
LITERATURA E MÚSICA: MARABÁ (1849), DE GONÇALVES DIAS, E SEU REFLEXO NO POEMA SINFÔNICO HOMÔNIMO (1898), DE ESCRAGNOLE DÓRIA E FRANCISCO BRAGA

LITERATURE AND MUSIC: MARABÁ (1849), BY GONÇALVES DIAS, AND ITS REFLECTION IN THE HOMONYMOUS SYMPHONIC POEM (1898), BY ESCRAGNOLE DÓRIA AND FRANCISCO BRAGA

Denise Rocha¹

Resumo: O objetivo principal do estudo é analisar o processo de transposição midiática da representação do lamento da índia mestiça, protagonista do poema literário *Marabá* (1849), de Gonçalves Dias (1823-1864), no poema sinfônico homônimo (1898), com libreto de Escragnole Dória e música de Francisco Braga. E, o secundário, é apresentar a relação da literatura com a música, que se consolidou na época do Romantismo europeu, no século XIX, com o surgimento desse tipo de poema: um gênero musical, que contempla um programa (matriz poética), e evoca, imita ou sugere elementos sonoros da natureza biológica, estabelecendo um diálogo entre as artes. A presente pesquisa, que destaca as imagens da indígena menosprezada em sua tribo, imersa em socializações subalternizadas durante a colonização portuguesa, será analisada sob a perspectiva da intermedialidade e da intertextualidade, de Rajewsky, e das intersecções entre a literatura e a música (Scher).

Abstract: The main of the study is to analyze the media transposition process of the representation of the lament of mestizo india, protagonist of the literary poema *Marabá* (1849), by Gonçalves Dias (1823-1864), in the symphonic poem of the same 91898), with libretto by Escragnole Dória and music by Francisco Braga. And, the secondary, is to present the relationship between literature and music, which was consolidated at the time of European Romanticism, in the 19th century, with the appearance of this type of poem: a musical genre, which includes a program (poetic matrix), and evokes, imitates or suggests sound elements of biological nature, establishing a dialogue between the arts. The present research, which highlights the images of the neglected indigenous in her tribe, immersed in subordinate socializations during Portuguese colonization, will be analyzed from the perspective of Rajewsky's intermediary and intertextuality and the intersections between literatura and music (Scher).

Palavras-chave: Poesia romântica; Gonçalves Dias; indígena; poesia sinfônica; intermedialidade.

Keywords: Romantic poetry; Gonçalves Dias; indigenous; symphonic poetry; intermediality.

¹ Doutora em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP Assis). Pesquisas de pós-doutoramento sobre Literatura Angolana (2013-2014) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL/PR) e sobre Literatura Moçambicana (2015-2017) pela Universidade Federal de Ceará (UFC).

Introdução

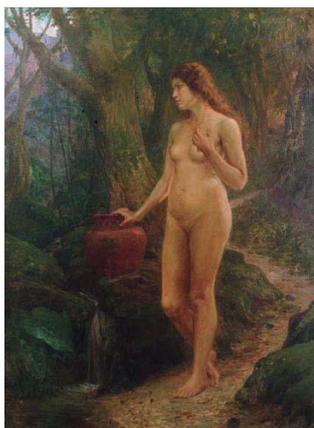


Fig. 1-A *Índia Marabá*(1922), de João Baptista da Costa (1865-1926).
Óleo sobre tela, baseado no poema *Marabá* (1849), de Gonçalves Dias

De autoria do maranhense Antônio Gonçalves Dias,² o poema *Marabá* (1849), que foi publicado no livro *Últimos Cantos* (1851), aborda a diferença, a alteridade e a miscigenação na formação do Brasil, por meio do lamento de uma bela indígena mestiça, que tem cabelos loiros anelados e olhos azuis, e, por isso, sofre a rejeição dos rapazes de sua tribo. Eles desejam a beleza indígena: os olhos escuros e os cabelos pretos e lisos.

A gênese dessa obra sobre a busca de pertencimento socioafetivo da jovem excluída perpassa um manuscrito do poema *Marabá* (Mss. I. 33,6,224), com data de 16 de janeiro de 1849, que se encontra no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Mestiço, filho de um comerciante português e uma cafuza, o poeta Gonçalves Dias esclarece:

“Encontramos na Crônica da Companhia um trecho que explica a significação de palavra (Marabá), e a ideia desta breve composição: “Tinha certa velha enterrado vivo um menino, filho de sua nora, no mesmo ponto em que o parira, por ser filho a que chamam marabá, que quer dizer de mistura aborrecível entre esta gente), Vasconcelos, C. da Comp., L. 3, nº 27”. (BANDEIRA *apud* GONÇALVES DIAS, 1960, p. 54 e 55)

O poema *Marabá*, cujo ação poética se passa na natureza tropical, tem um título evocador da compreensão eurocêntrica sobre a “mistura aborrecível entre esta gente” tornou-se a essência literária

² Poeta e dramaturgo, Antônio Gonçalves Dias nasceu perto de Caxias, no Maranhão. Estudou Direito na Universidade de Coimbra (1840-1845), onde escreveu o poema *Canção do Exílio* (1843). Retornou ao Rio de Janeiro (1846), onde teve distintas atuações: professor de Latim e História do Brasil, no Colégio Pedro II (1849); nomeação (1851) como pesquisador sobre a instrução primária, secundária e profissional com estadias nas províncias do Norte; oficial da Secretaria dos Negócios Estrangeiros (1853); pesquisador em Lisboa (1854-1857) e contato com Alexandre Herculano que o introduziu na Academia Real de Ciências; chefe da seção de etnografia da Comissão Científica de Exploração no Norte e Nordeste. Foi redator da revista *Guanabara* (1849), que ajudou a fundar com Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Araújo Porto Alegre. E colaborou em vários jornais cariocas: *Jornal do Comércio*, *Correio Mercantil*, *Correio da Tarde*, *Sentinela da Monarquia* e *Gazeta Oficial*.

do poema sinfônico homônimo (1898) com argumento (libreto) de Escragnole Dória (1864-1948) e música de Francisco Braga (1868-1945). Tal comunicação plurimidiática reflete, portanto, a relação da literatura com a música, que se consolidou na época do Romantismo europeu, no século XIX, com o surgimento desse tipo de poema: um gênero musical, que contempla um programa (matriz poética), que evoca, imita ou sugere elementos da natureza biológica, estabelecendo um diálogo entre as artes.

A representação de imagens sinestésicas por meio da música existe desde o Renascimento, mas, somente no século XIX, foi criado por Franz Liszt (1811-1886) o já referido poema sinfônico: “De modo semelhante a uma peça programática ou descritiva, esta forma pretende representar, sonoramente, uma certa fabulação ou enredo cujo conteúdo se refira, antes de tudo, a estados emocionais em transformação (e expressos por mudanças de andamento e variações de intensidade). (CUNHA, 2003, p. 506)

A integralização do processo descritivo, o do reflexo da natureza biológica no âmbito musical, segundo Yara B. Caznok, em *Música: entre o audível e o visível*, revela um intercâmbio artístico como forma da manifestação da subjetividade do compositor. A autora aborda nesta obra, a partir do legado do húngaro György Ligeti (1923-2006), a importância da sinestesia, da expressão de diferentes percepções sensoriais (“audição multissensorial”), bem como os vínculos do sonoro com o visual, as relações dos sons com as cores, com o espaço, com a corporeidade plástica e com as imagens. Para Caznok: “a música não apenas descreve a natureza em seus aspectos externos – apresenta-a como algo interno, totalmente fundido à subjetividade a ponto de não ser mais possível representá-la, mas apenas expressá-la”. (CAZNOK, 2008, p. 99)

O estudo “Literatura e música: *Marabá* (1849), de Gonçalves Dias, e seu reflexo no poema sinfônico homônimo (1898), de Escragnole Dória e Francisco Braga” destacará, a partir da análise do lamento da indígena mestiça, a consolidação dos contextos culturais - o indianismo e a paisagem, como temas literários, pictóricos e musicais no final do Romantismo e como símbolos da identidade nacional - que envolveram a produção dos dois tipos de poema - o literário e o musical (sinfônico) -, bem como as práticas musicais e as recepções críticas.

A pesquisa será baseada nas reflexões sobre a intermedialidade e a intertextualidade (Rajewsky) e as intersecções entre a literatura e a música (Scher), com ênfase na perspectiva da essência do poema sinfônico (sonoro, programático ou descritivo).

O poema literário *Marabá*(1849), de Gonçalves Dias



Fig. 2- Retrato de Antônio Gonçalves Dias (32 anos, 1855)

O processo de imersão na expressão literária e musical nacional foi consolidado a partir de imagens do indianismo e do panorama geográfico do Brasil, entre outros, durante o Romantismo local, cujo poeta Antônio Gonçalves Dias pertence à Primeira Geração. Nesta predomina, de um lado, a temática do amor e, de outro, do nacionalismo, do patriotismo, da paisagem tropical e do indígena, como o elemento formador do povo brasileiro, cujo precursor foi Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) com *A Confederação dos Tamoios* (1856).

O indianismo³ de Gonçalves Dias resultou em dois tipos de poemas: uns com louvor aos feitos gloriosos do índio, como a *Canção do Tamoio: Natalícia*, *O Canto do Guerreiro* (o orgulho de sua raça e de sua destreza na caça, na pesca e na guerra) e *I- Juca Pirama* (a morte do último guerreiro da tribo Tupi, canibalizado pelos índios dos Timbiras). Outros poemas narram sobre o desequilíbrio do encontro entre o índio e o branco, iniciado com *O Canto do Piaga* (o relato do pajé sobre sua visão daqueles que iriam destruir sua gente) e seguido por *Marabá*, *O Canto do Índio* (o prisioneiro e sua infelicidade por ter visto uma virgem loira e ficar apaixonado) e *Deprecação* (lamento contra a vingança de Tupã que os deixou entregues à violência do branco). Além de *Os Timbiras* que ficou incompleto.

O poema *Marabá*, a seguir, que destaca a tristeza feminina por causa da questão da cor diferente, é constituído por dois tipos de discursos: o primeiro dialogado e o segundo monologado. O primeiro verso revela um estado melancólico de uma jovem desterrada dentro da própria comunidade, por não ser aceita como jovem casadoira:

Eu vivo sozinha, ninguém me procura!
Acaso feitura
Não sou de Tupá!
Se algum dentre os homens de mim não se esconde:
- ‘Tu és’, me responde,
“Tu és Marabá!”

³ O conceito do indianismo na literatura brasileira refere-se à idealização do indígena, que foi, muitas vezes, retratado como um herói nacional, e teve representações na pintura, na escultura e na música.

- Meus olhos são garços, são cor das safiras,
- Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar!
- Imitam as nuvens de um céu anilado,
- As cores imitam das vagas do mar!

Se alguns dos guerreiros não foge a meus passos:

“Teus olhos são garços,”

Respondo anojado, “mas és Marabá:

“Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,

“Uns olhos fulgentes,

“Bem pretos, retintos, não cor d’anajá!”

- É alvo meu rosto da alvura dos lírios,
- Da cor das areias batidas do mar;
- As aves mais brancas, as conchas mais puras
- Não têm mais alvura, não têm mais brilhar.

Se ainda me escuta meus agros delírios:

- “És alva de lírios”,

Sorrindo responde, “mas és Marabá:

“Quero antes um rosto de jambo corado,

“Um rosto crestado

“Do sol do deserto, não flor de cajá.”

- Meu colo de leve se encurva engraçado,
- Como hástrea pendente dos cactos em flor;
- Mimosa, indolente, resvalo no prado,
- Como um soluçado suspiro de amor! (GONÇALVES DIAS, 1959, p. 371)

“Eu amo a estatura flexível, ligeira, (GONÇALVES DIAS, 1959, p. 372)

Qual duma palmeira”,

Então me respondem; “tu és Marabá:

“Quero antes o colo da ema orgulhosa,

“Que pisa vaidosa,

“Quer as flóreas campinas governa, onde está”.

- Meus loiros cabelos em ondas se anelam,
- O oiro mais puro tem seu fulgor;
- As brisas nos bosques de os ver se enamoram,
- De os ver tão formosos como um beija-flor!

Mas eles respondem: “teus longos cabelos,
 “São loiros, são belos,
 “Mas são anelados; tu és Marabá:
 “Quero antes cabelos, bem lisos, corridos,
 ‘Cabelos compridos,
 “Não cor d’ oiro fino, nem cor d’ anajá.”

E as doces palavras que eu tinha cá dentro
 A quem nas direi?
 O ramo d’ acácia na frente de um homem
 Jamais cingirei:

Jamais um guerreiro da minha arasoia
 Me desprenderá:
 Eu vivo, sozinha, chorando mesquinha,
 Que sou Marabá! (GONÇALVES DIAS, 1959, p. 372).

Marabá revela elementos do emocionalismo exacerbado romântico: a moça indígena mestiça, que tem olhos claros e cabelos loiros e anelados, e deseja usar o arasóia, o saiote usado no ritual de matrimônio, lamenta sua solidão na tribo e sua rejeição no coração dos guerreiros. O texto poético assemelha-se à cantiga de amigo/a, da tradição lírica galego- portuguesa medieval: um eu- lírico feminino expõe sua queixa amorosa a um tipo de interlocutor implícito, com paralelismo em alguns versos e um estribilho de negação: “Tu és marabá!”⁴

Neste poema plástico e visual, pleno de metáforas e metonímias, a graciosa jovem se autocontempla: traços de sua beleza de origem europeia são comparados com elementos da fauna e flora tropical: olhos da cor d’ anajá (tipo de palmeira do Maranhão). Ela tece elogios a si própria, na tentativa de convencer e seduzir um rapaz, ao comparar a cor de seus olhos à safira, ao mar e ao “céu anilado”; a cor de sua pele à “alvura dos lírios” e à “areias batidas do mar”. A moça enfatiza que sua tez é mais clara que as “aves mais brancas, as conchas mais puras”; e seu cabelo é anelado “em

⁴ O poema, que tem 11 estrofes (6 quartetos e 5 sextetos), com 54 versos, segmenta-se em duas partes: a primeira formada por estrofes de nº 1 a 9, interpoladas por quartetos (versos de onze sílabas poéticas), e por sextilhas (versos de onze e cinco sílabas poéticas); e a segunda é constituída pelas duas estrofes finais, quartetos de onze e cinco sílabas poéticas.

ondas” e com tanto fulgor como o “oiro mais puro” e com a beleza de um beija-flor.

No primeiro momento prevalece um tipo de discurso dialogado: Se alguns dos guerreiros não foge a meus passos:/ “Teus olhos são garços,”/ Respondo anojado, “mas és Marabá:/ “Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,/ “Uns olhos fulgentes,/ “Bem pretos, retintos, não cor d’anajá!”. (GONÇALVES DIAS, 1959, p. 371).

No segundo momento ocorre o discurso monologado: “E as doces palavras que eu tinha cá dentro/ A quem nas direi?/ O ramo d’ acácia na frente de um homem/ Jamais cingirei:/ Jamais um guerreiro da minha arasoia/ Me desprenderá:/ Eu vivo, sozinha, chorando mesquinha,/ Que sou Marabá! (GONÇALVES DIAS, 1959, p. 372).

Em relação ao poema *Marabá*, Andrey Pereira de Oliveira, no artigo *A corrupção do universo indígena nas “Poesias Americanas”, de Gonçalves Dias*, destaca a questão da diferença física:

Como se percebe, a mestiçagem não é retratada positivamente nas “Poesias americanas”, uma vez que nelas o contato entre nativos e adventícios é sempre sinônimo de violência, degradação e extermínio. Dessa forma, Marabá é uma espécie de metonímia do resultado da corrupção europeia do povo nativo; seu lamento de toda uma raça que se vê ameaçada pelos invasores brancos e que, por isso, ao menos no caso específico desse poema, defende, com um instinto de preservação, a superioridade de sua beleza racial. Esta causalidade entre o drama da “índia impura” e o drama de todo o povo indígena ao contato da colonização é o que faz de “Marabá” um poema, mais do que o ornamental de sua beleza racial. Esta causalidade entre o drama da “índia impura” e o drama de todo o povo indígena ao contato da colonização é o que faz de “Marabá” um poema, mais do que ornamental, estruturalmente indianista. (OLIVEIRA, 2005, p. 46 e 47)

Diálogo entre as artes

O poema literário *Marabá*, de Gonçalves Dias, que expressa o sentimento de não pertencimento e de exclusão da mestiça em sua tribo, foi tema de duas pinturas - *Marabá* (1882), de Rodolpho Amoêdo, e *A Índia Marabá* (1922), de João Baptista da Costa -, do conto *Marabá* (1923), de Monteiro Lobato, bem como poema sinfônico *Marabá* (1898), de Escragnole Dória e de Francisco Braga.

Tal amplo panorama literário, pictórico e musical, que reflete a comunicação entre várias formas artísticas, pode ser estudado sob a ótica da intermedialidade e a da intertextualidade (Rajewsky), bem como das intersecções entre a literatura e a música (Scher).

A intermedialidade (Rajewsky): um conceito semiótico-comunicativo

Em *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, Irina Rajewsky tece considerações sobre o processo de transposição midiática em três categorias: 1) a obra produzida em outra mídia; 2) a obra produzida em subsistema midiático e 3) as combinações de mídias:

[...] as referências intermidiáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia, sistema [...]. (RAJEWSKY, 2013, p. 25)

A autora enfatiza que a categoria - combinações de mídias - constitui-se, de forma parcial ou total, em relação à “obra, sistema, ou subsistema”, aos quais se referiu, como um produto que “tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos”. (RAJEWSKY, 2013, p. 25)

Um determinado produto da mídia ou de seu substrato, portanto, transforma-se em outra mídia (processo específico da mídia e intermidiático), como o libreto de *Marabá* (1898), que foi musicado e estava baseado em uma obra original, denominada também de fonte ou matriz: o poema *Marabá*.

Intersecções entre a literatura e a música (Scher)

Na obra *World and music studies: essays on literature and music* (1967-2004), Steven P. Scher apresenta três perspectivas a respeito das correlações entre a literatura e a música: 1) “a literatura e a música” que ocorre quando os componentes do texto e os da música se transformam em uma única forma de expressão artística; 2)- a “literatura na música”, como no caso da “música programada”, que se define por sons instrumentais inspirados ou baseados em uma informação não-musical; e 3) a “literatura e a música”, como no caso da menção literária na vertente musical ou a presença da literatura na apropriação musical. (SCHER, 2004, p. 175- 188)

Dois aspectos - “a literatura e a música” e “a literatura e a música”-, referenciados por Scher, fazem parte do presente estudo que enfatiza a importância do poema musicado a partir de uma obra literária de Gonçalves Dias.

O poema sinfônico (sonoro, programático ou descritivo)

A definição do conceito relativo a um texto literário musicado, conhecido como poema sinfônico (sonoro, programático ou descritivo), foi esclarecido pelo compositor R. W. S. Mendl, no artigo *The Art of the Symphonic Poem*. Trata-se de um tipo de composição orquestral, que é inspirada em um assunto literário, histórico e pictórico, ou em um tema extra-literário. (MENDL, 1932, p. 443)

Se o poema sinfônico segue a estrutura da sinfonia clássica, ele passa a ser chamado de sinfonia programática que pode ser classificada em 1) imitativa (representação de elementos concretos como o canto de um pássaro, o som de um trovão, de um galope e de um relógio) e em 2) evocativa (sugestão ou “transcrição poético-musical”, sem direcionar o ouvinte a um elemento do “texto fonte”), segundo Aaron Copland na obra *Como ouvir e entender música*.

Precursos de poemas sinfônicos, que refletiam sons da natureza, foram Ludwig van Beethoven (1770-1827), Hector Berlioz (1803-1869), Franz Liszt (1811-1911) e Gustav Mahler (1860-1911). Beethoven evocou os pássaros e a tempestade na *Sinfonia Pastoral (Sinfonia nº 6)*, de 1808; Berlioz recriou e a trovada ao longe no terceiro andamento do *Episódio da Vida de um Artista*, conhecida como *Sinfonia Fantástica* (1830); e Mahler ilustrou o dia da Ressurreição, no final da *2ª Sinfonia*.

O húngaro Franz Liszt é considerado o pioneiro dos poemas sinfônicos⁵ que são: “composições escritas para ilustrar um plano extra-musical obtido através de uma peça de teatro, poema, pintura ou obra da natureza”. (POEMAS SINFONICOS, s. d., p. 1) Liszt escreveu que a finalidade deste tipo de poema é que: “as impressões indefinidas da alma sejam elevadas a impressões concretas (pois que baseadas em uma ação dramática), mediante um plano bem estruturado, o que é percebido pelo ouvido tanto quanto o olho percebe um ciclo de imagens”. (LISZT *apud* CUNHA, 2003, p. 506).

O alemão Richard Strauss (1864-1949) criou o termo *tone poem*, poema sonoro, que estabelece uma aliança entre o conteúdo musical (tonalidade, figuras rítmicas, timbre, textura e dinâmica) e o ouvinte, e destaca a importância do conteúdo poético como forma de expressão e de sugestão.⁶

A partir do conceito de poema sinfônico será apresentado o diálogo interartes estabelecido entre a produção estética de Gonçalves Dias, de Escragnole Dória e de Braga.

⁵ Os poemas sinfônicos de Liszt, baseados em argumentos filosóficos, literatura e pintura, são: *Ce qu' on entend sur la montagne* (1848-1849; 1850, 1854); *Tasso Lamento et Trionfo* (1849, 1850-1851, 1854); *Les Préludes* (1848); *Orpheus* (1853-1854); *Prometeus* (1850, 1855); *Mazeppa* (1851, 1854); *Festklänge* (1853); *Héroïde funèbre* (1849, 1850 e 1854); *Hungaria* (1854); *Hamlet* (1854); *Hunnenschlacht* (1856 e 1857); *Die Ideale* (1857) e *Von der Wiege bis zum Grabe* (1881 e 1882). (OBRAS, s.d., p. 1)

⁶ Strauss, que dirigiu *Marabá*, de Francisco Braga, em 3 de outubro de 1920, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, compôs sete poemas sinfônicos: *Aus Italien*, Op. 16 (1886); *Don Juan*, Op. 20 (1888); *Macbeth*, Op. 23 (1886-1888); *Morte e Transfiguração*, Op. 24 (1889); *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, Op. 28 (1895); *Also sprach Zarathustra*, Op. 30 (1896); *Don Quixote*, Op. 35 (1897); *Ein Heldenleben*, Op. 40 (1898); *Sinfonia Doméstica*, Op. 53 (1903) e *Uma Sinfonia Alpina*, Op. 64 (1915). (RICHARD, s.d., p. 1)

Marabá(1899), um obra literária-musical no Romantismo tardio (*Belle Époque*)



Fig. 3- Francisco Braga (1868-1945)

Conhecido como um compositor engajado em prol da estética de uma música erudita brasileira, na fase do Romantismo tardio (*Belle Époque*), Antônio Francisco Braga⁷ foi contemporâneo de Carlos Gomes (1836-1896), autor de *O Guarani* (1870) e de Alberto Nepomuceno (1864-1920), compositor de *Porangaba* (1887-1888), o qual defendia o estudo do folclore local, como base para fundar a escola musical nacional.

Nomeado professor de contraponto, fuga e composição no Instituto Nacional de Música, em 1902, Francisco Braga iniciou sua carreira de regente. Suas principais composições desta época são: *A Visitação*, uma das partes do oratório natalino *Apastoral* (1902), com libreto de Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934); o Te Deum Alternado para *O Contratador de Diamantes* (1908), baseada na peça homônima de Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916). A ópera *Anita Garibaldi* ficou inacabada.

Braga, que foi nomeado Patrono da cadeira de número 32 da Academia Brasileira de Música, compôs canções sobre os seguintes poemas de Olavo Bilac (1865-1918): *Dá-me as pétalas de rosa*, da poesia *Canção*, do ciclo *Sarças de Fogo*; *Virgens Mortas*, do ciclo *Alma Inquieta*; *A canção de Romeu*, do ciclo *Poesias*; e *O cântico das árvores*, além do *Hino à Bandeira*, do ciclo *Poesias infantis*, segundo Marisa H. S. Gontijo na dissertação *Francisco Braga: uma análise poética e musical de sua canção “Virgens Mortas*. (GONTIJO, 2006, p. 15)

Em dezembro de 1892, de Paris, Braga escreveu a Escragnole Dória,⁸ confessando seu vital interesse em compor com temática nacional e pedindo por um libreto: “O assumpto brasileiro é quase em mim uma idéia fixa. Para começar pedia-lhe somente um acto, mas um pouco descriptivo, para dar logar a symphonia”. (ESCRAGNOLE DÓRIA, 1937, p. 18).

⁷ Francisco Braga estudou clarineta com Antônio Luís de Moura (1820-1889) e harmonia e contraponto com Carlos de Mesquita (1864-1953), no Imperial Conservatório de Música. No ano de 1890, ele participou do concurso para a escolha do novo *Hino Nacional Brasileiro*, depois da proclamação da República, foi classificado em segundo lugar e recebeu uma bolsa de estudos de 2 anos, para estudar no Conservatório de Música de Paris, onde chegou em fevereiro do mesmo ano. Ele cursou composição com Jules Massenet (1842-1912), de acordo com Márcia Aparecida Soares na dissertação, *As canções de Francisco Braga*: (SOARES, 2015, p. 16 a 18).

Na capital francesa, o músico conheceu o pintor, escultor e barítono paraense, Corbiniano Vilaça (1873-1967), que cantava suas novas composições.
⁸ Libretista, compositor, tradutor e escritor, - Luís Gastão d' Escragnole Dória era formado em Direito pela Universidade de São Paulo (1890), foi editor do diário dos debates do Senado Federal do Brasil e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A partir de 1906, ele atuou como professor de História Universal e de História do Brasil no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Para pesquisar sobre a história brasileira, ele esteve na condição de bolsista do Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores, entre 1910 a 1912, em países europeus. Foi diretor do Arquivo Nacional do Brasil e editor do respectivo periódico, nos anos 1917 a 1922.



Fig. 4- Luís Gastão d' Escragnole Dória (1869-1945)

Escragnole Dória sugeriu a Braga duas protagonistas indígenas: Marabá, de Gonçalves Dias, e Jupira (1872), da novela homônima de Bernardo Guimarães (1825-1884) sobre a índia mestiça, desejada por Quirino e apaixonada por um branco, Carlito, que a trai e, por isso, é assassinado a pedido da moça vingativa.

O libreto de *Marabá*, de Escragnole Dória

Escragnole Dória concluiu o libreto de *Marabá* e o remeteu a Francisco Braga que estava na Itália. O texto está dividido em duas partes que contém indicações para a elaboração do cenário e do perfil psicológico da moça: uma paisagem tropical com a mata cerrada à beira do mar, na hora do crepúsculo (1ª parte), e a ação da jovem índia (2ª parte).

Colorida (verde, rubra, amarela e branca/prata) e sonora (vento), a natureza apresenta-se humanizada e plena de onomatopeias: a brisa, provocando ondulações no mar, que adentrava nas taquaras, chocava-se nos cipós e no canal de água (arroio):

Vasta e profunda a selva; através da cortina verde apagou-se o painel rubro do poente, quando a tarde agonizou na mata virgem, com sussurros do mar nos tacuarussús, nos cipós gigantescos enroscados até o cimo das árvores, no arroio manso, mal crespo pelo vento, a reflectir um céu illuminado a flux no occaso pela vivíssima chamma do sol. No oriente scintilla já, o medo, a caravana de diamantes das estrellas immortais.

Sussurra o arroio, o gemido das vagas passa nos tacuarussús, o crepúsculo morre mais uma cambiante de luz e nasce mais uma estrella no berço das sombras. (ESCRAGNOLE DÓRIA *apud* SANTOS, 2015, p. 7)

Nesse momento, surge uma jovem com um pote para pegar água no arroio, pisando sobre folhas secas e barulhentas. Ela chora e lamenta pelo seu destino, a de ser desprezada pelos homens, por trazer mal a todos, e, por isso, não ser ornada pelo “ramo da acácia” com flores amarelas, rosas ou brancas, que simboliza a pureza e a inocência das virgens da tribo:

De manso, na orla da mattaria, arisca qual jurity medrosa, um pote na cabeça gentil, eis Marabá, a índia desprezada, a virgem triste cuja fronte o ramo d'accacia jamais cingirá. Desce para a água, pisando leve, estalitante, as folhas seccas sob as plantas mimosas Enche o pote lenta e cuidadosamente e queda-se melancólica, seios orphãos de amor, alma dolorida sem um consolo, sem um ninho. O ramo d'accacia a sua fronte jamais cingirá; afastam-se os homens; nenhum anseio a procura e contudo é bella. Nunca hão de querel-a; traz só males, vive só, só, dias e noites, nunca teve o dia da ventura, só tem de dormir a noite eterna do olvido, fechado o coração ao albor do desejo e dos desejos. (ESCRAIGNOLE DÓRIA *apud* SANTOS, 2015, p. 7)

A jovem marginalizada em sua aldeia, por ser supostamente portadora de malefícios, chora desesperadamente e copiosamente, sem nenhuma esperança por dias melhores. Somente a natureza compartilha de sua dor:

Chora Marabá com um soluço nos lábios virginaes, com soluços no virgíneo collo. O arroio tem vozes nos tacuarussús; dispersa-se no céu a caravana das estrellas pela estrada de neve da vialactea. Aponta ao longe, um clarão; é o luar que vem vindo casto e immenso. (ESCRAIGNOLE DÓRIA *apud* SANTOS, 2015, p. 7)

De volta a Paris, o compositor escreveu a Escragnole Dória sobre o seu entusiasmo pelo libreto recebido: “Recebi com grande satisfação o seu poema Marabá, si bem que de Gonçalves Dias assim o denomino, tal a impressão que me causou o seu trabalho”. (ESCRAIGNOLE DÓRIA, 1937, p. 18).

No artigo *O poema sinfônico como um diálogo interartístico: Marabá*, Frederico Silva Santos conclui que:

[...] o diálogo interartístico presente nos poemas sinfônicos está em sua gênese e a sua não identificação não prejudica em nada o seu valor enquanto obra. O reconhecimento do programa através do título é extremamente referencial, não determina obrigatoriamente a utilização de nenhum vocábulo presente no texto fonte. A inspiração poética do compositor é soberana e o tratamento orquestral é ordenado de acordo com suas preferências, o que não invalida a descrição de uma floresta através de um adensamento de acordes ou mesmo utilizar um motivo ou um instrumento para sustentar a sua argumentação poética. (SANTOS, 2015, p. 7)

A apresentação de *Marabá* (1900) no Brasil e a recepção crítico-musical

O poema sinfônico foi concluído em 1898, na Itália, e encenado no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em 18 de novembro de 1900. Aos espectadores foi entregue um folheto com o libreto de Escragnole Dória.

Juliane Cristina Larsen, na dissertação *Republicana, moderna e cosmopolita: a música de concerto no Rio de Janeiro entre 1889 e 1914*, informa que o compositor Braga organizou duas encenações que foram apresentadas no Teatro Lírico: a ópera *Jupira*, nos dias 7 e 8 de outubro, e o concerto sinfônico, em 18 de novembro, com *Cauchemar e Marabá*. (LARSEN, 2018, p. 136 e 137)



Fig. 5– Teatro Lírico do Rio de Janeiro
(antigo Teatro D. Pedro II (1871), renomeado de Teatro Imperial D. Pedro II (1875))

Em relação à recepção crítico-musical de *Marabá*, Luis Heitor C. Azevedo escreveu na obra *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*:

[...] nenhum exotismo, nenhuma veleidade de empregar temas ou instrumentos primitivos se insinua na partitura do mestre. O que ele procura é a pintura sonora: a natureza circundante, os passos furtivos da índia que se aproxima; e a interpretação dos sentimentos da moça, por meio de temas e artifícios harmônicos que sugerem a vaga tristeza, os anseios vãos e o fluxo do desejo que lhe ganha o corpo jovem. (AZEVEDO, 2016, p. 180)

A recepção à apresentação de *Marabá*, no início de novembro de 1900, suscitou críticas musicais positivas de um autor anônimo, de Oscar Guanabary e de Alfredo Camarate. Em *Gazeta de Notícias* foi publicada na edição de 19 de novembro:

O *Marabá* é pela originalidade ideal e pela sua estrutura, um poema sinfônico digno de preparar uma ópera grandiosa. Na misticidade das suas melodias largas e insinuantes abre com uma descrição viva em que a música cria uma sugestão maravilhosa, em que o espírito sente-se arrebatado nos labirintos de uma imensa floresta, onde surgem em coro as vozes misteriosas dos seres invisíveis, em que as árvores, as águas dos rios, o vento são outros tantos elementos de harmonia em que tudo parece gigantesco e tudo se eleva no sentimento e na força. Que

riqueza de expressão, que pujança de sugestão! (S.n., 1900, *apud* SANTOS, 2015, p. 8)

Guanabarin⁹, na edição de 20 de novembro de 1900, escreveu no artigo *F. Braga*, que o compositor musicou dois poemas sinfônicos, inspirados em Gonçalves Dias, *Cauchemar* e *Marabá*. A respeito do texto musical sobre a índia mestiça, ele o elogiou, enquanto criticou “a música chamada de programma”, baseada em uma obra literária. (GUANABARINO, 1900, p. 97)

Camarate¹⁰ escreveu, que o valor do poema deriva da sugestão vaga de Braga e não do processo onomatopaico de imitação de sons naturais da floresta, das folhas:

A intensidade descritiva que possui *Marabá* não deriva das formas materiais da onomatopeia, mas sim de uma sugestão vaga e indefinida que Francisco Braga exerce sobre o auditório; sente-se o murmurar da ninfa cristalina pelos rios abaixo, o rumorejar das folhas de uma grande floresta, todos os minuciosos estágios do alvorecer, desde a acinzentada penumbra da madrugada até que o sol, emergindo por detrás da crista das montanhas, entoa uma fanfarra de luz multicolor, vibrante, incandescente; um ósculo, enfim, que o astro rei dá a terra, no seu bondoso e real espreguiçar. Não como Escragnole Dória o quis, mas como Francisco Braga o entendeu, o lugar, a hora, ficam perfeitamente definidos com este prólogo rutilante, e nele Francisco Braga coloca a loira e branca Marabá, carpindo as suas dores, chorando os seus amargos amores. (CAMARATE, 1900, *apud* MELLO, 1908, p. 320)

O crítico Camarate elogia o poema como “obra prima da arte brasileira”, por delinear e exaltar a natureza tropical:

Mas o que torna este poema symphonico uma incontestável obra prima da arte brasileira é o perfume nativo que d’elle a todo momento se desprende; os regatos que murmuram são nosso regates; os troncos que gemem, empellidos pelo sopro do vento, são os majestosos e gigantescos troncos de nossas arvores; o sol que, na orchestra, rutila uma chama sonora de luz é o nosso sol, o sol que nos aquece, o sol que nos aviventa, o sol que nos queima e bronzea a tez, mas o sal que amamos porque é só nosso inteiramente nosso! (CAMARATE, 1900, *apud* MELLO, 1908, p. 320)

⁹ Oscar Guanabarin (1851-1937) foi pianista, dramaturgo e crítico musical de *O Paiz*, na seção *Artes e Artistas*.

¹⁰ Alfredo Camarate (1840-1904), português, foi engenheiro-arquiteto, jornalista, compositor de peças para piano e tocava flauta. Conservador do Museu de Arte Ornamental da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, ele emigrou para o Brasil, em 1872, onde atuou como Inspetor do Conservatório Imperial de Música e como crítico de arte da *Gazeta Musical*, do *Jornal do Brasil* e do *Jornal do Comércio* (RJ).



Fig. 6- *Marabá*: episódio sinfônico, autoria de Francisco Braga (foto), capa do LP- vinil. Regência de Henrique Morellenbaum, Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro.

Conclusão

O estudo “Literatura e música: *Marabá* (1849), de Gonçalves Dias, e seu reflexo no poema sinfônico homônimo (1898), de Escragnole Dória e Francisco Braga” evocou o vínculo da literatura com a música, consolidada na época tardia do Romantismo europeu, com o surgimento de um gênero musical, apoiado em uma matriz poética, que imita ou sugere elementos sonoros da natureza.

A pesquisa revelou o processo de intermedialidade e da intertextualidade por meio da transposição midiática (Rajewsky), a partir do texto do poeta maranhense. Ele foi a matriz para a criação de distintos produtos – a pintura de João Batista Costa, o libreto e poema sinfônico acima mencionados –, em três categorias com referências à obra produzida em outra mídia; em subsistema midiático e nas combinações de mídias.

Trata-se da transposição de uma mídia para outra (processo de referenciação midiática) que aproxima o leitor do libreto e o ouvinte do poema sinfônico da obra matriz literária, apresentando novas possibilidades de compreensão do texto musical da fonte de Gonçalves Dias. Ou seja, a partir de sons da natureza tropical foi descrita a crise de identidade da indígena pela falta de sentimento de pertencimento à aldeia em que vivia.

O vínculo entre a literatura e a música (Scher) mostra a concepção artística do escritor, do compositor, da obra literária e musical e seus ecos no leitor ou ouvinte. Nesse caso, a música é mais narrativa e vincula-se com mais intensidade à fonte literária, a que se refere no próprio título. A obra musical resultante, no caso específico *Marabá*, que apresenta impressões e sons da natureza tropical e de sentimentos humanos, é independente, embora tenha sido criada a partir do tema literário.

A representação de imagens da índia mestiça, conhecida como Marabá, tem duas facetas principais: de um lado, ela simboliza muitas nativas anônimas e esquecidas que nasceram do relacionamento com o branco europeu e sofreram rejeição entre os seus e, de outro, revela a força do

vínculo entre a literatura e a música: a comunicação entre a criação literária da linguagem verbal à linguagem sonora, passando pela linguagem pictórica, poética- narrativa e sonora.

Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, Luis Heitor C. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Prefácio de Ricardo Tacuchian. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- BANDEIRA, Manuel. *A vida e a Obra do Poeta. A Poética de Gonçalves Dias*. In: GONÇALVES DIAS. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- CAZNOK, Yara B. *Música: entre o audível e o visível*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- CUNHA, Newton. Poema sinfônico. In: _____. *Dicionário Sesc: a linguagem da cultura*. São Paulo: perspectiva: Sesc, 2003. p. 506.
- COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. Trad. de Luiz Paulo Horta. São Paulo: Realizações, 2013.
- ESCRAGNOLLE DÓRIA, Francisco Braga. *Revista da Semana*, ano 38, nº 23, p. 18, 16 mai. 1937.
- GONÇALVES DIAS, Marabá. In: _____. *Poesia completa e prosa escolhida. A vida e a Obra do Poeta. A Poética de Gonçalves Dias*, de Manuel Bandeira. *O texto dos Poemas*, de Antônio Houaiss. *Futuro Literário de Portugal e do Brasil* (Prólogo dos Cantos), de Alexandre Herculano. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. p. 371 e 372.
- GONTIJO, Marisa H. S. *Francisco Braga: uma análise poética e musical de sua canção “Virgens Mortas”, sobre o soneto homônimo de Olavo Bilac*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- LARSEN, Juliane Cristina. *Republicana, moderna e cosmopolita: a música de concerto no Rio de Janeiro entre 1889 e 1914*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MELLO, Guilherme Theodoro P. de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Typographia d S. Joaquim, 1908. Disponível em: <<https://archive.org/details/amusicanobrasil00mellgoog/page/n10>>. Acesso em: 13 mai. 2020.
- MENDL, R. W. S. The Art of the Symphonic Poem. *The Musical Quarterly*, v. 18, ed., p. 443-462, 3, jul. 1932. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/mq/XVIII.3.443>> Acesso em: 13 mai. 2020.
- OBRAS DE FRANZ LISZT. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Obras_de_Franz_Liszt_\(S.1-S.350\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Obras_de_Franz_Liszt_(S.1-S.350))>. 13 mai. 2020.
- OLIVEIRA, Andrey Pereira de. A corrupção do universo indígena nas “Poesias Americanas”, de Gonçalves Dias. *Revista Trama*, v. 1, nº 2, p. 39-57, 2. semestre 2005. Disponível em: <<file:///C:/Users/ACER/Downloads/206-637-1-PB.pdf>>. 13 mai. 2020.
- POEMAS SINFÔNICOS (LISZT). Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Poemas_sinf%C3%B3nicos_\(Liszt\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Poemas_sinf%C3%B3nicos_(Liszt))>. Acesso em: 13 mai. 2020.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Trad. de Thaís F. Nogueira Diniz e Eliana L. de L. Reis. In: DINIZ, Thaís F. Nogueira (Org.).

Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.

RICHARD STRAUSS. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Richard_Strauss>. Acesso em: 13 mai. 2020.

SANTOS, Frederico Silva. O poema sinfônico como um diálogo interartístico: *Marabá. XIV Congresso Internacional: Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias* (ABRALIC), 29 jun- 03 jul. 2015, UFPA, Belém. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455989055.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2020.

SCHER, Steven P. *World and music studies: essays on literature and music* (1967-2004). New York: RODOPI, 2004.

SOARES, Márcia Aparecida. *As canções de Francisco Braga: análise estilística e interpretação*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12362/1/CancoesFranciscoBraga.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

Iconografia

Fig. 1- *Marabá* (1922), de João Baptista da Costa (1865-1926). Óleo sobre tela, baseado no poema *Marabá* (1849), de Gonçalves Dias. Disponível em: <

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Jo%C3%A3o_Batista_da_Costa_-_Marab%C3%A1.JPG>. Acesso em: 13 mai. 2020.

Fig. 2- Antônio Gonçalves Dias (32 anos, 1855). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gon%C3%A7alves_Dias#/media/Ficheiro:Gon%C3%A7alves_dias.jpg>. Acesso em: 13 mai. 2020.

Fig. 3- Francisco Braga. (1868-1945). Disponível em: <<https://cifrantiga2.blogspot.com/2013/07/francisco-braga.html>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Fig. 4- Luís Gastão d' Escragnolle Dória (1869-1945). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Gast%C3%A3o_d%27Escragnolle_D%C3%B3ria#/media/Ficheiro:Lu%C3%ADs_Gast%C3%A3o_d%27Escragnolle_D%C3%B3ria_em_outubro_de_1890.jpg>. Acesso em: 13 mai. 2020.

Fig. 5- *Marabá*: episódio sinfônico, autoria de Francisco Braga (foto), capa do LP- vinil. Regência de Henrique Morellenbaum, Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1155370026-lp-vinil-maraba-e-episodio-sinfnico-henrique-morellenbaum-_JM>. Acesso em: 13 mai. 2020.

Fig. 6- Teatro Lírico do Rio de Janeiro (antigo Teatro D. Pedro II (1871), renomeado de Teatro Imperial D. Pedro II (1875)). Disponível em: <<https://historiadorio.wordpress.com/tag/theatro-lirico/>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

Sonoplastia

MARABÁ. POEMA SINFÔNICO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PEPeMHXhGww>>. Acesso em: 13 mai. 2020.