

Dados de Catalogação na Publicação:  
Bibliotecária Leda Lopes - CRB-10/2064

S612a Simpósio Internacional Música e Crítica (1. : 2017 :  
Pelotas, RS) [recurso eletrônico].  
Anais do I Simpósio Internacional Música e crítica :  
lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar  
Guanabarro. / organizadora Amanda Oliveira;  
organizador e editor Luiz Guilherme Goldberg. Pelotas,  
2019.

140 p.

Disponível

em: <https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/anais/>  
ISSN: 2596-0628

1. Música. 2. Crítica musical. 3. Oscar Guanabarro.  
I. Oliveira, Amanda, org. II. Goldberg, Luiz Guilher-  
me, org., ed. III. Título.

CDD 780

## Cacilda Ortigão e a crítica musical pelotense

Ruthe Zoboli Pocebon  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
rt.zp@hotmail.com

Resumo: Cacilda Ortigão (1888?-1956) foi uma soprano ligeiro portuguesa de muito sucesso em seu país e no Brasil na década de 1920. Realizou concertos nas principais cidades brasileiras, incluindo Pelotas, no Rio Grande do Sul. Neste trabalho, tem-se por objetivo entender Cacilda Ortigão segundo a crítica musical dessa cidade e levantar características da crítica musical pelotense nesta época. Como referencial teórico, utilizaram-se os trabalhos sobre crítica musical de Giron (2004) e crítica musical em Pelotas (LUCKOW; NOGUEIRA, 2007).

Palavras-chave: Cacilda Ortigão. Crítica musical. Musicologia luso-brasileira. Pelotas.

### Cacilda Ortigão and Pelotas' Criticism

Abstract: Cacilda Ortigão (1888?-1956) was a Portuguese soprano leggero who had great success in her country and Brazil during the 1920s. She performed concerts in many Brazilian cities, including Pelotas, in the state of Rio Grande do Sul. The purpose of this paper is to understand Cacilda Ortigão according to Pelotas' musical criticism and to reveal its characteristics at that time. As references, we used Giron's book about criticism (2004), and a paper describing Pelotas' criticism (LUCKOW; NOGUEIRA, 2007).

Keywords: Cacilda Ortigão. Criticism. Luso-Brazilian Musicology. Pelotas.

Com grande atuação na década de 1920, a soprano ligeiro portuguesa Cacilda Ortigão (Lisboa, 1888?-São Paulo, 1956) foi uma das artistas que estabeleceram o trânsito musical entre Portugal e Brasil neste período. Em suas turnês pelo Brasil, Cacilda Ortigão se apresentou nas principais cidades, de norte a sul do país. Seu repertório tinha como diferencial a inclusão de canções portuguesas e brasileiras, ao lado de árias de óperas, canções francesas e alemãs. Em razão disso, a cantora foi apelidada pela imprensa brasileira como *Rouxinol de Portugal*, certamente uma referência ao canto de agilidade típico de seu registro vocal.

Cacilda Ortigão realizou três turnês pelo Brasil: a primeira, entre 1919 e 1920, inicialmente enquanto membro da *Missão Artística Portuguesa* e, posteriormente em turnê solo; a segunda, entre 1921 e 1923, que incluiu também a Argentina; e a terceira, já na década de 1940, quando fixou residência no Brasil. Em todas as turnês, Cacilda obteve sucesso perante o público e a crítica brasileira.

Sua importância para o trânsito musical luso-brasileiro também pode ser vista na publicação *Cacilda Ortigão perante a mentalidade de Portugal e do Brasil* (Figura 1). Nesta, encontram-se poemas e trechos de críticas de autores portugueses e brasileiros como Julio Dantas, Augusto Gil, Martins Fontes e Guilherme de Almeida.

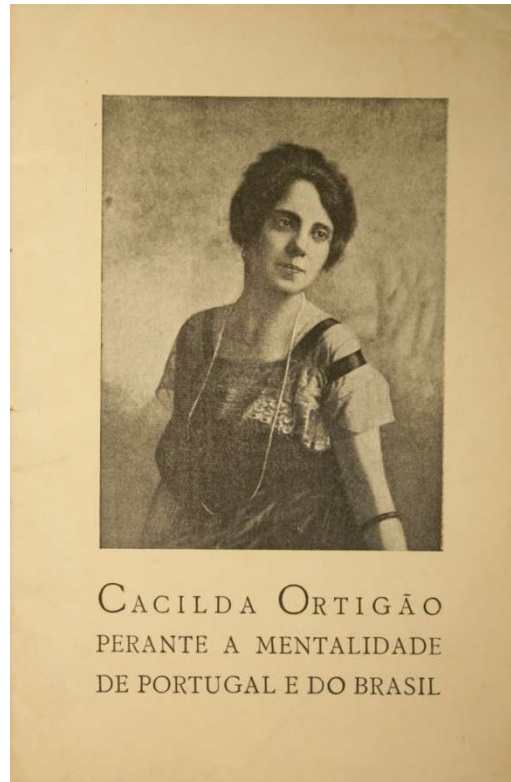


Fig. 1: Capa da publicação *Cacilda Ortigão perante a mentalidade de Portugal e do Brasil* [1923].

Em entrevista ao jornal carioca *A Noite*, após o término da primeira turnê, Cacilda Ortigão afirmou: “Para commigo, ou por sympathia por ser portugueza, ou por que fosse uma senhora, ou ainda porque conseguisse realmente agradar, sei que toda a critica foi prodiga de gentilezas”<sup>1</sup> (L.T., 1920: 6). A cantora também declarou ter sido assunto de críticos de diversas partes do país:

Desde os exigentes criticos cariocas, Oscar Guanabario, João Luzo, Imbassahy Borgongino, Costallat, etc., até aos não menos exigentes gauchos, Roque Calláge, Truda, João Carlos Machado, Lindolfo Color, Waldemar Couffal, Lucio Miral, ou desde os vibrantes criticos bahianos e pernambucanos, Deolindo Fróes, Henrique Cancio, Chiachio (Carlos), Lemos de Brito, Paulo de Sandoval, Annibal Fernandes, Alves Barbosa, Gonçalves Maia, Gibson, Manoel Monteiro, Alfredo Silveira e Euclides Fonseca, até os porfiosos paraenses Genaro Souza, Salvi, Oscar de Carvalho, Joafnas e Ulysses Nobre, tiveram para mim palavras que, ás vezes, tenho medo de não merecer. (L.T., 1920: 6)

Ao citar esses críticos de diversas regiões brasileiras que se dedicaram a escrever sobre seus concertos, Cacilda Ortigão atesta sua qualidade e importância no período. Além disso, a partir desta listagem, é possível ampliar os conhecimentos sobre os críticos e a crítica musical

<sup>1</sup> Neste trabalho, manteve-se a ortografia original das fontes.

no país durante a *Belle Époque*, indo além dos já bem conhecidos críticos atuantes no Rio de Janeiro como Oscar Guanabara, João Luso, Arthur Imbassahy e Borgongino.

Um dos destinos que se repetiu nas três turnês realizadas pela cantora foi o Estado do Rio Grande do Sul, onde chegou a residir a partir da década de 1940. Neste Estado, Cacilda Ortigão realizou diversos concertos não só na capital Porto Alegre, mas também em Pelotas, Rio Grande e Bagé, cidades economicamente importantes no início do século XX. A recepção de Cacilda Ortigão nas cidades gaúchas não foi diferente das demais cidades do país. Diversos jornais e periódicos locais publicaram notícias sobre a cantora, programas dos seus concertos e críticas musicais destes.

Tendo em conta as características desse Simpósio, nos centraremos aqui nas críticas publicadas pela imprensa de Pelotas, durante as duas turnês realizadas pela cantora na década de 1920, ou seja, durante o período de seu auge artístico. Não é de se estranhar a presença da cantora nessa cidade nem a vitalidade de sua crítica musical. Pelotas teve uma grande atividade econômica até meados do início do século XX e, em razão disso, muitos artistas e companhias artísticas se dirigiam à cidade. Além disso, o Conservatório de Música acabara de ser fundado (1918) e a construção de um segundo teatro na cidade movimentava a cena artística pelotense.

Outro fator que justifica Pelotas como recorte deste trabalho foi a facilidade de acesso a alguns dos periódicos da cidade. Além disso, a quantidade de críticas aí publicadas sobre Cacilda Ortigão nos anos 1920 é superior ao encontrado, até o momento, nas demais cidades gaúchas. Desta forma, tem-se como objetivo entender Cacilda Ortigão segundo a crítica musical da cidade, seja pelo viés da interpretação ou do seu repertório e, ao mesmo tempo, levantar características da crítica musical pelotense nesta época.

Fabiane Luckow e Isabel Nogueira afirmam que, entre o “final do século XIX e início do século XX, a cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, possuía diversos periódicos diários.” (2007:2). No entanto, nesta pesquisa centramos-nos nos jornais *Diário Popular* e *A Opinião Pública*, e na revista *Ilustração Pelotense*, periódicos completos que estão disponíveis na biblioteca da cidade<sup>2</sup>.

Os dois jornais eram publicados em formato de tabloide, diariamente, sendo *Diário Popular* matutino e o *A Opinião Pública*, vespertino. (LUCKOW; NOGUEIRA, 2007: 4). Além de publicarem notícias, tanto locais, quanto nacionais ou internacionais, esses periódicos também publicavam “comentários a respeito da vida cultural da cidade.” (idem: 2). Já a revista

---

<sup>2</sup>Tais publicações foram consultadas pela autora no segundo semestre de 2015 e estão depositadas no Centro de Documentação e Obras Raras da Biblioteca Pública Pelotense.

*Ilustração Pelotense* era publicada quinzenalmente, entre 1919 e 1927, contava com cerca de 20 páginas e tinha como objetivo “dar visibilidade à produção cultural e à vida cotidiana dos estratos sociais mais elevados, através da ênfase na música, na poesia, na crônica e na exaltação da arte [...]” (TABORDA, 2012: 44).

Por outro lado, é bom lembrarmos que, ao falar sobre a crítica musical brasileira, Luís Antônio Giron afirma que até a década de 1870, quando o crítico Oscar Guanabara iniciou sua atividade, “a crítica era exercida pelos folhetinistas, escritores e/ou jornalistas que, em sua grande maioria, frequentavam as páginas dos periódicos sem assinar os textos. [...]” (GIRON, 2004: 16). No caso da crítica pelotense levantada aqui, segue-se essa tendência anterior à década de 1870, uma vez que a maior parte das críticas não possuem assinatura e, quando possuem, ou foram assinadas com o codinome SOL, do jornalista Waldemar Coufal, ou por Lucio Setalla (sem referências).

Giron afirma também que “raramente comparece na imprensa da época a crítica pura, voltada para a especulação gnoseológica em torno da arte. O que aparece é uma impressionante série de anônimos com opiniões as mais subjetivas e pessoais, muitas vezes tomados por interesses extramusicais. [...]” (GIRON, 2004: 16-7). Veremos que o mesmo pode ser dito no caso das críticas sobre Cacilda Ortigão na imprensa pelotense.

Ao analisar as críticas sobre os concertos de Cacilda Ortigão no período pretendido, alguns aspectos comuns puderam ser levantados. Em um primeiro momento, chama a atenção o fato de que estas críticas se voltem majoritariamente à interpretação e técnica da cantora, sem entrar em méritos das obras por ela executadas. Quando há menção das obras, sua função é exaltar as qualidades técnicas que foram necessárias para a execução da obra.

Assim é que, na «aria da «sombra», de «Dinorah» (Meyerbeer) a sua actuação foi devéras notavel, dando-nos a sentir umas «vocalises» muito certas, a par da maneira expressiva e magistral por que conduziu os «pianísimos», o que vem metter ainda uma vez a descoberto a sua optima escola. (SOL, 1920:2).

Acima, a citação da obra tem o propósito de ambientar o leitor em relação ao que foi executado, com o intuito de tecer comentários acerca da interpretação da cantora. Isto ocorre principalmente quando se trata de uma obra conhecida, como as árias ou canções francesas e alemãs. Já sobre interpretação de obras menos difundidas, notou-se que ainda menos se fala sobre as obras: “As obras modernas de Ravel, Balakirew, Ruy Coelho, Sá Pereira e Henrique (sic) Braga [...]” (SETALLA, 1922: 2) ou “ternissima composição passional de Araújo Vianna «Eterna canção». [...] musica e versos de um encantador e suavissimo lyrismo, tão de nosso

temperamento.” (CONCERTO, 1922: 2). Ou seja, as designações “obras modernas” e “composição passional, de encantador e suavissimo lyrismo” não auxiliam na compreensão do leitor acerca da obra citada.

Por sua vez, ao avaliarem a interpretação de Cacilda Ortigão, os críticos utilizaram diversos adjetivos para caracterizarem sua voz, como na crítica do *Diário Popular*, que descreve a voz da cantora com dois adjetivos: “A todos esses trechos Cacilda deu uma interpretação estupenda, sem que a voz perdesse a sua côr, a sua pastosidade.” (CACILDA, 1922: 2).

O que se nota é que palavras com diferentes significados como suave, extraordinária, maravilhosa, meiga, melancólica, lindíssima, educada, entre outras, são recorrentes nas críticas aqui levantadas, e expressam diversos aspectos da voz da cantora, sempre positivamente. No entanto, pela própria característica generalista dos adjetivos, que podem ser usados para descrever qualquer boa voz, torna-se difícil termos uma visão clara do que havia de singular na voz da cantora.

Percebeu-se também que termos musicais foram empregados de forma poética para tentar definir a técnica e musicalidade de Cacilda Ortigão, junto de adjetivos que enalteciam ainda mais a cantora.

Materialmente fallando, são notas de um timbre sympaticissimo, as quaes, pela sua rigorosa afinação, acolhe-as o ouvido sem demora, notas redondas, formosamente encorpadas, suavissimas, bastante intensas e de equilibrada extensão, com admiravel expontaneidade brotando á flor dos labios e a carregarem um riquissimo colorido, aqui e ali sublinhadas pelo traço profundo e religioso dos *graves*. (SOL, 1920:3)

Neste trecho, os termos timbre, afinação, notas e graves são acompanhados por adjetivos que ilustram as características vocais para o leitor leigo. No entanto, a utilização de adjetivos, seja para caracterizar a voz de Cacilda Ortigão ou a técnica e musicalidade da cantora, torna-se exagerada, o que contribui para o caráter subjetivo da crítica.

É interessante notar que, antes do primeiro concerto realizado pela cantora em Pelotas, em conjunto com o pianista português Oscar da Silva (1870-1958), o crítico do jornal *A Opinião Pública* se questionava se esta seria realmente um soprano ligeiro, como estava sendo divulgado na imprensa à época:

Até ahí, a nossa preocupação capital residia, simplesmente, em conseguir verificar si na verdade devia d. Cacilda receber classificação no rôl dos sopranos ligeiros, attitude que, de algum módo, se nos ha de bondosamente relevar, confessando nós a frequencia com que ao paiz chegam tantas *figuras* lyricas, debaixo daquelle precioso rótulo, e nos enganam e...se enganam tambem.

Legítimo soprano ligeiro e dos melhores isso firmemente evidenciado no «Barbeiro» e na «Lucia», pênna foi que, não pouco enferma, fosse á cantora vedado, por momentos, exhibir toda a virtuosidade de que seja ella capaz [...].(SOL, 1920:3)

Mesmo doente, Cacilda Ortigão obteve êxito em seu primeiro concerto na cidade. O crítico, duvidoso da classificação vocal da cantora, confirma-a com base na interpretação de árias de *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini (1792-1868) e de *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti (1797-1848), repertório considerado virtuosístico para sopranos coloratura<sup>3</sup>.

Dois anos depois, quando Cacilda Ortigão retornou à cidade durante sua segunda turnê, o mesmo crítico se referiu à cantora com grandiosidade, mas apontou que não seria considerada a melhor intérprete de seu tempo.

Technicamente, poderá não emparelhar com as italianas ou com a campeã Barrientos, no que aliás pouco tem a perder, si ainda uma vez se acceitar que a Arte reside na Emoção.

Mesmo assim, depois que ha dous annos aqui se a escutou, nesse terreno fez notaveis progressos, do que acaba de dar irrecusaveis provas, nos trechos de *virtuosidade* como *Perola do Brasil (couplets du Mysoli, Felicien David)*, *Thema e variações* de Proch, *Vocalise em fôrma de habanera* (Ravel) e tambem *Roussinol*, desse esplendoroso Ruy Coelho, e quando passou a exhibir – através um som muito puro e bastante igual – velozes *vocalises*, com as suas escabrosidades inherentes, e a rematar firmemente nos *agudos*, embora, para subir a elles ou para acatar o ouvido, a miúde se excedesse nos *portamentos*.

Observou-se, outrosim, que as notas picadas careciam por vezes de certa justeza, inconveniente que um maior treinamento talvez venha a remover. (SOL, 1922:1)

O crítico ainda afirmou que a cantora obteve progressos no período, destacando obras que necessitaram de técnica para serem executadas naquela ocasião. Após tantos elogios, Waldemar Coufal, o SOL, expressou-se mais severamente quanto ao excesso de portamentos e precisão nas “notas picadas”, provavelmente *staccatos*, fato visto somente nesta crítica. Seja como for, essa crítica tem o valor de trazer alguns poucos elementos que nos aproximam das especificidades da voz de Ortigão.

Em relação à presença de canções portuguesas e brasileiras nos concertos de Cacilda Ortigão, a crítica pelotense dos três periódicos fez questão de citá-la em algum momento, também como forma de mostrar a boa recepção do repertório por parte do público. O *Diário Popular*, por exemplo, afirmou: “O recital terminou por uma serie de canções portuguezas e

<sup>3</sup>Apesar da personagem principal feminina da ópera *O Barbeiro de Sevilha* ter sido composta originalmente para contralto, a ária “Una voce poco fa” foi transposta para registros mais agudos e, desta forma, foi apropriada por muitas sopranos coloratura. Este parece ser o caso de Cacilda Ortigão, como comprova o manuscrito da própria cantora, presente em seu acervo pessoal, transposto meio tom acima do original. (ROSSINI, 1816).

brasileiras algumas das quaes foram bisadas pela sua beleza e pela deliciosa maneira como foram ditas.” (CACILDA, 1922: 2). Já *A Opinião Pública* se propôs a descrever com mais detalhes a interpretação destas canções:

Canto e declamação culminaram, porém, nas coisas do seu paiz, cujos poetas são, por excellencia, musicos do verso. E nem se lhe pode já pedir maior emotividade, nem mais intelligencia, nem mais ternura, nem mais doiradas inflexões que as que pôz em *Eterna canção*; *Melodia d'amor*, uma substillissima pagina de Ruy Coelho; *Valsa triste*; *Canção triste*. E tambem na *Maria*, composição do nosso formoso Araujo Vianna e palavras do torturado Pereira Barreto. (SOL, 1922:3)

Um recurso utilizado pelos críticos pelotenses no caso de Cacilda Ortigão foi a citação de frases ou nomes de críticos reconhecidos nacionalmente, e que se dedicaram a escrever sobre a cantora. Há casos em que as publicações pelotenses descrevem que as críticas de outras cidades foram muito positivas, como forma de validar a importância e a qualidade artística de Cacilda Ortigão, como feito em publicação do *Diário Popular*: “Se bem que os conceitos extremamente elogiosos das melhores criticas tivessem já (sic) consagrado as suas grandes figuras da arte portugueza, evidentemente a impressão hontem recebida excedeu as melhores expectativas.” (CONCERTO, 1920: 1).

Outro ponto comum entre as críticas sobre Cacilda Ortigão publicadas na imprensa pelotense é a característica de se alargarem na escrita de elementos extra-musicais, como descrição da plateia, quantidade de aplausos e homenagens que, por ventura, foram feitas à cantora.

### **Conclusões**

Os levantamentos sobre a representação de Cacilda Ortigão pela crítica musical pelotense aqui apresentados não devem ser entendidos como o objetivo final de uma pesquisa, mas sim como parte de sua construção. É importante que se olhe para estas críticas com atenção para que, ao realizar o mesmo tratamento com críticas de outros lugares, seja possível ampliar o conhecimento sobre Cacilda Ortigão no Brasil, seja pelo viés de sua interpretação ou recepção.

No entanto, estes primeiros levantamentos acerca da crítica musical referente à cantora portuguesa já demonstram importantes questões. Por exemplo, os adjetivos que foram utilizados para descrever a voz de Cacilda Ortigão não são suficientes traçar sua vocalidade com precisão, mas se aliados a outras fontes, podem ajudar a compreendê-la enquanto soprano ligeiro de alto nível técnico e artístico.



Outro aspecto interessante e curioso levantado em uma dessas críticas foi o questionamento e confirmação da classificação vocal da cantora por parte de um dos críticos, que utilizou a boa execução do repertório coloratura, ou de agilidade, como forma de validar a informação. Ainda, as indicações de problemas técnicos na interpretação de Cacilda Ortigão, assim entendidos pelo crítico na ocasião, não apenas a ilustram enquanto profissional que não possui somente glórias, mas também nos fornecem as informações mais específicas sobre sua prática vocal. Neste sentido, a crítica foi mais reveladora da voz de Ortigão ao descrever suas deficiências do que ao exaltar suas qualidades. Em relação à recepção do repertório executado, é interessante notar que a produção musical portuguesa e brasileira na voz de Cacilda Ortigão foi bem recebida, segundo a crítica, em Pelotas.

Sobre a crítica musical pelotense da época, notou-se que esta seguia algumas convenções anteriores a 1870, levantadas por Luís Antônio Giron (2004). Como exemplo, a construção da crítica com pouco ou nenhum julgamento estético, com caráter subjetivo, sendo comumente escrita por jornalistas ou sem designação de autoria são características marcantes da crítica pelotense da época, o que deve ser considerado quando forem analisadas. Além disso, a presença de trechos de críticas de outras cidades nas publicações pelotenses mostrou-se algo comum como forma de validar o sucesso e importância da cantora.

Desta forma, com o desenvolvimento da pesquisa, outras informações se juntarão a estas e auxiliarão no processo de entendimento do trânsito musical luso-brasileiro por meio de Cacilda Ortigão.

### Referências:

CACILDA Ortigão perante a mentalidade de Portugal e do Brasil. Lisboa: Libanio da Silva, [1923]. 16 p. Localizado na Cota L. 95079 P. da Biblioteca Nacional de Portugal.

CACILDA Ortigão. *Diario Popular*, Pelotas 25 jan. 1922, p.2

CONCERTO. *Ilustração Pelotense*, Pelotas 16 jan. 1922, p.2.

CONCERTO: Cacilda Ortigão Oscar da Silva. *Diario Popular*, Pelotas, 28 fev. 1920, p.1

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte:1826-1861*. São Paulo/ Rio de Janeiro: EDUSP/ Ediouro, 2004.

L. T. A Musica brasileira e os nossos compositores em Portugal: Cacilda Ortigão concede uma especial entrevista a um representante d'A Noite, a quem dá as suas impressões acerca do Brasil. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 out. 1920. p.6. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/348970\\_02/1625](http://memoria.bn.br/DocReader/348970_02/1625)>. Acesso em: 10 jan. 2017.

LUCKOW, Fabiane Behling; NOGUEIRA, Isabel Porto. A Crítica Musical na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. Anais. São Paulo: ANPPOM, 2007.

ROSSINI, Gioachino. *Barbiere di Siviglia: Una voce poco fa*. S.l: manuscrito de Cacilda Ortigão, 1816. Acervo pessoal de Cacilda Ortigão.

SETALLA, Lucio. Notas de Arte. *Diario Popular*, Pelotas, 22 jun. 1922, p.2.

SOL. Cacilda Ortigão. *A Opinião Pública*, Pelotas, 13 jan. 1922, p.1.

SOL. Cacilda Ortigão. *A Opinião Pública*, Pelotas, 24 jan. 1922, p.3.

SOL. Música: Cacilda Ortigão – Oscar da Silva. *A Opinião Pública*, Pelotas, 2 mar. 1920, p.2.

SOL. Música: Cacilda Ortigão – Oscar da Silva: uma jornada triunphal. *A Opinião Pública*, Pelotas, 27 fev. 1920, p.3.

TABORDA, Taiane Mendes. *Senhorinhas perfeitas: A representação de mulher ideal através das páginas da revista Ilustração Pelotense na década de 1920*. Pelotas, 2012. 137f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Pelotas, Pelotas, 2012.