

## **O Tango Brasileiro (1897-1915), de Meneleu Campos: redirecionamento estético e flexibilidade frente aos desafios profissionais**

**Mário Alexandre Dantas Barbosa<sup>1</sup>**

PPGM/ESCOLA DE MÚSICA UFRJ – CURSO: DOUTORADO

SIMPOM: *Musicologia*

malexdantas@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo aborda o Tango Brasileiro Duque-Gaby, de Meneleu Campos (1872 – 1927), como obra representativa no âmbito das investigações ligadas às opções estéticas feitas por este compositor paraense na fase dos estudos no exterior (Milão, 1891 – 1900) bem como das particularidades da sua trajetória profissional e do enfrentamento dos desafios profissionais, conforme demonstram as fontes primárias em termos de rearranjo da obra pelo próprio compositor e disseminação da mesma através de performance e publicação em fase posterior de sua carreira (Paris, 1913, Lisboa, 1914/5, Belém). A metodologia empregada incluiu o confronto de todas as fontes disponíveis da referida peça, que por seu turno apresenta versões para diferentes formações instrumentais (banda, orquestra, sexteto de cordas com piano e piano solo), a análise dos aspectos musicais com fins a avaliação do tratamento dado pelo compositor em confronto com as convenções do gênero tango, bem como a reflexão baseado em bibliografia especializada sobre tendências estéticas presentes no período em que a obra teve sua gênese (DAHLHAUS, 1990; LOCKE, 2011; VERZONI, 1996). Também foi posto em perspectiva a questão apontada por Volpe (1994/95) quanto à importância dos estudos no exterior e da escolha dos centros europeus de formação musical para a definição estilística dos compositores brasileiros. A experiência com o exotismo musical na classe de composição de Vincenzo Ferroni, a singularidade do Tango Brasileiro Duque-Gaby no contexto da produção global de seu compositor bem como comparada com a produção brasileiro no mesmo gênero, e a ratificação da prontidão / habilidade de Meneleu Campos de remodelar a peça em função de aproveitar as oportunidades do contexto em que atuou profissionalmente em um de seus retornos posteriores à Europa estão entre os resultados deste estudo.

**Palavras-chave:** Meneleu Campos; Tango brasileiro; Romantismo musical brasileiro; Análise musical e contexto.

### **Tango Brasileiro (1879 – 1915), by Meneleu Campos: Aesthetical Redirection and Flexibility to Face the Professional Challenges**

**Abstract:** This paper approaches the piece Tango Brasileiro Duque-Gaby, by Meneleu Campos (1872-1927), as representative work in the field of inquires related to aesthetical options of this Brazilian composer during his studies outside of his country (Milan, 1891-

---

<sup>1</sup> Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Alice Volpe.

1900), and within the particularities of his career, since the primary sources demonstrate the piece was rearranged by the composer himself and disseminated through performances and publishing later in his trajectory as a professional musician. The methodology includes the comparison of all available sources of that piece, which in turn has versions for different instrumental ensembles (band, orchestra, sextet for strings with piano and solo piano), analysis of musical aspects in order to make possible assessing the treatment by the composer in confrontation with the genre tango conventions, and reflection based on specialized literature on aesthetic trends presented in the period in which the work had its genesis (DAHLHAUS 1989; LOCKE, 2011; VERZONI, 1996). It was also put into perspective the issue pointed to by Volpe (1994/95) on the importance of study abroad and the choice of European musical training centers for stylistic definition of Brazilian composers. Experience with musical exoticism in Vincenzo Ferroni composition class, the uniqueness of the Tango Brasileiro Duque-Gaby in the global production of its composer and compared to the Brazilian production in the same genre as well, and ratification of Meneleu Campos' willingness / ability to remodel the piece due to take to take advantage of opportunities in the context where he acted professionally in one of his later returns to Europe are among the results of this study.

**Keywords:** Meneleu Campos; Brazilian Tango; Brazilian Musical Romanticism; Musical Analysis and Context.

## 1. Introdução

O presente artigo aborda o Tango Brasileiro Duque-Gaby, de Meneleu Campos (1872 – 1927), como obra representativa no âmbito das investigações ligadas às opções estéticas feitas por este compositor paraense na fase dos estudos no exterior (Milão, 1891 – 1900) bem como das particularidades da sua trajetória profissional e do enfrentamento dos desafios profissionais, conforme demonstram as fontes primárias em termos de rearranjo da obra pelo próprio compositor e disseminação da mesma através de performance e publicação em fase posterior de sua carreira (Paris, 1913; Lisboa; 1914/5, Belém).

## 2. Meneleu Campos antes da composição do *Tango Brasileiro*

Otávio Meneleu Campos, filho de uma família abastada da capital paraense, já era exposto, no ambiente doméstico, ao diletantismo musical cultivado por seus familiares. Sua mãe e irmã eram pianistas, condição favorável à conquista das primeiras noções por parte do caçula da família. Adelelmo do Nascimento (1852 – 1898), violinista e professor baiano que radicara-se no Norte do país nas últimas décadas do século XIX, consta ter sido o primeiro professor de Meneleu Campos. Músico experiente, Adelelmo teve condições de lançar bases sólidas para a formação de seu jovem aprendiz. Meneleu contava ainda apenas com o conhecimento adquirido nas aulas de Adelelmo quando compôs suas primeiras peças, a

quadrilha *Graphira* e a valsa *Pétalas Esparsas*, cujas respectivas edições teriam ocorrido em torno de 1888 (SALLES, 1972, p. 159). Confirma também o efetivo início do jovem aluno de Adelelmo ainda em sua terra natal o partitura manuscrita da valsa *Cecy*, datada “Pará, janeiro de 1891”, numa versão para septeto, obra que, conforme Salles (1972, p. 160) “alcançou indiscutível êxito”. As prováveis últimas peças que o jovem músico paraense comporia antes de deixar a terra natal em busca de aperfeiçoamento no *métier* composicional num dos centros europeus de formação musical seriam as valsas *Noites em claro* e *Ariadne*, ambas editadas por I. Bevilacqua (RJ, c. 1890).

O jovem paraense, então com dezoito anos, embarca em 1º de maio de 1891 rumo ao Velho Mundo onde, seguindo o exemplo dos músicos brasileiros de maior envergadura, obteve o aprofundamento de seus conhecimentos musicais em nível acadêmico. Volpe (1994/95) traz significativa contribuição no artigo específico em que trata do fenômeno de afluência dos compositores brasileiros do período romântico aos centros europeus de formação musical:

O tema das influências musicais e das tendências estéticas assumidas pelos compositores brasileiros na segunda metade do século XIX configura-se extremamente rico para interpretações. É certo que o Romantismo musical brasileiro ocorreu com retardo em relação à Europa. No entanto, tal premissa cumula de preconceitos nossas reflexões impedindo novas considerações que poderiam reinterpretar um período, sobretudo entre 1890 e 1910, bastante complexo e diversificado; no apogeu do romantismo tardio, surgem obras e compositores que prenunciam a modernidade. (VOLPE, 1994/95, p. 60.)

A musicóloga encaminha a questão a partir da perspectiva de Blume (1970) “que entende o período clássico-romântico vinculado basicamente a três nações - Itália, França e Alemanha” (VOLPE, 1994/95, p. 53). Dentre as opções que se punham diante de Meneleu Campos, Milão foi a sua escolha. Foi a esta mesma cidade que se dirigira quase 30 anos antes o compositor brasileiro mais consagrado à época, Antônio Carlos Gomes. Além do vulto nacional, outra referência mais próxima geográfica e cronologicamente para Meneleu Campos era José Cândido da Gama Malcher, que aproximadamente uma década antes da ida de Meneleu tinha já retornado também de Milão, onde estudara por quatro anos. Segundo o levantamento de Volpe, a Itália foi o país que recebeu o maior número de compositores brasileiros, ao longo do século XIX e início do século XX, em busca de formação e dentre os vários centros lá existentes, Milão foi o mais frequentado (VOLPE, 1994/95, p. 51). Carlos Gomes, Gama Malcher e Meneleu Campos - mais adiante seria a vez de Alípio César Pinto – foram músicos cujo reflexo da formação na instituição de ensino musical que os recebeu na

Itália, o tradicional conservatório de Milão, será sentido em épocas subsequentes na capital paraense. É importante citar mais uma vez as considerações da especialista:

O estudo da interação entre a formação acadêmica desses compositores e os movimentos musicais europeus permite especular sobre o caráter estilístico, a vinculação dos diversos autores às correntes europeias, e a predominância ou influência dessas correntes, sucessivas ou concomitantes, entre os compositores brasileiros. Suscita investigar também quais os ideais estéticos de um compositor que procurava determinado centro musical para atualizar ou aperfeiçoar seus conhecimentos musicais. (VOLPE,1994/95, p. 52.)

Ainda no verão europeu de 1891 Meneleu iniciou um período de preparação para o ingresso no Conservatório junto ao maestro Andrea Guarneri (1840-1899). Deste período são duas de suas peças, as prováveis primeiras composições realizadas em Milão: a valsa *Dolci Rimembranze* e a marcha *15 de Novembro*. Após essas duas peças compostas em solo italiano, anteriores, porém, ao ingresso no Conservatório, as próximas produções de Meneleu Campos já se dão tendo o músico paraense ingressado na condição de aluno da histórica instituição então dirigida por Antonio Bazzini (1818-1897).

Nos três primeiros anos dos seus estudos no Conservatório de Milão, Meneleu manteve uma produção um tanto tímida em termos numéricos - duas a cada ano - o que talvez possa ser interpretado em termos de um pouco mais de cautela ou primor pela qualidade por parte do compositor. Ainda em seu primeiro semestre temos uma peça de câmara editada por E. Nagas. Trata-se do Andante para violino e piano *Malinconia*. Interessante perceber que se tratava de uma peça instrumental a primeira composição realizada por Meneleu Campos na condição de aluno de uma instituição sediada num dos principais centros da Itália, país sempre referido pela sua hegemonia no que tange à produção lírica. Volpe (1994/95, p. 53-57) chama a atenção para o esforço da música italiana por “recuperar a defasagem provocada pelo exclusivismo da ópera” desde um período anterior à chegada de Meneleu. Segundo o levantamento da autora, os compositores brasileiros que afluíram à Itália durante este período produziram também música não operística. Encontram-se neste caso Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, para citar dois exemplos da lista em que figuram produtores de música instrumental em quantidade significativa tendo sido orientados pelos mestres italianos. O próprio mestre de Meneleu Campos, Vincenzo Ferroni (1858-1933), sob cuja orientação também esteve Antonio Rayol, Alexandre Levy, Araújo Viana, Agostinho Cantu e, num período posterior, Francisco Mignone, tem uma relevante parcela de música orquestral e de câmara em meio à sua produção. Um pouco adiante outra valsa para piano é composta por Meneleu. *Antonietta*, dedicada a Antonietta Turri ligada à família do comerciante paraense

Enrico Turri, testemunha a consideração que Meneleu buscava demonstrar e a ligação que tentava manter com pessoas de sua cidade de origem.

A produção de 1893 destaca-se, por um lado, por apresentar a primeira obra no gênero vocal da lavra de Meneleu Campos, a romanza para soprano *Canto lontano*, sobre poesia do literato napolitano Enrico Golisciani (1842-1919). Por seu turno, a outra peça de 1892, Prelúdio Sinfônico, foi dedicada à autoridade maior do governo paraense à época, dr. Lauro Sodré. O triênio é encerrado com uma composição vocal e uma instrumental, o dueto para soprano e tenor *Giullietta e Romeo* - o que parece ter sido a primeira experiência do compositor em termos de música destinada à cena lírica - e o romance sem palavras *T'Amo!*

O triênio seguinte, 1895 a 1897, inicia com um ano dedicado exclusivamente à produção vocal, o que talvez tenha ligação com as propostas curriculares praticadas na instituição em que estava estudando. São também deste ano as romanzas *Primavera* e *Il Rimprovero*, a cantilena árabe *Dormi... dormi*, e o *O Padre Nostro*, esta última inaugurando sua produção no gênero sacro.

O retorno aos gêneros instrumentais divide espaço com a continuidade da produção vocal no ano seguinte. Esta produção mista de 1896, além de apresentar mais uma das romanzas para canto, *Io penso a te!*, inclui também música de ocasião, a Marcha Fúnebre alusiva à morte de Carlos Gomes, e, como novidade, a peça para piano composta no âmbito das danças estilizadas *Gavota em Mi. Volpe* (1994/95, p. 57) afirma ser um erro supor que os compositores brasileiros que tiveram sua formação acadêmica na Itália voltaram impregnados da música lírica e mantiveram o foco do seu labor composicional neste campo. A referida *Gavota* constitui-se num primeiro exemplo de que, além das valsas que Meneleu Campos tinha sob sua autoria, as danças estilizadas e a produção para instrumento solista permaneciam também no foco de sua atenção como compositor. A *Marcha Fúnebre*, por sua vez, trata-se da primeira obra puramente orquestral da lavra de Meneleu.

### **3. O exotismo musical como opção estética na escola de composição de Ferroni**

O triênio 1895-1897, que se iniciou com um ano dedicado exclusivamente à música vocal, encerra-se com a primazia dada à produção instrumental. Duas peças bastante relevantes do ponto de vista da orientação estética, marcam a fase criativa daquele que seria o sexto ano de estudos no exterior. A primeira surge com o título “Tango (Dança característica Brasileira)” dedicada “All'Esímio Maestro Cav. Andrea Guarneri”, que fora o professor de Meneleu quando de seu preparo para o ingresso no Conservatório nos meses imediatos à sua

chegada em Milão. A segunda, que traz em sua fonte mais antiga o título “Impressões sobre cantos populares/ ‘Miniatura’/ sobre dois motivos paraenses”.

A motivação das obras de 1897, além da anterior *Cantilena árabe* e das posteriores romanza *O Baile na flor* (1899) e *Suite Brasileira* (1899 – 1900) pode ser contextualizada na voga do exotismo musical que intensificou-se no decorrer da segunda metade do século XIX na Europa. O próprio Ferroni possui em sua produção exemplos de uma produção que sugere exotismo musical a partir do título, do qual o melhor exemplo seja a *Rhapsodie espagnole*. A produção brasileira de discípulos de Ferroni reflete, em algum grau, a presença do exotismo musical. Não parece acaso o fato de Alexandre Levy ter composto sua obra *Variações sobre um tema popular brasileiro* (1887) justo na época em que estava estudando com Ferroni em Paris (VOLPE, 1994/95, p. 67) e, posteriormente, seu famoso *Tango Brasileiro* (1890) e a *Suite Brasileira* (1890). A *Serenata Brasileira*, de Antonio Rayol (1855 - 1904), bem como vários títulos de Agostino Cantú (1878 - 1943), também testemunham as experiências pelo exotismo musical pelo que, talvez, possa-se chamar de escola de composição de Vincenzo Ferroni.

Dahlhaus (1989, p. 302) afirma que “exotismo musical é uma questão de função e não de substância”. Mais à frente continua a esclarecer que “exotismo está intimamente ligado com folclorismo” (op. cit., p. 304) e que ambos “têm funções estéticas análogas, manifestas musicalmente nos dispositivos notadamente estereótipos usados para representar tanto o ambiente social local quanto o estrangeiro” (idem, ibidem, p. 304). O especialista na música do século XIX ainda adverte que “a questão chave não é a substância étnica original desses fenômenos tanto quanto o fato de que diferem da música culta europeia, e a função à qual servem como desvios da norma europeia” (idem, ibidem, p. 306).

Em recente trabalho Ralph Locke reflete sobre a questão do exotismo musical no sentido de ampliar a compreensão do fenômeno, que tradicionalmente tem sido analisado na bibliografia especializada estritamente por traços estilísticos. O autor propõe, então, uma mudança paradigmática para o tratamento da questão a partir da qual o contexto possa ser levado em conta para a identificação do exotismo na produção musical e isso em qualquer período histórico-estilístico (LOCKE, [2007], 2011, p. 19-25).

Parece-nos claro que é possível, considerando os trabalhos de Dahlhaus e Locke, incluir obras como o *Tango Brasileiro*, de Meneleu Campos, entre o que se classifica como exótico a partir de seu contexto de produção e de disseminação da obra ao invés de tentar, *a priori*, encontrar nacionalismo nesses exemplos da geração romântica brasileira.

#### 4. O Tango brasileiro antes da composição de Meneleu Campos

Gênero bastante conhecido e estudado, o tango brasileiro tem seus marcos na história da nossa música. Embora não seja objetivo deste trabalho estender-se nesse campo, faz-se salutar retomar alguns dados históricos em busca da resposta sobre onde teria Meneleu Campos encontrado modelos para a sua composição neste gênero.

Atribuído a Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) o mérito de ter a primeira composição referida por “tango”, *Olhos matadores* (1871), publicada no Brasil (KIEFER, 1990, p. 36), é também do mesmo compositor o mérito de incorporar o “tango brasileiro à Mágica, abrindo portas para que as formas musicais urbanas, entre elas o maxixe, circulassem, por meio deste gênero de teatro musicado pelas diversas camadas da sociedade brasileira (AUGUSTO, 2009, p. 16), conforme o fizera pela primeira vez logo no ano seguinte com o famoso *Ali Babá* (1872). Ainda na década de 1870, Chiquinha Gonzaga inaugura seu uso do gênero em seu labor composicional, sendo publicado pela editora Viuva Canongia seu primeiro tango, *Sedutor* (1877). A forte atuação da compositora no teatro musicado durante as décadas seguinte garantiu a permanência do tango na sua produção, a exemplo de *Gaúcho*, mais conhecido como *O Corta-Jaca* (1895). O já citado *Tango Brasileiro* de Alexandre Levy surgiu em 1890. Apenas em 1893 foi composto *Rayon D’Or*, o primeiro exemplo daquele que lograria receber a alcunha de “rei dos tangos”, Ernesto Nazareth (VERZONI, 2011, p. 163), que compôs mais 92 títulos referido como tangos.

Estes antecedentes ocorreram, à exceção de Levy, todos no Rio de Janeiro. Mas Meneleu Campos chegou a Milão, de onde compôs seu Tango, partindo de Belém sem nunca ter estado, pelo que consta, na capital do império. Uma pista é deixada por Vicente Salles ao comentar em sua obra *Música e Músicos do Pará* sobre a penetração do gênero ora em estudo no Norte do Brasil. Após fazer referência ao Tango composto por Meneleu, equivocando-se, porém com relação à data de composição – o autor aponta 1898, ao invés de 1897 como ano de composição do *Tango* – Salles (2007, p. 326) acrescenta que “muitos compositores populares produziram, no Pará, tangos, em geral editados para piano”, sem contudo deixar claro quais foram os exemplos mais recuados na história da música paraense. O pesquisador, contudo, faz um destaque muito importante: “um dos mais sugestivos, pela apreensão de estilos e tendências da música popular carioca, é o tango *No Cavaquinho*, de Bernardino Belém de Sousa (1870 – 1915), editado nos primeiros anos do século, c. 1906” (id. ibdem). Ao consultar-se, porém, os apontamentos biográficos sobre este compositor feitos pelo autor na mesma obra de referência sobre a música e os músicos do Pará, um dado sugere algum

desencontro de informações. A informação que consta na edição da modinha A casinha pequenina pela editora Mendes e Leite, de Belém, situada pelo autor em torno de 1902, é de que a composição é do mesmo autor dos tangos *No cavaquinho* e *Minha terra*. Se a datação da referida edição por Salles está correta, *No cavaquinho* e *Minha terra* são anteriores a 1902, sem ainda saber-se exatamente o quanto. A apreensão de estilos e tendências da música popular carioca da qual fala Salles conforme referido acima é justificada pela atuação profissional de Bernardino Sousa como pianista no navio Lloyd Brasileiro que fazia a rota Belém-Rio de Janeiro, oportunizando a familiaridade do músico paraense com a “música popular brasileira que tinha fulcro principalmente na antiga capital do país” (SALLES, 1970, p, 319). Outro músico com proeminente atuação na música de salão em Belém no fim do século XIX que também é apontado por Salles (op. cit., p. 116) como compositor de tangos é Ernesto Dias (1857 – 1908).

## 5. O Tango Brasileiro de Meneleu Campos em seus dois momentos

No Catálogo Geral das Obras Musicais de Otávio Meneleu Campos, recentemente consolidado (BARBOSA, 2012), o verbete 117 é dedicado ao *Tango Brasileiro em Mib Duque-Gaby*. São apresentados seis subverbetes consoantes as fontes disponíveis que se encontram sob a guarda da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ) e da Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará (BMUFPA). Apresentamos abaixo uma tabela comparativa das diversas versões a partir dos incipits abstratos presentes na referida obra de referência:

Meio de execução	data	<i>Incipit</i>
Pf (1ª versão)	1897	Introduzione (Andante mosso), 2/4, Mib, 5c. Tango (Lo stesso movimento), 2/4, mib, 17c. Si, 24c. Réb, 17c. Mib, 16c. mib, 16c. 2/4, Si, 28c. Dó, 40c. D.C. al Coda, 30c. Coda, mib, 22c.
Banda	1897	
Orquestra	1913	Introd. Tempo de polka, 2/4, Mib, 6c. Tango, Lostesso movimento, 2/4, mib (menor), 16c. Si, 16c. mib, 25c. Trio, Mib, 16c. D.C. al Coda, 14c. Coda, mib, 9c.
Pf (2ª versão)	1914	S/ind., 2/4, Mib, 16c. s/ind., 2/4, Láb, 16c. D.C. al S, 32c. Mib, 16c. 2/4, Dób, 16c.
Sexteto	1915	Introdução, 2/4, Mi, 6c. Tango, 2/4, mi, 16c. Dó, 16c. mi, 25c. Mi, 16c. D.C. al \$, 13c. Coda, 2/4, mi, 9c

**Tabela 1: Tabela comparativa das diversas versões do Tango Brasileiro, de Meneleu Campos**

O maestro italiano Andrea Guarneri, a quem as versões de 1897 foram dedicadas, conforme informado acima, tinha forte atuação ligada à atividade com bandas em Milão durante o período em que Meneleu esteve naquela cidade, o que justifica a instrumentação

para esta formação num período de alguns meses após o surgimento da primeira versão para piano. Um detalhe com relação à instrumentação fica registrado pelo compositor brasileiro no verso do frontispício da versão para grande banda: “Nota – Il numero 32 (veggasi pg 9) é um istrumento in legno a forma di sega che vien soffregato da un’asta pure in legno. Nel Brasile é chiamato volgarmente reco-reco.”.

A tabela comparativa acima também permite perceber a diferença na estrutura da peça, após ter sido remodelada por seu compositor em meados da década de 1910, quando o mesmo estava em seu terceiro retorno à Europa (1913-15). Inicialmente sediado em Paris, onde compõe suas valsas *Infiniment*, *Tendrement* e *Rêve-Bleu*, parte depois para Portugal. Antes de deixar Paris, sua atenção volta-se àquela peça que escrevera ainda em Milão, mas cujo gênero estava atualmente tão em voga na capital francesa devido, em grande parte pelo trabalho de popularização das danças brasileiras pelo célebre dançarino Duque e sua *partenaire* Gaby (EFEGÊ, 1974, p. 129-140). Importante ressaltar que, tanto nos manuscritos, quanto na posterior edição é que a obra deixa de vir com o subtítulo “Danza caratteristica brasiliana” e passa a ter o título de “Duque-Gaby (Tango Brasileiro).”

A análise do Tango Brasileiro, a partir de suas últimas versões (1913-15) é útil para tirar algumas ilações. As recorrências em Nazareth, aqui usadas para fins comparativos são retiradas do trabalho de Verzoni (1996) que analisou a totalidade dos tangos de Nazareth em sua dissertação de mestrado. O esquema formal da peça é Introdução / A / B / A / C / A / Coda, valendo-se, portanto, da forma clássica rondó, utilizada, via de regra, pelo “rei do tango”, embora este último dispensasse introduções e/ou codas. *No Cavaquinho*, de Bernardino de Sousa segue também o esquema formal do rondó, sem a presença de introdução e Coda, aproximando-se ainda mais do estilo nazarethiano, enquanto em Levy ocorre o contrário, distancia-se ao não usar o corte formal característico do rondó, optando pelo esquema A B C A’.

A tonalidade principal da peça é mi bemol menor, tonalidade jamais utilizada por Nazareth, que inclusive preferia os tons maiores para os seus tangos. A curva tonal de *Duque-Gaby*, por sua vez é t – tA – t – T – t. O *Tango Brasileiro*, de Alexandre Levy, cuja tonalidade principal é Lá Maior, apresenta a segunda seção no tom da homônima menor. Na maioria das vezes que utilizou tonalidade principal em modo menor Nazareth apresentou a seção B na relativa Maior. O trato harmônico de Meneleu tem suas peculiaridades: utilização de acorde com sétima e nona sobre o quinto grau, ambivalência modal (ao realizar a Introdução em Maior e apresentar a seção A em menor), utilização do acorde de Lá diminuto como

dominante secundário de Sib, uso de inflexão melódica descendente (lá bequadro, láb, solb, fá) na mão esquerda para conduzir ao início da seção A na homônima menor, na Coda faz uso movimentos cromáticos descendentes no baixo, insiste no mesmo acorde de La diminuto e na cadência final utiliza acorde alterado (Sib aumentado) e terça picarda na resolução.

Um adendo faz-se necessário quanto à partitura presente no conjunto documento analisado, onde há a referência ao Sexteto do Cassino do Monte Estoril como possível destinatário da peça. Embora as partes para instrumento de corda estejam ausentes, a parte de piano se encontra transposta para um semitom acima, transitando no decorrer das seções por tonalidades mais propícias à execução por esta formação instrumental.

A célula rítmica mais utilizada por Nazareth é aquela formada por semicolcheia-colcheia-semicolcheia, formando uma síncope interna no primeiro tempo, seguida por uma divisão regular do segundo tempo, formada por duas colcheias - provavelmente por isto, é tratada por alguns autores como ‘ritmo de tango’ -, Meneleu Campos adotou como célula rítmica mais recorrente na peça ora em tela uma variação do “ritmo de habanera”. A variação consiste em gerar uma síncope a partir da ligadura entre o último quarto do primeiro tempo com a primeira metade do segundo tempo. Esta variação aproxima o compositor de *Duque-Gaby* mais a Henrique Alves de Mesquita, que a utilizou no importante exemplo de *Ali Babá*, na seção onde começa o tango propriamente dito. *No Cavaquinho* utiliza no decorrer de toda a composição o “ritmo de tango” como célula de acompanhamento, o mesmo ocorrendo no *Tango Brasileiro*, de Levy.

## Conclusões

Diante da apresentação feita nas páginas iniciais sobre o que foi produzido por Meneleu antes do *Tango*, percebe-se que a peça constitui algo novo em vários sentidos. Embora já tivesse experimentado danças estilizadas, uma novidade do Romantismo (BLUME, 1970, p. 146), o *Tango* representa uma interlocução do compositor com o movimento cultural urbano do seu tempo. Em sua criação original lançou mão do exotismo com criatividade, utilizando os elementos musicais com individualidade e não, teve a pretensão (ou ideal romântico) de mantê-la como obra acabada, mas soube tirar partido de condições favoráveis que encontrou posteriormente. O *Tango Brasileiro*, embora exemplo único na produção global de Meneleu Campos, funcionou nas mãos de seu compositor como testemunho de seu aprimoramento e de sua constante atualização no campo estético e profissional.

## Referências

- AUGUSTO, Antonio J. *Da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento: a trajetória de Henrique Alves de Mesquita, músico do Império de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: EMUFRJ, 2009.
- BARBOSA, Mário Alexandre Dantas. *Meneleu Campos (1872-1927), um compositor paraense: trajetória profissional e catálogo geral* (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: PPPGM/Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.
- BLUME, Friedrich. *Classic and romantic music: a comprehensive survey*. London/Boston: Faber and Faber, 1970.
- DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1989.
- EFEFÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- KIEFER, Bruno. *Música e dança popular e sua influência na música erudita*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- LOCKE, Ralph. Uma ampla visão do exotismo musical. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: EMUFRJ, (24, n.1), 17-59, jan./jun. 2011.
- SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. (2.ed., corrigida e ampliada). Belém: SECULT/SEDUC/AMU/PA, 2007.
- \_\_\_\_\_. Centenário de Meneleu Campos In: *Revista de Cultura do Pará*. Belém; Conselho Estadual de Cultura, 2 (8/9): 167-202, jul-dez, 1972.
- VERZONI, Marcelo. *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro* (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: PPGM/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1996.
- \_\_\_\_\_. Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: EMUFRJ, (24, n.1), 155-169, jan./jun. 2011.
- VOLPE, Maria Alice. Compositores brasileiros: estudos na Europa. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, (21), p. 51-76, 1994/95.