

Adelina Alambary Luz na vida de Glauco Velásquez

Agata Christie Rodrigues Lima da Silva¹

UFPB / PPGM

Mestrado

Musicologia.

e-mail (agatacello@hotmail.com)

Resumo: Este artigo é parte de uma investigação acadêmica dedicada à pesquisa *Aspectos estéticos e estilísticos das Sonatas de Glauco Velásquez* em andamento que traz questões acerca da biografia de Glauco Velásquez. Será uma abordagem que partirá de uma ótica voltada para Adelina Alambary Luz transpassada a existência de Glauco Velásquez.

Palavras-chave: Adelina Alambary Luz; Glauco Velásquez; Atuação feminina; Rio de Janeiro; Música Brasileira.

Adelina Alambary Light in the life of Glauco Velásquez

Abstract: This article is part of a academic investigation dedicated to the research *Aesthetic and stylistic aspects of the ongoing Glauco Velásquez Sonatas* raises questions about Glauco Velásquez's biography. It will be an approach that will start from an optics focused on Adelina Alambary Luz pierced the existence of Glauco Velásquez.

Keywords: Adelina Alambary Luz; Glauco Velásquez; Female acting; Rio de Janeiro; Brazilian music.

Introdução

Falar de Glauco Velásquez necessita antes de tudo começar uma contextualização sobre Adelina Alambary Luz. Ela foi uma mulher influente que deu suporte a Glauco Velásquez em sua carreira no início do século XX. Este artigo propõe discutir o quanto a ligação materna entre ambos teve grande impacto na vida de Glauco Velásquez como compositor.

Adelina viveu em uma sociedade construída sob o regime do patriarcalismo existente desde o Brasil colonial, em que “a participação feminina na vida social fora do lar foi muito restrita (FREIRE, PORTELA, 2013, p. 2082)”. A essência desta sociedade consiste na imposição de uma condição subserviente “na qual lhe eram cerceados direitos de escolha e opinião, entre outros (FREIRE, PORTELA, 2013, p. 282)”.

¹Pós graduanda em musicologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), bolsista CNPq, orientada por Rainer Câmara Patriota.

Com o propósito da manutenção de padrões patriarcais “a educação feminina era feita para que a mulher cumprisse melhor suas funções (JUNZENJI, 2010; FREIRE, PORTELA, 2013, p.284)”. Nesse sentido, Freire e Portela, 2013, destacam que a mulher deveria evitar esforços físicos e mentais. Porém, aos poucos foram proporcionados conhecimentos que passaram a ser vistos como facilitadores para a vida dos maridos em contextos sociais no decorrer da segunda metade do século XIX:

O interesse das moças pela música era aprovado e cultivado, sobretudo ao que se refere ao piano. [...] [E]las concentravam muito de suas atenções nas atividades artísticas, mostrando-se peritas e devotadas [...] (FREIRE, PORTELA, 2010).

Segundo Freire, Portela, 2010, sua nova educação as levou a “desempenhar o papel de anfitriãs, aliado ao de mediadoras de diversas situações”. Nesse contexto, mulheres solteiras e casadas tinham destaque perante a sociedade (FREIRE, PORTELA, 2010, p. 67). Suas funções, ligadas a uma educação considerada refinada, começaram a ser relacionadas a seus dotes artísticos (FREIRE, PORTELA, 2010, p.67). Portanto, “entendia-se por instrução feminina a dança, o aprendizado de piano, a escrita e a leitura (FOLLADOR, 2009, p.9)”.

Inicialmente, como explica Vermes, 2013, “a formação musical dessas jovens se dava através de tutores privados”. Posteriormente, seus estudos se estenderam a escolas especializadas em educação feminina (VERMES, 2013, p.313). Em contrapartida, deve-se deixar claro que as mulheres pobres não tiveram o mesmo acesso que as de melhor condição. Domenici, 2013, através de Leppert aponta:

A música das classes baixas foi direta ou indevidamente teorizada como desordem, uma ameaça sonora e social *externa* (...). A música clássica como desordem, em comparação, localizou o inimigo como uma ameaça interna, seus termos não eram, mais distinção de classe, mas tornaram-se a distinção do gênero dentro da classe dominante. A música era potencialmente efeminante era uma ameaça específica à identidade masculina (LEPPERT, 1993, p.7; DOMENICI, 2013).

Ou seja, a prática musical realizada pelas mulheres poderia apenas possuir papel doméstico. Sua ligação com o entretenimento veda uma possível competição entre homens e mulheres aos olhos da sociedade (DOMENICI, 2013, p. 98). A mulher nas famílias da elite assume a “posição de mantenedora do bem estar e do privilégio familiar (FREIRE, PORTELA, 2010, p. 65)”. Na aristocracia, “abriram-se espaços ‘intermediários’, entre o ‘público e o privado’, nas salas de visitas e nos salões (FREIRE, PORTELA, 2010, p.65- 66)”. Afirma-se:

os salões do século XIX foram um espaço [...] para apresentar suas filhas à sociedade, em meio a contratos sociais e políticos. Nos salões, a mulher assumiu um papel de indeterminação entre relações e acordos políticos, alianças, [e] compromissos de casamento (FREIRE, PORTELA, 2013, p.284).

As relações sociais da alta sociedade, eram muito influentes na formação de um gosto musical e às novas tendências culturais neste círculo (CARVALHO, 1995, p.2-3). Apesar de haver participação feminina nessas relações, seu lugar “era de coadjuvante, e o espaço por ela ocupado era o definido pelo elemento masculino (CARVALHO, 1995, p.5)”. Apesar disso, gradualmente há uma mudança significativa no meio musical, e em consequência na sociedade. Ainda havia uma participação pública da mulher como musicista reduzida. Assim, segundo Freire e Portela, 2013, as mulheres se destacaram, em sua maioria, como professoras de música ou intérpretes (FREIRE, PORTELA, 2013, p.279).

Adelina Alambary Luz, linhagem e paixão

Não se sabe ao certo o ano de nascimento de Adelina Alambary Luz. Mas ela era herdeira de uma família influente do Rio de Janeiro. Filha de Adelaide Adelina Cerqueira de Alambary Luz ([18--?] – 1897) e José Carlos de Alambary Luz (1833 – 1915), bacharel em direito e várias vezes Diretor de Instituição Pública no Rio de Janeiro. Seu avô foi o Comendador Pedro Cerqueira (1807 – 1876) (MORAES JUNIOR, VERZONI, 2014; CARNEIRO, NEVES, 2002, p.9).

A senhorita Adelina obteve o piano como um importante elemento em seus conhecimentos artísticos (CARNEIRO, NEVES, 2002). Na época, era também comum a habilidade do canto, um dos hábitos herdados no tempo das óperas na Corte (CARNEIRO, NEVES, 2002). Este cenário trouxe grande quantidade de artistas europeus (HEITOR, 2016, p.85). O cantor Eduardo Ribas de descendência portuguesa era um desses. Apesar de uma carreira próspera na Europa, instala-se no Brasil. O cantor fez parte da Corte Imperial² tornando-se conhecido no meio musical do Rio de Janeiro (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.6).

Carneiro, Neves, 2002, afirmam que “Eduardo Ribas resolvera se afastar do palco e se dedicar ao ensino do canto” principalmente na corte (CARNEIRO, NEVES, 2002, p. 9). O barítono teve contato com a jovem Adelina enquanto esta se mostrou interessada a aprender a cantar, e torna-se sua aluna (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.111; HEITOR, 2016). Sobre sua

² Das famosas companhias de ópera na época do Império tivemos a Ópera Nacional de D. José Amat a qual Eduardo Ribas havia feito participações, inclusive na ópera *A Noite no Castelo* de Carlos Gomes (HEITOR, 2016, p.195-196).

personalidade Carneiro, 2002, relata que “Eduardo Ribas era um galanteador”. Entre suas aventuras amorosas, se envolveu com a jovem Adelina Alambary Luz (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.9). Como resquício do romance Ribas “deixou entre [su]as composições, uma [canção] intitulada *Piano del cuore*³ dedicada ‘alla signorina Adelina Cerqueira d’Alambary Luz’ (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.5-7)”. A canção mostra a avassaladora aventura do professor, e é prova de seus galanteios: “A paixão de Eduardo Ribas, homem cuja a idade já passava dos setenta anos, pela jovem Adelina, resultou numa gravidez, tragédia para aquela época tão cheia de preconceitos (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.9)”.

O fruto do escândalo

A partir de uma série de valores conservadores propagados na época, Glauco Velásquez foi uma criança concebida em meio a um escândalo. Porém, Adelina era uma mulher que possuía proteção de sua condição social. Carneiro, 2002, relata:

Grávida, Adelina partiu para a Itália com seus pais e, em Nápoles, a 23 de março de 1884, teve um filho que registrou no consulado brasileiro, com o nome fantasia de Glauco Velásquez. [...] Entregou depois a criança a um casal de camponeses, para que a criassem sob a orientação de um pastor metodista. [...] Eduardo Ribas morreu antes do filho nascer. (CARNEIRO, NEVES, 2002, p. 9 -10).

Glauco Velásquez nasceu em uma ocasião em que sua mãe, enquanto uma senhora provida de posses, conseguiu sair do país. Escondeu sua gravidez fora de um casamento. Sobre as regras colocadas a uma mulher solteira naquele período, Domenici, 2013, explica:

Na sociedade patriarcal, a reprodução biológica é o meio de assegurar a continuidade da linhagem masculina, a qual, para ser devidamente reconhecida como tal, diz respeito apenas aos filhos concebidos dentro do matrimônio.[...] A condição de submissão e objetificação da mulher no casamento burguês é [aí] refletida [...] (DOMENICI, 2013, p.97).

A obediência da mulher em relação ao homem se reflete em fidelidade, e garantia de controle sobre o corpo desta mulher (DOMENICI, 2013). Uma relação verticalizada é mantida, a qual o homem, ou a sociedade patriarcal decide como e quando uma mulher deverá conceber uma família. No caso de Adelina, o nascimento de Glauco Velásquez na Itália, assim como o nome fictício, foram medidas para preservar sua reputação. Diante da condição de

³ Segundo Carneiro, Neves, 2002, “esta obra foi impressa no Rio de Janeiro por Narciso & Napoleão e incluída na série ‘Noites melancólicas’ (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.7)”.

mulher sem matrimônio, Follador, 2009, declara que uma grande vigilância era prerrogativa para manter a castidade. Pois, dessa condição dependia os homens da família: pai e irmãos (FOLLADOR, 2009, p.9). Depois de guardar segredo em absoluto sigilo, Adelina viveu ainda, pouco mais de 10 anos longe do filho (CARNEIRO, NEVES, 2002).

Na primeira parte de sua vida Glauco Velásquez, que crescera na Itália, se depara com a morte de seu primeiro tutor por volta de 1896. Suas irmãs⁴, a quem tinham consciência de sua existência, preocuparam-se com seu destino: “Foi então que o Dr. José Rodrigues de Azevedo Pinheiro, grande amigo de Eduardo Ribas, [...] resolveu custear a viagem de Glauco para o Brasil (CARNEIRO; NEVES, 2002, p. 10)”.

O Doutor Pinheiro, que na época era educador e diretor do Instituto Profissional Masculino, lá matriculou Glauco Velásquez. Nesta instituição Velásquez conheceu Francisco Braga⁵ e começou seus estudos musicais no Brasil. Nesse período, segundo Carneiro, Neves, 2002, começaram os incentivos de seu mestre em prol de sua vocação musical: “dois anos depois, se matriculava no Instituto Nacional de Música”. Nesta fase, “Adelina Alambary já se aproximara dele (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.10-13)”.

Adelina Alambary através de seus privilégios, segundo Luiz Heitor, 2016, “se refugiara na pequena Ilha de Paquetá, nas proximidades do Rio de Janeiro, onde discretamente encontraria a solução para seu problema: viver com o filho (HEITOR, 2016, p.197)”. Conseguiu influenciar, ainda na casa do Sr. Pinheiro, na educação do então menino Glauco (HEITOR, 2016; CARNEIRO, NEVES, 2002). Desde a chegada de seu “filho adotivo”, Dona Adelina tomou para si a missão de interferir em sua vida e educação (HEITOR, 2016). Desde os primeiros sinais artísticos, em sua casa em Paquetá, Adelina incentivava-o a escrever (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.16).

A carreira de Glauco Velásquez

A primeira experiência musical de Glauco Velásquez se deu na Itália: na “Scuole Evangeliche Metodista” de Napoli, em que cantava no coro da igreja (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.10). No Brasil, depois do Instituto Profissional Masculino, Glauco Velásquez se matricula uma primeira vez no Instituto Nacional de Música, por volta de 1901, numa tentativa

⁴ Segundo Carneiro, Neves, 2002, de seu casamento Eduardo Medina Ribas possuía uma enteada, e depois duas filhas (CARNEIRO, NEVES, 2002, p. 6).

⁵ Francisco Braga (1868-1945) Compositor brasileiro da segunda metade do século XIX. Discípulo de J. Massenet, e A. Messager (HEITOR, 2016). Estudou na Alemanha e na França. Entre suas obras temos vasto repertório de música de câmara (VOLPE, 1994), música sinfônica, canções e hinos. Foi compositor do *Hino à Bandeira* (HEITOR, 2016, p.152).

de ser recebido como aluno de violino. Quando não foi aceito, passou a viver com Dona Adelina em Paquetá (CARNEIRO; NEVES, 2002, p.13). Por algum tempo, interrompeu os seus estudos no Instituto, e passou a ensinar música num colégio fundado por dona Adelina Alambary Luz (HEITOR, 2016, p.198). Desse período, datam algumas de suas primeiras obras:

Foram peças sacras, a duas vozes [...]. Um *Salutaris* mais elaborado que escreve em janeiro de 1902 e mostra a Francisco Braga, amigo da casa e seu conselheiro musical, determina a volta de Glauco para o Instituto Nacional de Música. (HEITOR, 2016, p.198).

Glauco Velásquez, na verdade, começa a compor muito antes. Segundo Carneiro e Neves, 2002, sua primeira composição foi de 1898 aos 14 anos⁶. Porém, é aos 18, que a composição se firma: “Em 1903, Glauco Velásquez matricula-se na classe de Harmonia de Frederico Nascimento⁷ (HEITOR, 2016, p. 198)”. Com isso, a partir de 1905 suas composições tornam-se mais frequentes (CARNEIRO, NEVES, 2002).

Suas relações no meio musical carioca foram fartas devido a sua ligação com Instituto. Em 1911, incentivado pela mãe e por Francisco Braga, o compositor faz o primeiro concerto de exibição de suas obras⁸ (HEITOR, 2016 p.201; CARNEIRO, NEVES, 2002, p.28). A partir de então, Adelina dedica-se às relações de um círculo de diversos artistas, incluindo o compositor Henrique Oswald⁹. Entre os instrumentistas: a violinista Paulina d’Ambrósio¹⁰ (1890 - 1976), e o violoncelista Alfredo Gomes¹¹ (CARNEIRO, NEVES, 2002; HEITOR, 2016).

Assim, peças apresentadas naquela ocasião colocou Glauco Velásquez sob a lente da imprensa carioca. Naquele momento, “diversas colunas de jornais abrem espaço para comentar sua obra (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.29)”. Entre os periódicos estão: *O Jornal*

⁶ Dado disponibilizado numa carta escrita por Luciano Gallet (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.23).

⁷ Frederico Nascimento (1852-1924). Violoncelista português de ideias progressistas que chega ao Brasil em 1880. Em 1890, entra para o Instituto Nacional de Música, dedicando-se ao ensino da harmonia (MEDEIROS, 2010) (<http://aacccsp.org.br/2019/06/28/glauco-velasquez-4-trios/>).

⁸ O primeiro concerto de Glauco Velásquez foi realizado em 20/09/1911. Foram estreadas as obras para canto, instrumentais para dois e três instrumentos. Dentre essas: *Sonata Appassionata (1912)*; executadas por Frederico Nascimento ao violoncelo e Thilda Aschoff ao piano, e o *Trio n.º1* foi executado por d’Ambrósio (violino) Nascimento (cello) e Aschoff (piano) (CARNEIRO, NEVES, 2002; A NOTÍCIA, 21/09/1911).

⁹ Henrique Oswald (1852- 1931). Estudou na Itália e na Alemanha. Foi um grande produtor de música de câmara no Brasil (VOLPE, 1994), e na Itália (MARTINS, 1995). Foi pianista concertista e diretor no Instituto Nacional de Música (HEITOR, 2016, p.109-114).

¹⁰ Paulina d’Ambrósio (1890-1976). Violinista brasileira que estudou no Conservatório de Bruxelas. Sua técnica violinística abrange a escola franco-belga. Foi colaboradora de Glauco Velásquez (AMORIM, 2016), e posteriormente de Heitor Villa-Lobos na estreia de diversas obras (HEITOR, 2016).

¹¹ Filho de Manuel José Gomes, Alfredo Gomes vem da linhagem de Carlos Gomes, pois é seu irmão. Estudou violoncelo em Bruxelas e foi professor do Conservatório Brasileiro de Música. (NOGUEIRA, 1997, p.85).

do Commercio, o jornal *A Notícia*, o jornal *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, jornal *A noite*, entre outros. (HEITOR, 2016, p.310; CARNEIRO, NEVES, 2002, p.105-107).

As críticas nos jornais diziam: ou Glauco Velásquez (ENRICO, 1912), poderia ser um prenúncio a novas tendências (GUANABARINO, 1913; MORAES, 1977), ou era um talento questionável e inexperiente (*Correio da Manhã*, 22/07/1918). Acerca dele, os “defensores da música tradicional e os partidários da música moderna (AMORIM, 2016)” entram em atrito.

A visão de Glauco Velásquez, seu círculo e sua estética

Glauco Velásquez se comportava como artista e cada obra sua era concebida para expressar os seus sentidos de criador. Seu objetivo não era cativar seu público (CARNEIRO, NEVES, 2002, p. 51-53). Escreveu por aproximadamente 10 anos. Com isso, em suas obras apropriou-se do que o cercava e constituiu sua própria estética musical (MORAES JUNIOR, VERZONI, 2014; HEITOR, 2016). Quando questionado sobre sua concepção, esclarece: “A forma dos meus trios e fantasias depende dos meios aos quais eu mesmo acho naturais como expressão (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.53)”. Nessa visão sobre a relação compositor-artista e seu público, Elias, 1995, explica:

Neste caso, o padrão social dominante de arte é constituído de tal maneira que o artista individual tem muito mais espaço para a experimentação e a improvisação autorregulada, individual. [...] [N]a manipulação das formas simbólicas de sua arte ele dispõe de liberdade bem maior para seguir sua compreensão pessoal dos padrões sequenciais, sua expressividade e seu próprio sentimento e gosto [...] (ELIAS, 1995, p.50).

Pode-se dizer que Glauco Velásquez pensava a maneira do ideal romântico¹² de música em função do sentimento (GROUT, PALISCA, 2007). Ainda assim, nas visões dos críticos, foi por alguns classificado como “moderníssimo (GUANABARINO, 1913)”, que possuía “genialidade de criador (BARBOSA, 1911)”. Suas inovações foram classificadas como “quebras dos moldes clássicos (VELÁSQUEZ, 1912; CARNEIRO, NEVES, 2002, p.27)”. Quando o colocam no patamar de “gênio” ignoram sua humanidade (ELIAS, 1995, p. 56), e tiram crédito de sua forte base musical. Além de sua linhagem de músicos (CARNEIRO, NEVES, 2002), foi discípulo de Francisco Braga. Portanto, pode-se supor que sua concepção musical é fruto daquilo que ele herdou de seus tutores.

¹²Glauco Velásquez em 1912, numa carta a Rodrigues Barbosa declara: “Sirvo-me da música para expandir os meus sentimentos, as impressões, o ideal que eu sonho, mas cuja forma lógica para dizê-los está subordinada ao meu modo de ser (VELÁSQUEZ, 1912 apud CARNEIRO, NEVES, 2002, p.51-53)”.

Por outro lado, Glauco Velásquez também pode ter absorvido as tendências musicais que entraram no Brasil naquele período (VERMES, 2014; CARNEIRO, NEVES, 2002; HEITOR, 2016). Seu círculo cultural já apresentava sinais de novas tendências. A cena carioca teve concertos de peças de autores não só europeus como russos: Cesar Franck, Debussy, Smetana, Svendsen, Glinka, Borodin, Glazunov, Chabrier, Paul Dukas, Rimisky-Korsakow, etc. (HEITOR, 2016, p.198). Em carta de próprio punho - como ideia de repertório ao qual possa ter acessado, Glauco Velásquez cita Cesar Franck, e sua *Sonata para violino e piano*, “Beethoven da última fase”, e “Wagner de Tristão e Isolda” (VELÁSQUEZ, 1912 apud CARNEIRO, NEVES, 2002, p.51-52).

Em seu círculo social Glauco Velásquez teve o crítico Rodrigues Barbosa¹³, quem muito defendia seu trabalho. Acessou a inúmeros intérpretes bastante conhecidos em seu tempo. O próprio Frederico Nascimento, que fora seu mestre, era violoncelista e estreou algumas de suas obras (CARNEIRO, NEVES, 2002), e a pianista Thilda Aschoff, substituída posteriormente por Luciano Gallet¹⁴ (O JORNAL, 02/10/1919).

Em meio a seu grupo de amigos, Glauco Velásquez falece tuberculoso em 21 de Junho de 1914 (CARNEIRO, NEVES, 2002). Durante seu período áureo foi um dos compositores mais prósperos do gênero música de câmara (VOLPE, 1994, p.141). Deixou em torno de 131 obras. Sua estética mescla Cesar Franck, Debussy, e Wagner¹⁵ construída com elementos musicais diversos (CARNEIRO, NEVES, 2002).

Adelina Alambary Luz, a copista na Sociedade Glauco Velásquez

No início da carreira do filho Adelina Alambary aparece como principal apoiadora. Luiz Heitor, 2016, afirma que Adelina influenciou-o a aperfeiçoar sua real vocação (HEITOR, 2016, p.197). Carneiro, 2002, relata: “Ela estimulava Glauco em suas composições, copiando muitos de seus textos musicais (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.16)”.

Este encorajamento foi o início de seu ofício como copista. Ela era a responsável pelas cópias de manuscritos de Glauco Velásquez assim que ele começa a ter suas obras executadas em concertos. Com base em sua educação recebida na condição de moça rica afirma-se: “Adelina Alambary tinha conhecimentos suficientemente aprofundados para realizar

¹³ José Rodrigues Barbosa (1857-1939). Como crítico musical atuou de 1893 a 1931 contribuiu para os periódicos mais lidos no Rio de Janeiro na época como o Jornal do Commercio (VOLPE, 2007, p.2-4).

¹⁴ Luciano Gallet (1893 – 1931). Foi pianista, amigo e entusiasta da obra de Glauco Velásquez. Além disso, foi compositor, e estudioso da música folclore, e membro do movimento modernista no início das anos de 1920 (HEITOR, 2016, p.225).

¹⁵ Hasselaar, 1994, Carvalho, 2006, Carneiro, Neves, 2002, AMORIM, 2016.

cópias com consciência do que estava fazendo e capacidade para identificar as informações contidas nas partituras (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.24)”.

Na ocasião do falecimento de Glauco Velásquez, cria-se uma sociedade em seu nome. Uma iniciativa de Adelina Alambary junto com Luciano Gallet, Francisco Braga e outros cujo objetivo era atender o pedido do recém falecido: divulgar sua música. Em 23 de agosto de 1914, nascia a Sociedade Glauco Velásquez (MORAES JUNIOR, VERZONI, 2014, p.130).

Na fundação dessa Sociedade, dona Adelina assume o ofício de copista e arquivista (MORAES JUNIOR, VERZONI, 2014; CARNEIRO, NEVES, 2002). Encontram-se o Dr. Azevedo Pinheiro como presidente, quem trouxe o compositor ao Brasil quando menino. Francisco Braga como diretor artístico, que foi o primeiro professor de música de Glauco Velásquez no Brasil. Luciano Gallet como secretário e pianista, que foi seu amigo próximo¹⁶.

Entre os intérpretes: Paulina d’Ambrósio (violinista), Stella Parodi (soprano), Alfredo Gomes (violoncelista), Frederico Nascimento Filho (barítono), Gustavo Hess de Melo (pianista). Entre os sócios comendadores: Alberto Nepomuceno, Rodrigues Barbosa, Henrique Oswald, Otaviano Gonçalves, Ernani Braga (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.111-112). Sobre Adelina Alambary Luz, Luiz Heitor, 2016, afirma: “ela fora, o melhor elemento da *Sociedade Glauco Velásquez*, na qual ocupava o cargo de arquivista, visto achar-se com ela todo o acervo dos manuscritos do inditoso compositor (HEITOR, 2016, p.204)”.

Através de sua dedicação, Adelina e as pessoas de seu círculo, acreditavam na validade e prosperidade do trabalho artístico de Glauco Velásquez. A iniciativa durou quatro anos. Seu declínio começa com a desistência de sua arquivista. Em carta de 1917¹⁷ a Luciano Gallet, Adelina abdica de sua posição:

Por muitos e poderosos motivos, entre eles considerar eu que a continuação da minha permanência fora da capital poderá prejudicar de algum modo os trabalhos da Sociedade Glauco Velásquez, pelo menos retardando o conhecimento das composições de Glauco, resolvi pedir brevemente a minha demissão da posição de arquivista (LUZ, Paquetá, 1917).

Entre os vários motivos do fechamento da sociedade estavam a falta de verba para impressões das obras de Glauco Velásquez, a desistência de Gustavo Hess de Mello, e a saída de Luciano Gallet por problemas de saúde. A sociedade termina suas atividades em 1918, e os

¹⁶ Foram encontradas cartas manuscritas correspondência, no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno, UFRJ, entre Dona Adelina Alambary e Luciano, cuja última data vai até a década de 1930 (LUZ, Paquetá, 21/01/1930).

¹⁷ Carta de Adelina Alambary Luz a Luciano Gallet. Escrita de Paquetá, 21/08/1917. Documento presente na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ.

arquivos, como sugestão de sua ex-arquivista, são mandados para o Biblioteca do Instituto Nacional de Música (MORAES JUNIOR, VERZONI, 2014, p.135).

Outras contribuições de Dona Adelina

Adelina Alambary Luz ainda era solicitada para fornecer dados e qualquer outra informação que fosse necessária sobre Glauco Velásquez¹⁸. Em 1930, Adelina escreveu para uma revista de música sobre seu filho. A partir disso, foram publicadas as *Notas biográficas sobre Glauco Velásquez*. O texto foi feito a pedido de Luciano Gallet, que na época era diretor da revista *Weco*¹⁹. Esta foi uma das últimas atitudes públicas de Adelina Alambary, que se tem notícia, para manter vivo o nome de Glauco Velásquez (ANDRADE, 2003).

Sob o pseudônimo de Aly²⁰, Adelina publicou as *Notas* (FRANÇA, 1964). A necessidade do pseudônimo, leva a interpretar um preconceito, e certo machismo incluso em tal decisão (ANDRADE, 2003). Este mesmo pseudônimo de Adelina pode ter sido um meio de esconder o parentesco com Glauco Velásquez. Segundo, Carneiro, Neves, 2002, até fim do século XX, a família Alambary Luz se recusava a falar sobre ele (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.17). Glauco Velásquez morreu sem saber quem eram seus pais. Talvez, se não houvesse tal mistério a seu redor, “certamente a música de Glauco, que na época os críticos não se cansavam de assinalar a profunda tristeza, tivesse tomado outro rumo (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.17)”.

Não se sabe muito, como alega Carneiro, Neves, 2002, sobre a morte de Adelina (CARNEIRO, NEVES, 2002). Porém, Moraes Junior, Verzoni, 2014, apontam que a mãe de Glauco Velásquez, viveu até 1938.

Conclusão

Esta senhora foi um fator muito importante para a existência de Glauco Velásquez. Ainda que marcada de idas e vindas, polaridade, admiração e desdém, ele foi um importante

¹⁸ Adelina Alambary Luz, Carta manuscrita a Luciano Gallet, 07/09/1917. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno, UFRJ.

¹⁹ Segundo Andrade, 2003, Fundada em 1928, a revista *Weco* – Revista de vida e cultura musical, “tornou-se espaço privilegiado de exposição e organização da função pedagógica [de] intelectuais da música e seus projetos”. Suas atividades se encerraram em 1931 (ANDRADE, 2003, p.8).

²⁰ O pseudônimo de Adelina aparece numa canção intitulada *Borboleta*, peça de 1905, “musicada sobre um soneto de Aly (O País, 1915)”. O poema desta canção provavelmente é de Adelina Alambary Luz. Nas informações do catálogo de José Maria Neves consta ser uma canção musicada com “palavras de Aly”, em que estão arquivadas duas cópias, e uma delas é de autoria de Adelina, a qual constata-se a dedicatória a ela (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.59).

provedor de música de câmara no Brasil. Enquanto órfão, Glauco Velásquez jamais teria tido acesso a elite. Não haveria lugar para ele. Mas, assim como seu círculo, depois de confirmadas suas origens, proporcionaram-no um pano de fundo repleto de proteção.

O machismo passa por cima de Adelina Alambary Luz, durante toda a sua vida. A partir do momento em que Glauco chega ao mundo, fez de tudo para proteger-se e protegê-lo. Sua atitude, foi deveras questionada, mas de certa maneira, conseguiu manter seu filho por perto (SALEMA, 1961). Apoiou-o em sua aptidão mais marcante: a música. Adelina contornou as limitações do patriarcado e esteve a seu lado no leito de morte (HEITOR, 2016). Ao mesmo tempo, fez o que pode para esconder o escândalo. Ambos morreram, Glauco Velásquez e a mãe, sem as devidas revelações sobre sua real condição (CARNEIRO, NEVES, 2002).

Referências

- AMORIM, Évertom Rodrigo. *Sonata Op. 61, “Delírio” para Violino e Piano de Glauco Velásquez: Processos para construção de interpretação*. Dissertação de Mestrado. [108 f.] USP. São Paulo. 2016
- ANDRADE, Nivea Maria da Silva. *Significados da música popular: A revista Weco, Revista de vida e cultura musical (1928 – 1931)*. Tese de doutorado. [78 f.] Rio de Janeiro. PUC-RIO. 2003
- Biografia de Frederico Nascimento*. Associação Amigos do Centro Cultural São Paulo. Disponível em: <http://aaccsp.org.br/2019/06/28/glauco-velasquez-4-trios/> Acesso em: 10/12/2019
- CARNEIRO, Maria Cecília Ribas; NEVES, José Maria, *Glauco Velásquez*. Coleção Academia Brasileira de Música. Editora Enelivros. Rio de Janeiro. 2002
- CARVALHO, Guilhermina Lopes de. *Princípios de observação em três obras historiográficas panorâmicas sobre a música brasileira*. Dissertação de mestrado. [190 f.] Campinas. UNICAMP. 2013
- CARVALHO, Kátia de. A imprensa feminina no Rio de Janeiro, anos 20: um sistema de informação cultural. *Revista Ciência da Informação* – v.24, n. 1 Brasília. Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict). 1995
- DOMENICI Catarina Leite. A performance musical e o gênero feminino. *Anais da ANPPON: Estudos de Gênero, Corpo e Música*. V.III p.89-109. Porto Alegre. 2013
- ELIAS, Norbert. *Mozart – Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 1995
- FRANÇA, Eurico Nogueira de. *Cinquenta anos da morte de Glauco Velásquez*. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*. 1964
- FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELA, Angela Celis H. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870 - 1930). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. V.5. n.2. p. Bogotá. 2010
- _____. Mulheres compositoras – da invisibilidade à progressão internacional. *Anais da ANPPON*. 2013
- FOLLADOR, Kellen Jacobsen. A mulher na visão do patriarcado brasileiro: uma herança ocidental. *Revista Fato & Versões*. N.2. Vol.1. p.3-16. 2009
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Cloud V. *História da Música Ocidental*. 5ª Edição. Gradiva. Lisboa. 2007

- GUANABARINO, Oscar. Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: *O Paiz*. 29/05/1913
- HASSELAAR, Silvia. *Glauco Velásquez*: Elementos Característicos da produção pianística e catálogo completo de obras. [115 f.] Dissertação de Mestrado. UFRJ. Rio de Janeiro. 1994
- HEITOR, Luiz. *150 anos de música no Brasil: 1800 – 1950*. Fundação Biblioteca Nacional. 2ª Edição. Rio de Janeiro. 2016.
- LUZ, Adelina Alambary. *Documentos manuscritos: Correspondência a Luciano Gallet*. Paquetá. 1916-1930.
- Luciano Gallet. Coluna Música. *O Jornal*. Rio de Janeiro. 02/10/1919
- MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: Músico de uma saga romântica*. São Paulo: Editora Edusp. São Paulo. 1995
- MEDEIROS, Alexandre Raicevich de. Memórias de Arthur Napoleão. *Anais da ANPUH*. Rio de Janeiro. 2010
- MORAES JUNIOR, Jaime Ninice de; VERZONI, Marcelo. A Sociedade Glauco Velásquez (1914-1918) e sua história musical no Rio de Janeiro. *Anais do 13º Colóquio de Pesquisa do PPGM da UFRJ*. Rio de Janeiro. 2014.
- NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Maneco Músico: Pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora Universidade Aberta. v.23. UNIP. 1997
- Sociedade Glauco Velásquez. *O Imparcial*. Rio de Janeiro. 14/10/1914
- SALEMA, Silvio. Glauco Velásquez. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 23/07/1961
- TEIXEIRA, Giselle Baptista. Os “Princípios elementares da Arithmetica” nas Escolas da Corte Imperial. *Cadernos de História da Educação*. v.13, n.2. p. 603-624. Rio de Janeiro: UFF. 2014
- VERMES, Monica. As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da *Belle Époque*: práticas e representações. v.3. p. 303-322. *Anais da ANPPON: Estudos de Gênero, Corpo e Música*. 2013.
- _____. As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque. *Anais do 3º Congresso Internacional da Universidade do Espírito Santo*. PPGA, PPGL, DTAM – UFES, 2014
- VOLPE, Maria Alice. Período Romântico Brasileiro: Alguns aspectos da produção camerística. *Revista Música*. v.5. n.2, p. 133-151. São Paulo. 1994
- _____. José Rodrigues Barbosa: Questões identitárias na crítica musical. Rio de Janeiro: *Revista Brasileira*. n.25. p.2-9. Rio de Janeiro. 2007