

## “Doutor, sim; de que se admiram?”

### Abdon Milanez: o engenheiro compositor da opereta *Donzella Theodora*

#### COMUNICAÇÃO

#### SIMPÓSIO 6: Música Popular e Interdisciplinaridade

Ms. Kleiton de Araújo Santos

Doutorando em Musicologia – PPGM/UFPB

[kleiton.daraujos@gmail.com](mailto:kleiton.daraujos@gmail.com)

Orientador Dr. Didier Guigue

**Resumo:** Entre os contextos, sociopolíticos, econômicos e culturais do final do século XIX na cidade do Rio de Janeiro, buscamos a compreensão das estratégias iniciais para construção da imagem artística e de divulgação da primeira opereta do músico autodidata e engenheiro Dr. Abdon Milanez (1858-1927) utilizando a imprensa. Compositor de populares peças para piano, de ritmos da música popular urbana, conseguiu ter suas músicas tocadas em espaços como cafés, cabarés e pequenos teatros. A partir do reconhecimento, desperta o interesse do dramaturgo Arthur Azevedo (1855-1908) para musicar o libreto da opereta *Donzella Theodora* (1886) e de outras obras, tornando-se ele, neste período, um importante compositor do movimento do Teatro Musical brasileiro.

**Palavras-chave.** Teatro Musical. Imprensa, Narrativas, Autodidata, Opereta.

**“Doctor, Yes; What do You Wonder About?”**

**Abdon Milanez: The Engineer who Composed The Operetta *Donzella Theodora***

**Abstract:** Among the sociopolitical, economic and cultural contexts of the late nineteenth century in the city of Rio de Janeiro, we sought to understand those initiated to build the artistic image and publicize the first operetta by self-taught musician and engineer Dr. Abdon Milanez (1858-1927) using a press. Composer of popular piano pieces, of urban popular music rhythms, he managed to have his songs played in spaces such as cafes, cabarets and small theaters. From this recognition, the interest of the playwright Arthur Azevedo (1855-1908) to set the libretto of the operetta *Donzella Theodora* (1886) and other works to music, becoming, in this period, an important composer of the Brazilian Musical Theater movement.

**Keywords.** Musical theater. Press, Narratives, Autodidact, Operetta.

## 1. Introdução

Ao iniciar a pesquisa em busca de fontes primárias sobre a vida e obra do compositor Abdon Felinto Milanez Filho<sup>1</sup>, no foco de encontrar partituras, manuscritos, libretos, artigos de jornais nos acervos da *Divisão de Música e o de Obras Raras da Biblioteca Nacional* e na *Hemeroteca Digital*, e ainda, no acervo da *Biblioteca Alberto*

---

<sup>1</sup> Abdon Milanez foi um engenheiro civil, compositor, pianista e político brasileiro. Formado em Engenharia Civil pela *Escola Polytechnica do Rio de Janeiro*, embora não tivesse estudado música regularmente, compôs polcas e valsas, operetas, marchas, quadrilhas, lundus entre outros gêneros. Substituiu o compositor Alberto Nepomuceno na direção da Escola Nacional de Música, em 1916 (MARCONDES, 1988). Quando jovem, mesmo distante do grande centro que era o Rio de Janeiro, foi persuadido por essa prática ainda criança e morador do município de Areia, localizado no Estado da Paraíba, onde nasceu no dia 10 de agosto de 1858 e lá teve suas primeiras aulas de piano e contato também com o teatro e ópera. Depois de formado, foi ajudante do engenheiro fiscal da Estrada de Ferro Conde D’Eu, em janeiro de 1881; ABRANCHES, J. Governos; CÂM. DEP. Deputados brasileiros; Grande encic. Delta Larousse; VELHO SOBRINHO, J. Dicionário.

*Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ*, o levantamento nos forneceu fontes que precisaram ser classificadas em duas partes: a musical, por se tratar de uma significativa quantidade de títulos manuscritos e editados de comédias, revistas do ano, hinos, marchas, composições para piano e operetas deste compositor; e a jornalística, que gerou um levantamento significativo de artigos, crônicas, matérias em jornais e revistas produzidos na cidade do Rio de Janeiro entre 1880 a 1927. Essa divisão das fontes e um inicial tratamento historiográfico e musicológico, permitiu remontar o início da trajetória musical deste compositor autodidata, para ser juntado a uma pouca bibliografia que o menciona<sup>2</sup>. Elas nos forneceram entendimentos sobre algumas estratégias utilizadas por ele e pelo dramaturgo e jornalista Arthur Azevedo, afim de construir sua reputação musical entre intelectuais, teatrólogos, acadêmicos de música, críticos, o público - assim promovendo a opereta *A Donzella Theodora* (1886), fruto de importante parceria com o dramaturgo Arthur Azevedo (1855-1908).

Pouco mencionado pela historiografia do teatro brasileiro e pela musicologia, mesmo tendo Abdon Milanez importantes composições tanto para o teatro como no campo da música popular nacional, carecem de serem incluídas como parte deste importante movimento que produziu no Brasil gêneros como: operetas, revistas do ano, vaudevilles, dentre outros.

Neste estudo, o caminho para a compreensão inicia-se no reconhecimento obtido a partir do sucesso no ano de 1886 que obteve com a estreia e larga temporada de sua opereta *A Donzella Theodora*, que o colocou como figura importante no entretenimento carioca, que desde 1859, já explorava os gêneros do Teatro Musical, principalmente o cômico, o satírico e de apelo popular. Com esses, ganhou o gosto não só das elites enfadadas dos títulos melodramáticos das óperas italianas, mas também de uma população de menor poder aquisitivo, não letrada, que passou a frequentar esses espaços de divertimentos, motivados por obras adaptadas para a conquista da audiência de diferentes públicos e lucros.

## **2. O Teatro Musical na segunda metade do século XIX e a imprensa**

Os gêneros *Revista do Ano*, *Vaudeville* e as *Operetas francesas*, também chamado de *Teatro Ligeiro musicado*<sup>3</sup>, foram inseridos no Brasil a partir de produções e espaços

---

<sup>2</sup> O compositor é mencionado em poucos estudos históricos e musicológicos, tendo apenas os livros *Hino do Estado da Paraíba* (1979), *Club Symphonico da Paraíba* (1994), *João Pessoa e a música* (1978), *Areia e sua música* (1992), *A música na história da Paraíba* (1997) todos do historiador Domingos de Azevedo Ribeiro (1921-2009), informações sobre sua biografia, trabalhos e alguns percalços, sem muito aprofundamento histórico, nem musicológico.

<sup>3</sup> Teatro ligeiro musicado pode ser definido como espetáculos cômicos e alegres, oriundos da Europa, que incluíam números de canto e dança, efeitos cênicos e cenas dramáticas, englobando gêneros como a revista de

teatrais que apresentavam obras originais europeias ou paródias destes espetáculos. No Brasil, a primeira tentativa de criar uma versão brasileira de um dos gêneros, foi a peça *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes, que estreou em 1859 no *Teatro Ginásio*, no Rio de Janeiro. Inspirado no estilo *Vaudeville*, que mistura textos satíricos, curtos e falados a números musicais e de dança, a obra, acabou gerando um desagrado no público ainda não acostumado a um enredo que trazia críticas políticas e fazia caricaturas de atitudes de membros da elite carioca. Não surpreendentemente, três dias após a estreia, acabou censurado, (VENEZIANO, 1991).

Meses após, já na virada para 1860, a abertura do chamado café-cantante, o *teatro Alcázar Lyrique*, ativa o gosto por esses gêneros e uma nova vida noturna na cidade do Rio de Janeiro acaba sendo gerada. A partir daí, ela nunca mais será a mesma. O espaço trouxe para os brasileiros um *vaudeville* “diferente”<sup>4</sup>, explorando muito mais os corpos das coquetes francesas, com enredos menos políticos, que satirizavam as situações de uma sociedade em busca de hábitos civilizados “ao modo francês”, aliando-se a uma música alegre, que motivava números de dança. Espaço criado pelo empresário *Joseph Arnaud*, imitando os cafés parisienses que apresentavam *vaudevilles* e *operetas*, rapidamente chega ao sucesso por apresentar um divertimento sobretudo de fácil compreensão.

A partir dessas produções, as crônicas nos jornais imortalizariam as novas formas de entretenimento da então capital do país. Nelas, encontramos além das menções as belezas das cantoras, protestos a respeito das vulgaridades nos textos e nas encenações apresentadas naquele palco de variedades e os rumos que tomava a arte musico-teatral no país.

Em paralelo, positivamente, a exibição das obras cômicas de Jacques Offenbach (1819-1880), a exemplo, as *operetas*: *Orphée aux Enfers*, *La Belle Hélène*, *Barbe-Bleue*, eram divulgadas como o mais moderno vindo do teatro de entretenimento europeu através da imprensa. Esses embates abriram o interesse não só de uma audiência pelo gênero, mas também de dramaturgos e compositores, que viram como possibilidades artísticas e financeiras a produção de versões nacionais dos gêneros<sup>5</sup>.

---

ano, a mágica, o *vaudeville* e a *opereta*. Ver: PRADO, 2008; MARZANO, 2010; MENCARELLI, 1999; FARIA, 2001 E PAVIS, 2008.

<sup>4</sup> As peças eram marcadas pela presença de números musicais, mágicas, corpos à mostra, humor explícito. Esse modelo de espetáculo também foi apreciado na capital brasileira, ainda que sempre cercado de polêmicas e preocupações com o pudor e os bons costumes (AGUIAR, 1997; PRADO, 1999).

<sup>5</sup> O impacto da abertura deste teatro e a respeito de seus frequentadores, podem ser constatados em um trecho da crônica escrita por Gastão Cruls, que menciona: “(...) os velhos babosos, os maridos bilontras e a rapaziada bordelenga se davam *rendezvous* todas as noites, para rentear as atrizes brejeiras e as *cupletistas* gaiatas que degelavam os mais idosos e rescaldavam os mais moços”. (1965, p. 553).

Como já mencionado, não obstante, pouco tempo depois, surgem as primeiras paródias nacionais dessas operetas francesas escritas por dramaturgos brasileiros. Essas versões ainda mais populares e apelativas, agora traduzidas para a língua portuguesa (falada e cantada com sotaque português, pois eram considerado a forma culta de fala para o teatro), passaram a concorrer diretamente com as apresentadas no *Alcázar Lyrique*, que apresentava obras em língua francesa. Elas comprovam o início de parte das transformações que ocorreriam no teatro musicado brasileiro tão mencionados em estudos de Mencarelli (1999) e Melo (2001).

O teatro *Fênix Dramática*, do empresário Jacinto Heller, logo tornou-se a partir de 1875 um outro espaço privado de sucesso neste tipo de entretenimento, por facilitar em suas produções o entendimento dos espectadores com as paródias que produzia. O primeiro a produzir versões jocosas em língua portuguesa destes espetáculos foi dramaturgo e jornalista Arthur Azevedo. Em suas versões das obras europeias, utilizava uma linguagem mais brejeira e popular, transformando os enredos para demonstrar as diferenças entre a vida no campo e nas periferias, com a das elites na cidade, impactados pela modernização. Além disso, introduzia números de dança e de música brasileira, como lundus, jongos, modinhas, motivando ainda mais a identificação do público com as modificações propostas. Ele transformou, por exemplo, a opereta *Barbe Bleue de J. Offenbach*, em *O Barba de Milho*, já *Orphée aux Enfers*, do mesmo compositor, em *Orfeu da Roça*, e o primeiro sucesso, *La Fille de Madame Angot de Charles Lecocq* (1832-1918) em *A Filha de Maria Anjo*, obra que o inclui no time de dramaturgos brasileiros. Sobre ele, Prado comenta:

(...) foi o eixo em torno do qual girou o teatro brasileiro. Como crítico, êmulo do francês Francisque Sarcey, teve do mesmo modo bom domínio da prática teatral. E como autor, admirador de Molière, de quem verteu para o português algumas peças, frequentou de preferência o gênero cômico, que percorreu de alto a baixo (...) Participante ativo da vida teatral brasileira, a par do que se fazia em teatro na França e na Itália, pode-se dizer que, embora fosse jornalista e empregado público graduado, viveu do e para o teatro. (1997, p. 49)

A chegada desses novos gêneros do teatro musical, tanto os originais franceses, como as paródias “abrasileiradas”, provocaram emoções contraditórias e até exacerbadas dos cronistas, sendo eles ou não admiradores dos espetáculos. Por exemplo, o jornalista Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), que cita o teatro como o “satânico” Alcázar. Para ele, o espaço era “o teatro dos trocadilhos obscenos, dos cancãs e das exhibições de mulheres seminuas”, ainda cita influências negativas que o espaço gerava, dizia que “corrompeu os costumes e atijou a imoralidade”. Que o teatro e suas apresentações desencadeavam “a decadência da arte dramática e a depravação do gosto” (1988, p. 142).

Em oposição as críticas negativas, para divulgar positivamente os espetáculos, a estratégia foi de usar artigos na “afrancesada” revista *Ba-ta-clan* (1860), que fizeram significativas diferenças na difusão deste tipo de espetáculo, principalmente por auxiliar na construção de uma visão em que esse entretenimento deveria ser aplaudido, incentivado, por o teatro ser um espaço de diversão que a cidade carecia. Mencionava a importância do *Alcázar* trazer celebridades, artistas internacionais, principalmente francesas, incluindo a capital brasileira no circuito de capitais mundiais que ofereciam modernos espetáculos.

Ainda, para engajar mais parceiros, ofereciam récitas em benefícios de famílias ou de agremiações que lutavam pela liberdade de escravizados. Também, promoviam concorridíssimas festas temáticas durante o carnaval, exibindo as *Revistas Carnavalescas*<sup>6</sup>, e assim por consequência, o interesse de novos compositores para o gênero cômico.

### 3. O teatro musical brasileiro e o doutor Abdon Milanez

Foi esse mundo de bens culturais variados, vendidos conceitualmente pela França para inúmeros países, que incentivou a abertura de teatros para operetas e revistas baseados em “caricaturas musicais associadas a um estilo de teatro descritivo” (DINIZ, 1984), e assim se insere Abdon Milanez no gênero.

Fonte de compreensão do período, os artigos, citações, matérias na imprensa usadas para divulgação das produções musicais do compositor, apresentam-nos peculiaridades, como podemos ler na coluna *De Palanque* escrita pelo pseudônimo *Eloy, o Heroe*, no jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro de 04 de fevereiro de 1886, a pergunta: “Doutor, sim; de que se admiram?” ao falar que surgia um novo compositor para o teatro musicado, não entre os músicos de formação, mas sim entre os burocratas, exposto como algo inusitado, incomum de acontecer. A partir daí, levantamos duas hipóteses: a que a exposição do título de doutor, serviu para impor respeito entre os pares a esse “novato” que tentava adentrar no fechado meio músico-teatral carioca e para o gênero que se propôs a compor.

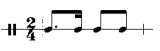
O Teatro de Revista sempre foi considerado pela crítica do chamado “teatro sério” um gênero menor, cuja única função era entreter o público mais humilde e “inculto”. Para esses críticos as Burletas, Comédias Musicais e Revistas eram compostas apenas por “vulgaridades”, “palavreado chulo” e piadas de duplo sentido, além de músicas, ritmos e danças de “mau gosto”. (PORTO, 2010, p. 22)

---

<sup>6</sup> E surge, principalmente, a revista carnavalesca, propiciando um importante intercâmbio entre o teatro e a música popular brasileira: as revistas lançam músicas de carnaval ou então aproveitam músicas que tenham sido sucesso nessa festa – como também em outras ocasiões.

Ainda na coluna, divulgava-se a que ponto estava a produção. Que os ensaios da opereta aconteciam a todo vapor de responsabilidade da empresa do português Jacinto Heller<sup>7</sup>. A obra em questão reunia o elenco de atores e cantores no Teatro Santa'Ana para "(...) ensaiar os céros da Donzella Theodora, opereta de um estreiante (...) Abdon Millanez, a quem parece reservado um lugar muito distinto entre os nossos compositores", informava o cronista *Eloy, o Héroe*. Este é um personagem importante na promoção e difusão das obras do compositor. Por trás do pseudônimo estava o libretista da opereta, o Arthur Azevedo, utilizando as matérias nos jornais que escrevia para motivar o interesse do público para suas parcerias.

Sobre este primeiro sucesso do jovem compositor Abdon Milanez, trata-se de uma opereta, em língua portuguesa, que mistura texto falado e cantado (*singspiel*). Com trechos instrumentais e de dança, conta uma história oriunda da literatura de cordel, de uma donzela escravizada muito sábia, que consegue salvar da miséria "seu dono", um mercador rico e famoso, após vencer os três maiores sábios do reino<sup>8</sup>. Para aproximar a história da realidade brasileira, o compositor utiliza de diversos ritmos populares no Brasil, como os lundus, choro, valsas, polcas, milongas, tangos, juncos e habaneras. Esses ritmos são cantados e bailados por solistas e coristas, numa instrumentação onde o piano, a flauta e o clarinete, possuem grande destaque, em meio aos instrumentos de metais e de percussão característicos dos ritmos.

Como exemplo, trazemos uma breve análise da redução para piano editada e lançada pela loja *Pianos e Música – Narciso e Arthur Napoleão*, desta opereta, intitulado *Ai, ai pobre pai!*, onde podemos constatar nos 77 compassos um Tango (por uns chamado de Milonga, que também significa "festa onde as pessoas vão dançar"), escrita em Sol menor, Moderato Expressivo, bastante dançante e melodias cantábiles. Trata-se de um formato [ABERTURA – A – A' – B – B' – A – A' – B – B'], inicia-se em tempo de anacruse, onde os cinco primeiros compassos sugerem uma simples abertura, intercalando nos três primeiros compassos de sequências de notas Ré oitavadas, nas duas mãos, sendo que na esquerda, há três apojatura no Dó#3, compassos que apresentam logo o caráter dançante da composição. A partir do quarto compasso é apresentada uma célula rítmica,  que aparecerá no

<sup>7</sup> Nascido no Porto, Portugal, em 1834, Jacinto Heller era filho de um ator que veio para o Brasil quando aquele tinha apenas três anos. Heller tornou-se ator aos 15 anos, estreando no Rio Grande do Sul, e viajou por toda província até a morte de seu pai. Em 1868, empresariando alguns atores remanescentes da Companhia de Heleodoro, Francisco Corrêa Vasques criou a Companhia Phênix Dramática. (MENCARELLI, 2003)

<sup>8</sup> Câmara Cascudo em sua obra *Cinco livros do povo* (1953), aponta a origem dessa história no conto das *Mil e uma noites*, a *Docta simpatia*. Ele é nossa maior fonte de informações a respeito da história da Donzela Teodora, que chegou ao Brasil por volta do século XVIII e tornou-se um cordel muito famoso e lido até os dias de hoje. CELESTINO, Luciana Carlos. *História da donzela Teodora: uma narrativa de transgressão feminina em direção ao reino da alma selvagem*. Cronos, Natal-RN, v. 8, n. 1, p. 275-284, jan./jun. 2007

decorrer de praticamente toda a música, principalmente na mão esquerda, com poucas variantes. A parte A inicia-se no compasso 6 até o compasso 13. Na mão direita, aparece predominante o tema principal. Bastante cantábile, possui 8 compassos, finalizado no primeiro tempo do compasso 13 que reapresenta a célula  $\sharp\frac{2}{4}$  dos três primeiros compassos.

**A DONZELLA THEODORA**

**TANGO**

*Ai! Ai! POBRE PAI!*

Peço 19000.

ABDON MILANÉZ.

Moderato e express.

ABERTURA

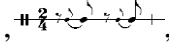
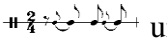
PARTE A


Tema

PIANO.

**Exemplo 1:** Tango: *Ai! Ai! Pobre Pai!* da opereta *A Donzella Theodora* do compositor Abdon Milanez. Redução para piano, editado por *Pianos e Música – Narciso e Arthur Napoleão*, disponível no site: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>

No compasso 14, é reapresentado o tema com variação apenas nos compassos 19 e 20, que em seguida apresenta-se novamente a estrutura rítmica  $\sharp\frac{2}{4}$ , agora três vezes seguidas como na abertura. No compasso 24 inicia a Parte B da música que vai até o compasso 30. Nela, apresenta-se na mão esquerda uma micro-variação da célula rítmica  $\sharp\frac{2}{4}$ , que agora esta ligando a semicolcheia a colcheia  $\sharp\frac{2}{4}$ . Já na mão direita, aparecem acordes de semínimas no primeiro tempo seguido de duas colcheias. No compasso 27, uma sequência de fusas ascendentes e descendentes. No compasso 31, ele cria uma pequena

variação da sequência rítmica ,  $\# \frac{2}{4}$  , que agora apresenta-se  $\# \frac{2}{4}$   uma oitava a cima da inicial, seguido pela repetição da parte B, oitavada a cima, com poucas variações.



**Exemplo 2:** Tango: *Ai! Ai! Pobre Pai!* da opereta *A Donzella Theodora* do compositor Abdon Milanez. Redução para piano, editado por *Pianos e Música – Narciso e Arthur Napoleão*, disponível no site: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>

Após a motivada estreia no Rio de Janeiro, uma crítica escrita por Cardoso de Menezes<sup>9</sup>, publicada na imprensa paulista sobre a opereta *A Donzella Theodora*, foi usada no encarte de divulgação da segunda récita do espetáculo publicado no jornal *O PAIZ* do Rio de Janeiro, publicado no dia 30 de março de 1886. É uma das primeiras analisar, mesmo que sem aprofundamento a obra. Vejamos:

(...) Folgo com manifestar o jubilo que sinto pela brilhantíssima estréia do meu caro amigo confrade Dr. Abdon Milanez na carreira da composição.  
Depois de muito lutar, esperar e quase desesperar, conseguio enfim esse bello talento musical vencer os obstáculos que lhe oppunhão a timidez de emprezarios, a inveja de alguns, a indiferença de muitos e a falta de patriotismo de todos(...)

<sup>9</sup> Filho do barão de Paranapiacaba, dr. João Cardoso de Menezes e Sousa (1827-1915). Estudou na Faculdade de Direito de São Paulo entre os anos de 1867 e 1871. Sabe-se, através de Carlos Pentead de Rezende em "Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo", que era alto, esbelto, bom pianista e inspirado compositor popular. Compositor popular, nos cinco anos que viveu em São Paulo, trabalhou intensamente para o teatro musical. Foi amigo de Henrique Luís Levy, pai de Alexandre Levy. MARCONDES, Marcos Antônio. (ED). Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.



A partitura da *Donzella Theodora* contém paginas de arrojada inspiração e textura melódica de uma tal espontaneidade, que bem denuncião no jovem estreante um estro capaz dos maiores commetimentos na urdida de poemas lyricos.

Se entrar na analyse minuciosa dessas paginas francamente prometedoras, trabalho que não cabe no mode estreito de uma ligeira correspondência, citarei todavia, entre outras belezas que ellas encerrão, o magnifico trecho concertante com que finalisa o 1º acto da opereta e onde facultade compositiva de Abdon Milanez se revela com extraordinária pujança no estylo grandioso.

No gênero puramente melódico, onde a frase musical se preocupa exclusivamente com a fiel traducção do sentimento ingênuo, que inspira mais poesia do que arrebatamento dramático, Abdon Milanez é de uma inspiração felicíssima.

Em suma, deixando para ulterior oportunidade a apreciação de todas as bellezas do seu bem ideado spartitto, limito-me a consignar nesta missiva a suspiciosa estréa do meu jovem sympatico e telentoso confrade, fazendo votos para que Sua Magestade, o publico e Suas Alteza, os Srs empresários não lhe deixem desconço ao estro facundo.

Afirmando ser ele um amigo, confrade do compositor, Cardoso, que também era pianista, apresenta-nos importantes reflexões no texto, onde se pode perceber possíveis rejeições, que o compositor tivera já no seu início de carreira entre os músicos de formação conservatorial, provavelmente por ser ele um autodidata assumido ou ainda, por até então, ter se dedicado apenas as composições consideradas “inferiores” entre alguns intelectuais, ao usar temas melódicos e ritmos oriundos das favelas, guetos e periferias. Ao final, chama-nos a atenção que Cardoso pede para o imperador D. Pedro II e sua família a irem prestigiar a obra. Demonstra-se nisso, como a participação da família real na vida cultural brasileira ainda motivava engajamentos e divulgações para as produções que ocorriam na capital do país. A ida do imperador acabou acontecendo no dia 06 de abril de 1886, na terceira récita da opereta.

Outro personagem importante para montar o quebra-cabeça da trajetória inicial de Milanez chama-se Oscar Guanabario de Sousa Silva, que atuou durante quase meio século (de 1879 a 1937) na imprensa carioca. Reconhecido por Enio Squeff<sup>10</sup> como “o maior representante da opinião musical do Brasil na época”, como “um crítico avançado para o tempo” que “reivindicou para sua condição um profissionalismo que sequer era encarado seriamente por parte da comunidade” (2004, p.114), o musicólogo Luís Antônio Giron considera-o como “o fundador da crítica especializada no Brasil” (2004, p.16).

Amigo de Milanez, na coluna *Diversões – Concertos* – do jornal carioca *O Paiz*, de 25 julho de 1887, temos uma crítica que cita-o como “mero amator, simples curioso, que poucos conhecimentos technicos possuía”, como pode-se ler abaixo:

“Serviu de introdução á segunda parte a marcha de Abdon Milanez *A imprensa*. Este moço, conhecido e estimado pela sua opera-comica *Donzella Theodora*, foi aclamado innumeras vezes, não só no Rio de Janeiro como tambem em S. Paulo.

---

<sup>10</sup> Este publicou importantes reflexões sobre música num material que integraram a consagrada coleção “O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira”, coordenada por Marilena Chaui.

A imprensa teceu-lhe os maiores elogios e para elevar-lhe os merecimentos publicou a sua qualidade de mero amador, simples curioso, que poucos conhecimentos técnicos possuía; as ovações não se interromperam e a crítica, a crítica justa, a crítica sensata e benéfica não foi exercida como convinha ao caso. O grande argumento era que se devia animar o nosso compatriota.

Nesta crítica, que se auto intitula “sensata e justa”, nos abriu reflexões, acerca de uma passividade da imprensa em criticar as carências notórias existentes na técnica de composição de Milanez, assim como denuncia o próprio Guanabara, que: “o grande argumento era que se devia animar o novo compatriota”, ou seja, não o criticar, pois poderia desmotivá-lo. Isso dialoga com a ansiedade de alguns intelectuais e do próprio D. Pedro II, que guiados por um exacerbado nacionalismo, desejavam criar uma identidade nacional, onde a arte no geral, desempenhariam um papel importante, já que o sucesso do compositor, conceitualmente seria o sucesso do próprio país.

Dentro da seriedade que Guanabara impôs a sua crítica, revela-se algo que circulava provavelmente no “boca-a-boca”, entre os intelectuais e admiradores da arte que se colocavam a criticar. Boatos em torno da incapacidade de o compositor também arranjar, instrumentalizar a sua música. Isso nos abre futuros pontos de investigações, para elucidar se na época, era tão necessário no que ele chama de “compositor moderno” a habilidade de ser um exímio arranjador. Sobre isso ele fala “O músico moderno não confia a ninguém a instrumentação das suas obras. A instrumentação é a côr de um quadro, e quando habilmente manejada supprime muitas vezes a fraqueza da inspiração”. Sobre Milanez ele afirma ainda: “tem grande talento, coisa muito vulgar nesta terra, tem bastante inspiração e compõe com muita facilidade; falta-lhe, porém, estudar para se tornar completo”. E reafirma sua posição, e possivelmente de outros pares da música, que: “Enquanto não o fizer, será por nós considerado como homem pouco amante da arte e como tal – na esfera dos amadores incompletos”, afirmando ainda: “será sempre destacado com as desvantagens que lhe descobriremos todas as vezes que entrar n’um programma ao lado daquelles que sabem, ou daquelles que estudam”, em comparando ele a outros, conclui “Pode ser que estas nossas palavras não sejam muito agradáveis; são sinceras, no entanto, e o nosso intuito é obrigá-lo a estudar, para que mais tarde seja alvo de merecidos aplausos”, concluiu.

### **3. Conclusão**

Apesar de uma viva presença no cenário cultural e musical do final do Século XIX e início do XX, onde Abdon Milanez ajudou a agitar o novo cotidiano cultural urbano brasileiro, é importante ver as composições como fruto do gosto desta sociedade que adotou o

teatro musicado como entretenimento. A grande dificuldade para exercer este tipo de pesquisa está na indiferença historiográfica que limitou a produção bibliográfica sobre o assunto. Ela dificulta a criação de acervos e bases documentais franqueadas a esse tipo de objeto, encontrando hoje apenas acervos tratados e digitalizados de compositores como Chiquinha Gonzaga e Noel Rosa. Estes, em parte, auxiliam a esta pesquisa, por serem contemporâneos, até concorrentes, mas não é justo apenas haver o tratamento do acervo destes compositores. Por isso dedico-me a esses arquivos que dependem exclusivamente “de causas humanas”, assim como alerta Marc Bloch<sup>11</sup>.

## Referências

### Livro

- COELHO, Geraldo Mártires. *Cena lírica e representação: a ópera como valor civilizacional*. IN: *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações* (Org. Antonio Herculano Lopes, Monica Pimenta Velloso e Sandra Jatahy Pesavento), Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Notícia histórica e descritiva da cidade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga. Uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1984.
- GUANABARINO, Oscar. *Bellas Artes. O Paiz, Rio de Janeiro*, Bellas Artes, 1887.
- \_\_\_\_\_. *Pelo Mundo das Artes. Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1922.
- GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: UnB, 1988.
- MARCONDES, Marcos Antônio. (ED). *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999
- MARZANO, Andrea. *A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro do século XIX*. In: MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista*, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro, 1570-1908*. São Paulo, SP: EDUSP, 1999.
- SUSSEKIND, Flora. *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1986.
- VENEZIANO, Neyde. *De pernas para o ar. O teatro de revista em São Paulo*. Imprensa Oficial. São Paulo. Coleção Aplauso, 2006.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Santana Ltda., 1977.

---

<sup>11</sup> BLOCH, Marc. *Uma introdução à história*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 65-6.



**Artigo em periódico**

Hemeroteca Digital: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>