

MENELEU CAMPOS E A ÓPERA *GLI EROI* – UM ACERTO DE CONTAS COM A HISTÓRIA, por João Augusto O’ de Almeida¹

Comecei a escrever essas notas a pedido do maestro Miguel Campos Neto, motivado pela auspiciosa publicação, no Portal Musica Brasilis², da grade orquestral, revisada por ele e Agostinho Fonseca Junior, da ópera *Gli Eroi*, de Meneleu Campos (1872-1927). Datada de 1907, com libreto de Luigi Illica (1857-1919), essa obra permaneceu inteiramente inédita por mais de um século, até a execução nos últimos anos, parcial e em forma de concerto, que recebeu em Belém (2024 e 2025) e em Baku, no Azerbaijão (2024),³ graças a iniciativa de Campos Neto.

A divulgação do *full score* em uma plataforma eletrônica gratuita e de tão amplo alcance veio encurtar o caminho para a apreciação de *Gli Eroi*, depois do esquecimento secular, e se somou a outros acontecimentos⁴ que têm levado a uma reversão na sorte dessa obra, atingida no nascedouro por mudanças na conjuntura econômica, política e cultural do Pará que, àquela altura, se revelaram fatais tanto para o projeto de encená-la, como para as aspirações de Meneleu como compositor. O mergulho do regente titular da OSTP no drama lírico criado por Meneleu e Illica foi mais uma etapa preparatória para que, finalmente, a sua primeira representação se tornasse realidade. E esse foi o impulso para finalizar o presente artigo, às vésperas da estreia mundial de *Gli Eroi*, no Theatro da Paz, 119 anos depois que seu autor traçou a barra dupla na partitura.

Divido esse artigo em duas partes. Na primeira, minha intenção é trazer dados sobre o contexto de produção de *Gli Eroi* e tentar reconstituir os passos de Meneleu entre a concepção da ópera e as tentativas de encená-la, movimentos que evidenciam a

¹ Mestre em Música pela Escola de Música da UFRJ. Doutorando do Programa de Pós-graduação em História/UFGA.

² musicabrasilis.org.br.

³ No concerto de 26/08/2024, parte da programação do XXIII Festival de Ópera do Theatro da Paz, teve estreia absoluta o dueto dos personagens Alessandra e Max, do 1º ato da ópera. Esse trecho foi apresentado em público pela segunda vez, em Baku (24/09/2024), enquanto a 1ª audição mundial da ária de Alessandra, que, na ópera, antecede o dueto, se deu no Theatro da Paz, em 18/06/2025, defendida pela soprano Thaina de Souza. No primeiro caso, os intérpretes foram a soprano Kézia Andrade e o tenor Antonio Wilson; no Azerbaijão, a soprano Ilaha Efendiyeva e o tenor Farid Aliyev. Uma nova apresentação do mesmo dueto aconteceu no concerto de 18/06/2025, com Antonio Wilson voltando a interpretar o personagem Max, agora ao lado da soprano Thaina de Souza.

⁴ O musicólogo Márcio Páscoa publicou trabalho sobre a ópera de Meneleu na alentada série que dedicou ao tema da ópera na Amazônia. O livro traz a edição da redução para canto e piano de *Gli Eroi*, única versão que se encontrava disponível por ocasião desses estudos de Páscoa. PASCOA, M. L. F. R. *Gli Eroi* (de Meneleu Campos). Manaus: Valer, 2009, v. 1.

centralidade dessa obra no plano que delineou para sua inserção profissional, como compositor, em âmbito nacional e internacional. Na outra, procuro acompanhar a acidentada trajetória da partitura de *Gli Eroi* até os nossos dias.

Gestada em meio a condições promissoras, a ópera sofreu um revés antes mesmo de concluída. Uma vez concluída, não ganhou vida no palco, apesar do empenho de seu autor em encontrar lugar e meios para estreá-la. E, nas décadas seguintes, foi se tornando um mero aposto ao nome de Meneleu, como o seu atributo mais importante, apesar de desconhecida. Sobre suas qualidades intrínsecas as citações em compêndios de história da música no Brasil, obviamente, não tinham o que dizer. Afrontando o esquecimento, o preconceito, desinteresse ou renitente centralismo dos estudos musicais brasileiros, poucas e honrosas exceções, como o trabalho de pesquisa e divulgação do historiador Vicente Salles, referência por onde tantos, mais recentemente, acessaram o nome e a obra do compositor paraense.

Procuro esboçar algumas respostas para a primeira questão que surgiu logo que comecei a me aproximar desse personagem como objeto de pesquisa e tomei conhecimento da existência de sua ópera: quais as razões para que Meneleu jamais tenha logrado a execução de *Gli Eroi*, nem nos anos próximos a sua criação, nem nos vinte anos que se seguiram, até a morte do compositor, em 1927.

Não que levar uma ópera à cena seja tarefa de pouca monta, como se constata na experiência de tantos criadores nacionais cujas óperas tiveram o mesmo destino. Há muitos fatores que devem convergir para que a produção original de uma ópera, de um compositor, ele mesmo, estreante no gênero, se viabilize. Da disponibilidade de recursos materiais e humanos, da expectativa de sucesso e lucros que interessem os promotores, da legitimidade suscitada pelo autor, dos significados que a montagem dessa obra pode projetar em determinado contexto e, se se coaduna com a política cultural em vigor, ou numa visão mais rebaixada, dos dividendos simbólicos e políticos que as esferas de poder vislumbram extrair de tal investimento.

Em 1938, quando Luiz Heitor Corrêa de Azevedo publicou a sua *Relação das óperas de autores brasileiros*⁵, a contagem atingiu 107 títulos de 46 compositores, dos quais somente 48 chegaram a ser representados. *Gli Eroi* comparece nesse levantamento,

⁵ AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

com recorte entre os anos de 1860 a 1937, em citação sumária, sem maiores comentários, informando, além do desconhecimento de Azevedo com relação à música, apenas o número de atos – quatro –, o célebre autor do libreto – Illica – e o paradeiro da partitura, que então se encontrava no Rio de Janeiro, em posse do diplomata Deoclécio Marinho de Campos, irmão mais velho de Meneleu.

Octavio Meneleu Campos era natural do Pará, filho de uma família que cultivava a música; o pai, João Marinho de Campos, banqueiro e comerciante, com negócios em Belém e Manaus, era um músico diletante conhecido nas rodas sociais de elite na capital paraense. A mãe dava classes de piano e uma das irmãs, Isabel, considerada entre as primeiras pianistas da cidade.

A iniciação musical de Meneleu se deu com a mãe, no piano, mas, ainda adolescente, ele chega a se apresentar em concerto como tenor, cantando uma ária da *Forza del destino*, de Verdi⁶. Inicia-se no violino com o baiano Adelelmo Nascimento, *spalla* da companhia que fez a temporada lírica inaugural do Theatro da Paz. Foi Nascimento quem enxergou e avalizou o futuro do pupilo na composição e, com o peso do seu prestígio, convenceu a família de que o investimento na formação musical avançada de Meneleu valeria a pena. Isso se concretiza em 1891, quando ele abandona o curso de direito em Recife e embarca para estudos de composição no Conservatório de Milão.

Feito esse esboço biográfico introdutório, volto à ópera de Meneleu.

Gli Eroi foi criada com grandes ambições, que as condições, então favoráveis, autorizavam e seria, como mencionei, um ponto central no referido plano de carreira do compositor, em que as cidades de Belém e Milão cumpririam papéis estratégicos. Além da formação privilegiada e dos reconhecidos predicados que concorriam para uma posição vantajosa no meio paraense, Meneleu contava com o capital econômico, social e político da sua família.

Duas instituições sugeriam vitalidade, estabilidade e o potencial de expansão do campo musical em Belém. O Theatro da Paz, que fez da cidade ponta nortista de um vigoroso circuito nacional e internacional de espetáculos, e que vinha recebendo

⁶ Concerto Maria França. In: *A República*, 20/06/1890, n. 100, p. 1.

companhias líricas italianas com subvenção governamental, e o Instituto Carlos Gomes, um dos poucos conservatórios públicos em atividade no país. O Theatro da Paz estava consolidado como lugar de entretenimento por excelência das camadas altas e médias da população, ocupado incessantemente pelos diversos gêneros músico-teatrais e do teatro declamado, de especial interesse para o segmento ao qual Meneleu pertencia, como palco de concertos e de ópera. O Conservatório havia surgido da articulação de um grupo de elite, que pretendia criar um centro público de formação para músicos e responder à escassez local de profissionais habilitados diante da dinamização do mercado musical em Belém. Buscavam, em suma, promover a autonomia ou diminuir a dependência do elemento externo nessa área. A instituição nasceu celebrizada pela associação ao último ano de vida de Carlos Gomes, seu primeiro e breve diretor, envolta, portanto, à mítica gomesiana, o que para as lideranças desse campo, representava um importante ativo simbólico, escudo protetor contra ameaças à sua permanência.

Em 1900, Campos se tornou o terceiro diretor do Conservatório, nomeado pelo governador Paes de Carvalho, republicano histórico que participou da gênese da instituição e a incorporou à rede estadual de instrução, como Instituto Carlos Gomes. Não deve passar despercebida a circunstância da nomeação do jovem recém diplomado, em substituição à Gama Malcher, músico paraense com maior bagagem de realizações, inclusive no campo da ópera, que exerceu a direção do ICG por um ano, sempre na condição de interino. Ela evidencia o componente político subjacente à escolha de Paes de Carvalho, um aspecto incontornável na trajetória dos dois compositores.

No ano em que Meneleu retorna da Itália, o Theatro da Paz completava duas décadas de temporadas líricas por companhias italianas, e a ópera vinha sendo um gênero especialmente incentivado pelos governos, cujas políticas procuravam projetar sinais de modernidade e civilização, condizentes com a afluência econômica do Estado. Eram, portanto, políticas receptivas aos empreendimentos musicais, que expressavam o ideal civilizatório assim entendido, e não faltavam recursos para manter um conservatório subsidiar estações operísticas e promover concertos orquestrais nas grandes datas cívicas.

Quanto à contraparte europeia, para Meneleu, com bases bem assentadas depois de nove anos de estudos em Milão, a cidade se afigurava nos seus planos uma plataforma de lançamento da sua carreira como compositor na Europa, o que lhe legitimaria a posição no outro lado do continente. Conforme apontei em minha dissertação de mestrado, o jovem Meneleu buscava, seguindo, aliás, um roteiro comum a tantos músicos brasileiros,

mais do que a formação, o juízo autoritativo de um grande centro para credenciar-se no país natal, ao mesmo tempo em que a posição de destaque no Brasil, como virtual substituto de Carlos Gomes na direção do conservatório paraense, era importante para cacifá-lo na Europa, num jogo de mútuo reforço entre os dois polos. É preciso ressaltar que as ações de Meneleu denotam que ele projetava desenvolver sua carreira artística, paralelamente, no Brasil e na Europa.

A notícia de um projeto de ópera de Meneleu começa a circular logo que ele retorna à Belém, no final de 1899, depois da longa temporada milanesa, quando então assume a direção do Instituto Carlos Gomes. Percebe-se no meio local a expectativa por uma obra “de fôlego”, expectativa que o próprio compositor parecia alimentar, com sugestões respingadas na imprensa. Do excelente aproveitamento como estudante, que os jornais de Belém, por anos, reportaram, esperava-se agora os frutos que patenteassem a realização das suas potencialidades, entre os quais não podia faltar uma ópera. Diga-se que era corrente no meio social de Meneleu a noção da ópera como pináculo da arte musical, espécie de selo de autenticação de um compositor consumado. No Brasil, as realizações de Carlos Gomes só reforçavam esse modelo, particularmente em Belém, onde a celebração efusiva de suas obras e personalidade e, depois, a experiência dramática de sua doença, morte e funerais, o tornaram objeto de culto. Os movimentos de Meneleu, nesse momento, pareciam metodicamente orientados na direção de ascender ao patamar de um compositor de ópera.

Aqui um parêntese para registrar que compositores paraenses, antes de Meneleu, tiveram suas óperas encenadas no Theatro da Paz: *Idalia*, de Henrique Gurjão (1834-1885), em 1881, *Bug Jargal e Yara*, de Gama Malcher (1853-1921), respectivamente, em 1890 e 1895. No esquema de repertório seguido na sede da ópera em Belém, elas se encaixavam na parte reservada às criações nacionais, onde Carlos Gomes tinha lugar de honra. Deve-se mencionar entre os casos especiais a ópera *Patria*⁷, do italiano Enrico Bernardi (1838-1900), por ser exemplo de título alheio a esse modelo repertorial, mas que a programação da temporada podia eventualmente incorporar. O drama lírico de Bernardi havia estreado na Itália em 1879 e estava entre as óperas anunciadas para a estação paraense de 1883, na qual, pela terceira vez, Bernardi seria o regente da orquestra. A

⁷ Libreto de F. Pagavini, baseado em drama de Victorien Sardou. Estreou em 1879, no Teatro Sociale de Lodi, com “bom sucesso de público e crítica” ([https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-bernardi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-bernardi_(Dizionario-Biografico)/)).

produção de *Patria*, entretanto, foi abortada em razão dos contratempos que prejudicaram os trabalhos da companhia naquele ano. Bernardi era um nome de expressão no ambiente músico-teatral italiano, amigo de Carlos Gomes e muito estimado pelo público e pela imprensa de Belém, por suas atuações à frente das orquestras nas jornadas líricas de 1880 e 1882. Havia, portanto, muitos pontos a favor para a inclusão do trabalho de Bernardi no repertório das temporadas belenenses.

O caso de outro compositor italiano, Ettore Bosio (1862-1936), se insere na história da ópera no Theatro da Paz com diversas singularidades. Ele havia retornado ao país natal depois de uma estadia de dois anos na cidade de São Paulo. Encorajado pelo compositor paulista Assis Pacheco Neto (1865-1937), entusiasta do seu talento, a escrever uma ópera em português, Bosio aceitou o desafio e escolheu basear-se no romance *Duque de Vizeu*, do escritor português Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931), ficando a confecção do libreto a cargo do próprio Pacheco Neto. A via para que a criação absoluta dessa ópera acontecesse em Belém, foi o maestro e empresário lírico paulista Joaquim de Carvalho Franco (1863-1927), que já iniciara uma bem sucedida atuação empresarial na capital paraense e chegou a comandar nove temporadas operísticas do Theatro da Paz. Os dois travaram conhecimento na Itália, e Franco, apostando no sucesso do trabalho de Bosio, assumiu realizar a estreia do *Duque de Vizeu* na estação de 1892⁸.

Pontos que fazem de *Duque de Vizeu* um caso único nos anais da ópera em Belém: Bosio era um jovem compositor sem sucessos no currículo e desconhecido do público paraense; fora aquelas obras dos filhos da terra – Gurjão e Malcher, já mencionados –, a première de *Duque de Vizeu* foi a primeira estreia absoluta de uma ópera, no Theatro da Paz. Ettore Bosio também leva o crédito por outra novidade: a primeira vez que, naquele palco, se cantou uma ópera em vernáculo. Ele ainda conseguiria inserir a sua *Ideale*, ópera de um ato, na programação de 1900, empatando com Malcher em primeiro lugar como os únicos autores que emplacaram duas estreias mundiais no principal palco paraense. Quanto à presença de suas obras nas temporadas, Bosio suplanta os paraenses, uma vez que *Duque de Vizeu* teve nova representação em 1893, enquanto as óperas de Gurjão e Malcher, não foram reencenadas em estações subsequentes.

⁸ Ettore Bosio. In: *Diário de Notícias*, 22/03/1892, n. 65, p. 3.

Isso vai aqui dito para salientar que títulos de compositores paraenses e óperas novas ou fora do repertório padrão, ocasionalmente, tiveram lugar nos projetos das temporadas líricas belenenses, passando por cima das dificuldades de produção de uma obra inédita, quebrando parâmetros estabelecidos e vencendo possíveis prevenções e resistências, resultado, sem dúvida, da conjunção de interesses, negociada entre governo, empresa lírica e a direção artística da companhia. Ultrapassadas essas barreiras, as obras finalmente, podiam testar suas chances no gosto do público e na apreciação da crítica. Com tais antecedentes e na posição em que estava, a perspectiva de representação da ópera de Meneleu era palpável.

Retomando o fio da meada. Nas tratativas com o governo para que assumisse a direção do Conservatório, no final de 1899, quando a conjuntura política lhe era amplamente favorável, Meneleu havia obtido a vantagem de dedicar-se apenas à direção administrativa, que seria tocada com mais dois membros do quadro de professores, escolhidos por ele, escusando-se de ministrar qualquer disciplina. Também fazia parte do acordo a possibilidade de um ano inteiro de licença. Essas condições visavam permitir tempo para dedicar-se ao trabalho de criação e de divulgação da sua obra, especialmente na Europa, onde ele pretendia gozar o generoso benefício da licença. Não eram termos inéditos para o caso do Conservatório, ao contrário, no que se refere à licença, assemelhava-se àquele negociado com Carlos Gomes, o já referido primeiro ocupante da cadeira de direção.

Sua despedida do Conservatório Verdi, em 1899, que se deu com um grande concerto autoral, era uma primeira etapa do plano. Nessa ocasião, Meneleu apresentou dois quartetos e cinco de suas romanzas, concerto com extenso comparecimento da crônica artística milanesa, que não deixou de apreciá-lo em suas colunas. Com a reprodução, na imprensa de Belém, dessa atenção midiática recebida em Milão, Meneleu apresentou as suas credenciais, como um cartão de visitas, ao seu reingresso na sociedade paraense.

Nos jornais de Belém, a primeira referência explícita ao projeto da ópera se deu, de forma enviesada, em 1900, pela *Folha do Norte*, em meio à polêmica sobre o “Concerto ao povo do Pará”, um concerto que Meneleu tinha organizado como sua apresentação artística aos conterrâneos, e para cujo programa escolheu os dois primeiros quartetos de cordas que compôs e havia recentemente apresentado em Milão. Esse repertório, fora dos padrões habituais para o público de Belém, foi recebido com má vontade pelo crítico do

jornal de oposição, que lhe lançou algumas setas envenenadas. O compositor resolveu confronta-lo, deslanchando, assim, uma acirrada polêmica na qual ficaram impressas as primeiras notas negativas sobre Meneleu, depois de uma década de referências sempre elogiosas nos jornais da cidade natal.⁹ Campos atçou a bÍlis da *Folha* ao conceder atenções especiais ao concorrente, *A Província do Pará*, o que significava “passar recibo” de sua filiação ao grupo político-partidário no poder e, por conseguinte, tornar-se alvo dos ataques da oposição.

Numa das peças da polêmica, entre outras estocadas no compositor, o articulista da *Folha* criticou o preço cobrado pelos ingressos desse concerto, acima do que era praticado para esse gênero de apresentação em Belém. A razão não-declarada da suposta cobrança excessiva seria o fato de Meneleu estar angariando recursos para a compra do libreto sobre o qual escreveria o que o autor do artigo chamou de sua “ex-futura ópera”. O epíteto sugere que a intenção do compositor, além de não ser recente, era de conhecimento do público, que vinha aguardando por essa prova de seu talento, talvez, por tempo demais, quem sabe, sugere maldosamente o crítico anônimo, Meneleu já tivesse até abandonado o projeto. Colocando de parte as motivações políticas e os possíveis ressentimentos pessoais do detrator de Meneleu, o projeto da ópera continuava de pé e estava em pleno andamento.

A essa altura, o professor de Meneleu, Vincenzo Ferroni, tinha três óperas no seu catálogo, que foram encenadas com boa acolhida do público. *Rudello*, foi a terceira colocada no célebre concurso da Casa Editora Sonsogno, do qual saiu vencedora a *Cavalleria rusticana*, e teve representações no Costanzi, de Roma (1890). As outras duas, *Ettore Fieramosca* e *Il carbonaro*, subiram à cena, respectivamente, no Teatro Sociale de Como (1896) e no Teatro Lírico Internazionale de Milão (1900). Anote-se que, no Conservatório de Paris, Ferroni foi aluno de um dos maiores operistas franceses, Jules Massenet.

Meneleu já havia se exercitado com material dramático em, pelo menos, dois trabalhos durante o seu período de estudante: um dueto com texto de Ghislanzoni baseado no *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, e uma cena escrita sobre o *Werther*, de Goethe, que apresentou em uma das provas finais do Conservatório Verdi. Já a ópera em três atos *Il*

⁹ O’ DE ALMEIDA, João Augusto. *Meneleu Campos e a música vocal no ocaso da belle époque paraense*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 45-54.

Salcondotto, foi composta ao longo do ano em que se demorou em Milão, depois de diplomado maestro compositor. O libreto de Romeo Carugati (SALLES, 1972), versava sobre o cerco de Gênova pelas tropas austríacas, em 1800, no contexto das guerras napoleônicas. Entretanto, não há qualquer menção a esse título na volumosa documentação jornalística produzida sobre Meneleu, quando a assinatura num trabalho desse gênero, como se viu, contaria tanto para a sua reputação como compositor. O resultado não teria sido satisfatório? Talvez a considerasse como um exercício de carpintaria operística, sem a pretensão de obra acabada? De toda forma, quando três anos depois, se lançar e procura de um libreto, o assunto recairá novamente sobre um capítulo da história da formação do estado italiano, dessa vez, a revolta contra o domínio da Lombardia pelos austríacos, indicando que não era ao acaso ou recente a decisão por esse universo temático.

Nos dois primeiros anos à frente do ICG, Meneleu trabalhou intensamente na composição de outras obras e não perdeu oportunidade de fazer executar essas e aquelas que trouxe na bagagem. Em concertos dentro e fora do Instituto ele havia estreado mais de trinta títulos. Além dos mencionados quartetos, foram ouvidas suítes orquestrais, peças para piano, banda, coral, madrigais, romanzas, uma fantasia para violino, um arranjo para orquestra da paráfrase de Gottschalk sobre o *Hino Nacional Brasileiro* e a sua *Sinfonia em Lá Maior*. Em maio de 1903 chega o momento de pôr em marcha a etapa seguinte do plano: licencia-se e segue para um ano de residência na Europa, com uma extensa lista de tarefas a cumprir, entre as quais, encontrar um libretista ou obter a adesão do libretista que talvez já tivesse escolhido e com o qual iria definir as bases para o trabalho de criação da sua ópera.

Em Milão, ele edita um livro sobre elementos de música e um método de solfejo, para uso no conservatório paraense; envia quatro artigos, especialmente para publicação em *A Província do Pará*, e promove dois concertos com suas obras, um no Conservatório Verdi e outro no Instituto dei Ciechi. Peças de peso do seu portfólio compõem os programas: dois novos quartetos, a fantasia de concerto para violino, a suíte *Impressões Amazônicas* e a Sinfonia: “Foi indispensável mais uma viagem, mais um passeio à Europa, para que Meneleu firmasse de vez os seus créditos apreciáveis.”¹⁰. De novo, as

¹⁰ O DIA. In: *A Província do Pará*, 06/07/1903, p. 1.

notas elogiosas que os jornais italianos dedicaram à Meneleu são transcritas em *A Província*¹¹.

Detalhes importantes sobre essa passagem do compositor paraense pela Europa são contados, em 1906, por Demétrio de Toledo, que assinava a coluna Notas Brasileiras, enviada de Paris para a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. O colunista usa a ocasião para narrar, recuando ao biênio 1903-1904, como se consumou a parceria entre Meneleu e Luigi Illica, conforme ouviu de um íntimo do compositor¹². Descontadas algumas imprecisões e exageros desse relato, é perfeitamente plausível a asserção de que Meneleu tinha em mente um libretista italiano de prestígio “afim de que seu trabalho não encontrasse obstáculos em subir à scena nas grandes capitais européas”. O compositor havia escolhido um dos mais bem-sucedidos profissionais contemporâneos da especialidade, que ao longo da vida escreveu mais de trinta libretos, alguns para obras basilares do período, como as quatro gemas do catálogo de Giacomo Puccini,¹³ que integram o cânone operístico mundial. Além da preocupação com a qualidade do material literário e dramático, da contribuição que, do alto da sua experiência, Illica podia dar, em termos do tratamento musical para as diversas situações dramáticas, estava no cálculo de Meneleu que o nome de Illica removeria entraves naturais para um autor estreado e estrangeiro. O mesmo pode-se dizer quanto à escolha do tema histórico e patriótico, de grande apelo para o público italiano, e especialmente para a Lombardia a qual se referia, especificamente, essa passagem; mais um fator a facilitar a recepção no mercado onde ele planejava lançar sua ópera.

ALGUMAS ÓPERAS COM LIBRETOS DE LUIGI ILLICA (1892-1911)	
COMPOSITORES	ÓPERAS
Giacomo Puccini	<ul style="list-style-type: none">• <i>Manon Lescaut</i> (1893)*• <i>La Bohème</i> (1896)**• <i>Tosca</i> (1900)**• <i>Madama Butterfly</i> (1904)**
Piero Mascagni	<ul style="list-style-type: none">• <i>Iris</i> (1898)

¹¹ MENELEU CAMPOS. In: *A Província do Pará*, 04/07/1903, p. 1.

¹² Notas Brasileiras/O maestro Meneleu Campos. In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 02/09/1906, p. 2.

¹³ O libreto de *Manon Lescaut* foi criado à várias mãos

	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Le Maschere</i> (1901) • <i>Isabeau</i> (1911)
Umberto Giordano	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Andrea Chénier</i> (1896)
Alfredo Catalani	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La Wally</i> (1902)
Alberto Franchetti	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cristoforo Colombo</i> (1892) • <i>Germania</i> (1902)

* Além de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, colaboraram na adaptação da obra de Prévost, Marco Praga, Ruggero Leoncavallo e Domenico Oliva.

** Em colaboração com Giuseppe Giacosa.

Nesse mesmo artigo, talvez, se encontre a explicação para que Meneleu não tivesse inserido nenhum trecho de *Gli Eroi*, nem nesse período nem nos anos seguintes, nos programas dos muitos concertos que organizou ou participou como regente. Segundo Toledo, o contrato lavrado entre Meneleu e Illica, obrigava os dois à maior discrição com relação à ópera, obviamente, enquanto esta não tivesse subido à cena. Medida comum tanto para colocar a obra à salvo de usurpação intelectual como para garantir os efeitos do ineditismo diante do público e da crítica.

Não é conhecido o teor desse documento. A intransigência com que Meneleu resguardou a integridade da obra, sem lhe expor, em apresentação pública, qualquer fragmento, mesmo depois da morte de Illica, em 1919, pode indicar, de fato, que a encenação era condição terminante para a divulgação de suas partes. A tal cláusula, se existiu, trazia em seu bojo senão a certeza, uma perspectiva otimista quanto à montagem de *Gli Eroi*, para breve, e não levava em conta que, caso não conseguissem estreá-la, todo o esforço criativo da dupla poderia estar condenado ao esquecimento. Se, em algum momento, Meneleu se viu desobrigado dessa imposição contratual, ele perseverou em mantê-la, aparentemente, sem nunca desistir de ver *Gli Eroi* materializada no palco, pela primeira vez, na forma para qual foi concebida.

É provável, como se lê na narrativa de Toledo, que Illica estivesse entre os assistentes, talvez especialmente convidado, do concerto de 1903, uma exibição exuberante do que o compositor havia produzido até aquele momento. Segundo a fonte do articulista, Illica declinou de uma primeira abordagem de Meneleu, mas convenceu-se a firmar a colaboração depois do que ouviu neste concerto. Os acertos com Illica para a

produção do que seria o libreto de *Gli Eroi*, provavelmente, iniciaram na sequência desse encontro, em maio de 1903, uma vez que Meneleu informa o ano de 1904 como o marco inicial do trabalho de composição da ópera, portanto, quando o libreto ou parte dele estava concluído.

De volta à Belém, Meneleu rege a estreia do seu *Concerto para Piano em Lá Maior*, tendo Paulino Chaves como solista, no tradicional concerto em homenagem à Carlos Gomes que era realizado todos os anos no Conservatório. Este será o penúltimo item no capítulo de suas obras mais extensas, que está para se fechar com a conclusão de *Gli Eroi*.

Contudo, em Belém, quando o trabalho de confecção da ópera avançava para o último ato, a conjuntura econômica, política e, por conseguinte, de política cultural, muda, e Meneleu foi um dos atingidos por essa mudança. Em junho de 1906, desprestigiado pelo governador Augusto Montenegro, sucessor de Paes de Carvalho, demite-se da direção do Instituto Carlos Gomes. Um ano depois, a instituição é extinta. A causa do fechamento apresentada por Montenegro, foi a necessidade de cortar despesas frente à crise econômica deflagrada pela forte queda na cotação do látex, naquele ano, prenúncio da *déblâque* que daria o golpe de misericórdia na economia gomífera, em 1912.

Nos anos seguintes, os governos deixam de subsidiar temporadas líricas, encerrando o período áureo da ópera no Theatro da Paz. A perna belenense do plano de Meneleu estava, portanto, prejudicada, não só por condições econômicas mais adversas e pelos abalos estruturais no campo musical, mas porque não haveria espaço institucional para um nome incompatibilizado com o chefe do executivo paraense e com o grupo político no poder. Sem o Conservatório e os incentivos às temporadas líricas, o compositor não poderia contar com as estruturas do campo musical dependentes do governo, único capaz de viabilizar projetos de grande porte nesse terreno – concertos com orquestra, comissões para grandes eventos ou a produção de espetáculos operísticos, por exemplo.

A reviravolta nas condições institucionais de reprodução da música, em Belém, certamente, representou um dano ao desenvolvimento da carreira de Meneleu, da maneira como ele a havia planejado. Por ora, restava-lhe concentrar-se em pôr o ponto final na partitura e tentar a estreia milanesa de *Gli Eroi*.

Logo após a demissão, Meneleu parte para a Europa. A coluna Notas Brasileiras da *Gazeta de Notícias*¹⁴ carioca, traz, mais uma vez, notícias sobre o compositor, informando que ele foi hóspede na residência de Illica em Castell'Arquato, onde os dois trabalhariam nos últimos atos de *Gli Eroi*. Antes disso, é Illica que é convidado de Meneleu na capital francesa. *A Província* registra que o encontro entre compositor e libretista, em Paris, serviria para que este último se inteirasse sobre o andamento da feitura da ópera e ouvisse os atos que já haviam sido postos em música. Nessa ocasião, Illica assistiu à audição que Meneleu preparou para convidados em que trechos de três dos seus quartetos foram executados por músicos da *Opéra Comique*, dos *Concerts Colonne* e do Conservatório de Paris.¹⁵ Dez anos depois, há referência informando a realização, nessa estadia parisiense, de um concerto com obras de Meneleu na Sala Berlioz¹⁶, sobre o qual não alcancei confirmação nos jornais consultados.

Um evento significativo a ser divulgado, na verdadeira campanha de propaganda que Meneleu começava a encetar sobre a sua ópera, foi o almoço oferecido a Puccini, quando o compositor italiano estava acompanhando os ensaios da estreia francesa, na *Opéra Comique*, da sua *Madame Butterfly*, o último fruto da vitoriosa parceria Puccini-Illica-Giacosa. Além do anfitrião, do homenageado e de Illica, ao lado das respectivas esposas, tomou parte do almoço o diretor de *A Província do Pará*, João Marques de Carvalho. Essas notícias davam ensejo para sublinhar a apreciação entusiástica de Illica ao trabalho de Meneleu e anunciar, em tão ilustre companhia, que *Gli Eroi* seria representada em Milão no ano seguinte.

Há alguns registros em periódicos brasileiros noticiando acertos para a execução da ópera de Meneleu em Milão. Um deles menciona um contrato já firmado entre os autores e a direção do Scala¹⁷ e dando a estreia, nesse teatro, como certa para novembro de 1907. Todavia, a *première* de *Gli Eroi* não aconteceu como anunciado. A explicação que encontrei, mais próxima dos eventos, data de mais de dez anos após a conclusão da obra, em um perfil de Meneleu publicado na revista *Semana*, de 1919¹⁸. O autor do texto, Júlio Muniz, diz que a ópera ainda não havia sido executada “por falta de recursos pecuniários”.

¹⁴ Notas Brasileiras. In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21/01/1907, n. 21, p. 2.

¹⁵ NOTAS BRASILEIRAS. In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 02/09/1906, n. 245, p. 2.

¹⁶ Os nossos artistas/Maestro Meneleu Campos. In: *Estado do Pará*, 30/01/1916, n. 1.752, p. 1.

¹⁷ NOTAS BRASILEIRAS. In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 02/09/1906, n. 245, p. 2.

¹⁸ OS NOSSOS ARTISTAS/Maestro Meneleu Campos. In: *A Semana*, Belém, 24/05/1919, ano II, n. 61.

Deve-se ter em conta, reitero, que a produção original de uma ópera é investimento de alto custo. Meneleu não publicizou os meios que dispunha e os que estava buscando para viabilizar o seu intento. Não se sabe de outra atividade remuneratória que Meneleu tenha exercido, além daquela de diretor do ICG, do magistério da música, e dos concertos que realizou em seu benefício, um deles, presumivelmente visando a compra do libreto. Por outro lado, nesse período, tampouco encontram-se sinais de dificuldades financeiras no que se conhece da sua biografia. Filho de família abastada, que lhe financiou, sem auxílio governamental, nove anos de estudos na Europa, e casado em segundas núpcias com a herdeira de um dos maiores corretores de imóveis de Belém, o compositor parece ter vivido, sobretudo, de rendas oriundas dos negócios e das propriedades da família. Tal condição lhe permitia transitar com desenvoltura entre o Brasil e a Europa, fazer frente aos custos dos seus concertos, inclusive com orquestra, da edição de suas obras, e pagar pelo trabalho de um dos mais bem cotados libretistas italianos, recursos que podem não ter sido suficientes, entretanto, para erguer a produção de uma ópera no mais prestigioso teatro italiano.

Talvez não erre em supor que, na sua antiga condição de diretor do ICG, espécie de músico oficial do Estado, estivesse em seus planos iniciais recorrer ao auxílio do governo paraense para viabilizar a estreia da sua ópera no Scala de Milão e no Theatro da Paz.

Sintoma de que as chances de encenação de *Gli Eroi* em Milão se reduziram ou se exauriram foi ter Meneleu procurado alternativas. Em 1909, ele desviou o foco para a cidade do Rio de Janeiro que, até àquele momento, não tinha aparecido como prioridade em seu projeto. Jornais da capital federal anunciam o concerto Meneleu Campos no salão da Associação dos Empregados do Comércio, sublinhando a presença confirmada do presidente da República, Nilo Peçanha. O repertório trazia quatro romanzas, com acompanhamento de pequeno grupo de instrumentos, e dois quartetos. Uma mostra do seu trabalho orquestral será ouvida no dia seguinte, no concerto de abertura do 4º Congresso Médico Latino-Americano. Tratava-se de *Albeggiando*, executada sob a regência de Alberto Nepomuceno, compondo programa com peças de Henrique Oswald, Leopoldo Miguez e Carlos Gomes. Mais uma vez a obra de câmara e orquestral serviria como um atestado de proficiência a preparar o terreno para pôr a sua ópera em pauta. É o que faz a *Gazeta de Notícias* ao noticiar o concerto da Associação dos Empregados do Comércio, defendendo a encenação de *Gli Eroi* no recém-inaugurado Teatro Municipal.

Quem terá as premissas desta opera? Italia ou Brasil?

Theatro, já temos: opera nova, está ahi a de Meneleu de Campos. Como poderão ser aplainadas as dificuldades que separam o novo teatro, da opera nova em folha? “Ecco il problema!” Creemos que o publico, em breve, terá ocasião de apreciar, em um concerto, o incostestavel (sic) valor de Meneleu de Campos.¹⁹

Essa passagem pelo Rio de Janeiro, estendida até São Paulo, no que se refere à montagem de *Gli Eroi*, também se mostra infrutífera.

Meneleu retira-se de Belém, novamente, em 1913, intercalando a partir daí, estadias em Paris, Milão e Lisboa. Retorna em 1916, e reabre as portas do seu curso de música, dessa vez imbuído da tarefa de fomentar a cultura do canto orfeônico na cidade. Os concertos com orquestra e conjunto vocal misto, que chegou a contar com 130 executantes, ganham destaque na crônica artística.

Em 1915, havia surgido uma instituição voltada ao auxílio da classe de músicos, o Centro Musical Paraense, que irá manter uma orquestra e uma programação de concertos, congregando em suas fileiras lideranças dispersas após a desativação do Conservatório. Meneleu será um de seus diretores. Em 1925, depois de uma “quarentena” de quase vinte anos, o compositor volta a ocupar uma função pública no Pará, como diretor do Serviço de Canto Coral (governo de Dionísio Bentes), responsável pelo ensino de música nas escolas da rede pública do Estado. Estendeu, então, para a esfera dos grupos escolares a experiência orfeônica do seu curso particular, reunindo dessa vez centenas de estudantes.

A criação da ópera e sua não-execução se tornam um marco de inflexão na trajetória de Meneleu, cuja produção, a partir daí, irá desacelerar drasticamente para jamais retornar ao ritmo experimentado entre os seus últimos anos no Conservatório de Milão e aqueles como diretor do ICG. A memória do legado artístico da fase mais produtiva e ambiciosa do compositor empalidece com o seu desaparecimento.

Ao longo do século XX, os estudiosos da música no Brasil tinham boas chances de se deparar com o nome de Meneleu na consulta às obras referenciais desse campo. Ele é citado na primeira tentativa de esboçar uma história totalizante da música produzida no

¹⁹ MENELEU DE CAMPOS: In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 14/07/1909, n. 195, p. 5.

país, em 1908, com Guilherme de Melo. Vincenzo Cernicchiaro, que foi um dos executantes do *Quarteto em Lá Maior*, na capital da República, faz menção ao compositor paraense na sua obra de 1926, assim como Renato Almeida, no mesmo ano. Meneleu e sua ópera estão arrolados na já referida *Relação das Óperas de Autores Brasileiros* (1938), de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, como também no seu *150 Anos de Música no Brasil* (1956). Em 1970, Vicente Salles publica *Música e Músicos do Pará*, e lhe dedica um alentado verbete. A biografia de Meneleu consta da *Enciclopédia da Música Brasileira* desde a primeira edição, de 1977.

Em 1972, o Conselho de Cultura do Pará publica um número especial de sua revista contendo artigos biográficos sobre Meneleu, escritos por Vicente Salles e pelo cunhado do compositor, Joaquim Janú Parente, além de um catálogo geral de obras, elaborado por Marena Salles²⁰. A publicação fez parte das comemorações pelo centenário de nascimento de Meneleu, promovidas pelo Conselho, encampando proposta e sob a curadoria de Salles. A programação incluía exposição, com fotos, programas de concertos e partituras do acervo do historiador, depois doadas ao Conselho.

Remonta desse período, mais uma entre as inúmeras ações meritórias de Vicente em prol da música do Pará. Ele e Marena Salles trabalharam no levantamento e identificação de cada um dos manuscritos que estavam aos cuidados de descendentes de Meneleu, no Rio de Janeiro. Foi Vicente que, a pedido da família de Campos, fez a intermediação e a entrega de todo o material para a Biblioteca Nacional. Desde aí a partitura da ópera se encontra em local certo, sabido e público: a então Divisão de Música e Acervo Sonoro da BN. Por décadas, portanto, *Gli Eroi* esteve acessível, sem que esse hipotético interessado se apresentasse.

Os anos de 1990 e 2000, porém, assistiram à renovação do interesse pela música produzida no Brasil entre meados do século XIX e o início do século XX, por pesquisadores de vários centros acadêmicos do país. Estudiosos do sudeste esticaram a mirada para outras regiões, inclusive a Amazônia, enquanto os amazônidas iniciavam novas frentes de estudos sobre o seu passado musical. O escopo das abordagens se alargou, já distanciadas das retroprojeções do modernismo andradiano que, avaliava a relevância cultural dos compositores desse período, sobretudo, a partir da maior ou menor

²⁰ SALLES, Vicente. “Centenário de Meneleu Campos”. In: *Revista de Cultura do Pará*. Belém: vol. 2, jul/dez 1972.

adesão a uma certa concepção de nacionalismo musical. Na diversidade de enquadramentos com que o tema passou a ser tratado subjaz o esforço de entender essas obras a partir do seu contexto e especificidades, testemunhos que são das questões, demandas, conflitos, enfim, das condições materiais e ideias de sua época e lugar. Não por acaso, são desse período diversas primeiras audições contemporâneas de algumas óperas de autores brasileiros produzidas nessas décadas de entre séculos.

A obra de Meneleu Campos foi um dos focos desse interesse, objeto de trabalhos que surgiram em sequência, num movimento no qual se inscreve a minha dissertação de mestrado (sobre um recorte da sua biografia e da sua obra vocal de câmara), além de estudos como os de Maria Alice Volpi, Márcio Páscoa, Mário Alexandre Barbosa, Gina Reinert e Dayse Dias Silva e Costa, entre outros. Estudos de natureza diversa e que se debruçam sobre vários aspectos de sua produção ou incorporam as contribuições de Meneleu, situando-as no quadro de tendências da produção musical no Brasil.

Porém, nessa fase mais propícia, quando era natural que a ópera finalmente saísse do seu ostracismo, um capricho do acaso se interpôs. O manuscrito esteve disponível enquanto não estavam em pauta o período, o autor e muito menos a sua zona de produção, agora, porém, que o interesse surgia e desdobrava-se não a encontraram. Explico: a partitura original estava (como ainda está) depositada na Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS) da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro²¹, que então funcionava no terceiro andar do Palácio Gustavo Capanema e, provavelmente, quando o seu acervo, que, a certa altura, precisou ser provisoriamente removido para permitir uma extensa reforma, retornou ao prédio, acidentalmente, a partitura de *Gli Eroi* não voltou ao seu escaninho, indo parar em lugar desconhecido nas vastas estantes da DIMAS. A direção desse departamento sempre acreditou tratar-se de um extravio interno e que a partitura se achava em suas dependências, e não se enganava; seria preciso, entretanto, aguardar que o esforço de localiza-la chegasse a termo. Esse contratempo, de toda sorte, atrasou a apreciação da obra, no momento mesmo, repito, em que vários pesquisadores e maestros a buscaram na BN.

Por coincidência, eu estava fazendo consultas na DIMAS, na ocasião em que a partitura foi localizada, e soube do achado em primeira mão. Houve a intenção de copia-

²¹ Na estrutura atual da BN, a antiga Divisão passou a ser Secção, identificada agora pelo acrônimo SEMAS.

la e trazê-la para Belém, visando uma eventual encenação. Uma das diretrizes do Festival de Ópera da Theatro da Paz era, justamente, a recuperação e registro do rico repertório paraense do passado. Nessa linha, foram levadas à cena óperas de Gama Malcher (2005 e 2006) e Iberê de Lemos (2015), bem como um número significativo de outras obras inéditas ou de raras execuções contemporâneas: sinfonias, concertos, canções, etc. A Secretaria de Cultura do Pará e a Academia Paraense de Música viabilizaram a microfilmagem da partitura, feita na própria BN e, depois, a conversão do arquivo para o formato digital, que foi entregue ao maestro Miguel Campos Neto.

O regente da OSTP iniciou o lento e escrupuloso trabalho, já referido, de revisão da obra, em parceria com Agostinho Fonseca Junior. A seguir, a publicação da partitura, editada pelos dois maestros, no website Musica Brasilis, se constituiu em mais um capítulo virtuoso da biografia de *Gli Eroi*. Com o conteúdo musical assentado, Miguel passou a defender a encenação da ópera. Pude participar de todo esse processo municiando o maestro com as informações históricas ao meu alcance e que ficam aqui registradas, por seu pedido e insistência. Depois do longo recesso e uns tantos percalços *Gli Eroi* irá, finalmente, nascer no palco, dentro da programação do XXV Festival de Ópera do Theatro da Paz.

Uma cadeia imensurável de eventos concorreu para tornar possível aquilo que os espectadores terão o privilégio de testemunhar, algumas das quais, gostaria de mencionar: o fato de as partituras terem se conservado, íntegras, sob os cuidados dos descendentes do compositor, quando a história da música paraense registra tantas perdas irreparáveis no seu patrimônio; o gesto da família, de doação do espólio musical de Meneleu para um arquivo público; o imprescindível papel dessas instituições na salvaguarda da memória coletiva e o acesso democrático que oferecem; o trabalho paciente e incansável de Vicente Salles, em colaboração com Marena, na recolha, no encaminhamento, na difusão, e no incitamento à valorização do passado musical do Pará, aqui, coroado de êxito. – A estreia mundial de *Gli Eroi* representa, em si, também um tributo à sua memória. –. O fato do estado natal de Meneleu atualmente contar com orquestra, coro, cantores solistas, técnicos, etc, que provêm a necessária autonomia para produção de espetáculos líricos, evidentemente, com a benvinda colaboração de profissionais externos, o que conforma uma estrutura com que os paraenses contemporâneos de Meneleu só puderam sonhar. A criação do Festival de Ópera do Theatro da Paz que, no Pará, promoveu o reencontro do público com esse gênero, e com as emoções e a experiência estética única que

proporciona. Os entes todos que compõem a massa crítica já formada para a reprodução da música em Belém, na qual se inscreve a produção acadêmica. Deve-se, sem dúvida, à expertise, seriedade e respeito pela partitura original de Meneleu que pautou o trabalho de revisão e edição de Campos Neto e de Fonseca Junior. O empenho e entusiasmo com que o regente titular da OSTP concebeu e defendeu o projeto da encenação e à Secretária de Cultura do Estado, Úrsula Vidal, que abraçou o projeto sem a menor hesitação.

Gli Eroi é uma cápsula do tempo saturada de história, prestes a ser aberta e que Meneleu nos envia lá do início do século XX. A ópera é tributária dos acontecimentos prometedores que alimentaram esperanças e projetos de personagens como Meneleu Campos. Ele, um produto da afluência econômica que teve grande impacto na vida social e cultural de Belém, repentinamente, quando começava a alçar voo, se viu fora do tempo, “os tempos eram outros”. A sua obra, entretanto, resistiu bem à longa espera. Foi insinuando-se entre dissertações, artigos e teses, foi ganhando executantes. A cada nova canção, quarteto, trecho orquestral, etc, que se dá a conhecer, crescem os seus créditos. Por tudo o que vai escrito acima, quando parecia que o esquecimento tinha a última palavra, eis que o tempo de Meneleu e *Gli Eroi* é agora.