

Significado, representação sócio-política e aspectos retóricos de danças em contexto: o caso das *Tänze des Brassilianischen Ballfestes* de Joseph Wilde

MODALIDADE: 1.2 Comunicações orais

Pablo Sotuyo Blanco
Universidade Federal da Bahia – psotuyo@ufba.br

Resumo: Poucas vezes na história da música podemos nos deparar com obras musicais cujas aparentes simplicidade e feitura comum resultam irrelevantes perante a real dimensão que possuem quando lidas e compreendidas em contextos mais amplos e complexos. Tal o caso das músicas de danças cortesãs cujas características intrínsecas e coreográficas podem ser analisadas e interpretadas sob diversos pontos de vista, desde as escolhas gerais e dedicatórias iniciais, passando pelo significado das suas figuras, até as representações e aspectos retóricos envolvidos. Assim, tais obras ganham uma dimensão histórica e musical únicas, aumentando o seu valor musicológico histórico e social. Tal é o caso das *Tänze des Brassilianischen Ballfestes* de Joseph Wilde (1778-1831).

Palavras-chave: Danças. Representação político-musical. Joseph Wilde.

Meaning, socio-political representation and rhetorical aspects of dances in context: the Joseph Wilde's *Tänze des Brassilianischen Ballfestes* case study

Abstract:

Few times in music history we may have musical works whose apparent simplicity and common making result irrelevant before their real dimension when read and understood in broader and complex contexts. Such is the case of court dances whose intrinsic and choreographic characteristics can be analyzed and interpreted from various points of view, from the general initial choices and dedications, through the meaning of their figures, to the representational and rhetorical aspects involved. Thus, these works take on a unique historic and musical dimension, increasing their social musicological value. Such is the case of the *Tänze des Brassilianischen Ballfestes* by Joseph Wilde (1778 to 1831).

Keywords: Dances. Political music representation. Joseph Wilde.

1. Acerca de Joseph Wilde

Sem verbete biográfico a ele dedicado nos dicionários de música mais importantes,¹ os poucos dados coletados colocam Joseph Wilde como um dos mais importantes e influentes compositores de dança de início do século XIX em Viena. Sem dispor de estudos sistemáticos em torno da sua vida e/ou obra, a julgar pelos dados encontrados, sua produção musical está majoritariamente composta dentro dos gêneros dancísticos (valsas, contradansas, quadrilhas, *cotillons*, *gallops*) e camerísticos (variações) para formações instrumentais diversas, embora a maioria delas sejam para piano.² Várias das suas obras também aparecem entre as publicações musicais da casa Steiner de Viena, regularmente incluídas no *Wiener Allgemeine Musikalisches Zeitung*.

Segundo Carner e Krenn (2013) Joseph Wilde foi, junto com Michael Pamer, quem introduziu a valsa no gosto da corte em Viena, preparando assim o terreno para

compositores posteriores como Lanner e a dinastia Strauss. Ainda, segundo Czeike (1994: vol. II, 219) entre 1815 e 1820 ocupou o cargo de *Hofballmusikdirektor* (Diretor Musical dos Bailes da Corte Real), responsável pelo planejamento e execução dos programas musicais nos eventos cortesãos realizados nas salas do *Redoute* imperial no palácio de Hofburg.

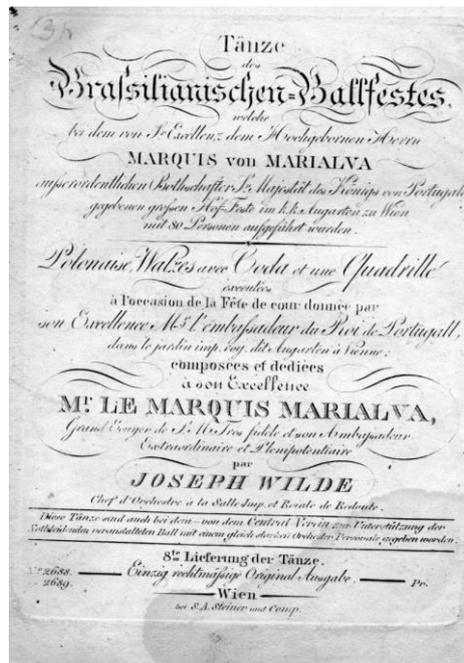
Assim, considerando a sua posição e funções nas datas informadas, pode-se compreender melhor, não apenas a sua participação no desenvolvimento da valsa enquanto dança aceita pela nobreza austríaca (incluindo o surgimento da quadrilha de valsas), mas também a sua eventual função durante o Congresso de Viena de 1815 e na festa oferecida pelo Marquês de Marialva nos jardins de Augarten em 1817.

2. Sobre a obra

Publicada pela casa Steiner em 1817 em versão para piano, a única indicação que desta obra encontramos na bibliografia brasileira consta no Catálogo da Exposição Comemorativa do 2º Centenário do Nascimento de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), promovida em 1967 pela então Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, naquele período chefiada brilhantemente por Mercedes Reis Pequeno, contando com a notória colaboração de Cleofe Person de Mattos.

109 — Wilde, Joseph. / *Polonaise, Walzes avec Coda et une Quadrille, exécutées à l'occasion de la Fête de cour donnée par son Excellence M. / l'Embassadeur du Roi de Portugall, (sic) dans le jardin imp. / roy. dit Augarten à Vienne; composées et dédiées à son Excellence Mr. Le Marquis Marialva, par Joseph Wilde. Wien, bei / S. A. Steiner u. comp., Ch. n° S: u: C; 2688. / Exemplar pertencente à Col. Teresa Cristina Maria.*³ ([PEQUENO], 1967: 29)

Essa versão muito reduzida do texto que de fato consta na capa da partitura⁴ (Fig. 1) coloca a obra num contexto sócio-político muito específico no que diz respeito às intenções, usos e funções da mesma: a festa que o Marquês de Marialva ofereceu à corte austríaca junto ao corpo diplomático estrangeiro em Viena, assim como ao restante da nobreza presente, por ocasião do casamento (por procuração) da Princesa Leopoldina com o Príncipe de Portugal, Brasil e Algarves, D. Pedro de Alcântara, e que fora realizada em 1º de junho de 1817 nos jardins reais e imperiais de Augarten.

Fig. 1 – Capa da partitura das *Tänze des Brasilianischen Ballfestes* de Joseph Wilde

Uma análise preliminar da partitura para piano mostra uma obra aparentemente em três partes, cada uma dedicada a diferentes danças: polonesa, valsas e quadrilha. Coerente com o gênero de danças de salão, as duas introduções (presentes na polonesa e na 1ª das valsas) possuem dois compassos cada, sendo a grande maioria das frases (excetuando boa parte da Coda) regulares de oito compassos. A partir das valsas, todas as frases são anacrústicas.

Embora no fim do Trio da primeira dança conste a indicação “*Polonaise Da Capo*”, considerando a necessária continuidade coreográfica, o mais provável é que não se tocassem os 2 compassos da Introdução, retomando assim a partir da seção A, segundo indicado na Tabela 1.

Tabela 1 – Estrutura geral e características da obra

Movimento	Andamento	Ton.	Tipo de compassos	Estrutura (por compassos)	Observações
<i>Polonaise</i>	s.i.	Dó M	3/4	Intro-A: B-A:	
<i>Polonaise - Trio</i>		Fá M	3/4	:C: C':	No fim do Trio → <i>Polonaise Da Capo</i>
<i>Polonaise</i>	s.i.	Dó M	3/4	A: B-A:	Sem a Introdução
<i>Walzer - N.1</i>	s.i.	Ré M	3/4	Intro-: D: E:	Frases anacrústicas
<i>Walzer - N.2</i>	s.i.	Ré M	3/4	:F: G:	Frases anacrústicas
<i>Walzer - N.3</i>	s.i.	Ré M	3/4	:H: J:	Frases anacrústicas
<i>Walzer - N.4</i>	s.i.	Ré M	3/4	:K: L:	Frases anacrústicas
<i>Walzer - N.5</i>	s.i.	Ré M	3/4	:M: N:	Frases anacrústicas
<i>Walzer - N.6</i>	s.i.	Ré M	3/4	:O: P:	Frases anacrústicas
<i>Walzer - N.7</i>	<i>Posthorn</i>	Ré M	3/4	:R: S:	Frases anacrústicas
<i>Walzer - N.8</i>	<i>Ambos</i>	Ré M	3/4	:T: U-T:	Frases anacrústicas
<i>Walzer - N.8 - Trio</i>		Sol M	3/4	S'	Frases anacrústicas
<i>Walzer - Coda</i>	s.i.	Ré M	3/4	40 :K: L: 14	Frases anacrústicas
<i>Quadrille</i>	s.i.	Dó M	2/4	:V: X:	Frases anacrústicas
		Dó m	2/4	:Y:	Frases anacrústicas
		Dó M	3/8	Z	Frases anacrústicas

* Toda introdução é de dois compassos e os temas são de oito compassos cada.

Ainda a presença de uma segunda (e última) Introdução no início da 1ª valsa, parece sugerir a previsão de uma pausa importante entre a polonesa e o restante da obra, fazendo necessária uma segunda Introdução, sugerindo assim apenas duas grandes partes ao invés de três, segundo os tipos de dança.

Uma possível resposta a estas e outras possíveis questões (como a inclusão no fim da obra de uma quadrilha completamente descaracterizada, que não conta com as tradicionais 5 partes (*Le Pantalon, L'été, La Poule, La Pastourelle* – ou *La Trénis*, e o *Finale*) mas com apenas 3 seções e sem as devidas proporções, contornos fraseológicos ou tipos de compasso) pode ser encontrada na descrição da festa para a qual esta obra foi composta e ali executada.

Segundo o acima referido Catálogo da Exposição Comemorativa de 1967 na Biblioteca Nacional, a *Gazeta do Rio de Janeiro* publicou no seu n. 76 de 20 de setembro de 1817 a “Notícia do grande baile oferecido pelo Marquês de Marialva, / Embaixador de Portugal em Viena, por ocasião do casamento / da Princesa Leopoldina com o Príncipe Real do Reino Unido / de Portugal, Brasil e Algarves” (vide [PEQUENO], 1967: 29). Segundo o referido jornal carioca,⁵ o baile em si foi iniciado pelo Marquês de Marialva dançando a polonesa junto à Arquiduquesa Leopoldina, mas nada informa das valsas ou da quadrilha final, indicando apenas que após o jantar, à 1 hora da madrugada do dia seguinte, “repetiu-se o baile”. (Fig. 2)

O Marquez de *Marialva*, Embaixador Extraordinario na Corte de *Vienna* (diz a *Gazeta da mesma Corte*) deu no 1.º de Junho o grande baile por occasião do casamento de SS. AA. RR., o Principe Real do Reino Unido de *Portugal*, do *Brazil*, e dos *Algarves*, e a Princesa *Leopoldina*. A festa (a que assistirão 25000 pessoas das mais distintas da Corte e da Cidade) começou ás 8 horas. O Imperador e a Imperatriz chegarão ás 9 horas. Estiverão presentes todos os Arquidukes e Arquiduquezas, o Duque de *Saxe-Teschen*, o Principe Real de *Baviera* e sua Augusta Esposa, e todos os Embaixadores Estrangeiros. Rompeu o baile o Embaixador *Portuguez*, que dançou huma *Polaca* com S. A. R. a Arquiduquesa *Leopoldina*. A's 11 horas servio-se huma ceia magnifica. A Corte ceou em huma meza de quarenta talheres. Havia mais huma meza para o Arquiduke *Carlos*, o Arquiduke *Palatino José*, e mais 28 pessoas distintas. Mais de 15000 pessoas participarão deste banquete, não contando aquelles, que estão sentados nos aparadores, e em mezas particulares. A 1 hora repetio-se o baile. O Imperador e a Imperatriz se retirarão ás 2. A partida durou até as 4.

Fig. 2 – Trecho da *Gazeta do Rio de Janeiro* n. 76 de 20 de setembro de 1817

Por sua vez, Bragança informa que, segundo o *Allgemeine Zeitung* de 9 de junho de 1817 depois de dançar a polonesa com o Marquês de Marialva, “Leopoldina dançou em seguida com o embaixador da Espanha o duque de S. Carlos e com o encarregado da embaixada, Navarro de Andrade. [...] Após a ceia iniciou o baile novamente e durou até a

madrugada.” (BRAGANÇA, 2008: 557) Assim, a segunda introdução no início da sequência de valsas ficaria justificada por questões de protocolo, para retomar o baile depois de um primeiro número destacando a noiva dançando com o anfitrião. Ainda, a mudança no tipo de compasso (de ternário para binário) na quadrilha final, funciona como anúncio do final das danças, já prenunciado pela Coda que encerra a sequência de valsas.

Um olhar mais profundo nos significados sociais e políticos embutidos na escolha dos tipos de dança permitirá ter a real dimensão histórica desta curiosa obra dançante.

3. Sobre as danças e o seu significado no contexto social

No contexto das relações internacionais na Europa pós-napoleônica, o Congresso de Viena permitiu redefinir em mais de um aspecto as relações sociais e políticas em geral, tentando redesenhar uma Europa que, de fato, não seria mais a mesma. De olho na participação efetiva na mesa de negociações do dito Congresso, D. João VI elevou o Brasil à categoria de Reino, criando assim o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves que, segundo Bragança, “tinha ficado realmente um dos maiores países participantes do histórico Congresso” (2008: 548).

Talvez devido a que o Congresso não teve sessões plenárias, mas apenas sessões parciais entre as grandes potências, o anfitrião Francisco II entretinha as delegações ociosas com bailes organizados nas recentemente inauguradas salas Apollo e Sperl, imensos espaços dedicados a bailes que podiam comportar centenas de participantes a cada noite. Esse clima geral deve ter justificado o famoso comentário do Príncipe de Ligne que afirmou que “*le Congrès ne marche pas; il danse*” (o Congresso não avança; ele dança).

Foi justamente durante o período em torno do Congresso de Viena que Wilde e Pamer efetivaram a evolução musical da valsa, inserindo-a nos círculos sociais mais diversos do Império.

[Ils] faisaient tourbillonner nuit après nuit les têtes couronnées d'Europe. [...] Wilde régnait sur les endroits et événements les plus nobles tandis que Pamer jouait surtout en banlieue (Vorstadt). [...] Le noble menuet, danse fétiche du XVIIIe siècle qui n'autorisait aucun contact physique, devenait désuet. Pour valser avec sa partenaire, l'on devait s'accrocher à elle; quel sentiment d'excitation pour l'époque! Pour la noblesse, cela signifiait une véritable révolution culturelle et le peuple ne demandait qu'à suivre. (DESCHÊNES, 2013)

Assim, considerando as relações de poder e resultados do referido Congresso, pode se dizer que, sob o domínio vienense, enquanto se criava a “versão congressista” do Reino da Polônia (principalmente a partir do Ducado de Varsóvia), a influência francesa ficou quase totalmente relegada. Nesse sentido, as eventuais implicações políticas das danças

escolhidas por Wilde e as suas proporções – polonesa (130 c. executados), 8 valsas (368 c. executados) e uma quadrilha final (56 c. executados), podem ser lidas em mais de um sentido.

Indo além dos conceitos de Quintiliano, para quem, segundo Mark Franko, as figuras de danças carregam o significado decorrente da simples necessidade de exteriorizar formas (conceito que permaneceu até o século XVI, momento em que as danças geométricas utilizaram figuras coreográficas para produzir e transmitir significados), veremos como as danças aqui discutidas a inícios do século XIX puderam carregar e transmitir sentidos, significados e simbologias mais amplos e complexos. (FRANKO, 2001: 191)

4. Iniciando o baile: A polonesa

Segundo Stephen Downes (2013),

In his *Der vollkommene Capellmeister* (1739) Johann Mattheson praised the passionate character that the dance offered. This rhetorical aspect of the polonaise became especially notable in examples by W.F. Bach, but it was in the politically unstable Poland of the late 18th century that the dance began to assume a heightened emotional quality with contrasts between noble majesty and heartfelt melancholy. Inevitably, with the partition of the country between occupying powers, the dance became symbolic of the Polish ‘nation’.

É justamente nesse sentido que, iniciar o baile com uma polonesa cobra um significado mais amplo, indo desde o sentido político já referido ao simbólico emocional, carregando a dança de abertura entre o Marquês de Marialva e a Princesa Leopoldina de significação retórica, marcando o contraste da nobre majestade exibida pela noiva com a eventual dor da partida rumo a um reino distante e um marido desconhecido e a eventual melancolia dela decorrente, dentre as várias leituras possíveis.

5. Siga o baile! O domínio das valsas

No mesmo sentido que na dança anterior, a sequência de 8 valsas que dominou a festa pode ser entendida também como uma declaração pública do poder e supremacia vienense perante os representantes estrangeiros ali presentes. A valsa, no contexto europeu pós-Congresso de Viena era tida por determinados círculos sociais nacionalistas como símbolo de “germanização” das culturas locais. Assim aparece numa carta assinada com o pseudônimo “Omicron”, enviada em 1816 ao jornal londrino *Examiner*, combinando sentimentos nacionalistas anti-Europeus a uma retórica conservadora numa crítica ao governo mediante a metáfora da valsa, recentemente introduzida na corte inglesa e oportunamente

noticiada por *The Times* advertindo para os perigos morais dela decorrentes. (SAMUELIAM e SCHOENFIELD, 2012: 83)

6. Fim do baile: a quadrilha

Finalmente, com relação à quadrilha que encerrou o baile nas duas vezes em que a obra de Wilde foi executada na festa oferecida pelo Marquês de Marialva, procuramos entender o que levou Wilde a incluir uma versão tão desfigurada da mesma se comparada a sua tradicional forma e características.

Embora a quadrilha possa ser definida, segundo Parfitt (2008: 32), pela sua capacidade de atingir sem distinções todas as classes sociais, seja como resultado da eventual degradação da “civilizada” contradança francesa, ou pelas liberdades sociais experimentadas pela burguesia na França pós-revolucionária, tais perspectivas parecem ter perdido sentido quando em 1815, a França retorna a um sistema monárquico com poderes restringidos por um parlamento escolhido por terratenentes. Assim, a sua padronização coreográfica e estrutura geral, sob diversos pontos de vista, mesmo chegando a ser considerada maçante e restritiva para diversos setores sociais, ainda representava o espaço de negociação das tensões existentes entre o liberalismo social pós-revolucionário e as estruturas sociais hierarquizadas. (PARFITT, 2008: 29)

Assim, quando observada no contexto da obra de Wilde que aqui nos ocupa, poder-se-ia afirmar que, na sua dimensão de símbolo da nação vencida no Congresso de Viena (embora o ministro Talleyrand tenha conseguido evitar males maiores no processo, principalmente preservando a integridade territorial da França), uma monarquia com poderes restringidos por um congresso, isto é, uma monarquia “pela metade” só poderia ser representada dessa maneira perante os convidados, uma quadrilha reduzida à metade (em vários sentidos, incluídos o estrutural, o formal e o fraseológico) simbolizando o desprestígio merecido pela França (a “amputação” do poder da sua monarquia) ao tempo em que transmite aos presentes na festa significados condizentes com o status respectivo de cada um.

Referências:

BRAGANÇA, D. Carlos Tasso de Saxe-Coburgo. A Imperatriz Dona Leopoldina - Sua presença nos jornais de Viena e a sua renúncia à coroa imperial da Áustria. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 40. Rio de Janeiro: 2008. 543-567. Disponível em <http://www.ihp.org.br/lib_ihp/docs/ctscb20080212b.htm>. 10 fev. 2013.

CARNER, Mosco e KRENN, Herbert. “Lanner, Joseph.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com>>, 27 fev. 2013.

CZEIKE, Felix. “Hofball”, *Historisches Lexikon Wien*. Vol. II. Viena: Verlag Kremayr & Scheriau, 1994.

DESCHÊNES, Jean. Musique du Biedermeier. In: *COMMUNIQUÉ. Quadruple lancement virtuel - Trois CD*. Une saison artistique. Disponível em <http://pages.globetrotter.net/musillu/musillusion/conference_texte.htm>. 2 fev. 2013.

DOWNES, Stephen. “Polonaise.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. 27 fev. 2013.

FRANKO, Mark. Writing Dancing, 1573. In: DILS, Ann e ALBRIGHT, Ann Cooper (eds.). *Moving History/Dancing cultures. A Dance History Reader*. Middletown (CN): Wesleyan University Press, 2001. 191-201.

GAZETA do Rio de Janeiro, n.76. Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1817. Impressão Regia.

PARFITT, Clare. The Contredanse, the Quadrille and the Cancan: Dancing around Democracy in post-revolutionary Paris. In: MINORS, Helena Julia e MORRIS, Geraldine (eds.). *Proceedings of Established Scholars' Conference*. A Conference of the Society for Dance Research. Londres: Roehampton University, 2008. 29-35. Disponível em <http://www.academia.edu/195688/The_Contradanse_the_Quadrille_and_the_Cancan_Dancing_Around_Democracy_in_Post-Revolutionary_Paris>. 18 fev. 2013.

[PEQUENO, Mercedes Reis (org.)]. *2º Centenário do nascimento de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Exposição Comemorativa*. Inclui texto introdutório de Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação, 1967.

SAMUELIAM, Kristin Flieger e SCHOENFIELD, Mark. Periodicals, In: FAFLAK, Joel e WRIGHT, Julia M. (eds.). *A Handbook of Romanticism Studies*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. 69-86.

Notas

¹ Foram revisados o *Grove Music Online* (2013) e o *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1965).

² Na base de dados do projeto RISM constam apenas 39 documentos musicais (*vide* <<http://opac.rism.info/index.php?id=2&L=1>>. Já na seção “Áustria” do Catálogo da Coleção Baron, localizada na Universidade de Reading, constam apenas 5 das suas obras (*vide* <<http://www.reading.ac.uk/special-collections/collections/sc-baron.aspx>>). Ainda uma busca nos catálogos da Biblioteca Nacional da Áustria permitiu localizar mais 5 obras a ele atribuídas (*vide* <<http://www.onb.ac.at/ev/catalogues/index.htm>>).

³ Segundo informou a pesquisadora Beatriz Magalhães Castro, resultado da sua bolsa de pesquisa da FBN em torno da Coleção Teresa Cristina Maria, essa partitura está indexada na Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS) da Biblioteca Nacional sob a cota OR W8A / CTCM registro 240.472/55 não constando carimbo da referida coleção.

⁴ Devido à injustificada impossibilidade de acessar o exemplar que deveria estar disponível ao público na DIMAS-BN, agradecemos por este meio ao nosso colega, o musicólogo Nicola Schneider quem, muito gentilmente, nos presenteou com um exemplar da mesma quando da sua visita ao Brasil.

⁵ Agradeço ao Prof. Joaquim Marçal e a Vinicius Martins (BN) pela cópia digital desse jornal.