

**JAYME OVALLE: UM COMPOSITOR NACIONALISTA?****Felipe Novaes Cantão**

UFPA/ PPGArtes

Mestrado em Musicologia

*SIMPOM: Subárea de Musicologia*

**Resumo:** Esse trabalho constitui-se num recorte de uma dissertação de mestrado em andamento com o título “Três Legendas de Jayme Ovalle: um estudo analítico interpretativo”. Tem como objetivo levantar subsídios musicais para demonstrar que o compositor paraense Jayme Ovalle (1894-1955) pode ser considerado como um compositor do Nacionalismo brasileiro, não apenas por ter vivido no período em que essa estética floresceu, mas por realmente utilizar-se de um material musical de cunho nacionalista. Para isso, primeiramente busca-se traçar um panorama da vida do compositor e escritor Jayme Ovalle, que figurou entre importantes intelectuais da primeira metade do século XX no Brasil, tendo certa projeção internacional com as canções para canto e piano “Azulão” e “Modinha”. Registra sua formação musical na cidade de Belém, sua ascensão no cenário carioca como músico e seu encontro com Manuel Bandeira e Mario de Andrade, importantes parceiros e amigos. Após a construção da vida do compositor, parte-se para o cenário do Nacionalismo brasileiro ressaltando seus ideais e ideologias, pautadas principalmente nos pensamentos estéticos de Mário de Andrade. E por fim verifica as possibilidades nacionalistas da música de Ovalle, a partir da análise de duas obras musicais. A primeira chamada “Habanera op. 28” para piano solo e a segunda chamada “Caboclinho op.” para canto e piano. A análise estará baseada nas perspectivas do Nacionalismo Recodificador e do Nacionalismo Paradigmático, tecendo relações musicais entre a música ovaliana e essas técnicas composicionais, propondo assim pela primeira vez elementos que poderiam ligar o compositor a corrente composicional e estilística do Nacionalismo brasileiro.

**Palavras-chave:** Jayme Ovalle; Nacionalismo; Música brasileira; Análise.

**Jayme Ovalle: a Nationalist composer?**

**Abstract:** This research looks at the work of Jayme Ovalle (1894-1955), it constitutes a part of a dissertation in progress titled “Três Legendas de Jayme Ovalle: Um Estudo Analítico Interpretativo”. This work aims to raise subsidies to demonstrate the musical composer Jayme Ovalle from Belem can be regarded as a composer of Brazilian Nationalism, not only because he lived in the period in which this aesthetic flourished, but by actually has used a musical material of a nationalist character. For this, first we try to give an overview of the life of the composer and writer Jayme Ovalle, who was among leading intellectuals of the first half of the twentieth century in Brazil, with some international prominence with the song for voice and piano "Azulão" and "Modinha ". Join his musical training in Belem, his rise in the scenario of Rio de Janeiro as a musician and writer and his meeting with Manuel Bandeira and Mario de Andrade, important partners and friends. After the construction of the composer's life, part to the scenario of Brazilian Nationalism emphasizing his ideals and ideologies, rooted primarily in aesthetic of Mário de Andrade's thoughts. And finally finds the possibilities nationalist music, from the analysis of two musical works. The first call "Habanera" for solo piano and the second called "Caboclinho" for voice and piano. The analysis is based on the perspectives of Nationalism and Nationalism Paradigmatic, weaving musical relationships between Jayme Ovalle's music and these compositional techniques, thus proposing for the first time elements that could bind to the composer's stylistic and compositional current Brazilian nationalism.

**Keywords:** Jayme Ovalle; Nationalism; Brazilian Music; Analyse.

### **Ovalle – uma trajetória**

Jayme Rojas de Arajón y Ovalle nasceu em Belém do Pará no ano de 1894, filho de pai chileno e mãe cearense. De acordo com Vicente Salles (1970, p. 221), no livro *Músicas e Músicos do Pará*, o compositor paraense experimentou vários instrumentos, mas foi ao violão que “encontrou seu clima estético e emocional”, sendo este instrumento o que mais dominou.

Seu pai, Mariano Ernesto Ovalle (-1904) foi um homem de negócios e aventureiro que ainda muito cedo deixou seu país e foi tentar a sorte no Norte do Brasil. Por volta de 1880, Ernesto encontrou o florescente ramo da borracha ou como foi conhecido, o “ouro-branco” (1870–1912), que manava das árvores da Amazônia. Segundo Souza (2001, p. 32) nesta época o látex ganhava novos usos, principalmente, após a descoberta da vulcanização da borracha – processo de estabilização química do látex – pelo americano Charles Goodyear (1800–1860).

Jayme Ovalle, portanto, nasceu em uma Belém enriquecida pela borracha, que segundo Sarges (2002, p. 86), levou à modificações na “estrutura social belenense” criando “uma classe de homens políticos e burocratas formada por nacionais; os comerciantes, basicamente portugueses; os profissionais liberais, geralmente de famílias ricas e oriundos das universidades europeias”. Neste cenário, Belém ignorava a capital do país e tentava imitar a vida europeia da época refletida nas ruas, lojas ou na arquitetura dos prédios.

A educação formal de Jayme Ovalle possivelmente nunca existiu. Chegou é certo a ser entregue a uns irmãos maristas franceses residentes em Belém no ano de 1903 pertencentes ao Convento de Nossa Senhora do Carmo. Pouco tempo depois foi devolvido aos pais pelos religiosos que solicitaram outro em seu lugar que pudesse ter mais condições de aprender a ler e escrever.

Sua irmã Cherubina, foi quem levou Jayme Ovalle à iniciação musical, e abandonar seu velho violino de uma corda só, que sempre o acompanhava (Werneck, 2008, p. 38). A irmã teve aulas de piano e bandolim com o professor, compositor e regente napolitano Edoardo Pierantoni no Conservatório Carlos Gomes (Salles, 1970, p. 221). O italiano foi para Belém impulsionado pela borracha, uma figura muito respeitada na cidade chegando ao cargo de diretor de orquestras que tocavam nos cinemas e bailes da cidade.

Já para Salles (1970, p. 221), Ovalle “experimentou, por conta própria, a prática daqueles instrumentos, principalmente o piano, que cultivou longamente, sempre como autodidata”. Por volta dos trinta anos de idade, já no Rio de Janeiro, Ovalle permite-se o estudo do contraponto, o que corrobora com a ideia de uma formação musical um tanto descontínua.

Elisa Coelho, mãe de Ovalle, ficou viúva no ano de 1904 e concomitantemente sua situação financeira agravou-se. Em 1911, decidiu partir para a cidade do Rio de Janeiro vislumbrado um futuro mais promissor para sua família. Segundo Souza (2001, p. 190) em 1910 a decadência do ciclo da borracha dava seus primeiros passos. Henry Alexander Wickham provocou o fim do monopólio com plantação de mudas em *Kew Garden*, no sudeste asiático, provocando desemprego e muita pobreza nas regiões produtoras. Não se sabe ao certo se Elisa partiu já prevendo a crise ou deixou Belém motivada pela queda do intendente Antônio José Lemos<sup>1</sup>, como acredita Vicente Salles.

Logo quando chegou ao Rio de Janeiro, Ovalle assumiu o emprego na Imprensa Nacional, feito proporcionado pelo então senador Artur de Lemos. Já no ano de 1913, prestou concurso público, “em condições extraordinariamente cômicas, e em que ele deveria ser aprovado de qualquer maneira” (SCHMIDT, 1959, p. 219) para o Ministério da Fazenda, indicado pelo padrinho o então presidente da República, Marechal Hermes da Fonseca.

Rapidamente Ovalle começou a se destacar na sociedade carioca ganhando o apelido de canhoto, por sua técnica de tocar violão mesmo quando o instrumento não era afinado para um canhoto. Segundo Werneck (2008, p. 59), Jayme Ovalle teve o privilegio de conviver Cândido das Neves, João da Baiana e Chiquinha Gonzaga, além de testemunhar os primeiros contextos do samba, sendo influenciado pela estética amazônica e a música afro-brasileira.

Mas, no final da década de 1920, o seu lado autodidata momentaneamente é deixado de lado, tornando-se um aluno disciplinar de música, para surpresa de seus amigos. O professor era Paulo Silva que lecionava contraponto e fuga, assumindo em 1931 a cadeira destas mesmas disciplinas no Instituto (depois Escola) Nacional de Música.

Um importante parceiro de Ovalle foi Manuel Bandeira, que com suas letras deixou sua impressão nas duas músicas mais celebres do compositor: “Modinha” e “Azulão”. Esta última ficaria marcada como exceção na obra de Bandeira, tendo trabalhado a maioria das vezes em cima da melodia pronta e não emprestando sua poesia para a música. As duas obras teriam nascido no apartamento do compositor paraense na Ladeira de Santa Teresa.

Outra figura importante na vida de Ovalle foi Mário de Andrade. O encontro ocorreu em julho de 1926, quando Andrade foi passar uns dias no Rio de Janeiro. Logo após o encontro, Mário escreveu uma carta para Bandeira falando da nova descoberta. Andrade

---

<sup>1</sup> Antônio José Lemos é detentor do título de mais poderoso e recorrente mito político da Amazônia. Em 1987 chega ao ápice de sua carreira política, quando é eleito intendente (cargo correspondente hoje a prefeito municipal) da capital, Belém. Foi ele quem idealizou, e começou a pôr em prática, o projeto de uma Belém com tons e ares europeus. Entre os projetos, a abertura de avenidas, praças e arborização pela cidade. Lemos sonhou e conseguiu colocar em prática uma civilidade que se expressava no Código de Policiamento de Belém.

(1958, p. 150) diz “quem é mesmo uma maravilha é Ovalle”; “Que sujeito bom e, sobretudo que sujeito extraordinário. Fiquei adorando ele, palavra. Se eu pudesse escolher um tipo pra eu ser eu queria ser o Ovalle”.

Até seu falecimento, em nove de setembro de 1955, Ovalle deixou registrado trinta e uma obras que incluem peças para piano solo como estudos, valsas, improvisos e *scherzos*, quatorze peças para canto e piano e uma obra sinfônica chamada Pedro Alvares Cabral. Como poeta deixou um projeto chamado “São Sujo”, uma espécie de autobiografia e mais duas obras, ambas não publicadas em vida: Poemas ingleses e *The Foolish Bird* - este último reescrito em inglês pela esposa, a romancista americana Virginia Peckham.

### **Nacionalismo Brasileiro**

Quatro anos antes do encontro com Mario de Andrade, ocorreria a Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, organizada por intelectuais como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral, Villa-Lobos entre outros. Estes por sua vez conseguiram convergir as principais tendências vanguardistas e nacionalistas realizando uma manifestação “contra sua marginalização política, afastados que eram do Estado durante a república liberal, e contra a visão da música como atividade inútil que servia ao lazer esporádico da burguesia”, constata Egg (2004, p. 11).

Nesse cenário, o Nacionalismo despontaria como uma nova estética no Brasil, buscando “ler na música folclórica os traços do povo e projetar uma síntese de tais elementos na composição erudita” (QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 201), tendo em Mário de Andrade o seu principal “mentor intelectual”. Vale ressaltar que esta estética foi difundida e implementada primeiramente em países europeus como a Rússia, Noruega, Espanha e Hungria, antepondo os centros musicais tradicionais como Itália e Alemanha.

Para Almeida (1948, p. 87) o Nacionalismo “enfrentou aqui forte resistência, pois o país ainda estava demasiadamente dependente dos gostos tradicionais europeus e imaturo para voltar-se às suas próprias tradições”. Outro possível fator desta lenta aceitação está no pressuposto filosófico do próprio nacionalismo que pregava a valorização do que era do povo, como afirmara Mario de Andrade no seu livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*:

O que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem para formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim, porque existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento ameríndio para propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem

francamente se colhidos no Brasil porque já estão afeiçoados à entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma. (ANDRADE, 1972, p. 29).

Este ideal de valorização da cultura indígena, africana, do folclore e da música produzida no interior do país defendida por Mário de Andrade, não se harmonizava com uma sociedade que pouco valoriza o nacional, que tinha na *Belle Époque* seu ideal cultural, onde, segundo Barbosa (2010), as artes tomaram novos rumos, se aproximando das culturas francesa e italiana.

A forma como a sociedade olhava a cultura nacional começaria a se transformar somente após a semana de arte moderna de 1922, um marco na revolução artística e ideológica que conseguiu desmistificar a incompatibilidade entre o nacional e o moderno.

Para Almeida (1948, p. 89), o Nacionalismo musical se apresentou de duas maneiras: Nacionalismo Recodificador e o Nacionalismo Paradigmático. No primeiro, o compositor “colhe do populário musical melodias e temas já existentes e repertoriados e, através de um processo de recodificação, envolve-os em uma estrutura e sintaxe musical erudita”. Portanto, preserva-se a estrutura da melodia e suas características quase por completo dentro de uma estrutura formal, que no início do Nacionalismo foi predominantemente europeia devido ao tipo de formação dos compositores brasileiros.

O segundo enfoque consiste no estudo pelo compositor do populário musical, “do qual extrai suas principais características e constâncias”, usufruindo das estruturas formais, rítmicas e melódicas, proporcionando a ambiência desejava, seja ela nordestina, afro-brasileira ou amazônica, mas sempre nacional. Exemplo deste processo é o compositor Camargo Guarnieri (1907–1993):

Em minha composição artística nunca me aproveitei da temática do folclore ou popular, propriamente dita. Os meus temas são de pura invenção pessoal, mesmo aqueles que são caracteristicamente brasileiros. O meu trabalho, do ponto de vista puramente criador, tem sido o de estudar profundamente os temas legitimamente brasileiros, incorporando-os à minha sensibilidade por um processo de assimilação. (ALMEIDA, 1948, p. 160).

### **Nacionalismo Ovaliano**

Diferente do depoimento de Guarnieri, Jayme Ovalle por vezes extraiu temáticas de músicas tradicionais brasileiras e/ou amazônicas, como no caso de Unianguripê, Macumbê e Papai Curumiassú, todas sendo cantos nativos sobre um tema mameluco, mulato e caboclo, respectivamente. Segundo Salles (1996) para o Projeto Jayme Ovalle, essas obras foram transmitidas para Heitor Villa-Lobos e para Luciano Gallet, bem como “o notável batuque dos negros do Umarizal, o canto da irmandade das mulheres organizadas no tradicional cordão

das Tayeras”.

Já em “Habanera op. 28” sem data, para piano solo, Ovalle parece ter partido para outra técnica de composição, a do Nacionalismo Paradigmático. Nesta, o compositor aplica o ritmo de uma dança também chamada de *Hanabera*, que segundo Janet Grice pode ser definida assim:

A habanera ou polca é um ritmo em 2/4, consistindo num padrão de uma colcheia pontuada + semicolcheia seguida de duas colcheias. O maxixe é uma variante da habanera, do tango e da polca. Essas danças utilizaram os mesmos padrões rítmicos – figuras binárias sincopadas em compasso binário – mas se diferenciavam pelo andamento. (GRICE, 2004, p. 2).

Na peça de Ovalle, o padrão rítmico da *Habanera* é introduzido pela primeira vez no compasso de número vinte e seis em *rubato* acompanhado por um ostinato melódico com micro variações, respeitando o encadeamento harmônico.



Figura 1. Trecho de Habanera op. 29

Em outra obra registrada com o nome de “Caboclinho op. 1”, com letra de Olegário Mariano (1889–1958) para canto e piano, dentro de sua parte “A” compreendida no compasso 1 ao compasso 9, a harmonia se apresenta com uma configuração moderna, não utilizando as

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top staff is a vocal line with the tempo marking 'Moderato' above it. The bottom staff is a piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part features a rhythmic pattern of a dotted quarter note followed by an eighth note, and a quarter note followed by an eighth note, which is characteristic of the habanera rhythm. The vocal line consists of a series of notes, some of which are tied across measures. The lyrics 'Ca. bo. cli. meu Ca. bo. cli.' are written below the vocal line.

progressões I-IV-V e trabalhando com pelos menos três campos harmônicos (Ab, Abm e C).

Figura 2. Trecho da obra Caboclinho op. 2

Os padrões rítmicos do acompanhamento lembram o samba tradicional, derivado do

desenho rítmico do tamborim caracterizado pelas síncopas e antecipação da primeira nota, que segundo Collura (2009, p. 52) apresenta-se assim:



Figura 3. Padrão rítmico do samba tradicional

Também se aproxima dos padrões rítmicos da Bossa Nova que já na década de 1930 “designava um jeito novo, engenhoso, diferente, de fazer qualquer coisa” segundo Severiano (2008, p. 329). Para Sá (2002, p. 15) em seu livro “211 Levadas Rítmicas” a Bossa Nova teria como levada tradicional o seguinte modelo:

9. BOSSA NOVA (MM = 60 a 80)

Convenção 1: Levada Tradicional

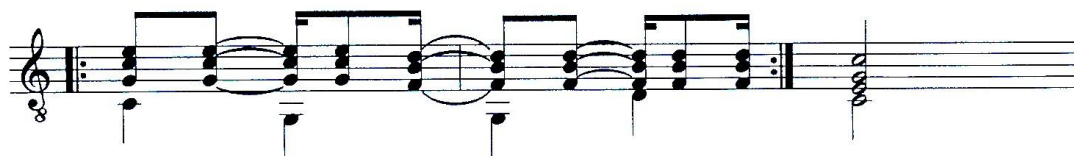



Figura 4. Padrões rítmicos da Bossa Nova

Ovalle, portanto, não usa na íntegra nenhum dos padrões exemplificados acima, modificando a célula típica do samba, , por uma colcheia e duas semicolcheias, promovendo mais uma mescla dos padrões rítmicos brasileiros dentro da perspectiva do Nacionalismo Paradigmático.

## Conclusão

Ao que parece, Ovalle se enquadraria nos ideais nacionalistas propostos por Mário de Andrade, em que o papel do compositor é de estabelecer uma ligação com a cultura popular ressignificando-a para a música erudita, sendo que a música de caráter nacional não se faz com a “escolha discricionária e diletante de elementos”, pois “já esta feita na inconsciência do povo.” (ANDRADE, 1972, p. 16).

Em suas composições, Ovalle apresenta o que Andrade (1972, p. 20) chamou de "características musicais da raça", levando para suas obras a herança musical de quem esteve no carnaval carioca, em cultos afro-brasileiros, valorizando o imaginário amazônico. Para a

Enciclopédia da Música Brasileira (1998, p. 594), Jayme Ovalle era conhecedor da música popular brasileira, tocando ao violão choros e serestas.

Entretanto, para Andrade (1972, p. 21) faltava um “harmonizador simples, mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência”. Na figura de Ovalle talvez ele nunca encontrasse esse harmonizador ideal, já que o paraense apresentava certas dificuldades ou um estilo de composição próprio, dependendo da ótica a se analisar:

Arrancar uma música do Ovalle é um caso sério. Porque ele não acaba de compor: emenda, volta atrás, dá a frente, risca e quer verificar ao piano e não tem piano e como há de ser e Seu irmãozinho eu não tenho outra cópia e Germana é capaz de perder... (MORAES, 2000, p. 318).

Vasco Mariz, em sua História da Música Brasileira (1981), registra que o compositor paraense se encontraria na fase que denominou de Segunda Geração Nacionalista<sup>2</sup>, ao lado de compositores como Lorenzo Fernandez, Frutuoso Viana, Ernani Braga, Souza Lima, Basílio Itiberê, Hekel Tavares e Walter Burle-Marx, precedendo o também paraense Waldemar Henrique, da terceira Geração Nacionalista.

Por fim, pode-se afirmar que Ovalle encontra-se dentro das duas perspectivas do Nacionalismo aqui abordadas, usando temas da cultura brasileira assim como fez Heitor-Villa Lobos ao citar a melodia “Ciranda, Cirandinha” dentro da obra “O Polichinelo”, de acordo com Martins (2006, p. 996). Já em outros casos não menciona nenhum tema das músicas tradicionais brasileiras e/ou amazônicas, mas ainda permanece dentro de um caráter Nacionalismo Paradigmático “indo contra o gosto dominante da burguesia cosmopolita da Primeira República, que preferia consumir e patrocinar música romântica italiana, francesa, germânica e russa”, como era típico dos compositores nacionalistas do início do século XX, de acordo com Egg (2004).

## Referências

- ALMEIDA, Renato de. *Compêndio da História da Música brasileira*. 2ed. Rio de Janeiro: F. Briqueist e Cia. Editores, 1948.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira: prefácio e notas de Manuel Bandeira*. Ed. Organização Simões, 1958.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

---

<sup>2</sup> A denominação dada por Mariz a Ovalle é apenas mencionada no sumário de seu livro, não tendo uma justificativa no corpo do trabalho.



- BARBOSA, Maria Ignez. A vida na belle époque carioca. *Jornal O Estado de São Paulo*. 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,a-vida-na-belle-epoque-carioca,532023,0.htm>. Acesso em: 04/04/2012.
- COLLURA, Turi. *Rítmica e levadas brasileiras para o piano*. Vitória: Ed. TuriCollura, 2009.
- EGG, André Acastro. *O Debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. 2004. 243 f. (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.
- GRICE, Janet. Estilos populares na Música de Câmara Brasileira: Quinteto em forma de Choros de Heitor Villa-Lobos e Invenções Seresteiras de Oscar Lorenzo Fernandez. Artigo publicado pela IDRS (Sociedade Internacional de Palhetas Duplas) na edição vol. 27 , nº 1, 2004. Disponível em < <http://www.haryschweizer.com.br>>.
- MARTINS, Aline Oliveira. Tensão e conciliação entre música popular e música de concerto no piano nacionalista brasileiro. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília – 2006*.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- MORAES, M. A. (Org.). *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da USP, 2000.
- PROJETO JAYME OVALLE. (Belém): Universidade Federal do Pará Núcleo de Arte, c 1996. 1 CD. (Coleção nos Originais vol. VI).
- QUINTERO-Rivera, Mareia. *A cor e o som da nação*. São Paulo: FAPESP, Anablume, 2000.
- SÁ, Renato de. *211 levadas rítmicas: para violão e outros instrumentos de acompanhamento*. 2 ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.
- SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a belle-époque (1870-1912)*. Belém: Paka-tatu, 2002.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. *As florestas*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1959.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SOUZA, Márcio. *Breve história da Amazônia*. Rio de Janeiro: Agir, 2001.
- WERNECK, Humberto. *O santo sujo; a vida de Jayme Ovalle*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.