocada por Zuleika Bittencourt Sampaio (?-?) em 1924 (Jornal do Brasil 26/11/1924, 15) e 1929 (Jornal do Brasil 14/12/1929, 14), e por Cecília Bittencourt Sampaio (?-?), provavelmente sua irmã, em 1925 (O Jornal 28/10/1925, 1).¹³

A obra orquestral mais popular na década de 1920 foi a *Marche héroïque*, tocada um pouco por todo o país. Aparentemente pela primeira vez no Brasil, a *Marche de couronnement*, composta originalmente para a coroação do rei Eduardo VII, em 1902, tendo passado um quarto de século, foi acrescentada ao repertório da Banda Municipal de Porto Alegre. Constatam referências na imprensa local a várias execuções em 1927 e nos anos que se seguiram (A Federação 6/04/1927, 4; 19/11/1928, 4; 10/01/1928, 4; 10/05/1928, 4; 1/09/1928, 4).

A publicação de *Le carnaval des animaux* foi rápida durante o ano a seguir à morte de Saint-Saëns. A estreia brasileira da obra completa parece ter sido em São Paulo, pela Orquestra Sinfónica, sob a direção de Lamberto Baldi (1895-1979) em 1929 (Diário

¹² Agradeço a Gonçalo Valente pela sua ajuda no que diz respeito à recepção de Saint-Saëns na década de 1920.

¹³ Zuleika aperfeiçoou os seus estudos no Conservatório de Paris, onde ganhou um 1.º prémio (Correio da Manhã, 23/12/1927, 9).

Nacional 2 e 4/07/1929, 10). No Rio de Janeiro, terá sido ouvida pela primeira vez no Teatro Lírico em dezembro de 1931, não ao vivo, mas através de discos fonográficos, dançada por uma companhia infantil de dança sincronizada, apresentada por um tal Prof. Michaelowsky (?-?) (Jornal do Brasil 20/11/1931, 15).



Figura 4. Estudo *Les cloches de Las Palmas*, na edição da Casa Bevilacqua, Rio de Janeiro, s.d. Coleção David Cranmer.

Fora do palco

É também através dos jornais que chegamos a ter conhecimento de certas atividades de Saint-Saëns “fora do palco” – uma durante cada visita. Em 1899, no Rio de Janeiro, visitou com Arthur Napoleão o Gabinete Português de Leitura, uma biblioteca criada, em 1837, pela Comunidade portuguesa.¹⁴ No dia 1 de setembro de 1904, com Cordiglia Lavallo e um membro da Direção da Estrada de Ferro Central do Brasil, deslocou-se par Porto Novo do Cunha (MG) para visitar uma fazenda de café.¹⁵

Por outro lado, as cartas que Saint-Saëns dirigiu a Auguste Durand são muito reveladoras não só de questões profissionais, mas também das suas experiências e pensamentos.¹⁶ Em 1899, numa carta sem data, descreve com imenso entusiasmo o seu hotel no Rio de Janeiro situado no meio da floresta (o Hotel Internacional, em Santa Teresa), a temperatura “deliciosa,” o bonde (elétrico) que o levava do e para o centro da cidade e, sobretudo, a vista extraordinária em direção ao Pão de Açúcar. Saint-Saëns termina esta carta com referências às plantas e insetos exóticos que tinha observado.

De facto, a paixão que Saint-Saëns possuía pela astronomia e pela natureza já fora transmitida a Durand em antecipação da viagem para o Brasil. Na carta de 7 de abril de 1899, o músico menciona a sua ânsia de visitar o hemisfério sul, onde iria ver astros que nunca antes tinha visto, para além de beija-flores e grandes borboletas azuis. Passadas algumas semanas, a 24 de maio, refere uma *Suite Brésilienne* que imaginava escrever, mas que, infelizmente, não se chegou a concretizar. Esta suite teria sido constituída por seis andamentos, inspirados, em grande parte, pela natureza: A Baía do Rio de Janeiro (*Prélude*), Petrópolis (*Allegro maestoso*), O macaco e o periquito (*Scherzo*), A floresta virgem (*Rêverie*), A aranha e o escorpião (*2º Scherzo*) e Os Negros livres (*Finale*).

O amor do compositor para com os animais chegou mais tarde à imprensa brasileira. O jornal Pacotilha, de São Luiz e o Jornal do Commercio, de Manaus, imprimiram uma anedota relativa a um cão que Saint-Saëns conheceu nas Ilhas Canárias, contada no seu livro *Au courant de la vie*.¹⁷ Por se tratar de uma história curiosa e comovente, citamos o artigo por completo:

14 Em 1906 foi-lhe atribuída o título “Real” pelo rei português D. Carlos I.
15 Estava previsto o representante da empresa ser o seu Diretor, Osório de Almeida, ou, na sua ausência, o Subdiretor de tráfego, Luiz da Nóbrega (Correio da manhã, 1/09/1904, 2).
16 Correspondência Saint-Saëns/Durand, Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret, Paris.
17 Passagem traduzida, nestes jornais, de Saint-Saëns 1914, 92-93.

Nas suas memórias recentemente publicadas, revela-se Saint Saens um grande e enternecido amigo dos animaes. Entre as gravuras do volume, vem a photographia do glorioso musicista, acompanhado da sua fiel e saudosa cadela *Dalila*. Numerosas historietas demonstram como elle, á semelhança de todos os donos e amigos de cães, propende a reconhecer a existencia da razão no animal favorito. Eis uma dessas curiosas anecdotas:

Durante uma das minhas estadias de inverno em Orotava, a perola da ilha de Tenerife, conta o maestro, tomei como destino predilecto dos meus passeios, um admirável jardim botânico, riquíssimo de curiosidades vegetaes. O guarda desse jardim possuia um cão, com o qual entrei em relações e [naturalmente] fui fazendo amizade.

Ora bem. Como pôde esse animal saber um dia, que eu ia ao jardim pela ultima vez? Eis um mysterio impos[s]ivel de penetrar. O facto porem, é que o animal me acompanhou, á volta, pela estrada fóra – cousa que nunca tinha feito – e não queria, de modo nenhum, abandonar-me. Enxotei-o varias vezes; afastava-se um pouco, mas voltava sempre. Outro qualquer lhe teria, talvez, atirado pedras.... Confesso, porem, que tal maneira de corresponder a demonstração de affecto, não está nos meus habitos nem no meu temperamento. E não sabia, portanto, que fazer.... Por fim, chamei o animal, ajoelhei-me junto d'elle e, abraçando-o, expliquei-lhe que o não podia trazer comigo. E logo o cão, cheio de tristeza resignada, partiu á caminho de casa. (Pacotilha 11/08/1914, 2; Jornal do Commercio 16/08/1914, 1)

Au courant de la vie não foi o único volume de textos de Saint-Saëns conhecido no Brasil. O Diario de Pernambuco, em 1920, faz referência à saída, em breve, numa publicação musical local, do texto *L'anarchie musicale* (7/04/1920, 3), retirado de outro livro de memórias, *École Buissonnière* (Saint-Saëns 1913); e, em 1921, num artigo sobre Jacques Offenbach (1819-1880), o mesmo jornal menciona também o artigo de Saint-Saëns sobre o referido compositor (13/05/1921, 1), em *Harmonie et Mélodie* (Saint-Saëns 1923).

Observações finais: um ponto de partida

Para concluir, enquanto que foi possível aprender bastante sobre a recepção de Saint-Saëns no Brasil, sobretudo através dos jornais da época, surgem novas questões, das quais duas se destacam. Para começar, os nossos conhecimentos das infraestruturas e recursos disponíveis no Brasil ao longo de e após a *Belle Époque*, sobretudo fora do Rio de Janeiro e de São Paulo, deixam muito a desejar. Embora se tenha feito referência à publicação de um número reduzido de obras no Rio de Janeiro, como se distribuíram estas partituras pelo resto do país? Até que ponto os músicos adquiriam partituras diretamente de França e até que ponto funcionavam as editoras e os vendedores de partituras também como distribuidores? Em segundo lugar, a nível continental, até que ponto a recepção de Saint-Saëns no Brasil foi típica de outros países da América Latina? Em especial, que paralelos ou diferenças podemos identificar com a Argentina ou com o Uruguai, países que Saint-Saëns também visitou? Como tantas vezes acontece, o texto presente constitui não um ponto de chegada, mas sim um ponto de partida para investigações futuras.

Referências

Bonnerot, Jean. C. Saint-Saëns (1835-1921), sa vie et son œuvre. 2. ed. Paris: A. Durand et fils, 1923.

Cranmer, David. “Camille Saint-Saëns e Portugal: uma relação duradoura.” In *Peças de um Mosaico*, editado por David Cranmer, 305-320. Lisboa: CESEM/Edições Colibri, 2017.

Cranmer, David. “A relationship spanning more than 40 years: the case of Portugal.” In *The many faces of Camille Saint-Saëns*, editado por Michael Stegemann, 345-360. Turnhout: Brepols, 2018.

Cranmer, David. “Recepção no Brasil.” In *Recordações de Camille Saint-Saëns: músico e homem 1835-1921*, organizado por David Cranmer, 37-45. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, 2022.

Martins, José Eduardo. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: Edusp, 1995.

Páscoa, Márcio. *Ópera em Belém*. Manaus: Valer, 2009.

Saint-Saëns, Camille. “L’anarchie musicale.” In *École Buissonnière*, 121-125. Paris: Pierre Lafitte, 1913.

Saint-Saëns, Camille. “Observations d’un ami des bêtes.” In *Au courant de la vie*, 83-96. Paris: Dorbon-Ainé, 1914.

Saint-Saëns, Camille. “Jacques Offenbach.” *Harmonie et Mélodie*, 9. ed., 217-224. Paris: Calmann-Levy, 1923 (1885).



Jornais (consultados online, pela Hemeroteca Digital Brasileira):

- Commercio de São Paulo (São Paulo, SP)
- Correio da Manhã (Rio de Janeiro, RJ)
- Diario do Maranhão (São Luiz, MA)
- Diario de Pernambuco (Recife, PE)
- Diario Nacional (São Paulo, SP)
- Estado do Pará (Belém, PA)
- A Federação (Porto Alegre, RS)
- Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro, RJ)
- O Jornal (Rio de Janeiro, RJ)
- Jornal do Commercio (Manaus, AM)
- Jornal de Noticias (Salvador, BA)
- Jornal do Brasil (Rio de Janeiro, RJ)
- Jornal do Recife (Recife, PE)
- A Noticia (Rio de Janeiro, RJ)
- Pacotilha (São Luiz, MA)
- O Paiz (Rio de Janeiro, RJ)
- O Pharol (Juiz de Fora, MG)
- A Provincia (Recife, PE)
- A Republica (Curitiba, PR)
- A Tribuna (São Paulo, SP)

Histórico do manuscrito:

Recebido em: 16 de maio de 2024. Aprovado em: 05 de agosto de 2024.

Editores responsáveis:

- Alberto Dantas Filho 
- Beatriz Magalhães Castro 

