



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DOUGLAS JOSÉ GONÇALVES COSTA

**MÚSICOS-INTELECTUAIS:** música e sociedade no Recife (1918-1937)

RECIFE

2020

**DOUGLAS JOSÉ GONÇALVES COSTA**

**MÚSICOS-INTELECTUAIS:** música e sociedade no Recife (1918-1937)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em história.

**Área de Concentração:** Sociedade, Cultura e Poderes

**Orientador:** Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira

RECIFE

2020

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

C837m Costa, Douglas José Gonçalves.  
Músicos intelectuais : música e sociedade no Recife (1918-1937) / Douglas José  
Gonçalves Costa. – 2020.  
181 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.  
Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2020.  
Inclui referências e anexos.

1. Pernambuco - História. 2. História social. 3. Músicos. 4. Intelectuais. 5.  
Modernismo. I. Teixeira, Flávio Weinstein (Orientador). II. Título.

981.34 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2020-222)

**DOUGLAS JOSÉ GONÇALVES COSTA**

**MÚSICOS-INTELECTUAIS: música e sociedade no Recife (1918-1937)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em: 28/08/2020

**BANCA EXAMINADORA**

Participação por videoconferência

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira

**Orientador (Universidade Federal de Pernambuco)**

Participação por videoconferência

Prof. Dr. Carlos Sandroni

**Membro Titular Externo (Universidade Federal de Pernambuco)**

Participação por videoconferência

Prof. Dr. Lucas Victor Silva

**Membro Titular Externo (Universidade Federal Rural de Pernambuco)**

À minha mãe, minha inspiração.

## AGRADECIMENTOS

Comecei minha odisséia na pós-graduação chorando como Telêmaco. Buscando algo do qual ouvia falar, mas que não tinha como saber da existência concreta. Odisseu era o passado e o futuro de seu filho. Assim como Telêmaco, recebi ajuda de muita gente na minha busca do que seria um passado e um futuro. Sem essas pessoas esse trabalho não teria sido possível, pois todo trabalho intelectual é fruto de um esforço coletivo. Para com todas as pessoas e instituições aqui citadas, tenho uma dívida de gratidão enorme, cujas palavras servem para reconhecê-la, mas são insuficientes para quitá-la.

Essa ajuda começou com o professor Lucas Victor, meu orientador na graduação, atencioso e afetivo. Ajudou-me a elaborar o projeto de pesquisa em 2017. Posteriormente, veio a integrar as bancas de qualificação e de defesa com uma arguição incentivadora, mais do que corretiva. Com ele aprendi muito do que está na base do meu pensamento sobre música, história e cultura.

Em seguida veio o prof. Flávio Weinstein, meu orientador nesse mestrado, que conheci num simpósio da ANPUH de 2016. Certamente uma das pessoas mais argutas que já conheci. Dele admiro a seriedade como intelectual, as observações perspicazes, a elegância da escrita. Tentei, na medida do possível, incorporar suas qualidades. Nesses dois anos e meio, foi o maior responsável pelo meu amadurecimento nesse período turbulento de minha vida pessoal e acadêmica. Foi com muita generosidade que me aceitou como orientando e também com muita paciência e inolvidável investimento nas leituras de Bourdieu que debatíamos quinzenalmente.

Outro professor marcante foi Antonio Paulo. Sua leveza nas aulas e a forma como abordava os assuntos me fascinou. Colocou mais dúvidas do que certezas em minha mente. Com ele aprendi a importância da literatura, do cinema, da retórica, do afeto e da boa intuição. Sem esses elementos a minha formação teria sido deficiente. Boa parte de bibliografia dessa dissertação veio das aulas dele ou por sua influência indireta. Seu perfil *outsider* é grande oxigenador na aridez da pós-graduação.

O professor Carlos Sandroni também foi fundamental. Fez-me ver e ouvir a música de forma diferente. Fez-me prezar pela clareza das ideias e do texto, a melhorar minha leitura em inglês e a pensar de outra maneira. Em suas aulas pude perceber o potencial da etnomusicologia e de toda a pesquisa em música. Um mundo novo e cheio de possibilidades que tentei aprender. Suas observações na banca de qualificação esclareceram muito do que eu não tinha sequer percebido.

A professora Christine Dabat foi outra influência relevante. De erudição assombrosa, fez-me encarar o desafio de ler em francês, deu-me o incrível presente que foi a tese do Vassili Rivron, uma pedra basilar nessa pesquisa. Uma historiadora exemplar, uma professora ímpar e atenciosa que me fez olhar tanto para os clássicos, como para livros e perspectivas historiográficas novas.

Esses foram os professores que tive contato direto no meu percurso. Neles me inspiro como pessoa e como profissional. Aliás, não poderia deixar de mencionar Sandra Regina, secretária do PPGH. Sempre atenciosa e ágil com tanto trabalho que lhe dei nesse tempo. Essas pessoas são modelos de funcionários públicos e a prova viva da educação pública e de qualidade. Comprometidos com a pesquisa e a educação. Insofismáveis.

Também encontrei o apoio necessário e o comprometimento com os funcionários do Conservatório Pernambucano de Música. Em especial, o professor Sérgio Barza e o secretário Paulo de Tarso. Foram eles que me guiaram na pesquisa dos arquivos do Conservatório com muita generosidade, clareza e ótimas indicações de para onde a pesquisa poderia ir. Não posso esquecer-me dos funcionários do Arquivo Público Jordão Emerenciano com quem compartilhei muitas de minhas tardes ao cheiro do rio Capibaribe e do pó dos arquivos. Cabe destacar a contribuição dos funcionários da Fundação Joaquim Nabuco pelo zelo e solicitude com que tratam os pesquisadores. Todos eles são uns guerreiros na conservação dos arquivos da memória de Pernambuco. Sem essa gente eu não teria sido metade de quem sou hoje. Sem as instituições públicas e sem os funcionários exemplares de que dispõem, nada disso seria possível. Sobretudo o CNPq, a quem agradeço a bolsa de mestrado, sem a qual não teria podido arcar com livros, deslocamento e alimentação. Agradeço a participação de todos na minha história.

## RESUMO

A mudança de uma arte artesanal para uma arte de artista implicou várias mudanças na profissão do músico e nas concepções sobre música. A crescente modernização da sociedade alterou vários aspectos das relações sociais. Uma delas foi a crescente autonomização das esferas culturais. Esse trabalho propõe-se a investigar a relação entre a formação de um campo musical, o modernismo e as representações sobre a identidade nacional nos debates sobre a música na cidade do Recife entre os anos 1918-1937. Essa investigação deu-se por meio da observação das trajetórias de quatro dos principais músicos de Recife e a análise de suas representações sobre música e sociedade na imprensa. Da análise dos objetivos e estrutura de funcionamento das instituições musicais de Recife. E, por fim, do debate dos sentidos e relações entre as categorias do gosto, cultura, progresso/desenvolvimento e nação brasileira. Assim, verificou-se que os músicos estudados tiveram uma formação nos moldes europeus, se beneficiaram ou sofreram com as alianças políticas, foram também intelectuais mediadores que diante das condições que enfrentaram, não puderam trabalhar apenas como concertistas e compositores. Dialogaram com outros intelectuais de outras áreas, sobretudo os modernistas e os regionalistas, e buscaram desenvolver um pensamento próprio. Através desse pensamento, justificavam a intervenção social e mobilizavam grupos de poder. Pensamento este cheio de ambiguidades que variavam de sentido conforme o grupo ou o desejo de ação. Portanto, eles buscaram com essas ações e representações, educar o público, tanto o povo e as elites, refletir sobre o papel da música na sociedade, os efeitos do capitalismo na música, a função do crítico e sobre as composições de sua época. Destarte, procuraram se reposicionar numa sociedade em vias de modernização.

Palavras-chave: Música. Intelectuais. Nação. Modernismo.



## **ABSTRACT**

The change from artisan art to an artist's art implied several changes in the musician's profession and in the conceptions about music. The growing modernization of society has altered several aspects of social relations. One of them was the growing autonomy of cultural spheres. This work aims to investigate the relationship between the formation of a musical field, modernism and representations of national identity in the debates about music in the city of Recife between the years 1918-1937. This investigation took place through the observation of the trajectories of four of the main musicians in Recife and the analysis of their representations about music and society in the press. Analysis of the objectives and operating structure of musical institutions in Recife. And, finally, the debate on the meanings and relationships between the categories of taste, culture, progress / development and the Brazilian nation. Thus, it was found that the studied musicians had a European formation, benefited or suffered from political alliances, were also intellectual mediators who, faced with the conditions they faced, could not work only as concertists and composers. They dialogued with other intellectuals from other areas, especially modernists and regionalists, and sought to develop their own thinking. Through this thought, they justified social intervention and mobilized groups of power. This thought was full of ambiguities that varied according to the group or the desire for action. Therefore, they sought with these actions and representations, to educate the public, both the people and the elites, to reflect on the role of music in society, the effects of capitalism on music, the role of the critic and on the compositions of his time. Thus, they sought to reposition themselves in a society undergoing modernization.

**Keywords:** Music. Intellectuals. Nation. Modernism.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1.1</b>	<b>Referencial teórico</b> .....	<b>13</b>
<b>1.2</b>	<b>Fontes e recorte temporal</b> .....	<b>21</b>
<b>1.3</b>	<b>Divisão da pesquisa</b> .....	<b>22</b>
<b>2</b>	<b>A GÊNESE DE UMA INTELLECTUALIDADE MUSICAL EM RECIFE</b> .....	<b>24</b>
<b>2.1</b>	<b>Condições de emergência: imprensa, comunidade nacional e modernismo musical</b> .....	<b>24</b>
<b>2.2</b>	<b>Posições e tomadas de posição do modernismo musical</b> .....	<b>28</b>
<b>2.3</b>	<b>Músicos-intelectuais: para além da composição e interpretação musical</b> .....	<b>31</b>
2.3.1	Manoel Augusto dos Santos: educando as elites.....	33
2.3.2	O “peregrino” Ernani Braga.....	39
2.3.3	Vicente Fittipaldi: dândi e revolucionário .....	58
2.3.4	Valdemar de Oliveira: de regionalista cosmopolita a regionalista tradicionalista.....	63
<b>2.4</b>	<b>O “ponto de vista platônico”</b> .....	<b>96</b>
<b>3</b>	<b>AS INSTITUIÇÕES MUSICAIS DO RECIFE</b> .....	<b>101</b>
<b>3.1</b>	<b>O Centro Musical Pernambucano</b> .....	<b>101</b>
<b>3.2</b>	<b>A Sociedade de Cultura Musical</b> .....	<b>102</b>
<b>3.3</b>	<b>A Sociedade de Concertos Populares</b> .....	<b>105</b>
<b>3.4</b>	<b>A Associação dos Amigos da Arte</b> .....	<b>110</b>
<b>3.5</b>	<b>O Conservatório Pernambucano de Música</b> .....	<b>111</b>
<b>3.6</b>	<b>Visão de Conjunto</b> .....	<b>118</b>
<b>4</b>	<b>QUATRO CATEGORIAS DE PERCEPÇÃO E APRECIÇÃO DA ÉPOCA</b> ...	<b>122</b>
<b>4.1</b>	<b>O estilo cognitivo e a educação do gosto</b> .....	<b>122</b>
<b>4.2</b>	<b>Nação brasileira</b> .....	<b>131</b>
<b>4.3</b>	<b>O conceito de cultura</b> .....	<b>140</b>
<b>4.4</b>	<b>Progresso/desenvolvimento</b> .....	<b>147</b>

<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>153</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>159</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>165</b>
	<b>ANEXO A – LIBRETO: NA FLORESTA ENCANTADA .....</b>	<b>165</b>
	<b>ANEXO B – INTÉRPRETES .....</b>	<b>174</b>
	<b>ANEXO C – FOTOS .....</b>	<b>175</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Uma grande transformação na condição social do músico começou a partir do século XVIII. A trajetória de Mozart é exemplar nesse sentido. Antes da revolução operada por ele e aqueles que seguiram passos parecidos, o que vigorava era um modo de produção de uma arte artesanal em que era o gosto do patrono que prevalecia sobre a fantasia pessoal de cada artista. Já na fase da arte de artista<sup>1</sup>, em que os artistas são socialmente iguais a seu público – e numa outra fase, de ainda maior autonomia desses produtores de bens culturais em relação ao seu público e às forças externas – tais artistas assumem a função de formadores de opinião e se julgam capazes de guiar para novas direções os padrões da arte e sua forma de apreciá-la para que o público vá, gradualmente, internalizando os esquemas de percepção e apreciação forjados por eles, os produtores<sup>2</sup>. Então, gradualmente, numa estrutura de sociedade em que a música vai se autonomizando, o músico vai passando a depender mais da colaboração de outras pessoas para divulgar suas obras e ganhar dinheiro, ainda que eles próprios acumulem as funções de organizar concertos, reger conjuntos musicais, darem aulas etc., o que implica numa série de novas posições e funções em torno do fazer musical desde então. Indubitavelmente o que permanece da época de Mozart para cá é que a situação geral de artistas relativamente autônomos irá predispor-los a lidar com o problema do gosto de forma diferente de quando seus predecessores estavam numa situação de arte artesanal em que o patrono ditava as regras da produção da obra de acordo com a sua vontade.

É a tentativa de iluminar as trajetórias pessoais dos produtores de música de tal forma que ganhem inteligibilidade dentro de uma série de relações de força. Sem querer, é claro, cair num sistema matemático em que a contingência não tem lugar. Porém, compreendendo que a razão por detrás dos valores dos produtos não depende somente da competência individual em tal domínio simbólico, mas que, tais produtos, só adquirem o seu valor nas teias de relações entre produtores, consumidores, comentadores tanto do passado como do presente – esses que de tal maneira vão moldando, com o passar do tempo, as linguagens pertinentes, os conteúdos e a problemática legítima.

Tendo em vista tais preocupações, esse trabalho tratará da relação entre a formação de um campo musical – note bem, de todos os esforços para a formação desse campo que não se

---

<sup>1</sup> Sobre a distinção entre arte artesanal e de artista ver: ELIAS, Norbert. *Mozart, Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

<sup>2</sup> Idem, p.47

apresenta com uma estrutura evidente até o fim do período estudado –, o modernismo e as representações sobre a identidade nacional nos debates sobre a música na cidade do Recife entre os anos 1918-1937.

O início de nossa investigação se deve a 1918 ser a data de chegada do pianista Manoel Augusto dos Santos a Recife. Músico de relevo na educação artística das classes dominantes e de várias gerações de músicos de formação erudita. Vários intelectuais e músicos da época o apontam como uma espécie de herói fundador do gosto pela música de concerto em Recife. Esse músico agiu como articulador entre músicos/instituições e entre o círculo restrito da música e o público mais amplo. Já 1937 marca o início do declínio da vida musical de Recife<sup>3</sup>. Seguindo os jornais da época vê-se claramente a diminuição de artigos e notícias sobre assuntos musicais. São notáveis também, nos poucos artigos (em relação aos anos anteriores) as reclamações dos cronistas sobre os poucos concertos e o público escasso. Além disso, em 1937 somente duas instituições propriamente musicais permanecem ativas: a Sociedade de Cultura Musical e o Conservatório Pernambucano de Música, este, com pouquíssimas matrículas e passando por sérias dificuldades financeiras. Mas não há como esquecer que, em 1937, Agamenon Magalhães se torna interventor do Estado e com isso, ainda que não se possa observar tal acontecimento como causa direta – isto é, com alguma sanção explícita para os músicos – impactou indiretamente para esse declínio, as diretrizes do novo governo, como: mudança de cargos de confiança, anulação de projetos do governo anterior e perseguição aos francos apoiadores e protegidos do governo anterior<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Como atestado desse declínio, relata o maestro Vicente Fittipaldi, em 1940, acerca do ano musical de 1939: “o ano que acaba de findar não foi lá muito propício para a boa música, no Recife. É verdade que muitos concertistas (ótimos, bons, bonzinhos, etc.) andaram a encher os cartazes do Santa Isabel, mas é verdade, também, que o público, o respeitável público, disso não tomou conhecimento deixando os concertos, os concertistas e o Santa Isabel às moscas”. Em seguida, faz um apelo aos sociólogos para que explicassem “a decadência do gosto artístico de um povo, [que] quase sempre é o arauto de outras decadências bem mais sérias e lamentáveis”. Fittipaldi elogiava a boa vontade da P.R.A.8 para com a música de concerto, porém apesar dos ótimos pianistas e violinistas (que somados eram apenas 4) do ano de 1939, pouco houve de música sinfônica. Ver: FITTIPALDI, Vicente. Balanço musical de 1939. In: *Revista Renovação*. Jan/1940 Recife. p.13. Apesar de Fittipaldi relatar um declínio no ano de 1939, pouca diferença faz, em termos práticos, situar o recorte em 1937 ou 1939. As razões permanecem as mesmas e pouca coisa muda em relação à música erudita nesses anos. Exceto, talvez, a saída definitiva de Ernani Braga do Estado e a diretoria do Conservatório sendo assumida por Manoel Augusto. Ver: BRITO, Vera Braga Silva. *Ernani Braga: maestro, compositor, pianista, professor – coletânea de dados sobre sua obra*. Rio de Janeiro, 2008.

<sup>4</sup> Como veremos ao longo desse trabalho, os músicos estudados tiveram obras patrocinadas pelo governador Lima Cavalcanti, além de escreverem para o seu jornal: o Diário da Manhã. A interventoria de Agamenon trouxe um novo modelo político, reordenando as forças que comandavam o país desde 1930 e, portanto, a elite ligada a Carlos de Lima Cavalcanti é alijada do poder. Nessa perspectiva, Lima Cavalcanti defendia que secretarias de Estado deveriam ser ocupadas visando o aspecto “técnico” em primeiro lugar, já Agamenon, defendia que tais postos deveriam ser ocupados por quem estivesse comprometido ideológica e politicamente com a nova ordem. Portanto, incentivos de secretarias para obras de aliados do governador anterior eram dificultados. Além do que a liberdade de expressão na imprensa fora extinta, então, perdiam esses músicos o espaço para o debate de ideias na imprensa.

Sendo assim, esse trabalho se propõe a investigar quais foram as condições de possibilidade pelas quais se concretizaram ou não as ações e ideias veiculadas naquela época. Tanto mudanças de ordem material: a cidade do Recife que passou por inúmeras mudanças que reconfiguraram sua fisionomia urbanística, política, social e cultural; quanto, mudanças de ordem espiritual: a crise do sistema tonal, as eclosões dos modernismos e nacionalismos por várias partes do mundo ocidental, o abalo da confiança nas ideias iluministas após a 1ª Guerra, e conseqüentemente uma forte vontade de descolonização do pensamento de categorias universais. É claro que essas mudanças não se apresentaram como tão distintas assim na realidade. Todas elas estavam de uma forma ou de outra, imbricadas. O importante é tê-las em mente, a fim de matizar o que discutir sobre a produção e circulação dos bens culturais em Recife.

Todavia, qual a importância desse estudo? Para além da compreensão das bases sobre as quais se firmaram as condições de legitimidade da produção musical (pontos de partida, as figuras de autoridade, os procedimentos, os objetivos, as posições ocupadas), podemos apreender as redes de sociabilidade, os tipos de capitais necessários para se efetivarem os projetos e se movimentar dentro dessas redes. Mostrar que, contra a ideologia do gênio, as produções culturais não são obras de indivíduos isolados, todavia, obra de uma coletividade na história. Mas não só isso. Ao matizar a produção e circulação musical de Recife, podemos lançar um olhar renovado para a situação presente. Além de desencantar visões espontâneas sobre a música brasileira. Muitas delas, fruto da *doxa* dos próprios músicos que acabam por reproduzir essas visões sem questioná-las, apagando as sucessivas lutas que ocorreram no tempo, necessárias para a formação de tais proposições estético-políticas. Afinal, um “consenso” nada mais é do que o estado atual dessas lutas. É uma história sem história.

Então, esse estudo tratará de mostrar o percurso dos embates necessários para a configuração da música de concerto na cidade do Recife de 1918-1937 e os recursos necessários, as linhas de força atuantes e os agentes que tramaram essa realidade.

## 1.1 Referencial teórico

Como estabelecer o nexo entre música e sociedade e por que isso importa?

Recentemente os caminhos da musicologia apontaram para as insuficiências da abordagem estruturalista<sup>5</sup>. Tal prisma estruturalista tem seu valor para identificar padrões e afinidades entre dois domínios ou mais de estudo, mas não é apto a captar os mecanismos que criam esses padrões. A sociologia da música, de uns anos para cá, buscou desvencilhar-se dessa tradição estruturalista e debruçou-se sobre as ações cotidianas, a agência dos indivíduos e o que eles fazem conjuntamente. Assim, o nexos música-sociedade é visto em termos pragmáticos: onde a música funciona; como toma forma e os efeitos que tem no corpo social. Deste modo, toda interligação entre a música e a sociedade não é mais assumida *a priori*, ela é especificada e observada em seus níveis diversos de operação: termos em que são estabelecidas essas relações e como tais relações promovem ações. Para se conseguir observar tais níveis de operação, DeNora<sup>6</sup> aponta para o estudo dos cosmos onde a música é produzida. Eles é que vão ser a base empírica da observação que liga o macro (sociedade) ao micro (músicos). Em tais cosmos cumpre ver deste modo: 1) condições de produção: observar o meio onde a música é feita. De quais condições de trabalho os produtores (intérpretes e compositores) de música dependem para a realização de sua atividade? 2) a construção do valor e da reputação musical: como são construídas e atribuídas noções de “alta” e “baixa” (e todas as variações dessa oposição) música? Como a noção de autenticidade e autoria é construída e contestada? Como se formam redes de ouvintes e que tecnologias propiciam essa formação? Quais os mecanismos de reabilitação de um compositor “esquecido” e quais permitem que um compositor do passado seja considerado um “gênio”? 3) gostos musicais, consumo e identidade social: como o consumo, a prática musical e a conversa sobre música podem ter capacidades de organização social?

Das condições de produção, o pesquisador pode observar: a) colaborações entre os músicos e demais participantes; b) recursos e materiais; c) as convenções de participação ou performance; d) comunicação. Em suma, cumpre analisar como materiais estéticos são apropriados e usados para produzir vida social, isto é, examinar estruturas musicais em sua relação com os contextos locais dos mundos ou campos em que são produzidas e consumidas. Destarte, como veremos no decorrer desse estudo, a possibilidade de formação de um campo musical em Recife será discutida a partir do debate dos próprios agentes, são suas trajetórias e ideias que fornecerão o material observável do nexos entre música e sociedade. É por isso que será necessário investigar, em primeiro lugar, as dinâmicas próprias desse meio. Para isso é de

---

<sup>5</sup> DeNora, Tia. Musical practice and social structure. In: Clarke, Erick; Cook, Nicholas (Org.). *Empirical musicolog: aims, methods, prospects*. Nova York: Oxford University Press, 2004.

<sup>6</sup> Idem, p. 38-44

grande ajuda refletir a partir do instrumental teórico de Bourdieu para que se entendam as vidas desses protagonistas não em si próprias, mas em suas interdependências, em como se organizaram, as dificuldades materiais e simbólicas que enfrentaram, como suas formações direcionaram suas ideias etc. Será a partir daí que a discussão acerca das ideias modernistas entra em jogo, pois essas ideias marcam uma ruptura em relação à apreciação de uma dada sensibilidade musical do passado (em seus limites de ruptura) e seus líderes acabam por estabelecer novas regras do fazer e do dizer musical. Todavia, acompanhar as principais ideias modernistas não vem ao caso de forma gratuita: além do fato de um dos principais músicos de nosso estudo ter sido um pianista de relevo na Semana de 22, outros manifestaram pistas de que compartilhavam essas tendências, ora no projeto estético do modernismo, ora compartilhavam as mesmas referências intelectuais dos modernistas, isto é, em certo nível, tinham concepções próximas de sociedade e do papel social do músico. De outro lado, como se verá, nas falas desses agentes há sempre um espectro de nacionalismo que ronda suas argumentações e seus projetos (est)ético-políticos.

Se, temos como intuito trabalhar com as ideias e representações desses agentes para observar o nexos entre música e sociedade, é numa outra perspectiva complementar, a da “história cultural do social”, que iremos nos balizar para interpretar tais representações. Essa “história cultural do social” nos será útil pelo seu objeto: a “compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse”<sup>7</sup>. Assim, é de central importância que se estude as lutas de representação. Nelas, está em jogo a ordenação do mundo, sua hierarquização. Sua atenção se volta para “as estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um ‘ser-apreendido’ constitutivo de sua identidade”<sup>8</sup>. Portanto, tais classificações permitem inteligir o trabalho prático e intelectual por meio do qual a “realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos”, bem como as práticas de uma identidade social de “significar simbolicamente um estatuto e uma posição”<sup>9</sup>. Essas orientações se coadunam a um modo de pensar relacional. Este pode ser entendido como um cuidado em não

transformar em propriedades necessárias e intrínsecas de um grupo qualquer ([por exemplo] a nobreza, os samurais ou os operários e funcionários) as propriedades que lhes cabem em um momento dado, a partir de sua posição em um espaço social

---

<sup>7</sup> Chartier, R. *A História Cultural entre práticas e representações*. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988. p. 19.

<sup>8</sup> Idem, p. 23.

<sup>9</sup> Idem, idem.



determinado e em uma dada situação de oferta de bens e práticas possíveis. Trata-se, portanto, em cada momento de cada sociedade, de um conjunto de posições sociais, vinculado por uma relação de homologia a um conjunto de atividades (a prática do golfe ou do piano) ou de bens (uma segunda casa ou o quadro de um mestre), eles próprios relacionalmente definidos.<sup>10</sup>

Isto posto, o valor e o sentido de dada propriedade observada só pode ser considerada em relação a outras propriedades. O distinto, o vulgar, o bom e o mau, só podem ser estabelecidos um em relação ao outro e através do decorrer do tempo. Não são substâncias. De acordo com a posição e as disposições de cada indivíduo um comportamento pode ser: ostentatório, vulgar, distinto, execrável ou benemérito. Tudo irá depender de sua origem social, da gênese de suas disposições e da posição social em que se encontra, além, é claro, do tipo e volume de capital que possui.

As representações são construídas com base em categorias que, por sua vez, são ferramentas de visão e divisão do mundo. Porém, as categorias não são meros instrumentos lógicos, são também instrumentos de poder que fixam fronteiras e um estado das lutas sociais, isto é, vantagens e obrigações de cada grupo. “O pretexto das lutas a propósito do sentido do mundo social é o poder sobre os esquemas classificatórios e os sistemas de classificação que se encontram na origem das representações.”<sup>11</sup> Destarte, as classificações contribuem para produzir as classes e são elas próprias produto das lutas de classe. Nesse sentido, é que o “historiador, assim como o sociólogo, deveriam entender as lutas relativamente às classificações tão reais quanto as lutas de classe (se é que elas poderiam ser separadas) e que as representações abordadas do mundo social, além de produzi-lo, acabavam por ser sua expressão”<sup>12</sup>. Para os fins dessa pesquisa, é necessário levar em consideração na análise das fontes, que as categorias usadas pelos agentes (e porque não pelo pesquisador) devem ser locais e não universais. Constituem-se como as palavras-chave de cada campo, em cada época. Portanto as definições e limites dos objetos estudados e das palavras que descrevem ações ou predicam os sujeitos são mutáveis. Afinal, entre um músico do século XVIII e um do século XX as diferenças são gritantes. A palavra que designa o ofício e algumas práticas é que permanecem (o sistema tonal, por exemplo, embora usado de maneiras diversas), mas o estatuto, os objetivos, as experiências formativas e os recursos disponíveis são outros.

A história e feita por gente. Não uma abstração impessoal. Um coletivo anônimo em muitos casos, mas sempre gente. Uma constatação óbvia, mas que algumas perspectivas de pesquisa histórica deixaram de transparecer. Nomes ilustres, nomes de gente simples. Enfim,

---

<sup>10</sup> Bourdieu, P. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 2011. p. 17-18

<sup>11</sup> Idem, p. 44.

<sup>12</sup> Chartier, R.; Bourdieu, P. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 8.

nomes que para os propósitos de análise podem ser agrupados em suas características comuns, ideais em comum, disposições e capitais em comum. Porém, mais acertado do que o agrupamento ser feito de forma um tanto idealista, sem grandes fundações na realidade, é quando os próprios agentes da história fornecem pistas sobre os grupos reais que formaram, as tramas sociais que estabeleceram e as antipatias que tiveram. Então, não mais sob as lupas dos biógrafos e memorialistas, que professam o sacerdócio do culto personalista, devem estar os seres privilegiados, os *self-made men*. Tampouco grandes coletivos, as estruturas ou as classes, que pulverizam os indivíduos em categorias-fetichê. Se fosse assim tais indivíduos não teriam, segundo a perspectiva contrária a adotada aqui, forças para dirigirem os rumos de suas próprias vidas. É assim que cabe destacar, na medida do possível, que esse trabalho buscará, dentro de seus limites, romper com a falsa dicotomia entre a estrutura e indivíduo.

É preciso lembrar-se de Bourdieu, que pensando a partir de Pascal, afirma:

‘o mundo compreende-me, mas eu o compreendo’. Ele se serve da polissemia da palavra ‘compreender’. O mundo compreende-me e aniquila-me como um ponto; sou uma coisa do mundo; existo enquanto corpo; estou situado, datado, determinado; estou submetido a forças; se eu pular pela janela, fico à mercê da lei da gravidade, etc. E eu o compreendo, ou seja, tenho representações dele e não sou redutível à posição que ocupo neste mundo.<sup>13</sup>

Então, cada um tem um ponto de vista e está situado num espaço social. Deste ponto no espaço social ele se enxerga e enxerga o mundo à sua volta: para cada posição, uma representação e para cada representação, um condicionamento de dada posição. O historiador deve situar os pontos de vista e “objetivar o sujeito da objetivação”. Desse modo colocou Bourdieu o objetivo da “ciência das obras” que é a relação entre as posições e as tomadas de posição, cujas problemáticas herdadas pela história definem o espaço de tomadas de posição possíveis. É qual uma gramática que permite inventar dentro de certos limites.

Para se alcançar esses objetivos e efetuar essas rupturas com concepções anteriores, é de grande ajuda o conceito de *habitus*. Ele nada mais é do que os esquemas que permitem o conhecimento prático, não reflexivo do mundo. Algo como uma “intuição” que é desenvolvida pelas experiências sucessivas ligadas aos condicionamentos de dadas posições sociais ocupadas no tempo. Essa noção permite evidenciar que

para compreender o que alguém vai fazer, não basta conhecer o estímulo; existe, no nível central, um sistema de disposições, ou seja, coisas que existem em estado virtual e vão manifestar-se em relação a uma situação [...]. É importante para lembrar que os agentes têm uma história, que são o produto de uma história.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Idem. p. 48.

<sup>14</sup> Idem, p. 58.

Essa história é tanto a individual quanto a coletiva. Nas quais, as categorias de pensamento, os princípios de visão e divisão do mundo são fruto da incorporação de estruturas sociais. Contudo, não se trata de uma camisa de força. Ele, o *habitus*, é transformado pelas experiências. A origem social e a gênese do *habitus* são probabilidades de ações e representações, não destinos pré-fixados tal qual a profecia em que o oráculo alertou Édipo de seu destino, conquanto sua *hybris* de tentar guiar o seu rumo para um caminho diferente acabou por levá-lo ao seu destino ineludível. Não se trata disso. O *habitus* não é destino, como na peça de Sófocles. *Mutatis mutandis*, esse conceito está mais para a astúcia encarnada por Méti, ou se preferir a de Odisseu: improvisação, agilidade de resposta, capacidade de antecipação e adaptação às situações novas baseadas nas experiências anteriores, uma sabedoria prática. Diz Bourdieu: “Ele é semelhante a uma mola, mas é necessário um desencadeador; e, dependendo da situação, ele pode fazer coisas opostas”.<sup>15</sup>

Em associação ao conceito de *habitus*, o outro conceito que nos permite romper com a dicotomia indivíduo e estrutura é o de campo<sup>16</sup>. O campo é um espaço de produção de bens simbólicos e de posições sociais que mantém relações objetivas entre os ocupantes desse espaço. Por relações objetivas, entende-se aquelas que somente por existir já produzem efeitos na luta pelas definições. Não necessariamente tendo de haver relações de cooperação diretas e efetivas. Uma vez existindo dentro do microcosmo de produção cultural, basta para que seus efeitos sejam sentidos. São propriedades gerais dos campos de produção cultural: o poder de dizer e consagrar, como cada campo impõe e define suas regras próprias para a entrada e a consagração dos agentes, estimula certas ações, o acúmulo de recursos específicos visando ocupar posições dominantes dentro de tal ou qual campo. Esse conceito permite uma dupla ruptura: com o formalismo da exegese infinita dos textos que leva ao seu fetichismo; e também com as leituras que relacionam diretamente o texto ao contexto, a obra com a classe social. Em suma, permite escapar da ideia de “reflexo” em que a ordem cultural independe das lutas dos agentes. Permite também que não se caia na armadilha da ilusão retrospectiva, do “criador incriado”, como na expressão de Bourdieu, promovida por uma leitura muito próxima das fontes.

Além disso, o campo é um universo intermediário entre a obra e o mundo social dotado de certo índice de refração das forças que atuam exteriores a ele. Permite apreender a natureza das coações externas ao passo de se saber os mecanismos que cada campo aciona

---

<sup>15</sup> Idem, p. 62.

<sup>16</sup> Para esses parágrafos sobre o conceito de campo: Bourdieu, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

para se filtrar ou se libertar dessas coações. Os recursos específicos, os tipos e volumes de capital, que ele desigualmente distribui e premia que, por sua vez, determinam a posição nas relações objetivas que o estruturam e são por ele estruturadas. O valor das obras é produzido pelo campo graças à *illusio* – que é a condição e o produto do jogo, o sentido do jogo e do seu lugar (o senso de sua posição social que implica em liberdades e limites). O termo de adesão, o preço que se paga para participar do jogo. Demarca os limites e as hierarquias, cujas lutas contribuem para a produção da crença, é a *illusio* que leva os agentes a distinguirem o que é importante e ao que devem ser indiferentes – que produz a crença do poder do artista.

Campo, *habitus* e *illusio*. Com esses conceitos esse trabalho buscará desvendar o funcionamento do meio de produção da música de Recife no período designado. Através deles e de suas implicações, é que iremos matizar: a construção do valor musical, das filiações a uma corrente de pensamento, das reputações entre os pares músicos e entre a intelectualidade mais ampla, das suas colaborações, de seus desafetos, de suas dificuldades (*handicaps*) e trunfos (materiais, de classe, de etnia, etc.) e de suas jornadas para a formação musical e intelectual, conseqüentemente: descrever o processo de acúmulo de capitais. É assim que se espera romper com as concepções de reflexo de estruturas nos materiais estéticos, romper com as categorias-fetice, evitar a ilusão biográfica e, finalmente, observar a pertinência de um grupo de produtores nas suas interdependências.

Se uma crescente autonomização da arte implica em novas formas de lidar com o gosto e com o mercado artístico, então, quanto ao gosto, esse trabalho adotará a perspectiva de que ele funciona também como marcador de classe<sup>17</sup>. É assim que se deve levar em consideração no gosto que o valor musical é produzido pelas ligações entre: o produtor e outros grupos, com o público e a própria música. Nesse sentido, o consumo da música vai além dos ouvintes e obras. Ele engloba os objetos, posturas, hábitos e discursos avaliativos, o valor, seja de qualquer tipo, precisa ser reconhecido socialmente, portanto, para ser valorizada, a música deve ser socialmente institucionalizada e reconhecida como valorável<sup>18</sup>.

O gosto é essa propensão e aptidão, que podem ser exercitados, de apropriação material e simbólica de determinada classe de objetos e práticas. Ele se configura como uma origem do estilo de vida, que formam um conjunto de preferências distintivas que exprimem a mesma intenção expressiva: uma identidade, o pertencimento a certo grupo de degustadores munidos de uma aparelhagem coletiva e histórica. O gosto funciona, portanto, como

---

<sup>17</sup> Porque se ele fosse somente um marcador de classe, poderíamos cair numa simplificação do tipo: “tal música é coisa de burguês e aquela outra é coisa de pobre”. Porém, negar que ele cumpre uma função de diferenciação social é imprudente.

<sup>18</sup> DeNora. Op.cit. p. 44

“expressão simbólica da posição de classe” e de suas condições de existência.<sup>19</sup> São os campos de produção cultural que permitem o gosto de se realizar e o limita, pois forma o coletivo que fornece o léxico e recompensa o esforço dos amadores. São também esses campos que promovem ou coíbem as situações de degustação, que ditam as regras para o treinamento do corpo naquela competência (nesse caso a audição, a etiqueta do concerto, o traquejo com o instrumento musical). Porém, as obras, por mais que, do ponto de vista dos produtores, estejam voltadas para as lutas internas do campo, estão predispostas a funcionar diferencialmente como instrumentos de distinção de classe e de suas frações. O gosto, enquanto disposição adquirida e exercitável funciona, portanto, como sentido de orientação no espaço social. Espaço social esse que estipula as competências estatutárias, essas que são as capacidades socialmente reconhecidas. Elas são um atributo e uma atribuição que por vezes se confundem com a competência técnica, mas que não implicam necessariamente uma na outra. Daí o gosto ser também um marcador de classe.

Então um mesmo ato de degustar pode adquirir sentidos e valores muito diferentes de acordo com cada classe e sua fração. O uso que cada classe e fração faz dos bens simbólicos pode chegar ao ponto em que haja hierarquias muito distintas e até opostas do valor dum mesmo produto ou prática cultural. Fica clara a ideia de que “as classificações classificam os classificadores”, pois, no ato de classificar (ou degustar), o agente se classifica perante os outros, usando esquemas antes já classificados dentro de um grupo, ele próprio, um grupo classificado por si e pelos outros. É a condição de existência que limita a autonomia das representações. Limitam os cérebros e seus horizontes de pensamento reflexivo. O gosto estabelece, portanto, “estilos de vida distintos e distintivos”<sup>20</sup>. Esses estilos de vida, ao firmar modos de aquisição e apropriação das obras culturais, tanto em sua decodificação, quanto em seu consumo material, classificam socialmente os agentes e suas práticas. Afinal, grosso modo, nas sociedades modernas ocidentais os agentes obtêm lucros materiais e simbólicos através da disposição de reconhecer as obras legítimas devido ao valor social atribuído às distintas maneiras de uso cultural. Com essa discussão em mente, o estudo do gosto tanto na sua relação entre um campo e seus consumidores, quanto nas suas dimensões pragmáticas e de marcador de classe, adquire importância teórica e empírica para o trabalho. Pois, é nessas dimensões de análise que será possível dizer algo para além de uma simples constatação de que uma sensibilidade fora alterada ou pensar que os gostos musicais de produtores e consumidores se davam de forma gratuita – posto que “gosto cada um tem o seu e isso não se

---

<sup>19</sup> BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 17.

<sup>20</sup> Idem, p. 165.

discute”. Pelo contrário, é esse tipo de pensamento que oculta a gênese do gosto individual e coletivo, é ele que nos faz fechar os olhos para sua dimensão mais profunda e mais assustadora.

Expostos os conceitos e perspectivas, é necessário dizer que sua utilização será feita o menos descritivamente possível. Tentou-se usar o conceito de campo, por exemplo, não como sinônimo de meio ou ambiente, mas realizar um questionário às fontes para se perceber o alcance analítico desse conceito sobre o período estudado. Cada conceito implica questões sobre as especificidades da realidade estudada que colocam em questão a própria adequação desses instrumentos teóricos. São usados assim, de modo reflexivo. Da realidade à teoria e vice-versa. Todo conceito é uma espécie de “cobertor curto” que quando se puxa, deixa exposta a outra parte. É nessas partes expostas em que se procurou “deixar as fontes falarem”, no sentido de que o real pode revelar aspectos ainda não pensados pela teoria. Quem sabe se outro pesquisador usando os mesmos conceitos enxergasse outros aspectos da realidade? Sempre há margem para o imponderável na pesquisa.

## **1.2 Fontes e recorte temporal**

As fontes utilizadas para a construção desse trabalho foram: as biografias já produzidas acerca desses agentes, entrevistas da revista *Contraponto* e nos jornais, as colunas sobre arte dos principais periódicos da cidade (*Diário da Manhã*, *Diário de Pernambuco*, *A Província*, *Jornal do Recife*, *Jornal Pequeno* e *Jornal do Commercio*) que costumavam circular nos dias de domingo; as publicações da *Revista da Cidade* de 1926, os boletins da cidade do Recife, a correspondência de Valdemar de Oliveira e o acervo do Memorial Ernani Braga do Conservatório Pernambucano de Música.

É preciso assumir o risco de algumas fontes que foram escritas muito tempo depois do período sobre o qual elas tratam. Na escassez de fontes primárias sobre certos aspectos do período estudado, foi necessária a consulta dessas fontes escritas pelos agentes, não no momento de suas ações, mas quando tudo já estava mais ou menos consolidado. São as entrevistas nos anos quarenta, as memórias e as biografias feitas por parentes desses agentes que se enquadram nessa perspectiva. Diante das dificuldades, foi feita a crítica às fontes até onde se podia. Entretanto, ficará reverberando na mente do pesquisador e do leitor a pergunta: até onde essas fontes dizem mais do tempo em que foram escritas do que do tempo ao qual elas fazem menção? Não cometem seus autores deslizes intencionados ou não? São questões perenes.

Tais fontes permitem apreender os vínculos entre as condições objetivas (origem social, posição no campo de produção cultural, experiências formativas etc.) e as representações que esses músicos fazem de seu trabalho, de sua trajetória, de seu público e de seus projetos. Em suma: as tentativas de justificar uma “vocação” e descrever as condições sociais de suas inclinações que os levaram para o trabalho simbólico, isto é, as condições de sua gênese social de suas sensibilidades de músico. Isso nada mais   do que a formação de suas disposições, de um gosto específico, o processo de distinção e as tomadas de posição culturais, políticas e sociais que adotaram.

Outras propriedades perceptíveis nas fontes, e que o leitor encontrar  ao longo do trabalho, são: os recursos retóricos, afetivos, políticos com que cada cronista afirma uma tomada de posição. A marcação dos adversários e dos aliados: os elogios, as críticas, as agressões, o humor; enfim, todo o arsenal que faz ver e ser visto nas relações de forca (os argumentos de autoridade, a história do campo, as questões de princípio e os argumentos idealistas). Ou seja, tudo o que se pensa estar apto a fazer e a dizer de acordo com o grau de consagração, de autonomia, é o sentir-se de cada agente, que é mais ou menos autorizado, dadas as suas propriedades sociais mais amplas e as que lhe são auferidas pelo campo.

### **1.3 Divisão da pesquisa**

O trabalho está dividido em três capítulos.

O primeiro capítulo debater  a gênese de uma intelectualidade musical em Recife, suas condições de emergência em duas vertentes: o nacionalismo e o modernismo. A partir dessas condições, iremos acompanhar as trajetórias e o pensamento dos quatro principais pensadores da música de Recife: Manoel Augusto, Ernani Braga, Vicente Fittipaldi e Valdemar de Oliveira.

O segundo capítulo abordará a estrutura de funcionamento, os objetivos e a es das instituições musicais de Recife. São elas a Sociedade e Concertos Populares, a Associação de Amigos da Arte, a Sociedade de Cultura Musical, o Conservatório Pernambucano de Música e o Centro Musical Pernambucano.

O terceiro e derradeiro capítulo discutir  sobre os sentidos e as correlações de quatro categorias empregadas na percepção e apreciação musical da época. São elas: o conceito de cultura, nação, progresso/desenvolvimento e o gosto. Nesse capítulo são analisados os escritos de cronistas diversos, correspondentes epistolares e ouvintes. Trata tanto da produção quanto da recepção no uso dessas categorias.

A assimetria entre do vigor e a proporção entre capítulos e suas partes se deve, em certo grau, à disponibilidade de fontes primárias e à ordem em que foram escritos. O capítulo dois foi o primeiro a ser escrito, depois o primeiro e por último o terceiro. Essa diferença de qualidade se deve ao amadurecimento do autor ao longo da escrita e são retratos de suas fases de pensamento e de sua construção. Querer homogeneizar esse processo é apagar o não-dito acerca da própria escritura de uma pesquisa e sua relação umbilical com as vivências de seu escritor.

Optou-se nesse trabalho por fazer a atualização da ortografia e pontuação das fontes para uma leitura mais fluida.



## 2 A GÊNESE DE UMA INTELLECTUALIDADE MUSICAL EM RECIFE

### 2.1 Condições de emergência: imprensa, comunidade nacional e modernismo musical.

Como o debate sobre a música no período estudado será pautado, em vários momentos, fazendo alguma espécie de referência à nação, – com todas as preocupações e implicações referentes às suas representações legítimas e ilegítimas – devemos então, buscar as condições de emergência desse modo de pensar em termos nacionais. Afinal, como uma categoria de pensamento conseguiu centralizar todo um debate nas mais variadas artes? Com a finalidade de compreender tal centralidade vamos esboçar duas linhas de força. A primeira são as raízes culturais e as origens da consciência nacional. Já a segunda linha de força são os contornos específicos que esse nacionalismo adquire, ou buscava adquirir, pelo modernismo, mormente em seus aspectos musicais.

Uma nação é uma comunidade política imaginada. Tanto limitada quanto soberana. Limitada, porque possui fronteiras definidas, ainda que elásticas. Nenhuma nação aspira ser universal, abarcando toda a humanidade. Soberana, porque a busca da autonomia do Estado-nação se baseia no poder que emana do povo. “Imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”<sup>1</sup>. Para Benedict Anderson, os três fatores preponderantes para a possibilidade de se imaginar uma nação foram a confluência casual e a interação de “um modo de produção e de relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana”<sup>2</sup>.

É parte integrante dessa comunidade imaginada o processo de vernaculização. Esse processo pode ser entendido como a formação e padronização de uma língua nacional. Benedict Anderson mostra como a língua literária impressa adquiriu um estatuto superior a partir de intelectuais profissionais no manuseio da língua e da perda da aura das línguas sagradas, sobretudo o latim. Havia também um aumento do mercado consumidor pelos maiores índices de escolarização e das novas camadas médias urbanas. Paralelo a isso, o aumento das burocracias estatais, no século XIX, exigia maior especialização e abria portas

---

<sup>1</sup> ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.32

<sup>2</sup> Idem, p.78

para pessoas de várias origens sociais. A leitura e a escolaridade eram fatores cada vez mais relevantes na ocupação desses cargos que surgiam.

No Brasil do início do século XX, o avanço tecnológico permitiu que a imprensa se diversificasse para além do jornal tribuna e se transformasse num negócio. Era assim que as funções de editoração se especializavam e promoviam o aumento no número de tiragens e o aumento do público leitor. A divisão do trabalho, e sua especialização, atingiam tanto as formas, quanto os conteúdos. Apesar disso, o público leitor não era tão vasto como se poderia imaginar. Ele se concentrava nas capitais e havia dois empecilhos quanto ao número de leitores: 1) as altas taxas de analfabetismo do país; 2) meios de transporte insuficientes para escoar a produção de periódicos para outras cidades<sup>3</sup>.

Portanto, o advento da imprensa capitalista, o movimento de vernaculização que se dava em boa parte do globo (tanto na língua literária quanto na língua musical) e a intensificação das relações de produção capitalistas formam o quadro geral no qual os nacionalismos iriam se constituir. O escritor e musicólogo paulista, Mário de Andrade, parecia reunir as competências necessárias para liderar a reflexão sobre a construção dos sons dessa nação imaginada. Para fins de análise, distinguiremos a *racionalização estética*, dos *desejos de ação* do modernismo liderado por Mário. Como afirma a musicóloga Elizabeth Travassos<sup>4</sup>:

a racionalização da estética nacionalista pode ser sintetizada em cinco proposições: 1) a música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos; estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade

Embora essa elevação artística pelos compositores cultos coloque o povo no centro da participação cultural, essa participação não é acompanhada da participação política, na maioria das vezes. Porém a participação no âmbito da cultura é mediada e selecionada por agentes mediadores que dizem ao povo o que ele é e que ele não pode buscar a sua singularidade, agora que foi eleito para ser nacional. Há aí o fator de seleção de qual povo/tradição deve ser exaltado ou recalçado.

Já os *desejos de ação* do modernismo musical podem ser resumidos nas seguintes proposições: a) criar um público compatível com os novos sons produzidos pelo campo

<sup>3</sup> Ver: LUCA, Tania Regina. A grande imprensa na primeira metade do século XX. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina (Org.). *A História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 148.

<sup>4</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p.34

musical. Assim, visava diminuir a defasagem entre produtores e consumidores dos bens culturais; b) reforma pedagógica e dos currículos das escolas de música; c) intérpretes deveriam incluir peças de autores brasileiros nos concertos – para assim fortalecer o que seria considerada verdadeira música brasileira; d) introdução de ensino de música nas escolas primárias e secundárias, onde também haveria ênfase no folclore e no civismo; e) publicação de crônicas musicais nos jornais para induzir o público à valorização das obras de autores brasileiros<sup>5</sup>. Outra ideia do projeto estético-político do modernismo musical é a do “artista-operário” que deveria tornar a arte útil e moralizante. O artista não deveria se dar ao luxo de arroubos de “impulsões líricas individuais”<sup>6</sup>. Ele deveria servir sua nação de modo a construir uma nova cultura, uma nova música e um novo homem no jogo das seleções dos particularismos brasileiros que, em diálogo com as técnicas composicionais mais arrojadas até o momento, nos colocaria num panteão universal graças ao que tínhamos de específico. A partir desses princípios, percebemos que vários músicos exerceram importante trabalho de embaixada artística, pois, representavam determinado Brasil para as plateias do exterior. Destarte, contribuindo para a formação de uma representação estrangeira do Brasil musical de acordo com os anseios da *intelligentsia* brasileira, ajudando a consolidar a imagem que o Brasil queria ter de si no exterior. Devido à ideia de “artista-operário” vemos repetidas vezes uma crítica ao virtuosismo e à especialização, que em vez de congregar, segregavam e favoreciam o culto romântico do gênio. Esses fatores seriam os responsáveis pelo afastamento do artista e seu público.

Se, por um lado, esse pensamento revelava às vezes um caráter autoritário sob a forma do canto orfeônico, como veremos mais adiante, por outro, é patente que o modernismo musical buscou se alinhar, em certa medida, contra uma tendência da modernidade, de crescente racionalização e especialização de funções. Desta maneira, como coloca Hobsbawm<sup>7</sup>, esses intelectuais tentam estruturar certa imobilidade num aspecto da vida social em contraponto às inovações e mudanças da vida moderna que então se alastrava. Mário de Andrade criticava o virtuosismo, a formação de pianistas e violinistas que não eram músicos completos e criticava a visão utilitarista e especializada do mundo burguês. Também podemos perceber as ideias do “artista-operário” e o jogo de seleção dos particularismos brasileiros na obra de Villa-Lobos, em suas bachianas nº7, dividida em quatro partes, cada uma aludindo a

---

<sup>5</sup> Ver CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: História e interdisciplinaridade, algumas interpretações (1926-80). In: *História em debate: Problemas, Temas e perspectivas*, Simpósio da ANPUH, XVI., Rio de Janeiro, Julho. 1991. p. 154-155

<sup>6</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música e modernismo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013. p.42

<sup>7</sup> Ver: HOBSBAWM, Eric.; RANGER, Terence (Org). *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

uma parte do país. Em várias composições deste músico e de outros compositores coetâneos, podemos notar trechos em que aparecem melodias, harmonias e ritmos representativos desta ou daquela região em particular, colocados como típica de dada localização geográfica. A incorporação, na orquestra, de instrumentos de diversas partes do país, contribuía na percepção de simultaneidade geográfica e a imaginar a nação sonora. Concomitantemente é uma tipificação, uma “redução” da riqueza de dada tradição local para figurar na neotradução erudita que afirma que tudo “sempre foi assim”, negando o movimento interno da cultura popular. Aparecem danças modernas e nacionais nas obras dos mais diversos compositores, e para ficarmos com o exemplo citado das bachianas nº 7, temos o ponteio, a quadrilha caipira, o desafio e a conversa, figurando no lugar das gigas, das tocatas e fugas nas suítes musicais europeias. Essas danças e músicas ajudam a imaginar as fronteiras do Estado Nacional e, com isso, delimitar o que é estrangeiro e o que é nacional.

Isso ajuda a delimitar a fisionomia do Brasil musical tanto nas obras quanto nos cérebros de seus criadores, pois as várias peregrinações, tournées artísticas e as viagens para “recolher” material folclórico, permitiam que se encontrassem colegas músicos e folcloristas e que se reconhecessem mutuamente como companheiros. Um passado e um “nós” comum e identificável. A língua falada e a linguagem musical que unificam e resultam na comunidade, que a naturaliza, que forma identidades pretensamente homogêneas e estáveis. Interligando-se, assim, as experiências dos lugares, formando uma rede de agentes especializados e com traços em comum que lhes permitiam se reconhecer como artistas e pesquisadores da realidade brasileira. Bastava agirem para tornar o país mais brasileiro, isto é, se reconheciam como portadores de uma consciência privilegiada e portadores de uma missão civilizatória.

A música que faziam, “estilizada”, como se dizia na época, não buscava ser fiel ao máximo às suas fontes. Ela não era uma descrição, mas uma expressão individual a partir da original folclórica, em que a capacidade criativa do compositor atuava na sua transformação. Essa transformação ia desde uma simples harmonização e citação, à bricolagem, higienização ou inspirações para obras maiores em que o peso da liberdade e competência criativa do compositor beira a totalidade. Entretanto, nunca era totalmente fruto do fluxo-fantasia individual. Havia sempre o esforço de dissolução da individualidade do compositor no coletivo musical e étnico.

Nesse sentido, ficou bastante impregnada, na obra de Villa-Lobos, principalmente, uma “Estética da monumentalidade”. Esta se configurava como o uso exagerado de informações musicais, orquestração grandiloquente e conseqüente execução de obras musicais por grandes massas corais e orquestrais. Visava demonstrar a pujança étnica e a totalidade do

coletivo brasileiro. Villa-Lobos também tinha o projeto de síntese musical do Brasil e a preocupação com a unidade nacional “a ser imposta por uma política de Estado”<sup>8</sup>.

## 2.2 Posições e tomadas de posição do modernismo musical

O modernismo musical adotou uma série de posições estéticas, políticas e epistemológicas. Em primeiro lugar, ele adotou uma posição quanto à concepção de homem que contrariava a concepção do “bom selvagem” do romantismo. Haveria a passagem do homem “natural”, preso ao folclore, para a obra do homem “cultural”, que “deglutia” a “fala popular” numa obra de concerto<sup>9</sup>. O movimento almejava uma escola de composição que deglutisse a diversidade musical do povo e a transpusesse para a linguagem da música de concerto. Esta, só seria nacional na medida em que eliminasse o sotaque regional e os internacionalismos. Seria uma síntese que deveria evitar o que o autor de *Macunaíma* considerava exotismo (ritmos sincopados como símbolo do país) e populismo (obras grandiloquentes e a simples imitação de modelos internos e externos)<sup>10</sup>. Em segundo lugar, vemos uma tomada de posição quanto à noção de história, que se baseava nas ideias de linearidade e “evolução” a partir das “lições do passado”. Deve-se ter em conta que os princípios de classificação do mundo são pretextos e armas de luta, sendo tanto lógicos como sociológicos, pois, produzem e delimitam grupos, ações, posicionamentos. Fica mais claro, que assim funcionam numa luta, quando pensamos que “o pretexto das lutas a propósito do sentido do mundo social é o poder sobre os esquemas classificatórios e os sistemas de classificação que se encontram na origem das representações”<sup>11</sup>. Dito de outra forma: quem domina os esquemas classificatórios, pode dominar os modos de representações legítimas, isto é, detém o poder de colocar o seu ponto de vista acima dos outros pontos de vista e torná-lo hegemônico, portanto, progressivamente naturalizado, tornado uma *doxa*.

A luta sobre a concepção de história é um pretexto e uma arma. É o poder de desclassificar o Romantismo e enaltecer as tradições populares, que embora o Romantismo enaltecesse, o modernismo buscava uma nova linguagem, uma nova expressão de dialogar com essas tradições para a formulação artística, baseados numa pretensa evolução, que colocaria o modernismo como a última etapa, a mais recente e melhor corrente artística. Por ser uma corrente estética baseada nas “raízes” brasileiras, obteria uma legitimidade

---

<sup>8</sup> NAVES, Santuza. Op.cit. p.121

<sup>9</sup> Seguindo as ideias de Santuza Naves e Arnaldo Contier

<sup>10</sup> CONTIER. Op. Cit. 1991. p.158-163

<sup>11</sup> BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2015. p.444

incontestável, haja vista lidar com o “autêntico”. É nesse sentido, portanto que era fundamental a luta pela história e pela nova estética, em razão de serem legitimadoras das ações e também elemento de coesão social.

Portanto, escolhem estabelecer uma ruptura, em certo sentido, com a Europa, e uma continuidade com as tradições populares brasileiras. O nacionalismo era esta espécie de preenchedor de uma lacuna deixada pelo desencanto com outras ideologias e projetos políticos. Constituindo-se, logo, como uma tomada de posição estético-política de artistas e intelectuais de uma geração: “era a utopia daqueles que perderam as velhas utopias da época do Iluminismo, o programa dos que perderam a fé em outros programas e o suporte daqueles que perderam a sustentação das velhas certezas políticas e sociais”<sup>12</sup>. Uma geração desencantada, aturdida com as rápidas mudanças que ocorriam, voltava então, os olhos para um passado considerado seguro. Nessa lógica, lembremo-nos de “como não existe um criador original da nação, sua biografia nunca pode ser escrita de uma forma evangélica, ‘avançando no tempo’ ao longo de uma cadeia geracionista de procriações. A única alternativa é moldá-la recuando no tempo”<sup>13</sup>.

Segundo Contier, Mário de Andrade estabelece 1918, o fim da 1ª Guerra, como o marco do início da independência do Brasil dos moldes culturais europeus. Para Mário, o romantismo teria sufocado os saberes populares e a vanguarda artística deveria retornar às “lições do passado”, a serem redescobertas no inconsciente coletivo do “povo”. Passado imemorial e estático reunido na categoria “povo”. Nesse ângulo, somente Villa-Lobos, na visão de Mário de Andrade e Renato Almeida, é que tinha “iniciado em algumas obras, essa ‘independência cultural’ do Brasil em face dos polos musicais europeus”<sup>14</sup>. O modernismo musical pregado por Mário de Andrade buscava se firmar como a etapa nacional na “evolução” da música brasileira. Isso aconteceria com a ruptura com os cânones musicais do passado e do mimetismo das formas composicionais europeias. Esse nacional era pautado na cultura do povo e na investigação de suas tradições, mas, paralelamente, dialogava com as vanguardas europeias quanto às técnicas de composição<sup>15</sup>. Aqui é sintomática a metáfora bastante comum usada por folcloristas e outros intelectuais da época. É a metáfora do sono e do “despertar” do intelectual que fez com que se entendesse o estudo das línguas, folclore e

<sup>12</sup> HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2013.p.199

<sup>13</sup> ANDERSON. Op. Cit. p.279-280

<sup>14</sup> CONTIER, Arnaldo. *Mário de Andrade e a Música Brasileira*. Revista Música, São Paulo, v.5, n.1, pp.33-47, Maio 1994. p.39

<sup>15</sup> CONTIER, Arnaldo. *O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. Revista de História e Estudos Culturais. Vol.1, ano 1, n.1. Outubro, Novembro, Dezembro. 2004.

música “como uma ‘redescoberta’ de algo que, lá no fundo, sempre fora conhecido”<sup>16</sup>. Ajudando a pensar a nacionalidade em termos de continuidade com as “raízes”.

Por último, o modernismo musical também revelou, em certa medida, um posicionamento de classe. Pois, conforme Contier<sup>17</sup>, as elites burguesas eram identificadas com a estética clássico-romântica. O novo público deveria se formar e para isso, Villa-Lobos fazia comentários sobre as obras e a vida dos compositores, entrava em temas sobre a morfologia e a orquestração, distribuía panfletos com dados informativos para esclarecer a opinião pública sobre a importância da emancipação da arte nacional, por fim, almejava as exortações cívicas – de novo percebemos o fator do capitalismo editorial, como sugere Benedict Anderson, funcionando na distribuição dos panfletos, na formação de um público de ouvintes nacionalistas e do som imaginado das grandes massas corais de canto orfeônico. Ademais o fator da eleição da música rural daria “à produção musical burguesa uma base social da qual ela estava carente”<sup>18</sup>. E que claramente “a descoberta da tradição popular e sua transformação em ‘tradição nacional’ de alguns camponeses esquecidos pela história era o fato de serem fruto de um trabalho de alguns entusiastas da classe dominante”<sup>19</sup>. Com o destaque recaindo para a classe culturalmente dominante e não necessariamente economicamente dominante. Como atesta a rápida investigação da biografia da maioria dos indivíduos ligados ao movimento.

O essencial é perceber que o modernismo musical tem sua gênese ligada a uma geração de compositores e intelectuais, geralmente oriundos da fração dominada da classe dominante, desencantados com as transformações rápidas da modernidade, desencantados com os valores iluministas, mas mantinham – como no caso de Mário de Andrade – a noção de progresso e seus correlatos. A resolução da mística da originalidade não foi procurada na imaginação do gênio individual, mas da originalidade do que era considerada a alma da nação destilada pelos humildes servos da pátria: seus “artistas-operários”, fabricantes dos sons imaginados da comunidade nacional que estava ávida a adentrar no panteão das nações “universais”.

Assim esboçados esses fatores, verificamos que a imprensa capitalista fornecia novas posições a serem ocupadas, o nacionalismo fornecia um objetivo, uma utopia de som nacional

---

<sup>16</sup> ANDERSON. Op.cit. p.268

<sup>17</sup> CONTIER, Arnaldo. *Canto orfeônico, Villa-Lobos e as manifestações culturais do período getulista (1930-45)*. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – São Leopoldo, 2007.

<sup>18</sup> WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 1982. p.148

<sup>19</sup> HOBSBAWM. Op.cit. 2013 p.146

a ser seguida e Mário de Andrade tópicos e problemáticas que iriam alimentar a discussão sobre a música em Recife. Embora, na maioria das vezes, ele fosse um interlocutor oculto, podemos identificar o diálogo estabelecido entre os músicos-intelectuais de Recife e as ideias de Mário. Em outras palavras: a imprensa era o lugar onde as ideias eram debatidas e onde seus autores ganhavam visibilidade; as ideias modernistas forneciam os conteúdos e os termos do debate; o nacionalismo fornecia os objetivos e valores em que essa discussão de baseava. Portanto, configuram a trama em que veio a se constituir uma intelectualidade musical em Recife e o campo da música erudita. Só falta agora saber como esses agentes foram parar nessas posições e porque tiveram que se utilizar da imprensa para atingir seus objetivos temporais e espirituais, ou seja, para alcançar a glória como músicos, como pensadores, como professores, como fundadores de instituições.

### **2.3 Músicos-intelectuais: para além da composição e interpretação musical**

Feitas as devidas observações acerca das linhas de força que delimitavam o campo de possibilidades do pensar e agir para os músicos desse início de século, vamos agora acompanhar como se deu a trajetória dos principais responsáveis pela tentativa de formar um campo musical em Recife. Veremos de que forma essas forças foram seguidas, reaproveitadas ou até contrariadas nas concepções artísticas e sociais desses agentes.

Começemos pelo fim. Em 22/08/37, o pianista Ernani Braga<sup>20</sup>, assim se expressava para uma série de entrevistas do “ouvindo uma geração” de José César Borba, no Diário da Manhã:

A prova de que o nosso meio musical ainda está em formação é, entre outras, esta: apesar das taxas do Conservatório Pernambucano serem mais módicas do que as adotadas em qualquer outro estabelecimento congênere, em cidades importantes como o Recife; apesar da gratuidade de ensino, prodigalizada até o último limite da possibilidade daquele estabelecimento; apesar do seu corpo docente estar organizado com os elementos mais brilhantes que aqui estão radicados, a matrícula vem se mantendo, há três anos, estacionária num índice bem pouco elevado. Outra prova – os concertos da Sociedade de Cultura Musical, pelos maiores nomes do virtuosismo internacional, frequentados por meia dúzia de ouvintes – sempre os mesmos.

O conteúdo desse depoimento é revelador. Embora se trate de uma perspectiva pessoal, a posição de centralidade de Braga no meio musical pernambucano em quase dez anos o autoriza a ver a situação da música em Recife com maior legitimidade. O que pretendia seu autor? Que públicos buscava alcançar? Quais os interesses do jornal que o publicou?

---

<sup>20</sup> Ver adiante a trajetória e as ideias desse músico.



Primeiro o mais óbvio. Esse trecho da entrevista deixa claro o papel de centralidade atribuído pelo entrevistado ao Conservatório Pernambucano em formar os músicos da cidade, como a instituição mais legítima para tal finalidade por reunir os melhores músicos em seu corpo docente. Embora fosse, na sua visão, uma instituição aglutinadora do que havia até então de melhor, seria de se esperar um número crescente de matrículas à medida que a população crescesse e à medida que a instituição se consolidasse. Onde estava a falha? Teriam falhado esses músicos em sua missão de difundir o gosto pela música de concerto em Recife? Teriam escolhido uma estratégia equivocada? Se as coisas não ocorreram como o esperado, o que fazer para melhorar a formação e consolidação desse meio musical local e o que isso significaria para os seus agentes?

Com efeito, constatar que o público dos concertos da mais prestigiosa sociedade musical permanecia o mesmo, é dizer que não foram construídos canais efetivos de disseminação da música de concerto para parcelas maiores da população. Tudo se passa como se essa arte fosse para poucos, os poucos com dinheiro e status social que legitimassem sua entrada nos concertos do teatro Santa Isabel.

De qualquer maneira, não deixa de ser sugestiva a opinião de Ernani Braga na mesma entrevista. Para ele, o primeiro passo, para a formação de um “verdadeiro meio artístico” deveria ser feito pelo ensino de música que formaria tanto o público competente (naquele código cultural), quanto os músicos das próximas gerações. Assim, a vida das sociedades musicais de Recife poderia ser autônoma e estável, sem ter de depender tanto “do favor do governo ou da generosidade de amadores ricos”. Os outros passos seriam: 1) o fomento de audições de “boas” músicas humana e mecânica; 2) a facilitação dos alunos de todos os graus de ensino aos concertos e da compra de discos (algo como uma “carteira de estudante” de nossos dias); 3) a obrigatoriedade dos cursos do primário ao nível superior em oferecer uma disciplina de música para que despertasse “neles o sentimento e o gosto musical, tornando-lhes a boa música tão necessária quanto a boa leitura e os outros prazeres intelectuais”.

Ora, a formação de um “verdadeiro meio artístico” e a indicação da luta pela autonomia das sociedades musicais de Recife, apontando um meio de direcionar os esforços contra o “favor do governo ou da generosidade dos amadores ricos”, nada mais é do que transparecer que havia um microcosmo musical – posto que conseguiram fundar um mercado de bens musicais através das sociedades por subscrição, a fundação de uma instituição formadora de novos agentes: o Conservatório, a ocupação de postos de consagração mútua na imprensa e os cargos nas instituições de ensino como professores, logo, como (re)produtores dos conhecimentos musicais – mas que ainda estava submetido a forças heterônomas em

demasia. O caminho para maior autonomia apontado por Braga nessa entrevista, e por outros em artigos de jornal, seria a formação do gosto pela música de concerto para além das classes abastadas, ampliando o mercado de bens musicais graças à educação musical dos ouvintes, da maior profissionalização dos músicos e do barateamento de seus produtos (concertos e discos). Um mercado de autoconsumo, autossuficiente, em que o capital cultural não fosse tão vinculado ao capital econômico.

Se, como sugere o depoimento de Ernani Braga, havia um campo musical incipiente em Recife em luta por maior autonomia, qual foi a sua gênese? Que fatores contribuíram para esse estado de coisas e estas relações de força? Quem foram os seus agentes e por quais interesses foram movidos? Quais relações teceram para a efetivação de seus anseios? É por esse prisma que vamos acompanhar as trajetórias dos principais realizadores da música de Recife.

### 2.3.1 Manoel Augusto dos Santos: educando as elites

Antes de falarmos de Manoel Augusto, devemos rememorar uma das iniciativas musicais que repercutiram, mas que não fincou raízes tão duradouras. Essa iniciativa foi a de Euclides Fonseca. Esse pianista foi crítico musical de vários jornais pernambucanos de sua época – os apelidou de “postos de combate artísticos”<sup>21</sup> – e foi também professor de música na Escola Normal, professor particular de piano e canto, além de diretor de orquestra e administrador do Teatro de Santa Isabel desde 1887.

Euclides Fonseca, além dessa atuação jornalística, de ensino e regência, almejava criar um orfeão na Escola Normal devido à concepção de que este, “animaria o gosto destes ao cultivo de uma arte que os predisponha para ações e sentimentos nobres e altruísticos, além de criar o espírito de solidariedade humana, entre os mesmos alunos”<sup>22</sup>. A música a favor de inculcar disposições éticas, que despertasse para ações em prol da comunidade e do gosto pela arte. Euclides Fonseca participou ainda, do extinto Clube Carlos Gomes e foi um dos criadores do efêmero Centro Musical Pernambucano. Em suas memórias – escritas em 1929 e publicadas outra vez, parcialmente na revista *Contraponto* em outubro de 1947 – ele afirma que se consolava por “ter aplainado o caminho da nova geração musical”.

Se, não conseguiu firmar sua posição e fazer durar as instituições que criou/participou, ao menos teve a certeza de lograr algum impacto no gosto da sociedade recifense e de ter aberto um caminho para que outros trilhassem. No tempo de Euclides Fonseca ainda não

---

<sup>21</sup> Revista *Contraponto*, Ano 2, n.6, outubro de 1947

<sup>22</sup> *Idem*, *idem*.

havia uma estrutura que permitisse desenvolvimentos posteriores. Sua iniciativa era praticamente isolada. Acabou recaindo sobre Manoel Augusto, e outros depois dele, trilhar tal caminho.

\*\*\*

Manoel Augusto dos Santos (1885, Nazaré-BA – 1970, Recife)<sup>23</sup> foi um filho adotado do comendador Manoel Pinto dos Santos, um português que tinha uma plantação de fumo. Sua mãe biológica era filha de escrava alforriada e continuou a conviver nessa família, que adotou seu filho, cuidando dos afazeres domésticos. Seus pais se mudam para Salvador para darem melhor educação aos filhos. Entendiam que a educação era “uma riqueza que não se desvaloriza”<sup>24</sup>. Obteve uma educação à moda europeia: conhecimento de literatura, idiomas e música. Suas primeiras lições ao piano foram com o professor Baccio, um italiano; depois com Luís Figueira. Sua família não queria que se tornasse músico profissional, queriam que fizesse medicina. Manoel Augusto entrou, então, para o curso de medicina, porém o abandonou num ponto em que lhe rendeu o diploma de Farmácia em 1906<sup>25</sup>. Continuou com os estudos de piano e, para reunir capital necessário para viagem à Europa teve de realizar “concerto organizado por uma comissão de amigos em maio de 1910, para ajudar com as despesas dos estudos”<sup>26</sup>. Vai então à Alemanha, onde faz um curso para aperfeiçoar seus conhecimentos musicais no Conservatório de Leipzig, entre 1910 e 1913, e ficar a par das novidades técnicas e linguagens musicais. Lá, estuda composição com o ilustre compositor Max Reger. Durante seus estudos, Manoel Augusto fez excursão por toda a Europa. Em 1913 precisa voltar ao Brasil em decorrência do falecimento de seu pai. Após a volta da Europa, faz tournée pelo Brasil, com ênfase no Rio de Janeiro e São Paulo. No ano de 1915 se torna professor de piano no Instituto de música da Bahia.

Segundo ele, tocou pela primeira vez em Recife, para o governador de Pernambuco, em outubro de 1917<sup>27</sup>. Sua perspectiva revela a condição do músico de formação erudita, diplomado em centro europeu, mas sem tanta autonomia no seu país de origem. Ele diz que

---

<sup>23</sup> Todas as informações biográficas acerca de Manoel Augusto, salvo indicação contrária, foram extraídas de: ALBUQUERQUE, Janete Florêncio de Queiroz. *Manoel Augusto dos Santos: sua atuação no cenário pedagógico do piano na cidade do Recife*. 126f. Dissertação (Mestrado em música) – Centro de comunicação, turismo e artes. UFPB, João Pessoa: 2015.

<sup>24</sup> Idem, p.39

<sup>25</sup> Como aponta Janete Albuquerque em sua dissertação, na época em que Manoel Augusto estudava, o estudante de medicina poderia obter certificações menos prestigiosas antes de concluir o curso de medicina. No caso dele, estudou por apenas três anos e obteve o diploma de Farmácia

<sup>26</sup> Idem, p.43

<sup>27</sup> Em entrevista para a *Contraponto*, ano 2, n.9, outubro de 1948

naquele tempo, para dar concertos no teatro Santa Isabel, tinha de se “infiltrar na sociedade”, visitar os salões de famílias ilustres e ser aceito por elas. Não bastava a competência específica. Numa sociedade fortemente personalista e em que as relações capitalistas não se impuseram a ponto de racionalizar e burocratizar relações entre artistas e seus contratantes, era necessária a formação de um capital de relações sociais que permitissem bons contratos para concertos e aulas particulares, visto que o Recife ainda não dispunha de uma instituição que reunisse seus músicos numa estrutura burocrática ou que fosse financiada pelo governo, mas que garantisse maior autonomia, qual uma universidade. Em Recife, seu concerto foi bem recebido por d. Maria Borba, esposa do então governador Manoel Borba.

Na análise dos programas dos recitais, diz Janete Albuquerque: “por este repertório, pode-se perceber que Manoel Augusto sabia escolher, com muita propriedade, as peças para cada tipo de concerto que tocava. Neste caso, é notória a preocupação em realizar um recital de fácil aceitação para o público, mas com alto grau de virtuosismo”<sup>28</sup>. Como consequência do sucesso de seus recitais, recebeu vários convites para apresentações, dar aulas particulares e assim, rapidamente, ele se “infiltrou na sociedade” tecendo amizades com seus membros influentes e lecionando piano para as “damas da sociedade”<sup>29</sup>. Acabou por fixar residência em Recife definitivamente em 1918-19 (o ano varia conforme as fontes). Cumpre destacar que

além do papel desempenhado como pianista e professor, ele também preocupou-se com o aprimoramento musical da plateia recifense. Proferiu diversas palestras com assuntos diversificados no tocante à música, desde apreciação musical de obras de compositores, como Bach ou Chopin, até História da música universal<sup>30</sup>.

De 1919 a 1930, foi professor particular, pianista e membro fundador da Sociedade de Cultura Musical, da Sociedade de Concertos Populares e do Conservatório Pernambucano de Música. Na Sociedade de Cultura Musical, além de sócio, era o seu diretor artístico, então, “tinha como uma de suas atribuições, colaborar na seleção dos artistas que vinham participar de recitais em Recife”<sup>31</sup>.

Manoel Augusto era negro, contrariando expectativas da classe dominante, que associava preconceitos aendores artísticos eruditos à brancura da pele. Numa época em que não era tão fácil tirar retratos e reproduzi-los, diz o pianista que não tinha “cara de artista” e que publicar seus retratos seria “contrapropaganda”. Em tom de denúncia, conta da vez em que foi confundido como empregado de seu empregado, precisando que a dona da

<sup>28</sup> ALBUQUERQUE, Janete Florêncio de Queiroz. Op.cit. p.53

<sup>29</sup> ALBUQUERQUE, Janete Florêncio de Queiroz. Op.cit. p.82-84. A título de estatística, essa pesquisadora contabilizou 49 alunas em 1928, a maioria mulheres.

<sup>30</sup> Idem, p.64

<sup>31</sup> Idem, p.65

pensão onde houve o equívoco, interviesse. Por fim, Manoel retrucou bravo: “pois fique sabendo, gritei eu, quase o esganando, que eu sou negro e tenho muita honra disso!”<sup>32</sup>

Embora nessa situação ele tenha se afirmado positivamente como negro, sabia dos constrangimentos impostos pela sociedade a alguém com suas características. Vítima do racismo, ele teve de trabalhar dobrado para obter reconhecimento de seus méritos artísticos. Contudo, ao usar a expressão de que não tinha “cara de artista” reproduzia um discurso que associava um perfil étnico a determinado estilo de música. Um essencialismo em que branco = música erudita e negro = música popular, num duplo preconceito: de raça e musical. Ao mesmo tempo essa expressão revela os limites de inserção do negro nas classes dominantes e em suas práticas culturais. Um negro pianista e com conhecimentos considerados refinados para os padrões dominantes da época era uma afronta. Se a origem étnica não lhe favorecia na inserção social, sem dúvida que o capital econômico e cultural familiar lhe proporcionou uma forma de amenizar os percalços. Além da competência e dedicação musical, ter recursos para estudar na Europa fazia toda a diferença. Os estudos formais na Europa agregaram um valor simbólico, ao seu nome e à sua prática, que de outro modo dificilmente obteria.

Em 1937, após vinte anos desde seu primeiro concerto em Recife, Manoel Augusto revela em entrevista o gosto das elites recifenses, e em certa medida, o nível de influência da cultura norte-americana, além de fazer uma intimação sobre o comportamento das damas da sociedade:

Aqui anda todo mundo muito empolgado com música em Pernambuco, esquecendo-se, porém dos artistas de Pernambuco. Em sociedade se faz hoje muito pouca música, o que é de lastimar. As mocinhas gostam do foxtrote. Quando se faz música em casa elas vêm cantar o foxtrote com letras nem sempre próprias. Imitando ou procurando imitar artistas que não estão na altura nem na condição social. Tenho ouvido de alguns dos meus alunos que têm vontade de abandonar o estudo da música séria, da música científica, porque nunca têm oportunidade de tocar em público e quando tocam não são ouvidos, ou não agradam com um programa de clássicos<sup>33</sup>.

É visível nesse depoimento que ele relaciona uma classe a determinado tipo de música. Ele associa a competência técnica à competência estatutária, de modo que, por efeito de marcação estatutária, devido às propriedades sociais dos ouvintes, impõe-se a essa classe uma falsa identidade de competência técnica à classe social. Isso faz com que se intimem tais indivíduos a estar à altura de sua definição social. Por serem “mocinhas da sociedade”, abastadas, os outros esperam delas um *habitus* próximo à concepção dominante de

<sup>32</sup> Ele diz isso na mesma entrevista à *Contraponto* já citada

<sup>33</sup> Entrevista dada a José César Borba no “ouvindo uma geração”. Todas as citações de Manoel Augusto daqui para o fim da seção sobre ele estão na referida entrevista no *Diário da Manhã* – 20/06/37

refinamento: comportamento comedido e escuta contemplativa no lugar de dançar maxixe/foxtrote, isto é, generalizando, qualquer dança de gestos lascivos/expansivos<sup>34</sup>.

Manoel Augusto segue, na mesma entrevista, bem dizendo do estímulo de países como França e Inglaterra no cuidado da “educação artística do povo” para formar uma “mentalidade artística bem orientada, apta a compreender o alcance social da música”. Era a partir dessas referências que ele conclamava a imprensa na empreitada: “a imprensa devia fazer uma campanha neste sentido, no sentido de divulgação da boa música, da educação musical. Mesmo para cantar música popular, que é o que está fazendo na Europa Olga Prager Coelho, é preciso conhecer os segredos da arte musical, ter uma educação séria em matéria de música”. Sobre o rádio ele se expressa acerca da ambivalência desse meio de comunicação, ora como empresa que visa lucrar, ora como ótimo instrumento educativo, afirmando que

o rádio é um ótimo elemento de educação e divulgação artística. Todavia existe na vida do rádio o anunciante a exigir música fácil, para a maior conveniência da publicidade de seus produtos. Estou informado das boas intenções da Rádio Club de Pernambuco, de vez em quando irradiar um programa de músicas melhores. Mas quando isso acontece a direção leva descomposturas pelo telefone.

O rádio e a imprensa seriam peças fundamentais na tarefa de “educar as grandes massas para que surjam as elites, e para isso é mister levar a música boa, a música séria a elas para que delas possa sair a grande arte brasileira”. Aponta como grandes patronos da música em Recife – assim como Paulo Padro e Olívia Penteado<sup>35</sup> para os modernistas de São Paulo– “o casal Odenheimer [que] reúne todos os elementos artísticos de Pernambuco em torno de si; são as pessoas de maior prestígio no nosso meio musical”.

Sobre a necessidade do estímulo às artes e o desincentivo, particular e estatal, pelo qual a música passava naquele momento, a fala de Manoel Augusto é elucidativa:

estudar música num meio como o nosso aonde mesmo com o progresso artístico verificado nestes últimos tempos, a assistência aos concertos e o número de artistas pernambucanos vem decrescendo no desinteresse e na insensibilidade geral aonde as grandes vocações tendem a se estiolar à míngua de estímulo e de divulgação, é fruto duma dedicação e dum amor à arte que não encontram barreiras, duma perseverança rara e admirável.

Nessa espécie de apostolado, as alunas que se formaram, ficaram no Norte, raramente faziam concertos no Sul. As que ficaram por aqui acabaram ganhando a vida lecionando a

<sup>34</sup> Ver: BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2015. p.383

<sup>35</sup> Apreciadora de música e praticante de harpa de pedal, Olívia Penteado era filha de grandes proprietários de terras. Casou-se com Ignácio Álvares Penteado, fazendeiro exportador de café e industrial. Tinham um palacete no bairro paulistano dos Campos Elíseos no estilo Risorgimento Italiano. Em uma de suas salas, mandou pintar medalhões de compositores: Carlos Gomes, Gounoud, Verdi e Wagner, “o que revela afinidades com esses compositores de óperas a que decerto assistia durante as estadas em Paris” no período de 1902-1922. A partir dessa época, adquire maior proximidade com a primeira geração de modernistas paulistas.

Ver: MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p.84.

preços módicos e outras até abandonaram a música, pois, devido “à deficiência do meio a vocação musical, o ideal artístico que as animam no início de carreira, casam-se, se descuidam da música, se entregam aos misteres domésticos”. Essa situação deplorável da terceira maior cidade artística do país<sup>36</sup> mostra uma relação de poucas chances de sucesso daqueles formados na periferia em relação aos centros artísticos do Sul. Sobre as instituições musicais do Recife, Manoel Augusto estabelece os papéis:

A Cultura fazendo Pernambuco artístico ser reconhecido e respeitado lá fora, disputado por todos os artistas que vêm ao Brasil. [...] Enquanto a Cultura presta esse serviço de divulgação do nome de Pernambuco fora de suas fronteiras, o Conservatório, aqui dentro, vem prestando serviços de inestimável valor educativo aos que se iniciam e se aperfeiçoam no estudo da música.

Para ele, era uma vergonha Recife, de tal porte, não ter tantas instituições musicais quanto Salvador, que tinha cinco ou seis escolas de música. A frequência de apenas 200 alunos no Conservatório era insignificante em relação à população do Recife e em relação aos ótimos professores e instrumentistas que ombreavam os do Rio e os de São Paulo. Diz Augusto que a causa era a da falta de interesse por música, que ele tinha bem mais alunas há dez anos antes do que em 1937. Esse desinteresse teria como causa a “falsa interpretação do canto popular”, em outras palavras, as canções populares urbanas da indústria cultural que começavam a despontar na cidade. Para ele:

em arte raramente existirá uma escola musical em toda parte e em todos os tempos, que não fosse fundada sobre emoções próprias, as aspirações e o ideal do povo. Sou dos que pensam que a música não deve ser um simples divertimento de luxo reservado às classes desocupadas. Ela deve estar em contato direto com a grande massa do povo, esta parte mais vasta da humanidade. A música deve ser do povo, representando o ser humano na sua simplicidade.

Ao final de seu estudo sobre Manoel Augusto, ressalta a pesquisadora Janete Albuquerque que o primeiro passo para se compreender como um baiano afrodescendente de Nazaré das Farinhas chegou a ser um dos mais influentes professores de piano do Recife no século XX, foi o trunfo de ter sido adotado por uma família de portugueses relativamente abastados. Tal situação socioeconômica da família foi condição de possibilidade de seus estudos além das primeiras letras: o piano, o francês, o alemão e outros elementos de uma educação refinada da época. Tal fator tem um peso relativo ainda maior quando se leva em consideração sua data de nascimento antes da lei Áurea. Ainda conforme essa pesquisadora, Manoel Augusto já era um professor relativamente estabilizado antes de viajar para a Alemanha. Contudo, essa viagem de aperfeiçoamento alavancou ainda mais o seu prestígio, legitimando-o a fazer recitais em todo o Brasil e com isso, estabelecendo a posição de seu

---

<sup>36</sup> Na opinião do entrevistador e do entrevistado.

nome diante dos contratantes de concerto do país. Sua trajetória e o que diz sobre suas alunas, ajudam a compreender os fluxos de formação e assimilação artística entre centro e periferia, na medida em que ele trouxe ao Brasil novas composições dos centros europeus e até de compositores canônicos como Bach, que o Recife ainda não tinha o contato.<sup>37</sup> A formação alemã e consequente prestígio como concertista ajudam a explicar a sua participação na fundação da Sociedade de Cultura Musical e na qualidade de diretor artístico, deter um poder de consagração em suas mãos.

### 2.3.2 O “peregrino”<sup>38</sup> Ernani Braga

Ernani da Costa Braga (1888, Rio de Janeiro – 1948, São Paulo)<sup>39</sup> era o quinto filho de uma família de comerciantes portugueses, junto com sua irmã mais velha, Zaira<sup>40</sup>, foram os únicos que revelaram pendores musicais. Entretanto, seu pai tinha outros planos para o filho e esperava que este o sucedesse em sua profissão. Seu pai pensava que o estudo da música pudesse desviar os homens dos “estudos mais sérios”, permitindo, porém, que Zaira aprendesse a tocar piano com um bom professor. Ela foi quem lhe ensinou as primeiras notas no teclado e repassava suas lições ao irmão às escondidas da autoridade paterna.

Em 1897 seu pai falece e ele ingressa no internato do colégio Salesiano de Niterói. Embora tivesse exercido a profissão de comerciante para ajudar a família, não levava muito jeito e em 1908 decide se matricular no Instituto Nacional de Música. Lá, foi aluno de eminentes compositores da escola romântica finissecular, dentre eles: Francisco Braga, Alberto Nepomuceno e Arthur Napoleão. Compositores, esses, de veio nacionalista. Iriam influenciar a linguagem composicional de Ernani em muitas de suas obras. De tão bom aluno, acabou recebendo bolsa de estudos (as fontes não especificam qual órgão ou entidade concedeu a bolsa) para se aperfeiçoar em Paris, onde estudou com Piaggio e Vicent D’Indy.

<sup>37</sup> Vicente Fittipaldi em entrevista à pesquisadora Luiza Sanguinetti afirma que antes de Manoel Augusto, as plateias recifenses ainda não haviam ouvido Bach com regularidade. Ver adiante na seção sobre Fittipaldi a primeira nota de rodapé.

<sup>38</sup> Chamado de peregrino pelo *Diário de Notícias* em 1944, segundo: GROVERMANN, Celina Garcia Delmonaco Tarragò. *O Cancioneiro gaúcho de Ernani Braga: um estudo histórico analítico de uma obra composta para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940*. 2011. 123f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2011, p. 34.

<sup>39</sup> Sobre a trajetória de Ernani Braga ver as obras: BRITO, Vera Braga Silva. *Ernani Braga: maestro, compositor, pianista, professor* – coletânea de dados sobre sua obra. Rio de Janeiro, 2008. PEREIRA, Gisete de Aguiar Coelho. *Ernani Braga: vida e obra*. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986.

<sup>40</sup> Tanto Zaira como Ernani são nomes de personagens de ópera. Zaira é título de uma ópera de Bellini e Ernani é uma das óperas de Verdi. Assim, fica evidente que os pais de Ernani gostavam de ópera e introduziram seus filhos no gosto musical. Portanto, uma família de comerciantes, mas com certo grau de refinamento. (O autor agradece ao prof. Carlos Sandroni por essa indicação)



Havia uma comunidade brasileira em Paris e não demorou para que Ernani Braga começasse a dar aulas de piano para seus conterrâneos. Dentre suas alunas estava Eponina D’Atri, filha de Alexandre D’Atri, um adido cultural na embaixada brasileira e também proprietário e redator da revista *Itália Ilustrada*. Em 1913, Ernani e Eponina se casam e o acontecimento teve grande repercussão nos meios diplomáticos. Favorecido, assim, pela aliança matrimonial com uma jovem de família rica e de grande prestígio social, cujo capital de relações iria possibilitar boas oportunidades ao marido. Como afirma Celina Groovermann “Ernani Braga soube aproveitar as oportunidades que surgiram para enriquecer sua rede social agregando a ela elementos do meio político e diplomático brasileiro”<sup>41</sup>.

Ernani e sua família voltam a São Paulo. Essa cidade passava por um surto de mudanças sociodemográficas e institucionais derivadas da expansão do café, da industrialização e da urbanização. Ela reunia “condições institucionais favoráveis à montagem de um sistema de produção cultural com marcante fisionomia ‘nacional’”<sup>42</sup>. Tal fisionomia se configurou a partir de novas formas de operação no âmbito interno e na alteração de relações de dependência dos centros artísticos europeus. Matéria-prima telúrica trabalhada através de parâmetros estéticos que dialogavam com as vanguardas europeias. Com o aumento da burguesia, e maior número de imigrantes que traziam suas disposições estéticas dos países de origem para o Brasil, houvera um aumento da demanda por professores de música para essa população ávida por refinamento compatível ao seu status econômico. É assim que Ernani passa a dar aulas particulares para as moças dessa crescente burguesia paulistana e que se dedicavam amadoristicamente ao canto e ao piano. No contexto desse aumento da burguesia cafeeira, proliferavam salões mundanos, pequenos grêmios musicais e sociedades musicais de pequeno porte que realizavam saraus particulares ou para seus associados. Um desses famosos salões era o de Olívia Penteadó, o qual Ernani frequentava como solista e acompanhador. Nesse salão se aproxima de Villa-Lobos e da interpretação de sua música.

É assim que se torna, tanto por competência específica, quanto por seu capital social, catedrático de piano no Conservatório Dramático Musical de São Paulo de 1921 a 1927<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> GROVERMANN. Op. Cit. p. 16

<sup>42</sup> MICELI. Op. Cit. p.19

<sup>43</sup> Sobre essa época afirma Gisete Pereira (1986, p.18): “Ernani Braga vestia-se bem, levava uma vida relativamente folgada e fazia questão de aparentar uma condição social superior aos seus rendimentos”. Tal disposição de dândi pode ser interpretada como uma compensação simbólica, através do refinamento cultural, indumentário e do perfil de consumo, pela sua “modesta” origem social. Uma aristocracia do espírito em substituição a uma aristocracia social, mundana. Em outras palavras, através das disposições adquiridas em sua trajetória, compensaria as que lhe faltavam por herança “de nascença”. Esse também é o caso de Manoel Augusto, considerado bastante refinado pelos contemporâneos e ex-alunos (ver a obra de Janete Albuquerque sobre esse aspecto). Será possível explicar que o programa de ação em educar as massas tenha algo que ver com

Lugar onde conheceu Mário de Andrade e suas ideias. Não se sabe até que ponto o autor de *Macunaíma* influenciou o compositor d'*A Floresta Encantada* nessa época, mas foi o suficiente para que Braga, formado pelos cânones do romantismo, participasse da Semana de Arte Moderna de 1922.

Na Semana de 22, Ernani Braga atua como intérprete de composições de Villa-Lobos. Tanto ele, como Guiomar Novaes, saem da semana, na apreciação do público, como “talentos altamente individualizados, fazendo-se ouvir com certo acatamento e respeito. [...] Os pianistas participantes da Semana chamavam sobre si a atenção e, independente de modernismo ou não, eram polos de atração”<sup>44</sup>. Pois, graças ao seu virtuosismo – num clima de culto ao virtuose e à “pianolatria” criticada por Mário de Andrade – geravam uma grande apreciação do público que, talvez não tivesse os códigos de decifração dos conteúdos musicais arrojados que ali estavam se apresentando. Se, de um lado, a “pianolatria” era vista como algo a ser combatido, por outro lado, na Semana de 22, os intérpretes se aproveitaram dela para a divulgação do credo modernista. Acreditava-se que o espetáculo do virtuose poderia atrair o público para as novas concepções de arte. Em certo sentido suas contribuições foram efetivas no horizonte de sua atuação, tendo em vista a repercussão que tiveram na imprensa. Afinal, “os intérpretes participantes da Semana deram sua contribuição musical ao movimento (assinalada em seu brilhantismo pela crônica jornalística de maneira geral), sem participar, no entanto, da defesa polêmica do programa modernista”<sup>45</sup>. Portanto, nesse momento, Ernani Braga se tornava próximo dos modernistas na ação, mas não ainda numa reflexão em comum.

Pensar o papel do intérprete na sociedade se tornava crucial para os teóricos modernistas justamente na tensão entre, primeiro, “a melhoria do gosto musical e da difusão da nova música”<sup>46</sup> e, segundo, do grau de espetacularização do intérprete. O espetáculo não poderia se sobressair à música. A embalagem não poderia ofuscar o conteúdo. Deveria isto sim, propagar sua consumação; mas, sem se utilizar desse artifício, mais obstáculos haveria a vencer no objetivo de divulgar a nova música e alterar os padrões de gosto vigentes.

Pianista consagrado, Ernani Braga empreende viagem pelo então Norte do Brasil em 1928, realizando vários concertos e desbravando o Brasil musical. Pois,

---

as origens e trajetórias deles Se eles ascenderam à aristocracia de espírito, superior àquela mundana e herdada, por que não conseguiriam arrebatar outros plebeus ao céu dos homens cultivados?

<sup>44</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2ªed. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1983. p. 67

<sup>45</sup> Idem, p.79

<sup>46</sup> Idem, p.79

apesar do reconhecimento público e de relativa estabilidade financeira, Ernani Braga não se adaptou ao ambiente profissional de São Paulo, marcado pela influência italiana atuante na principal instituição de ensino musical da cidade, o *Conservatório Dramático e Musical*, e pelas difíceis relações entre cariocas e paulistas naquele período<sup>47</sup>.

Ele conhece Manoel Augusto em um concerto na Bahia e decide se fixar em Recife definitivamente por ser um lugar, onde, musicalmente, ainda havia muito por fazer na sua visão<sup>48</sup>. Uma vez em Recife, morando na pensão Landy, também lugar de encontro de políticos e intelectuais da época, se reaproxima de Manoel Augusto, que irá ser seu “introdutor diplomático” na sociedade recifense. Não demorou muito e em Novembro de 1928 passa a ser cronista musical no jornal *A Província*, de Gilberto Freyre e José Maria Belo, um jornal de posicionamento político governista. É nesse jornal que iniciará uma campanha em favor da fundação de um Conservatório em Recife. Logo vieram a Sociedade de Concertos Populares, a Orquestra Sinfônica e, finalmente, o Conservatório em 1930.

Relata Ernani Braga no jornal *A Província*, em novembro de 1928:

Depois dos meus concertos na Bahia, rumei ao Recife. Era em fevereiro. Manoel Augusto me ponderou, com prudência, que a época era absolutamente inoportuna para empreendimentos artísticos. Mas aquiesceu em ser o meu introdutor diplomático. Deu-me credenciais para uma de suas mais distintas discípulas, que me recebeu fidalgamente, e a quem devo o incrível milagre de ter tido, quase em pleno carnaval, público bastante numeroso para um concerto no Santa Isabel. [...] Além de me pôr sob a tutela de tão gentil e prestimosa madrinha, Manoel Augusto me consignou, na mesma data, ao Fittipaldi, que não fez nenhum milagre, porque não foi necessário. E os milagres não se desperdiçam assim. Fez-me entrar em contato com Gouveia de Barros, Ernesto Odenheimer e Valdemar de Oliveira, que dirigem com tanto acerto e clarividência a brilhante Sociedade de Cultura Musical, a qual Manoel Augusto presta também a sua cooperação<sup>49</sup>.

Apresentado por Vicente Fittipaldi a Valdemar de Oliveira, quando Ernani Braga chegou a Recife, esse último o levou às redações dos jornais para que conseguisse uma oportunidade como colaborador. Ernani Braga, nesses primeiros tempos, também frequentava o consultório de Valdemar à procura de alunas indicadas pelo médico-teatrologista. Valdemar conseguiu arranjar-lhe o cargo de professor de piano na escola dirigida por sua mãe: o colégio Pritaneu<sup>50</sup>. Pouco tempo durou a amizade. Brigaram por críticas à musicalidade um do outro como se pode ver nos artigos de Ernani Braga no jornal *A Província* entre os anos de 1928-1930.

Na ausência de uma instituição burocrática e de um mercado de postos que reunisse os músicos, que funcionasse como instância consagradora e que estabelecesse critérios

<sup>47</sup> CARLINI, Álvaro. Um Outro Ernani Braga: aspectos pessoais revelados em correspondências com Fernando Corrêa Azevedo entre 1945-1948. *Música em Perspectiva*. Paraná, v.2, n.1, pp.135-157, Mar. 2009.

<sup>48</sup> PEREIRA, op. cit. p.30

<sup>49</sup> PEREIRA, op. cit. p.31

<sup>50</sup> Segundo conta Valdemar de Oliveira no *Jornal Pequeno* – 26/01/32.

racionalizados, o capital de relações sociais tinha um peso relativo maior para se estabelecer numa posição segura nessa sociedade recifense de então. Com um grau de personalismo mais elevado do que se houvesse tal instituição, as expressões: “introdutor diplomático” e “se infiltrar na sociedade” revelam esse aspecto. Mostram uma sociedade relativamente fechada em que músicos de fora tinham de ser apadrinhados por outros músicos já estabelecidos ou por políticos para serem aceitos nessa sociedade. No caso de Ernani Braga, apesar de consagrado intérprete dos modernistas após a Semana de Arte Moderna, ainda assim teve de recorrer a esses artifícios de caráter personalista para se inserir em Recife como músico. Seu capital específico não era suficiente, nessa estrutura de sociedade, para garantir-lhe a posição. Esses relatos mostram também o que era necessário, a um músico, fazer para conseguir sua sobrevivência: articular-se a músicos já estabelecidos, procurar os intermediários culturais da instituição musical mais prestigiosa de então, angariar alunos para aulas particulares, obter um cargo numa instituição de ensino, ser apresentado aos jornalistas da cidade para que falem dele e faça seu nome ser reconhecido entre os músicos e na sociedade em geral.

Na década de 30 havia Ernani se consolidado numa posição hegemônica na música de concerto do Recife, tendo acumulado vários cargos de relevo. Dentre eles: diretor do Conservatório, professor e regente do orfeão da Escola Normal, “principal centro de formação para o magistério primário de Pernambuco”<sup>51</sup>, o qual obtém através de concurso que presta em 1932; o de professor do Instituto Nossa Senhora do Carmo e da Escola Pinto Júnior e, finalmente, lente de música e regente do orfeão na Universidade Popular<sup>52</sup>. Além das atividades de regente e docente, Ernani Braga não deixou de realizar concertos e de compor, entretanto, esses diminuíram em número e grau. Contudo, a atividade que lhe rendeu uma biografia foi a de diretor do Serviço de Música e Canto Orfeônico, “célula inicial do atual Departamento de Cultura da Secretaria de Educação, primeiro organismo do Governo de Pernambuco para coordenação das atividades culturais”<sup>53</sup>.

Tal acúmulo de funções nos faz refletir sobre as condições para se adquirir prestígio num lugar onde um campo musical ainda estava se formando. Nesse momento não era tanto o

---

<sup>51</sup> PEREIRA, op.cit, p. 59.

<sup>52</sup> A lista de cargos se encontra no *Jornal Pequeno* – 12/06/33. Não confundir essa Universidade Popular com a da segunda metade do século XX. Essa Universidade Popular da qual Ernani foi professor foi instituída em 1932, com o nome “Universidade Popular do Recife”, sob a diretoria de Aníbal Bruno na Diretoria Técnica de Educação. Ela era uma instituição particular com o patrocínio do governo do Estado. Tinha por finalidade “propagar nas várias classes sociais, a educação em todos os seus aspectos, desde a alta cultura até a técnica profissional”. Tinha conferências de “cultura superior e cultura popular”. Tinha cursos desde línguas, matemática, ciências, saúde, arte doméstica, higiene e artes; até cursos de marcenaria, mecânica, desenho industrial e contabilidade. A Universidade Popular não tinha sede própria, funcionava em prédios do Estado no centro da cidade. Cf. *Diário de Pernambuco* – 22/04/32; DP-21/06/32; DP – 22/06/32; DP-02/07/32 entre outros.

<sup>53</sup> PEREIRA, op.cit., p. 7.

capital específico “puro”, do tipo que repousa no reconhecimento, que contava mais. Era o capital do tipo “temporal (ou político), poder institucional e institucionalizado que está ligado à ocupação de posições importantes nas instituições”<sup>54</sup> – de modo semelhante ao que ocorre no campo científico –, e o capital de relações sociais que conseguisse mobilizar, que contavam mais. Porém, se desdobrando como regente e professor, poderia preparar as gerações de ouvintes, educar-lhes a sensibilidade e, na posição de diretor do Serviço de Música e Canto orfeônico, poderia exercer uma censura sobre os produtos artísticos e exercer influência na promoção de atividades culturais. Era uma posição que lhe permitia amplas possibilidades na gestão musical da cidade.

### 2.3.2.1 Na Floresta Encantada e 1º Congresso Afro-brasileiro

Funcionando como um indicador da posição hegemônica que adquiriu Ernani Braga na música de Recife, *Na Floresta Encantada* era um poema lírico<sup>55</sup>, que teve três récitas que lotaram o teatro Santa Isabel. A primeira, uma pré-estreia para críticos, jornalistas e autoridades; a segunda, em horário nobre, com o dobro dos preços habituais das Sociedades de música do Recife, e a terceira, numa tarde, com a metade desses preços, para atrair o grande público<sup>56</sup>. Patrocinado pela “alta sociedade” recifense que conferiria “elegância e fino cunho social” para o evento. Contou com os cenários produzidos pelo pintor Mário Nunes (este que foi um dos fundadores da escola de Belas-Artes do Recife), os figurinos pelo poeta Joaquim Cardozo, libreto pelo poeta modernista Willy Lewin<sup>57</sup> e a coreografia por Alba Lewin<sup>58</sup>, ou seja, alguns dos maiores representantes de cada arte (pintura, música, dança e literatura) de que dispunha Recife na época. Como assinalou a notícia de jornal: “Basta essa série de nomes colaborando na mesma obra, com a mesma finalidade de arte e beleza, para

<sup>54</sup> BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p. 35.

<sup>55</sup> Que se tornou assunto bastante comentado nos círculos artístico-sociais, sendo considerada “de alta elevação artística e ineditismo” (*Diário da Manhã* -10/03/32).

<sup>56</sup> Ver a respeito dos preços dos ingressos o capítulo seguinte sobre as instituições musicais de Recife

<sup>57</sup> Willy Diniz Lewin (1909-1971) foi poeta e crítico literário. Trabalhava como pagador da secretaria da Fazenda de Pernambuco. Foi colaborador na *Revista do Norte*, importante publicação do modernismo e regionalismo de Pernambuco. Aderiu ao modernismo na década de 20 por conta de Joaquim Inojosa. Escrevia em diversos jornais e revistas mundanas. (PEREIRA, 1986, p. 46). E “embora não tivesse uma obra volumosa, Lewin influenciou toda uma geração de intelectuais pernambucanos, frequentadores do Café Lafaiete, no centro do Recife, como o pintor Vicente do Rego Monteiro, Gastão de Holanda, Ledo Ivo e João Cabral de Melo Neto” Ver: LEBENSZTAYN, Leda. *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*. 2009. 410f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de letras clássicas e vernáculas, São Paulo: 2009. p.145

<sup>58</sup> Entre os patrocinadores estava o governador Lima Cavalcanti. *Diário da Manhã* – 10/03/32.

justificar o interesse que se vem notando em torno na notícia da *première* da ‘Floresta’”<sup>59</sup>. Seguindo as críticas dos jornais, aparentemente cada um desses artistas tinha sua dose de autonomia, pois, os críticos falam depreciativamente dos figurinos “bizarros” de modernos de Joaquim Cardozo, e, no entanto, dos cenários deslumbrantes de Mário Nunes, ou seja, colocavam a serviço da peça suas próprias convicções estéticas e sua marca autoral sem que a obra se convertesse numa incoerência total, mas que adotava graus diversos de inovação artística. Além dos três protagonistas, interpretados por Alba Lewin e suas discípulas, todos os outros personagens do poema eram interpretados pelos alunos do Conservatório<sup>60</sup>. Amigo do compositor, o poeta Austro-Costa assim comenta sobre a iniciativa de Ernani Braga e sua capacidade de mobilização artística:

Foi um belo campo de ação que Ernani Braga descobriu nessa cidade burguesa de ar tranquilo e foi um combate com armas mansas que aqui iniciou [...] também Ernani Braga encontrou, largamente, quem lhe contestasse as ideias. A esses, ele recebeu de ânimo inflexível, e não houve investida que não vencesse serenamente, sem alarde, mas de frente erguida. E conquistou, graças à superioridade de seu caráter com que soube manter as suas atitudes, a situação de inegável prestígio que o coloca, hoje, no supremo domínio do nosso movimento musical. [a glória de Braga seria a] de ter triunfado dentro do seu tempo, à custa do próprio esforço<sup>61</sup>.

A esse respeito, um articulista comenta sobre o acontecimento, que em sua visão era um marco na formação de um ambiente musical em Recife:

A Ernani Braga, dinâmico movimentador de nosso ambiente musical, devem os pernambucanos aplaudir com todo o entusiasmo. A ele que, reunindo em torno de si os verdadeiros musicistas do Recife, conseguiu, finalmente formar o nosso ambiente musical – nosso, bem nosso – cujo primeiro fruto foi essa maravilhosa “Floresta Encantada”<sup>62</sup>.

Dividida em doze quadros, pensada para orquestra completa (a da Sociedade de Concertos Populares), com pouco mais de uma hora de duração, era uma obra escrita com fins didáticos. Patrocinada pelas esposas de Carlos de Lima Cavalcanti (presidente de província de então), Manoel Baptista da Silva, Severino Pinheiro, Arnaldo da Silva Almeida e a senhorita May Russel Shorto em março de 1932. Cabe salientar a participação de Félix Lins, o “Felinho” – que posteriormente seria reconhecido como saxofonista virtuoso pelas variações no frevo Vassourinhas – tocando fagote e de Nelson Ferreira ao piano<sup>63</sup> (Cf. Anexos para o libreto e os intérpretes).

Na *Floresta Encantada* narra a história de amor entre Myriah e Muracêm. Este, um caçador e aquela, uma jovem que vive numa floresta encantada, repleta de fadas e seres

<sup>59</sup> *Diário da Manhã* – 28/02/32

<sup>60</sup> *Diário da Manhã* – 13/02/32

<sup>61</sup> *Diário da Manhã* – 17/03/32.

<sup>62</sup> *Diário da Manhã* – 18/03/32.

<sup>63</sup> O autor agradece ao prof. Sérgio Barza por essas informações sobre Félix Lins

mágicos. Certo dia, ao adormecer na floresta, Myriah sonha com um país distante de belas paisagens e com um príncipe sem nome. “Príncipe de todos os sonhos e de todas as lendas”. Nesse sonho, a natureza parece rejubilar-se com o encontro dos dois, exala perfumes e as vozes da natureza cantam o amor de Myriah e de seu príncipe misterioso.

Zulê, a fada boa e protetora da floresta – nos quadros III e IV se encontram as árias de Myriah e Muracêm que fazem súplicas de proteção à fada – escuta a narração desse sonho por um de seus elfos que vigia os sonhos de Myriah. Ela, então, deseja tornar o sonho de Myriah em realidade e vai à procura do caçador Muracêm para aproximá-los. Enquanto isso, o Saci vem e perturba o sonho de Myriah que acorda aturdida – nesse poema lírico, o Saci é o antagonista da trama. Sendo na peça um ser mau, ele é o elemento que traz a desordem para as personagens<sup>64</sup>. Myriah pensa, por conseguinte, que tudo fora uma ilusão e volta a dormir, mas agora, protegida por Zulê. Um dos pajens de Zulê traz uma garça para atrair a atenção de Muracêm. Eis que ele para e contempla Myriah dormindo. Muracêm canta uma ária com seu alumbramento diante de Myriah. Essa canção diz que o caçador já havia tantas vezes sonhado com ela. Que ele vagava pela floresta a procurá-la: “tantas vezes o meu pensamento errou em vão, em busca deste sonho, inquieto, apaixonado, que nunca me deixou um só momento, um só instante!” (quadro VIII). Myriah acorda e não se espanta com a presença do caçador. Eles cantam em dueto sua alegria e o amor à primeira vista. Nesse dueto, Myriah declara que o príncipe com quem sonhara era na verdade o caçador a sua frente. Ele diz não ser príncipe, mas que seu amor não é menor por conta disso. Myriah reafirma que embora ele não seja príncipe, fora com ele que ela sonhou. Fazem juras de amor. Porém, o Saci se aproxima e fere Muracêm com um veneno.

Myriah começa a rezar fervorosamente. Um eremita que estava de passagem é interpelado para que ajude Myriah e seu pretendente. Para Myriah, a solidão do eremita o aproxima de Deus. Essa crença faz com que o misterioso eremita seja dotado de um poder milagroso, capaz de tornar a água de uma fonte pura em um antídoto para salvar Muracêm do atentado do Saci. Mas Myriah e o eremita são muito piedosos e usam de sua fé para ajudar na cura de Muracêm. O eremita diz à Muracêm quando ele acorda: “sou de Deus um servo. E foi Deus quem te salvou. Foi Deus que escutou a prece de Myriah” (quadro X). O eremita os abençoa e sai. Quando o Saci, que havia se escondido, faz uma segunda tentativa de ferir o caçador, os elfos de Zulê o prendem e levam-no até ela. Com um toque de sua varinha, o Saci cai morto. O elfinho bom suplica a Zulê para que perdoe o Saci e faça-o voltar à vida,

---

<sup>64</sup> Notar a representação do saci na peça. Aqui ele possui dois chifres e não um gorro e um cachimbo como ficou immortalizado pelo Sítio do pica-pau amarelo. (Cf. Anexos)

transformando-o em um dos pajens dela. Zulê atende ao pedido do elfinho bom. Ensinando ao espectador o perdão como superior à vingança<sup>65</sup>. Ao cair da noite, Zulê esconde seus pajens nos cogumelos e todos os seres mágicos desaparecem. A peça termina com o dueto de Myriah e Muracêm ao qual vão se juntando a orquestra e as vozes do coro, que são as vozes da floresta. Eles cantam: “Eu só escuto a tua voz. Tua voz é a voz do amor!” (quadro XII). O amor que está presente por toda a peça. Temos: a) o amor romântico e idealizado entre Myriah e Muracêm; b) o amor ao próximo: quando o elfinho pede para que Zulê perdoe o Saci; c) o amor à natureza, a relação de respeito às forças naturais que são personificadas por Saci, Zulê e seus pajens; d) o amor a Deus, presente na fé do eremita de Myriah e Muracêm.

Na Floresta Encantada é uma obra sobre o poder do amor, sobre o sonho, a fantasia e o poder da imaginação. Seu enredo é semelhante à obra *Sonho de uma Noite de Verão*<sup>66</sup>. Mas tem também uma forte proximidade com o romantismo. Na obra do autor inglês há também ação numa floresta em que o espírito travesso *Puck* – que na obra de Ernani Braga e Willy Lewin é o Saci – despeja uma poção mágica em quem dorme e a faz se apaixonar pela primeira pessoa que vê ao acordar. Daí ocorrerem vários enganos e muito do humor da peça do bardo advém desses enganos. Na Floresta Encantada é a fada Zulê que faz Myriah se apaixonar pelo primeiro rapaz que vê na floresta. Não há enganos nem comicidade no libreto, que por sua vez tem o enredo bem mais simples e com a ação mais direta.

Em ambos os casos, há nas florestas um caráter mágico, dionisíaco, criador de possibilidades (que pode funcionar como metáfora para a própria arte) e de transformações. Na peça de Shakespeare, a cidade de Atenas simboliza a ordem, a civilização, as leis. A floresta é onde o sonho, o inconsciente e as transformações tomam posse das pessoas. É lá onde toda a confusão acontece, onde as forças do mistério, da natureza e da fantasia agem sobre os humanos. Lá, nada é para valer, tudo é ensaio. É o lugar onde: “loucos e amantes [que] têm mentes ardentes, criam imagens tão instigantes que excedem aquilo que a razão pode apreender. O lunático, o amante e o poeta são todos plenos de imaginação”<sup>67</sup>

Podemos enxergar vários desses aspectos, em intensidade reduzida, no libreto de Lewin. A ausência de atores e de pares de amantes, como na peça de Shakespeare, e suas confusões, retiram as complexidades que a peça do poeta inglês possui. Como dissemos, o

<sup>65</sup> Lição explorada por Shakespeare na peça *A Tempestade* cujo personagem Próspero, após obter os primeiros resultados de sua vingança sobre o seu irmão usurpador do seu ducado de Milão, percebe que seus opositores, naufragados pela sua magia numa ilha mágica, estão verdadeiramente arrependidos e então resolve perdôá-los. Ver: SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

<sup>66</sup> Agradeço ao professor do Conservatório Pernambucano de Música, Sérgio Barza, pela indicação de comparar essas duas obras.

<sup>67</sup> SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016. p. 157



poema lírico de Braga tinha finalidade pedagógica e contava com atores amadores para os papéis, a maioria, estudantes do Conservatório. Podemos dizer que no poema lírico também a floresta é o lugar da imaginação, do sonho e da fantasia – por conta do Saci, das fadas e dos elfos – entretanto, sem o lugar da ordem e das leis, não há um contraponto e esse simbolismo não fica tão explícito.

Não sabemos se Willy Lewin e Ernani Braga tinham a intenção de fazer uma adaptação da obra de Shakespeare. Todavia, a semelhança se faz notar e sua complexidade reduzida e enredo linear são possíveis ferramentas para ajustar o enredo ao gênero poema lírico e às finalidades pedagógicas a que a obra se propunha. Essa partitura ficou guardada – partitura essa que nunca foi completada, visto que, conforme o prof. Sérgio Barza, só havia indicações para os músicos assim como o libreto<sup>68</sup>. Barza foi um dos últimos a vê-la, antes da filha de Ernani, Vera Braga, retomasse sua posse definitivamente – e isso pode explicar o porquê de não haver maior repercussão da obra, nem apresentações posteriores.

Em todo caso, a obra tinha o enredo baseado em lendas brasileiras, num clima onírico, misterioso em que o bem e o mal tinham definições claras nas personagens que os simbolizavam. Sobre o estilo da peça, que demonstra o que fazia sucesso nas sensibilidades da elite recifense e sobre as convenções artísticas utilizadas na obra, por exemplo, a música a serviço do texto, o crítico O.B. escreve:

O poema está despojado de reminiscências folclóricas que possam distanciá-lo da legítima origem. É a primeira boa impressão. Pode-se olhar assim, em plena luz, o lado mais pessoal da arte do sr. Ernani Braga. Harmonias populares, danças típicas, nenhum papel representam no conjunto da “Floresta”. O autor está inteiramente voltado para dentro de si<sup>69</sup>.

Vemos que para o crítico, o poema-lírico causa boa impressão por não utilizar motivos folclóricos nas melodias da peça. Essa peça tinha mais valor por demonstrar a plena capacidade de criação individual do compositor. Era na visão do crítico, a demonstração do âmago do compositor, de sua personalidade artística que havia arrebatado às plateias. Esse âmago que possivelmente tinha sido ofuscado pela intensa harmonização de canções folclóricas até então. O crítico reforça, com seu escrito, esse culto à personalidade típico do Romantismo. Prossegue ele nesse mesmo artigo:

“a renúncia do mistério na música, na pintura, na literatura, na natureza”. São sugestões da escola moderna que Ernani Braga coloca, também, à margem. Inclina-se todo para o lado aparente das coisas. Faz apelo à magia, ao sobrenatural. Isto confere ao poema um caráter grave e puro, conservando-lhe uma morbidez bem

<sup>68</sup> Fica a dúvida sobre o acabamento da partitura, isto é, em que grau ela estava finalizada a ponto de ser editada. Talvez estivesse pronta para apresentação, mas ainda precisando amadurecer para ser publicada.

<sup>69</sup> Todas as referências diretas à crítica da obra de Ernani Braga são do mesmo artigo do *Diário da Manhã* – 16/03/32.

própria do estilo em que é moldado. A floresta canta com vozes misteriosas. A alma das árvores estremece em harmonias dentro da natureza. Zulê, evocação lendária, reminiscência de símbolo, o símbolo do bem. Os pés de boneca dos dançarinos da fada mal tocam o chão florido. Fazem pensar nos minúsculos habitantes da “Boite à jousjoux” de Debussy. Estes vivem também, dentro da noite, uma história fantástica. Aqui, o Santa Isabel é como a casa de brinquedo Debussyniana. Ernani Braga é o principal protagonista da “Floresta”.

Podemos observar que apesar de não usar harmonias populares nem danças típicas, o libretista Willy Lewin, fez o uso de lendas para compor o enredo. Ernani Braga nunca se considerou um compositor de feitura moderna como ele próprio afirmaria em entrevista no ano de 1937: “como pianista ou como compositor, sempre fui avesso ao exagero de processos atualizados pela moda” e mais adiante diz: “no tempo em que a cacofonia e a politonalidade fascinavam os aprendizes compositores – meus contemporâneos Villa-Lobos à frente – esses processos avançados nunca me seduziram a imaginação”<sup>70</sup>. Embora pioneiro na interpretação de Villa-Lobos, Braga não simpatizava com tal estilo composicional, conquanto lhe reconhecesse o mérito e a beleza.

O que nos chama a atenção nesse trecho do crítico é a comparação da obra de Ernani à obra de Debussy. Tal comparação dificilmente poderia ser operada por alguém que não tivesse uma competência específica em música. Ao reconhecer a influência da música de Debussy em Ernani, demonstra que as estrutura melódico-harmônicas do compositor francês já haviam se consolidado nos seus ouvidos. Não era qual uma grande “massa sonora amorfa” para os ouvidos burgueses como os compositores mais arrojados pareciam soar. A música de Debussy tinha elementos que a tornavam significativa para esse crítico da época e é bem provável que em certo grau também fosse significativa para as elites culturais de Recife. Era um tipo de música que tinha “caído no gosto” das plateias de melômanos. Por dispor de elementos identificáveis semelhantes ao do compositor francês – em geral um tipo de música que cria um clima, um ambiente sonoro, mais do que uma narração, clima este proporcionado pelo uso de dissonâncias, que eram até então, pouco comuns no sistema tonal, mas que ainda não eram tão chocantes para os ouvidos como as obras de Stravinsky – o compositor brasileiro pôde obter o reconhecimento da plateia que elogiou a ausência das linhas gerais em que se compunha música moderna no Brasil. Não há como negar que essa obra se prestou a uma leitura que exaltava a personalidade de Ernani Braga e o alçava à centralidade desse cipoal de relações artísticas. Termina o artigo com crítico O.B. dizendo:

À frente da orquestra, ele dirige, acentua, sublinha, nos menores detalhes da ornamentação musical, a evolução do próprio pensamento [...] A história povoada de sonho e de mistério, de personagens reais e irreais, foi maravilhosamente enfeixada

---

<sup>70</sup> *Diário da Manhã* – 22/08/1937

neste ciclo de doze quadros. Colore-se a ornamentação musical das mais felizes e variadas nuances. A ação cênica é comentada com aderência absolutamente adequada às ideias postas em obra. O autor revive justamente essa fase que atingiu de golpe todas as artes, rompendo com antigas normas, abalando, nos seus alicerces, o “edifício da tradição”, e que a luz crua do modernismo e a organização de novas tendências e de novas escolas não conseguiram extinguir [...]. Depois da apresentação da “Floresta”, página de largo, de profundo sentido romântico, esse artista admirável conservará, dificilmente, o seu disfarce de músico moderno.

Contudo, nem todas as críticas foram tão elogiosas. Mário Melo escreve em cores frias:

Antes de mais nada, é digno de todos os louvores o esforço com que se fez a montagem da peça, com elementos inteiramente nossos, inclusive grande número de petizes. Música quase toda de gênero descritivo, de pouca inspiração melódica. Os que nos leem sabem que o gênero não é do nosso agrado nem nos converteu. Justiça, entretanto, é destacar a instrumentação, feita com carinho e técnica. Interpretação de amadores e de crianças. Não seria plausível analisar o trabalho de intérpretes dessa natureza. Contudo, devemos anotar que não houve deslizos que prejudicassem a peça. Boa orquestra; cenário apropriado; guarda-roupa interessante; vultoso auditório<sup>71</sup>.

Há de se lembrar, de que nesse ano Ernani Braga era colaborador do *Diário da Manhã*, conseqüentemente, é de se supor que as críticas mais elogiosas se concentrassem no jornal em que ele se posicionava. Ademais, se digladiavam na posição de crítico musical: Mário Melo, Ernani Braga e Valdemar de Oliveira, desde a vinda do compositor carioca à Recife em 1928. Fator este que pode ter contribuído para a leitura de Mário Melo, do Ernani Braga compositor. A partir desses relatos, vemos, portanto, as profundas ambigüidades dessa peça, através do olhar da recepção. De um lado, todos os artistas envolvidos com a sua apresentação tinham algum relacionamento com o modernismo. Desse relacionamento advieram graus diferentes de inovação/tradição na peça: figurinos considerados bizarros, cenários deslumbrantes e música “de profundo sentido romântico”. Verdadeiramente de difícil classificação estilística essa peça que inicialmente havia sido pensada como instrumento de socialização musical entre alunos do Conservatório, mas que tomou outras proporções com o patrocínio das elites, o comentário de intelectuais e o agrupamento de artistas de grande prestígio da cidade para a sua realização. Dado o nível de repercussão na sociedade recifense, a cobertura dos jornais, a colaboração de artistas de outros campos e o comentário de intelectuais, é possível dizer que essa obra representou o corolário da carreira artística de Ernani Braga na capital pernambucana.

Além disso, essa celebração do poema lírico de Ernani Braga mostra o quão conservador era o gosto das elites culturais encarregadas da crítica e o gosto dos mecenas. Por outro lado é o modo do produtor de arte criar “ao gosto do freguês”, dar um passo atrás na

---

<sup>71</sup> *Diário de Pernambuco* – 18/03/32

inovação modernista – haja vista que repleta de nomes modernistas a peça tinha ares romântico-impressionistas – para conseguir a apreciação do gosto dos mecenas<sup>72</sup>.

Dois anos após este poema lírico, em Novembro de 1934, Ernani Braga e Vicente Fittipaldi participam do 1º Congresso Afro-brasileiro. Havia, na imprensa brasileira, um eco do discurso eugênico e racista alemão. O 1º CAB é uma contranarrativa à perspectiva hegemônica da eugenia e do racismo. Esse evento “problematizava o conceito de raça e consequentemente buscava uma valorização do negro e do mestiço na sociedade brasileira”<sup>73</sup>. Ocorrido entre 11 e 16 de novembro teve a participação de artistas, intelectuais, estudantes, babalorixás, ialorixás e gente comum. Por conta dessa

perspectiva inovadora e integradora do Congresso, valorizando a presença negra e mestiça na história do Brasil, articulando aspectos científicos com cultura popular, assim como, a participação de intelectuais, estudantes com trabalhadores de baixa renda e moradores dos bairros populares, gerou revolta e indignação por parte de setores mais tradicionais da imprensa nacional. Esses acusavam Gilberto Freyre e seu grupo de comunistas<sup>74</sup>.

Porém, tal grupo não era de forma alguma homogêneo e os pontos de vista dos trabalhos apresentados iam desde o materialismo histórico, a antropologia física, ao culturalismo. Fittipaldi e Braga participam no encerramento do Congresso, junto com a mostra de pintura moderna de temática afro-brasileira, com toadas do terreiro de pai Anselmo de culto nagô, do bairro de Fundão. Na opinião de Ernani Braga a especificidade da toada é que ela se repete sofrendo variações melódicas e rítmicas. As toadas que apresentou não foram harmonizadas ou estilizadas, posto que essa era uma forma de “música que já nasceu feita”, nova e diferente.<sup>75</sup>

### 2.3.2.2 As representações sobre música e sociedade

O líder da campanha em prol da fundação do Conservatório Pernambucano de Música considerava que a função do professor de música era a de lapidar os talentos inatos<sup>76</sup> que poderiam se deturpar, caso estudassem com professores sem a devida formação comprovada por um instituto de ensino, ou minguar caso estudassem sem supervisão e estímulo adequado.

Esses talentos lapidados poderiam representar a música brasileira em sua faceta considerada mais “nobre”. Estariam equivocados os críticos que pensavam, segundo diz

<sup>72</sup> Processo semelhante ao que ocorre com os artistas estudados por Sérgio Miceli em: MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

<sup>73</sup> SKOLAUDE, Mateus Silva. *Identidade Nacional e historicidade: o 1º Congresso Afro-brasileiro de 1934*. XII encontro estadual de história História, verdade e ética. Anpuh/RS, UNISINOS – São Leopoldo/RS, 2014.

<sup>74</sup> Idem, p. 8.

<sup>75</sup> *Diário de Pernambuco* – 02/11/34 e 11/11/34.

<sup>76</sup> *Jornal do Recife* – 12/06/31.

Braga, que a música brasileira era só Pixinguinha e Catulo da Paixão. Pois, “se só eles é que podem representar a brasilidade artística, essa brasilidade deverá também ser, creio eu, suspeita” visto que, em seu raciocínio, esses compositores “não são coisas que se oferecem a visitantes de cerimônias”.<sup>77</sup> Fica clara, assim, a posição de Ernani Braga sobre a música popular urbana: representam o Brasil, mas não ao ponto de serem o cartão de visitas do país, este posto estaria reservado à música de concerto, essa sim, higienizada de todas as “más influências” e digna de ser o baluarte da “brasilidade artística”.<sup>78</sup> Em carta ao Diário de Pernambuco,<sup>79</sup> Braga afirmava que cultivava somente a música popular rural, folclórica, vista como “autêntica”, “boa selvagem”, uma música “sem artificios” e que já “nasce feita”.<sup>80</sup> Se essa era a música autêntica em sua visão, então, e música popular urbana seria o oposto, uma música deturpada pelas influências estrangeiras e por seu aspecto mercadológico, enquanto a música erudita, como visto antes, estaria no ápice da hierarquia. Entretanto, a música urbana fazia sucesso, agradava o gosto da multidão, que por sua vez, era um gosto oposto ao esforço dos técnicos competentes da música. Esses, a despeito do esforço em emitir opiniões e pareceres, não eram ouvidos pelos amadores (no duplo sentido). Havia um profundo descompasso entre a visão dos produtores e a dos consumidores. Como mudar esse estado de coisas?

A situação, do ponto de vista de Ernani Braga, era trágica: havia o envenenamento do gosto “pelo disco barato, pelos pianistas de ouvido, pelas cantoras desgueladas [*sic*]. Do que elas [as massas] não gostam é da música de boa qualidade que, comparada à outra, rasteira e acessível ao seu ouvido mal educado, parece incompreensível e monótona”. Em seguida continua no mesmo artigo: “de uma coisa não resta dúvida, é da alta eficiência educativa e disciplinar da prática musical nas escolas. E isso não tem passado despercebido em Pernambuco. Trata-se agora mesmo de melhorar o ensino musical nos grupos escolares do Recife, preparando mais cuidadosamente as crianças.”<sup>81</sup> Além disso, a disseminação do gramofone na cidade tornava-a fanha, ruidosa. Esses aparelhos que “deturpavam as músicas” eram tão numerosos que “não há palácio ou mocambo sem o gramofone” e apontava como solução a criação de um código de ética sobre o que se deveria ouvir e também o que se deveria mostrar aos vizinhos para “separar o joio do trigo em matéria de repertório”.<sup>82</sup> Acontece que, nem a plateia “cult”, aqueles que tinham condições de frequentar os concertos

<sup>77</sup> *A Província* – 31/01/29.

<sup>78</sup> Duas expressões usadas por Ernani Braga no artigo *d'A Província* de 31/01/1929.

<sup>79</sup> *Diário de Pernambuco* - 22/10/33.

<sup>80</sup> Também expressões usadas por Ernani Braga na carta ao *Diário de Pernambuco* de 22/10/33

<sup>81</sup> *Diário de Pernambuco* - 17/05/36.

<sup>82</sup> *A Província* – 15/12/1928.

do Teatro Santa Isabel, dominava os códigos de decifração de um tipo de música com dissonâncias como a música apresentada num festival intitulado “músicas de nossos dias” de um “gênio como Schoenberg” e não estava preparada para apreciá-lo<sup>83</sup>. Aliás, esse festival organizado pelas alunas de Manoel Augusto revela alguns traços interessantes. Se, por um lado, Manoel Augusto trabalhava como conselheiro artístico da Sociedade de Cultura Musical e o perfil dessa sociedade era, segundo Valdemar de Oliveira, mais conservador, não abrindo espaço para os compositores vanguardistas; por outro lado, esse festival das alunas de Manoel Augusto, embora não tivesse tido continuidade, revela que ele foi responsável, em parte, pela introdução desses compositores em Pernambuco. Talvez em sua viagem de formação na Alemanha, tivesse entrado em contato com a obra deles. Esse festival demonstra também que suas alunas passam a adotar outros critérios de percepção e apreciação da música. Ou seja, com uma atitude de estudiosas, que não temem as dificuldades interpretativas e técnicas desse tipo de música. Mostra que não buscavam o aplauso fácil de um repertório consolidado, mas uma compreensão sem restrições do fazer musical de seu tempo. Além disso, aponta para a vanguarda de Recife na importação dessas obras da segunda escola de Viena. Como afirma Loque Arcanjo, é somente nos anos 1940 que essa música alemã de vanguarda chega ao Rio de Janeiro<sup>84</sup>. Enquanto que em Recife essa música chegou pelos idos dos anos 1930.

O programa de ação estabelecido por Ernani Braga – exposto ao longo dos seus escritos e só perceptível quando lidos em conjunto – visava combater os “vícios musicais do povo” por meio do estímulo ao canto coral, dos concertos de música clássica em teatros e ao ar livre e nos programas de rádio. Há de se pontuar semelhanças e diferenças de enfoque, antes e depois da fundação do Conservatório. O que perpassa todo o período é a discussão acerca da legitimidade do fazer musical e de sua escuta. Além disso, é preocupação constante a “melhoria” do gosto do público. Quanto às diferenças temos que antes da fundação dessa instituição, seus escritos se voltavam para a crítica dos hábitos auditivos da população, assinalando com certo pessimismo, a situação desesperadora e que precisava de uma intervenção. Deste modo, buscou valorizar composições e artistas que se alinhavam com aquilo que ele considerava a verdadeira arte e que fosse capaz de representar a alma nacional. Após a fundação do Conservatório, sua atenção se voltou para a defesa do ensino musical, a importância dele, o apelo aos mecenas e a invocação do Estado para as causas artísticas.

---

<sup>83</sup> Conforme a crônica de Ernani Braga em que comentava esse festival “música de nossos dias” proposto pelas alunas de Manoel Augusto. A obra que incomodou a plateia foi *Klavierstück* Op.33. Outras obras de compositores modernos não causaram impacto tão negativo. *Diário da Manhã* - 04/07/31.

<sup>84</sup> ARCANJO JÚNIOR, Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. 2013. 221f. Tese (Doutorado em História) – UFMG/Fafich, Belo Horizonte, 2013. p.41

Típico dessa segunda fase, em determinado artigo, Braga defendia que “o bom gosto musical pode ser difundido pelas camadas populares da sociedade, sem que seja necessário nem possível impregnar essas camadas de profundos conhecimentos teóricos.”<sup>85</sup> Talvez porque uma sobrecarga de conhecimentos teóricos pudesse embotar a capacidade do povo de produzir música “autêntica”, mas, sobretudo, lutar contra a música “má” que o rádio distribuía. O rádio era considerado esse agente com tal poder de infiltração no cotidiano que se a música de concerto fosse tocada nele, certamente, segundo pensava esse compositor, iria transformar o gosto do público.

Então a lógica era de que o gosto do público era ditado pelo meio de comunicação. Qual a sedutora feiticeira Circe, que transformava os homens em porcos, mas que a música erudita seria a planta-antídoto trazida pelo astucioso Ulisses – que nessa analogia seriam os astuciosos agentes do campo musical – para que a tripulação readquirisse suas formas humanas. Nesse sentido, Ernani Braga colocava como função a ser adotada pela Rádio Club: transmitir ao exterior do Estado o melhor da cultura pernambucana. Assim, o governo do Estado deveria conceder favores à rádio para que esta facilitasse ao público o acesso de músicas de “cunho mais acentuadamente artístico”<sup>86</sup>. Então o músico poderia ser institucionalizado na Rádio pelo auxílio oficial e o público radiófilo poderia se organizar “para elevar o conceito de Pernambuco perante outros Estados”. Na consequência dessa visão se enquadram os frequentes concertos que o grupo fundador do Conservatório passa a realizar por volta de 1931<sup>87</sup> na Rádio Club.

A defesa da intervenção do Estado para o patrocínio das atividades musicais se coaduna, por um lado, com a visão de que sem mecenas, muitos gênios morreriam na miséria. Então, eram a condição material para, inicialmente, a subsistência, e depois para a glória. Deste modo, Braga se expressa acerca de Leonidas Autuori, Guiomar Novaes e Villa-Lobos:

O que falta a Leonidas é um mecenas. Sem mecenas Guiomar Novaes seria a mesma pianista que é hoje – e até provavelmente melhor do que é, porque a celebridade estraga um pouco o artista, principalmente o virtuose – mas não seria um nome mundial nem estaria rica. Sem mecenas, Villa-Lobos não deixaria de ser o músico que é, certamente, mas não gozaria do prestígio de que goza, mesmo entre aqueles que menos entendem as suas obras, nem teria fama universal. Sem mecenas – mas não vale a pena continuar – a história da música é uma longa e interminável lista de exemplos. Esses exemplos atestam que muitos cabotinos, apoiados ao braço de um amigo poderoso, tonaram-se celebridades e donos de fama e de fortuna<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> *Diário da Manhã* – 16/04/33.

<sup>86</sup> *Diário da Manhã* – 14/05/31.

<sup>87</sup> *Diário da Manhã* – 18/06/31.

<sup>88</sup> *Diário de Pernambuco* – 02/08/36.

Outro elemento importante da posição de Braga é que ele não concordava que os leigos pudessem falar sobre música, pois não teriam os conhecimentos técnicos adequados para emitirem uma opinião competente<sup>89</sup>. E eram incompetentes porque são desapossados. Assim, têm de delegar a outros, mais competentes, sua ação/reflexão estética. É que, analisando a opinião de Ernani Braga, vemos a causa de sua recusa. Na origem dela, vemos um princípio: o leigo opera pelos esquemas práticos do *habitus*, têm uma ética, mas não uma estética; o seu diferente, opera pela consciência competente, ou seja, com critérios propriamente estéticos. Esses músicos seriam os cruzados que reconquistariam para os desapossados a competência estética perdida pela urbanização, já que a música rural “já nasce feita”<sup>90</sup>. Não só uma opinião competente, o crítico teria um grande poder e responsabilidade na sociedade, pois teria por função: “orientar o artista e educar o público”<sup>91</sup> pelo seu compromisso em “dizer a verdade”, porém, a verdade poderia afundar carreiras de jovens músicos com potencial ou consagrar os músicos errados, caso o crítico que não soubesse o que estava falando emitisse opinião<sup>92</sup>. Essa opinião não estaria de acordo com a dita verdade, pois não estava calcada na objetividade dos conhecimentos musicais acadêmicos.

É a partir daí que se pode compreender o esforço de Ernani Braga em se tornar um intelectual mediador ao proferir palestras na Faculdade de Direito do Recife sobre história da música brasileira, que abordava desde a colonização, a miscigenação das três raças que se “fundiram tão bem ao calor do sol brasileiro, que o negro já tocava guitarra melhor do que o guitarrista branco; e o branco já dançava lundu mais imoralmente do que o dançarino negro”, até a música contemporânea de Villa-Lobos.<sup>93</sup> Mas também ao escrever em diversos jornais da capital pernambucana e sintetizar criticamente a vida musical do Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, contando a recepção do público e os eventos notáveis nas páginas da imprensa. E de quando se autodenomina “bandeirante musical”<sup>94</sup> por desbravar o território “selvagem” brasileiro a fim de (re)descobrir o Brasil musical e mediá-lo para os brasileiros. Por conseguinte, Ernani Braga faria parte de um grupo de músicos desbravadores e pioneiros a adentrarem um espaço sonoro “vazio” que eles iriam integrar.

É nesse contexto que se insere a produção intelectual de Ernani Braga. Seus escritos para o jornal *A Província* revelam o desencanto em relação ao aumento do que, para ele,

---

<sup>89</sup> *A Província* – 06/11/29.

<sup>90</sup> Sobre a desapropriação da competência, ver: BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2015, especialmente o capítulo 8.

<sup>91</sup> *Diário de Pernambuco* – 24/05/36.

<sup>92</sup> *A Província* – 28/02/29.

<sup>93</sup> *Jornal do Recife e Diário de Pernambuco* – 26/08/33.

<sup>94</sup> *A Província* – 17/11/28.



seriam os ruídos advindos da modernização, suas invenções tecnológicas e estilos musicais estrangeiros – como o receio para com o jazz, pois segundo ele, só faria sucesso no Brasil o que é estrangeiro e ruidoso, enquanto que a música melodiosa e nacional ficava ofuscada<sup>95</sup>.

Sobre relações de gosto e poder, ele, por vezes, desclassifica os românticos do XIX, estes “afamados fabricantes de drogas violinísticas” e o seu público de gosto fácil e comum que adora essas “guloseimas açucaradas”<sup>96</sup>. Faz declarações sobre o rádio<sup>97</sup>, que em sua visão é um reproduzidor de “música de conserva” e aqueles que o escutam sem formação musical adequada seriam “já prisioneiros seus, por impossibilidade de defesa”, além de que se vangloriavam de seus “discos ruins” na frente dos vizinhos. O que ele reclama é da exibição material do dispositivo reproduzidor dos sons. A ostentação do poder de compra do indivíduo, ou seja, não são os toca-discos em si, mas aquilo que seria considerado o mau uso dele – e a consequente afirmação de um baixo capital musical – que só poderia ser combatido e prevenido por uma educação formal em música.

É também significativo que suas opiniões sobre os gramofones e vitrolas, que estavam se popularizando cada vez mais na cidade, produzam uma representação que estabelece uma hierarquia entre os gostos. As vitrolas, segundo ele, “são instrumentos apocalípticos. Toda a sonoridade que lhes sai do bojo é escura, sinistra, rouca, mal agourenta”<sup>98</sup>. É claro que essa era a alta tecnologia da época, mas ainda assim, pouco fascinava quem tinha concepções musicais mais tradicionais provindas do estudo acadêmico, sistemático da música. Assim, notamos essa reação frustrada. Porém, tal invenção poderia fascinar outras pessoas, quiçá boa parte da população, ora por se estar na última moda, em dia com a modernidade, ora por ser um instrumento que possibilitava a escuta de música a qualquer hora. Entretanto, para um músico de sua formação, essa escuta gera desconforto, pois essa reprodução mecânica fere seus parâmetros adquiridos de qualidade musical. Depreende-se de seu pensamento, deste modo, uma reflexão sobre a modernidade enquanto ruído e a modernidade que traz ruídos.

Um “ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada”<sup>99</sup>, e assim, cada cultura em cada época busca determinar a faixa oscilante entre o som afinado e o ruído, entre a estabilidade e a instabilidade. Para haver som afinado é necessário negar certos ruídos e adotar outros. A modernidade, enquanto ruído, é essa zona labiríntica em que as certezas se dissolvem e na qual o músico se vê compelido a

<sup>95</sup> *A Província* - 04/08/1929.

<sup>96</sup> *A Província* - 12/12/1928.

<sup>97</sup> *A Província* - 03/03/1929.

<sup>98</sup> *A Província* - 14/04/1929

<sup>99</sup> WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989. p. 27

lidar com forças sociais e musicais novas. Diante dos vários caminhos possíveis a se percorrer, podemos notar que a posição adotada por Ernani Braga, era a de uma música erudita que quer se fazer ouvir “como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde o ruído estaria idealmente excluído (o teatro de concerto burguês veio a ser essa câmara de representação)”<sup>100</sup> o ruído do mundo externo poria em xeque essa representação e o cosmo social em que ela se pratica. Com o século XX advém e se intensificam esses ruídos da urbanização, dos rituais coletivos de massa e das máquinas. Esses ruídos vão, gradualmente, se integrar à linguagem musical de vários compositores, logo, se tornando música. Ruídos de máquinas (“os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens”<sup>101</sup>) máquinas de fazer ruído (reprodutoras da “música de conserva”).

Na visão de Ernani Braga, havia assim, os donos de gramofones de “bom gosto” que ouvem Debussy e os de “péssimo gosto” que “oferecem certas saladas musicais deveras intragáveis”<sup>102</sup>. “Eles traumatizam todo o dia, toda a noite, os ouvidos da pobre humanidade” e mais adiante afirma:

Penso que se deveria também exigir a quem vai comprar um tóxico, quero dizer, um gramofone, atestados de uma academia de música. Nesses atestados ficaria claramente estabelecido se o comprador tem idoneidade artística para se utilizar do objeto que deseja possuir.<sup>103</sup>

Fica clara a defesa da intervenção de uma instituição nas práticas auditivas da população. A legislação de uma academia de música sobre as competências do povo e seus anseios de discipliná-lo sob os parâmetros da tradição clássica-ocidental. Nessa perspectiva, faz também sucessivas críticas ao virtuosismo “malabarístico”.<sup>104</sup> Para Braga, apoiado nos peritos da música de seu tempo, o Recife disporia dos elementos necessários para pôr o Brasil em contato com a música universal contemporânea, para isso era necessário educar o público e formar músicos competentes, algo que só seria possível, em sua visão, através da criação de um conservatório. Destarte, fomentando a comunhão dos músicos, que poderiam agir de forma contínua e menos isolada. Portanto, faz um ataque, aos donos dessas tecnologias e a sua falta do que seria considerado, segundo a definição dominante, de refinamento e de boas maneiras ao assistirem os concertos no teatro Santa Isabel. São textos escritos na tentativa de ensinar uma forma “correta” de ouvir música, de se comportar e de quais compositores e

---

<sup>100</sup> Idem, p.42

<sup>101</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p.43

<sup>102</sup> *A Província* de 02/06/1929.

<sup>103</sup> *A Província* de 03/11/1929.

<sup>104</sup> *A Província* de 06/10/1929

intérpretes aqueles que aspiravam à distinção deveriam se deter. Em outras palavras, a ideia de missão civilizadora do intelectual na cultura brasileira. Ele deveria educar o povo, ensinando-o a ver o mundo do seu modo.

### 2.3.3 Vicente Fittipaldi: dândi e revolucionário

Vicente Mário Ferrari Fittipaldi (1900, Uruguaiana/RS – 1985, Recife)<sup>105</sup> era o filho mais jovem de um comerciante, tenor e violonista<sup>106</sup> amador. Seu bisavô era também músico amador. Começou a estudar violino aos seis anos, logo foi considerado um garoto prodígio. Estimulado pelos pendores artísticos do pai, que gastava boa parte dos seus lucros com bens culturais europeus, a inclinação do garoto pela música foi logo reconhecida e beneficiada com uma viagem, que fez sozinho aos 12 anos, à Itália para ir estudar no Real Conservatório de Nápoles, o mais antigo da Europa. Esse conservatório tinha por ideal a formação de “músicos cultos” e não a formação de “músicos cientistas”, oferecendo, portanto, aos seus alunos um curso ginásial de formação humanística. Sobre os estudos na Europa, Fittipaldi comenta que a extração social dos músicos do naipe de cordas era majoritariamente das classes mais elevadas, tanto pela razão de serem os cursos mais longos, em média nove anos, e também onde a cobrança musical era maior; havia também uma definição social e um custo com esses instrumentos que era mais elevado, fazendo com que se tornasse mais difícil para as camadas populares ingressarem (devido ao preço e estigma/prestígio dos instrumentos) e permanecerem cursando, devido ao tempo longo de formação (que exigia maior investimento financeiro e de estudos para obter o diploma sem retorno material imediato).

Permanece na Itália ao longo da 1ª Guerra, passando fome, inclusive. Após concluir seus estudos de violino, retorna ao Brasil e percorre várias cidades da Argentina, do Uruguai e do Brasil como concertista, durante um ano. Em seguida, se torna professor do Conservatório de Pelotas por somente um ano antes de embarcar novamente com a família para Gênova onde seus pais iriam morar definitivamente e seu irmão se formar em engenharia naval. Nesse período realiza nova tournée pelo Sul da Itália. Entretanto, por razões não especificadas, Fittipaldi volta ao Brasil fazendo nova tournée no país. Chega ao Recife em setembro de

---

<sup>105</sup> Todas as informações biográficas acerca de Vicente Fittipaldi foram extraídas da entrevista que ele concedeu à pesquisadora Luiza Sanguinetti em 10/12/1981 ao projeto “Memória do rádio em Pernambuco”. A entrevista se encontra nas 4 faixas dos CDs 1409 e 1410 do acervo digitalizado da Fundaj.

<sup>106</sup> Termo controverso. Na época em que Fittipaldi nasceu, quem tocava violão era chamado mais costumeiramente de guitarrista. Violonista era como se chamava por corruptela os que tocavam violino, em francês *violon*. Portanto, talvez seu pai tocasse o violino. Contudo, quando Fittipaldi cedeu entrevista à pesquisadora Luiza Sanguinetti, violonista já era um termo que designava quem tocava violão. Será que ele atualizou sua terminologia ou deixou margem para dúvidas?

1925, vindo de um concerto na Bahia. Sobre as condições de trabalho do músico e suas formas de inserção social, ele comenta que pertencia à última safra de músicos que perambulavam “quais caixeiros-viajantes da música, [que] heroicamente mambembeavam por um Brasil sem orquestras sinfônicas, sem departamentos de cultura, sem sociedades de concertos”, era como diz sua expressão: músico de “carta de recomendação e de casa passada”<sup>107</sup> ou seja, para poder trabalhar, tinha de mobilizar uma rede de sociabilidades e de boas avaliações de contratantes precedentes. Em seu caso, “botou para funcionar a carta de apresentação” para o senador João Elísio, o recomendando a um cliente amigo de seu pai, foi quando tocou a primeira vez para Getúlio Vargas.

Conta Fittipaldi, na entrevista aludida, que em Recife, se vestia e se comportava como dândi, de monóculo e polainas brancas. Era um sujeito francamente gregário, que não suportava a solidão das seis ou sete horas de prática de instrumento nos quartos de hotel nos períodos que antecediam os concertos. O dândi, como aponta Jerrold Seigel<sup>108</sup>, era quem tinha pretensões à elegância, entretanto, seu estilo era marcado pela simplificação. O dândi se apropriava de elementos da aristocracia, mas sem necessariamente pertencer a ela. Ele cultivava a personalidade, a pretensão, o desdém, a aparência. Sua aparição se deu no momento em que as “barreiras à penetração na aristocracia estavam relativamente permeáveis, a necessidade de sinais externos claros de pertencer a ela eram os mais importantes”<sup>109</sup>. Na França analisada por Seigel, o dandismo não conservou as qualidades da indiferença e da contenção que essa figura tinha na Inglaterra. Na França o dandismo se aproximou da boemia, no sentido da transformação da vida em arte, da extravagância, do domínio da natureza, do culto da personalidade. O dândi e o boêmio eram faces da mesma moeda: os limites da vida burguesa. Ambos compartilhavam os valores da gratuidade, amor pela inatividade e desejo pela glória. De tal modo retraído no culto de si e assustado com

as marcas de uma sociedade burguesa, como o trabalho e o dinheiro, mas que, na verdade, é incapaz de se opor a ela. O dandismo, [assim pensava e] concluía Baudelaire, “é a última proeza heroica dos tempos decadentes” um heroísmo aristocrático “sem entusiasmo e repleto de melancolia” que não se rebela contra a opressão e as injustiças do capitalismo, apenas contra a “maré crescente da democracia”<sup>110</sup>

<sup>107</sup> FITTIPALDI, Vicente. *Uma vida no Recife*. In: Boletim da cidade e do porto do Recife, n°170, Jan-Mar/1968, Recife. Acervo da Fundaj.

<sup>108</sup> SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930)*. Porto Alegre: L&PM, 1992. p. 163

<sup>109</sup> Idem, p.104

<sup>110</sup> TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. Belo Horizonte: editora Âyiné, 2018. p. 297-298

Acreditamos que essas considerações sobre o dândi e o boêmio são elucidativas das tensões enfrentadas por Fittipaldi e a forma como ele as respondeu com sua expressão corporal as suas disposições éticas. Ele queria transformar a vida em arte e mostrar sinais claros de pertencimento a uma aristocracia do espírito, visto que a aristocracia como classe era praticamente inexistente, mas seus valores, não. O dandismo e Fittipaldi e Cia. pode ser interpretado como uma reação à democratização de dada cultura e ao capitalismo. Essa reação que se torna visível em seu corpo terá ecos na sua forma de pensar a música e a sociedade como veremos a seguir.

Carismático e bem humorado – Fittipaldi usava sua ironia como arma “contra homens e contra instituições” como confirmam as leituras de suas crônicas e os depoimentos dos amigos<sup>111</sup> – o primeiro amigo marcante que fez em Recife fora outro dândi: o poeta Austro-Costa, que lhe apresentou a outros intelectuais: Ascenso Ferreira, Valdemar de Oliveira, etc. Apesar de começar a transitar entre a intelectualidade recifense da época, Fittipaldi ainda era um desconhecido<sup>112</sup>. Precisou de uma primeira crônica consagradora por parte de Valdemar de Oliveira para que fosse bem cotado no mercado das aulas particulares de música, foi assim que veio a primeira aluna, que lhe pagava 80 mil réis por mês<sup>113</sup>.

De 1925 a 1930 foi consolidando a sua reputação como concertista e professor de violino – fazendo até umas raras incursões poéticas na revista “Pra Você”<sup>114</sup> – que o levou a conhecer, por essas amizades mútuas (Austro e Valdemar), Manoel Augusto e Ernani Braga. Juntos, esses músicos fundaram importantes instituições musicais no Recife. Da articulação com Ernani Braga, “a dupla que tudo pode” nos dizeres de Austro-Costa, iriam se posicionar como colaboradores do *Diário da Manhã* a partir de 1930, Fittipaldi em menor grau do que

<sup>111</sup> Essa é a impressão pessoal que a audição de sua entrevista e a leitura de suas crônicas me deixou

<sup>112</sup> Conta Joaquim Cardozo, no prefácio ao livro de Souza Barros (2015, p. 170) que no cenáculo da Lafaiete, “onde se falava de tudo e sobre tudo o que acontecia no Recife e no mundo [...] no Continental, pararam sempre o pianista Ernani Braga e o violinista Fittipaldi”. No testemunho de Luís Jardim, também presente nesse livro (p. 187), indica que na época, Manoel Augusto também era frequentador, pelo menos até 1933, do Cenáculo da Lafaiete. Já Souza Barros (2015, p. 257) aponta dentre os que “não foram contumazes, mas que se consideravam ligados ao grupo”, o músico Vicente Fittipaldi, “o maior satírico que possuiu o grupo, com um *a propósito* para tudo e para todos”. A partir somente desses relatos, é difícil mensurar qual foi o alcance da participação desses músicos dentro do cenáculo. Porém, como são apenas citados, sem maiores explicações ou descrições de suas atuações, é de se supor que não tenham exercido tamanho peso nas discussões do grupo que notadamente se constituía de literatos e, portanto, debatiam mais literatura do que música. De qualquer maneira, a presença de seus nomes nessas fontes indica uma participação relativamente frequente e ativa o suficiente para serem lembradas. Sobre o Cenáculo da Lafaiete, ver: BARROS, Souza. *A década 20 em Pernambuco: uma interpretação*. Recife: Cepe, 2015.

<sup>113</sup> FITTIPALDI, Vicente. *Uma vida no Recife*. In: Boletim da cidade e do porto do Recife, n°170, Jan-Mar/1968, Recife. Acervo da Fundaj..

<sup>114</sup> Os poemas são: 1) “Ode a Oswaldo Aranha”. Revista *Pra você*, ano 1, n°2, 1° mar.1930. 2) “Poema nostálgico dedicado à cidade de S. Maria da Boca do Monte”. Revista *Pra você*, ano 1, n°8, 12 de Abril de 1930, p. 31.

Ernani, até que o violinista gaúcho se tornasse mais assíduo como cronista de arte do outro jornal de Lima Cavalcanti, o *Diário da Tarde*. Graças às tomadas de posição públicas que redigia, sentiu-se compelido a combater na Revolução de 30, tendo testemunhado, inclusive, o assassinato de João Pessoa. Foi assim que se incorporou à coluna de Agildo Barata, com a ideia de patrioticamente “salvar o Brasil”. Nessa época, tinha acabado de ocupar o cargo de regente da orquestra da Sociedade de Concertos Populares<sup>115</sup>, que legou a Ernani Braga. Com a Revolução de 30 e suas consequências, a atenção do público desviou-se da arte para a política e a sinfônica foi “dismilinguindo” até cair “num profundo sono letárgico”<sup>116</sup>, só voltando a funcionar plenamente quando incorporada ao DDC e começou a fazer concertos populares em “colégios, hospitais, internatos e nas praças públicas, concertos, estes, devidamente comentados”<sup>117</sup>. Porém, antes de adquirir a incorporação à prefeitura, a orquestra teve outros nomes e também as atividades suspensas. Como nos conta o próprio regente:

Durante seis anos, a partir de 1929, estive sempre à frente de todas as tentativas que se fizeram para dar ao Recife uma orquestra sinfônica [...] tendo visto morrer as orquestras da “Sociedade de Concertos Populares”, da “Sociedade de Amigos da Arte”, do “Sindicato dos músicos”, cansado de lutar contra a incompreensão, [...] despedi-me como regente, em 1940<sup>118</sup>.

E, no *Diário da Tarde*, conduziu um apelo “às autoridades, ao público, aos ricos da Terra” para que o Recife tivesse uma orquestra. Mas os críticos dos jornais defendiam, contrariamente, os conjuntos regionais “para a divulgação de nossa música popular (vós sabeis o que é a nossa chamada música popular...)”<sup>119</sup>. Foi só com a ligação, pedindo para que Fittipaldi regressasse a orquestra, do secretário do interior, Sr. Arnóbio Tavares, que a sinfônica voltaria a existir, organizada e patrocinada pelo governo do Estado.

### 2.3.3.1 Regente de orquestra, regente das massas

Para Fittipaldi (1968), ser regente é ser

---

<sup>115</sup> Conta Fittipaldi que a sinfônica nasceu na leiteria do Varela, na Rua Nova, que era *sui generis*, pois vendia de tudo menos leite. Estavam reunidos: Ernani Braga, J. Andrade, Walter Cox e Fittipaldi esperando um bonde para Boa Viagem e conversando sobre o clima de ditadura que pairava no ar da época. De uma brincadeira de amigos, que diziam que ele tinha “pinta de regente” criaram uma orquestra cujo regente nunca havia regido antes. O cachê dos músicos era de 40 mil réis por concerto, que segundo ele era pouquíssimo dinheiro. O 1º programa da sinfônica era: Gruta de Fingal (Mendelssohn); Concerto para piano de Grieg e a Suíte Brasileira de Alberto Nepomuceno. Ver: FITTIPALDI, Vicente. Como surgiu a sinfônica. In: *Boletim da cidade e do porto do Recife*. Jan-Dez, 1952-1956, n°43-62, p. 12-14, Recife. Acervo da Fundaj.

<sup>116</sup> Idem.

<sup>117</sup> Idem. Em 1949, a Orquestra Sinfônica de PE, como então era chamada, passa a se chamar Orquestra Sinfônica de Recife (OSR) e a pertencer à diretoria de documentação e cultura (DDC) na gestão do prefeito Manoel Cesar de Moraes Rego. Ver: *Contraponto*, ano II, n°10, 1949.

<sup>118</sup> FITTIPALDI, Vicente. Um pouco da vida da sinfônica. In: *Boletim da cidade e do porto do Recife*, Jul-Dez, 1942, n°5-6, Recife. Acervo da Fundaj.

<sup>119</sup> Idem.

aprendiz de feiticeiro, [pois] só com feitiçaria é que um sujeito que nada toca, com o auxílio apenas de um pauzinho, com apenas alguns gestos mais ou menos cabalísticos (e algumas caretas, às vezes) pode conseguir anular a personalidade de dezenas de indivíduos, para impor, como se um magnetizador fosse, despoticamente, a sua própria personalidade

É essa visão da tarefa e do poder do regente que é antecedida pelo seu ponto de vista sobre a arte e sobre o povo. Se o regente tem o poder de anular personalidades pelos seus gestos de feiticeiro, o artista, de modo geral, poderia alterar o gosto do público de modo que saísse de um gosto “infantil” para um gosto “maduro”, que largasse a brincadeira para ser “educado”. Isso porque

a nossa cultura é uma mentira e o gosto pela música entre nós, está em franca decadência [...] o público vai aos concertos apenas por curiosidade. Vai ver o fenómeno... e dizer coisas nos intervalos [...] nós precisamos é despertar o interesse do nosso público pela música e não pelo “virtuose”. Precisamos mostrar-lhe que a música não é um luxo e sim uma necessidade. E isso se obtém por meio de palestras e recitais educativos, [mas antes, funcionaria o conservatório de modo que] irá criar a atmosfera musical, que os que estudam a música no Recife, não respiram, devido ao dispersivo sistema atual de lição a domicílio<sup>120</sup>.

Após os músicos poderem respirar uma “atmosfera musical”, a atenção se voltaria para o público<sup>121</sup>. Nesse sentido, seriam “rádio e teatro. Duas coisas formidáveis, sob o ponto de vista cultural e educativo, quando nas mãos de idealistas. Nas mãos de gente que, como lá dizia o outro, faz Arte sem pensar no estômago”<sup>122</sup>. Nesse artigo, Fittipaldi reclamava da ação de empresários gananciosos que estariam explorando a “ingenuidade do grosso público e lhe prostituam o gosto latente”, alvejando o autor as programações da P.R.A.8 e das peças do grupo teatral Gente Nossa. Estas teriam figuras de bom gosto artístico e idealismo, mas empresários estavam corrompendo essas duas instituições e que eles preferiam usar o pouco dinheiro para pagar “os cantores de baboseiras”, no lugar de estimular os conjuntos de “música séria”. Por que Samuel Campelo e Oscar Moreira Pinto, os chefes das instituições criticadas, ofereceriam ao público tais músicas no teatro e na rádio? Para Fittipaldi, a resposta: “porque é isso que o público quer” é um fraco argumento. Para ele:

o público é uma criança grande. Como crianças, precisa ser guiado e educado. As crianças querem uma porção de coisas, mas, pergunto eu, serão bons pais os que, para lhes fazer as vontades, as deixassem crescer analfabetas, a jogar bola na rua ou a quebrar as vidraças dos vizinhos? Péssimos pais são esses<sup>123</sup>.

<sup>120</sup> *Diário da Manhã* – 15/06/30.

<sup>121</sup> Fittipaldi sonhava em o cinema ser uma ferramenta didática para o ensino de música. Ele poderia ajudar o professor e o aluno a decifrar a técnica dos grandes músicos pelo recurso do “close” e da câmera lenta. Sugere que poderia se abrir um segmento na indústria cinematográfica em que os grandes músicos revelassem suas técnicas. Algo parecido com as vídeo-aulas no Youtube de hoje. *Diário da Manhã* – 06/07/30.

<sup>122</sup> *Diário da Manhã* – 15/04/34.

<sup>123</sup> Idem.

E termina apelando, nesse artigo, para que a Rádio Club e o grupo Gente Nossa, sejam os pais carinhosos e enérgicos do público do Recife e que desmanchassem à noite o que os “interesseiros” faziam de dia. Em outras palavras, Fittipaldi afirma a irredutibilidade da obra de arte, denegando a sua face de mercadoria e classificando-a como pura significação.

Por outro lado, se o povo estava se constituindo objeto de estudo do compositor erudito, era paralela essa noção do “povo como criança cuja pureza original convém resguardar, preservando das leituras [no nosso caso, das músicas] perniciosas. Mas os amadores esclarecidos podem reservar à seção ‘curiosa’ das suas bibliotecas as coletâneas dos folcloristas”<sup>124</sup>. Assim, o músico-intelectual exerceria uma censura para o bem do povo “ingênuo”. Ora, se o popular está associado à infância, ao natural, caberia, de um lado, buscar a identidade brasileira nessas fontes, e de outro, catequisar o povo. Não há como fechar os olhos para o sentido político dessa representação. O próximo, o “nosso” povo urbano, das classes trabalhadoras é o perigo a neutralizar. É este povo que é ameaçador da cultura das elites e das hierarquias estabelecidas por elas, haja vista fazerem “saladas musicais” com o repertório, como fala Ernani Braga. Essa ambivalência é bem sintetizada pela imagem evocada por Certeau: “o povo é uma porcelana japonesa: devemos despertar-lhe novamente o gosto do canto; é um rio, é preciso matar a sede nele”<sup>125</sup>.

#### 2.3.4 Valdemar de Oliveira: de regionalista cosmopolita a regionalista tradicionalista

*Nós perdemos, dia a dia, o gosto pela música, pela Arte, pelas emoções superiores do espírito. Nós nos materializamos de uma maneira aterradora. E desviamos a nossa atenção do que é puro e belo para o inferior e frívolo da vida. A nossa mentalidade se corrompe; a nossa sensibilidade se embota e, realmente, não encontramos remédio para o nosso tédio e para os nossos pesares senão no prosaísmo e na futilidade da hora que passa (Valdemar de Oliveira – Jornal do Commercio de 12/05/29)*

*No tumulto dessa luta diária, empolgados pelo utilitarismo do século e não vendo senão o lucro imediato e certo daquilo que fazem, esses homens [burgueses e cientistas] vivem tão pobres de espírito que causam pena [...] eles jamais poderão provar, na vida, a delícia da música sentida e compreendida como uma religião ou como uma filosofia [...] eles não percebem o lado bom da vida, senão o outro, que lhes envenena o espírito, corrido de invejas e assombrado de perseguições [...]. Para que vivem vocês, oh! Doutos homens, oh! Bípedes sábios? (Valdemar de Oliveira – Jornal do Commercio de 27/09/35)*

<sup>124</sup> CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 2012, p. 62-64.

<sup>125</sup> Idem, p. 65.



Essas duas citações sintetizam bem o pensamento de Valdemar de Oliveira quanto ao estado da música na sociedade do início do século XX. Como veremos, podemos usar o pensamento de Adorno, no que diz respeito ao *hit*; Benjamin, no que diz respeito à aura da obra de arte para fazermos uma leitura crítica do que dizia Oliveira. Apesar de posições semelhantes aos filósofos frankfurtianos, não queremos dizer que Valdemar fosse um “proto-frankfurtiano”, nem que os filósofos alemães carecessem de originalidade. Longe disso. A intenção é apontar para a originalidade do pensamento de Valdemar sobre a música no contexto de sua época e lugar. É que ele parece ser mais contundente do que os cronistas anteriormente analisados naquilo que futuramente esses filósofos iriam sistematizar melhor. Ainda assim, apesar dessas semelhanças o seu pensamento estava afinado com o cotidiano do século XX e entrelaçado ao pensamento dos intelectuais locais e dos cientistas em voga na sua época. As semelhanças que apontaremos só parecem semelhanças ao olhar retrospectivo do pesquisador atual, tendo em vista as leituras que tal pesquisador fez e suas experiências de vida, pois dificilmente Valdemar de Oliveira leu Adorno e Benjamin; e se as leituras e experiências de vida de quem interpretam as crônicas escritas por ele (que por si só já são interpretações) fossem outras, certamente que outras semelhanças com outros pensadores seriam apontadas.

Diferentemente dos cronistas anteriores, Valdemar de Oliveira dava maior atenção e positividade à música popular urbana nos seus escritos. Longe de se deixar seduzir sem reservas, ele as critica para que elas pudessem expressar melhor a identidade de Pernambuco e do Brasil. Suas reflexões transitam por esses temas: identidade nacional, educação do público, modernismo, regionalismo, popular, erudito, a função do rádio e do crítico.

#### 2.3.4.1 Origem social, formação e reconhecimento.

Talvez o cronista musical de produção mais extensa no Recife, Valdemar de Oliveira (1900-1977)<sup>126</sup> era filho de um professor de educação física, Bianor de Oliveira, que tocava violão e era também poeta e rábula<sup>127</sup>. Sua mãe biológica tocava bandolim<sup>128</sup> e sua tia paterna, Clotilde, que foi quem lhe criou, era uma aficionada pelo teatro<sup>129</sup>. Clotilde era rica, dona do colégio Pritaneu, e foi quem custeou os estudos universitários de Valdemar. Por parte do pai,

<sup>126</sup> Todas as informações acerca de Valdemar de Oliveira foram extraídas de suas memórias *Mundo Submerso* ver: OLIVEIRA, Valdemar. *Mundo Submerso*. Recife: 1985 e o livro de Lêda Rivas. RIVAS, Lêda. *Valdemar de Oliveira: o homem e o sonho*. Recife: AIP, 1983.

<sup>127</sup> Ele era instrutor de ginástica no Colégio Pritaneu, no Liceu Pernambucano e no Ginásio Brasileiro. Em 1916 publicou a obra “A ginástica sueca e a música”. OLIVEIRA. Op.cit. 1985. p 186

<sup>128</sup> RIVAS. Op.cit., 1983.

<sup>129</sup> Idem. p.31

teve uma relação dura. Bianor “que só afagava os filhos para ver se tinham febre e não consentia que lhe beijassem a mão”<sup>130</sup> queria “consertar” o filho pela ginástica. É nesse início de trajetória que podemos identificar o processo de feminização que dispõe para as profissões intelectuais na Primeira República, analisada por Sérgio Miceli<sup>131</sup>. Se a irmã de Lúcio Cardoso (o intelectual estudado por Miceli) dizia que ser criado sem o pai em casa “não dava para coisa que prestasse”, o pai de Valdemar queria “consertá-lo” antes que isso ocorresse.

Valdemar de Oliveira dá vários indícios dessa feminização em suas memórias. Criança muito doente, ele sofria de várias crises de amigdalite – as doenças, que, aliás, também são postas por Miceli como mais favorável para levar para as posições intelectuais, pois cortam possibilidades de carreira previstas pelos pais ou trajetórias homólogas. Entre outros trechos de Valdemar: “cresci como um ‘Santo Antônio’ entre as mulheres, mimado pelas ‘meninas’ do colégio”<sup>132</sup>. “Cresci meio franzino, entre fortificantes – ‘Emulsão de Scott’ e ‘Quina Labarraque’ – e lambedores, uma delícia o xarope de Vial! Delicado e frágil, participava dos recreios das ‘meninas’ do colégio”<sup>133</sup>. Sua compleição física frágil o levava a ser mimado pela tia/mãe adotiva: “mamãe não saía sem me levar com ela, um pouco como fazem com o ‘lulu’ que se quer mostrar, de pelo frocado (*sic*), fita ao pescoço, coleirazinha de metal”<sup>134</sup>. Dado o contato próximo, foi sua mãe adotiva quem lhe alfabetizou e ensinou-lhe as primeiras notas no teclado. O infante Valdemar tinha especial admiração por Angeline Ladévisse, francesa, que foi sua professora de francês e de piano no Pritaneu. Mulher progressista – como coloca o Valdemar ao final da vida – impulsionou sua educação pianística e uma formação geral para além do provincianismo de Pernambuco.

A essas virtudes consideradas femininas, opunham-se as virtudes consideradas masculinas que o pai buscava inculcar-lhe. Quando saiu do Pritaneu e fora estudar na escola Aires Gama, teve o seu primeiro contato com o teatro. Fora escalado para fazer um papel “em travesti”. A repressão paterna fora contundente: “você é besta! Eu tenho filho para vestir saia?”. Só “se deu conta de que era homem”, segundo sua expressão, ao tomar banho de rio e ver homens nus. À criação materna hiperprotetora, era contraposta uma educação masculina e

---

<sup>130</sup> OLIVEIRA. Op. Cit. p. 187.

<sup>131</sup> Lúcio Cardoso é o intelectual usado por Miceli para falar desse processo que consiste na incorporação das disposições como a “sensibilidade” e a “delicadeza” dos protegidos das mães. Eles são investidos dos atributos socialmente definidos como femininos. Ser “um ‘filho da mãe’ cuja única esfera de atividade possível no espaço da classe dirigente seria o trabalho intelectual sob alguma de suas modalidades, para onde pudesse transferir e pôr em prática os esquemas de ação e percepção que havia adquirido pelo contato prolongado pelas mulheres”. Ver: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 175

<sup>132</sup> OLIVEIRA. Op. Cit. p. 23

<sup>133</sup> Idem. p. 25

<sup>134</sup> Idem. p. 26

“livre” inculcada pelo pai. Graças a essas perspectivas, Valdemar percebeu que era “flor de estufa jogada [pela primeira vez] ao ar livre, [e que] via um pequeno mundo novo” que era este, apresentado pelo pai. Mundo dos banhos de rio, de montar a cavalo, socializar-se com outros homens e de despertar para o sexo – “eu não sabia nada e mal explicava o estremecimento do ser”<sup>135</sup>.

Passa um tempo na Paraíba estudando no Liceu Paraibano. Na volta, na hora de decidir-se por qual carreira seguir, “conseguiram arrancar de minha cabeça a ideia de ‘estudar piano’”. Sua professora francesa o aconselhava a estudar Direito para ser diplomata. Mas “eu pendia, sem saber por que, para a medicina”. Vai, então, à Bahia para cursar medicina aos 18 anos. Lá, passa a ter uma vida boêmia paralela ao curso e começa a escrever para a revista *Tom mix*, logo depois para o *Diário de Notícias* e *O Imparcial*. Não largou o piano que continuava a cultivar e que lhe rendeu bons contatos: “com a chave do meu piano, abri muitas portas, na Bahia, para acompanhar cantores e violinistas”. Frequentava o “Baby’s Bar”, onde tinha discussões sobre literatura e arte com Carlos Chiacchio e outros intelectuais baianos. Sobre essa fase boêmia, anota Valdemar: “não me arrependo, pois, de vida tão dionisiacamente vivida, como a que vivi na Bahia, diferindo de outros que passaram por ela e não viveram. Nas escolas profanas que cursei, aprendi o segredo de minha felicidade conjugal”. Nessa época, chegou a ficar tuberculoso, era também época da gripe espanhola e, como pensava que fossem seus derradeiros dias, decidiu-se por aproveitar o resto de vida que pensava ter e se tornou o “tocador de piano, para os festins da Babilônia”<sup>136</sup>.

Antes de voltar ao Recife, no ano de 1922, Valdemar de Oliveira viaja à Europa com sua tia, visitando as principais cidades do continente. Fica encantado com Paris, onde toca no piano os ritmos brasileiros diversas vezes. Apesar dessa viagem, que funcionava como um ritual formativo para os filhos das elites brasileiras, Valdemar não teve formação conservatorial como os outros cronistas que estudamos aqui. Isso irá se refletir em sua produção intelectual sobre música e como compositor. Essa formação musical informal – embora tivesse professora particular de piano – o levou a ser o único defensor da música popular urbana dos cronistas estudados. Tal formação era vista por seus opositores, como Braga e Fittipaldi, como uma lacuna irreparável e que o desautorizava como crítico musical.

---

<sup>135</sup> Idem. As citações desse parágrafo estão, respectivamente, nas p.30 e 27

<sup>136</sup> Idem. Assim classificou Bianor a vida dissoluta de seu filho. As citações desse parágrafo se encontram, respectivamente, nas p. 32, 40 e 42

Ser o “homem dos sete instrumentos”, intelectualmente “mais de extensões que de profundidade”<sup>137</sup> – nesse sentido, quase um “ser humano cultivado” na concepção aristotélica<sup>138</sup> – era, do ponto de vista de seus concorrentes, uma fraqueza na disputa pela legitimidade musical no Recife. Entretanto, de grande força na luta pela legitimidade no campo intelectual. Como as condições de formação dos agentes ainda se dava de forma ampla – no sentido de não haver uma formação mais autônoma, por instituições destinadas a esse fim, pois o Conservatório é de 1930, a escola de Belas-Artes é de 1932 e o primeiro curso de letras, que foi na USP, é de 1934 – por uma aquisição de capital cultural pela familiarização (viagens à Europa, salões mundanos, boemia etc.) e a autodidaxia. Intelectuais como Mário de Andrade, este que nunca cursou o nível superior, e Valdemar de Oliveira, não eram impedidos de se destacarem no campo intelectual e musical. Objetivamente, o que era visto como fraqueza por seus contendores (visto que queriam formar essas instituições formativas específicas) era na verdade de grande força. Força esta objetivada na sua diretoria do teatro Santa Isabel de 1939 a 1950, na eleição para a Academia Pernambucana de Letras em 1936 e na academia brasileira de música. Como veremos mais adiante, essa formação ampla, quase renascentista, conferiu-lhe o posto de homem de confiança de Mário de Andrade e de Renato Almeida quando o assunto era música pernambucana.

Valdemar de Oliveira volta ao Recife em 1924, após se formar em medicina com a tese “Musicoterapia”. Logo é contratado pelo colega de infância Amaury de Medeiros, na gestão deste, para o setor de propaganda sanitária. Nos primeiros anos de trabalho “a medicina me experimentava, expondo-me sua face mais cruel, o espetáculo constante da morte, com o qual jamais me acostumei”<sup>139</sup>. Começa a escrever para o *Jornal do Recife*, assinando “W” e, posteriormente, “W.O”. Ainda timidamente, em 1924, começa a escrever para o *Jornal do Commercio*. Durante as décadas de vinte e trinta, colaboraria com praticamente todos os jornais da capital pernambucana. Sua professora de piano de infância convence-o a cursar Direito em 1925 e se forma em 1929. Essa época de 1924 a 1927 é considerada pelo Valdemar ancião como sua *Belle Époque*. Período de agitação, o progresso trazido pelo governo de Sérgio Loreto, o jazz, as novidades no teatro etc. São dessa época as operetas *Berenice* (1925), *Aves de Arribação* (1926) e *A rosa vermelha* (1927), todas elas montadas pela companhia Vicente Celestino.

<sup>137</sup> Idem. p. 17.

<sup>138</sup> “Ser humano cultivado é alguém com a habilidade específica de avaliar, de modo apropriado, certos aspectos formais de qualquer disciplina”. Ver: ANGIONI, Lucas. O Ser humano cultivado (*pepaideumenos*) em Aristóteles. *Filosofia e Educação* [RFE] – vol.9, n.1. Campinas, SP, Fev-Maio de 2017. p.165-196. A citação é da p.186

<sup>139</sup> OLIVEIRA. Op. Cit. p. 48

O fim desse período seria marcado pela perda da mãe/tia, a aprovação no concurso para a docência na faculdade de medicina, ambos em 1928, e o casamento, em 1929, com Esmeraldina “Diná”, filha do coronel e usineiro decadente, Alfredo Rosa Borges. Nos acontecimentos de outubro de 1930, Valdemar estava numa situação delicada: 1) ligado às oligarquias pelo matrimônio com uma Rosa Borges, estes “que ainda cheiravam aos marretas de 1911, da grei de Estácio Coimbra”; 2) situacionista, criticava a oposição liberal na imprensa: “eu não tinha simpatias pela causa a que Prestes se misturava. Compreendia a gravidade do estado do doente, mas, discordava da terapêutica”; 3) era chefe de uma unidade de administração pública (inspetor de saneamento rural) do governo então no poder. Portanto, com a ascensão de Lima Cavalcanti na província, e de Vargas no país, boa parte de seus amigos tiveram de fugir. Escreve sobre essa época: “o novo regime me entravava os passos, deprimia-me. Compromissos por mim assumidos não puderam ser saldados. Endividei-me”<sup>140</sup>. Só voltaria a arranjar uma posição estável em 1935, quando foi nomeado por Lima Cavalcanti, graças à indicação de Luiz Delgado, para ser professor assistente de História Natural da Escola Normal. Nomeação esta, feita como concessão política aos oposicionistas para rearranjar as forças e evitar a contestação do poder, calando a oposição, como admite Valdemar em suas memórias. E, apesar de não ter nada em suas memórias, nem na biografia feita por Lêda Rivas, sabemos que durante o Estado Novo ele e os irmãos dominaram a metade das colunas culturais dos jornais de circulação diária da época, sobretudo a partir de 1946<sup>141</sup>.

Durante a década de trinta e até o fim de sua vida em 1977, dividir-se-ia profissionalmente, entre a docência, o jornalismo, o teatro, a música e a literatura. Falece vítima de uma parada cardiorrespiratória, decorrente de complicações de uma fratura na bacia, devido a uma queda em casa.

#### 2.3.4.2 Concepções de música e sociedade

- *Estilizações e releituras*

Valdemar de Oliveira considerava legítimos os foxtrotes, desde que sobre temas nacionais. Para ele, um foxtrote sobre *O Guarany* de Carlos Gomes, que circulou no ano de 1925, era uma homenagem ao compositor; não uma ofensa. Em primeiro lugar, afirma que *O*

<sup>140</sup> Idem. As citações desse parágrafo se encontram, respectivamente, nas p. 64 e 66

<sup>141</sup> TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O Movimento e a linha: presença do teatro do estudante e d'O gráfico amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Ed.UFPE, 2016. p.111-112. Há, ainda, muita pesquisa a ser feita sobre a cultura em Recife no período do Estado Novo e sobre o próprio Valdemar nesse período. Porém, foge do escopo de nosso trabalho que ora leis.

*Guarany* não era um hino nacional, sobre o qual não se poderiam criar variações de seu tema. Em segundo lugar, além de ser a única ópera brasileira que nos fazia ser reconhecidos no estrangeiro, era considerada patrimônio nacional. E, como tal, também pertenceria ao povo para que ele fizesse suas releituras. Em terceiro lugar,

podemos ainda assegurar que se Carlos Gomes ainda estivesse vivo não se sentiria infamado em compor um foxtrote nem sua glória diminuiria, pois, Franz Lehar, Emmerich Kalman, Márcio Costa e tantas outras notabilidades na arte não têm perdido a reputação por esse motivo do mesmo modo que os próprios concertistas de renome não perdem em incluir aquela música em seus programas [...] [Além disso] é um foxtrote estilizado. Um dos primeiros que nos chegam aproveitado para a pauta das músicas sérias [...]. Pois não se estilizaram as danças polacas (polonaises de Chopin) e húngaras (rapsódias de Liszt) e espanholas (Granados, Albéniz) e valsas, e minuetos e gavotas e até o nosso maxixe?<sup>142</sup> Pois a vez do foxtrote chegou<sup>143</sup>.

Vê-se que o problema do foxtrote não era uma conotação moral, como tinha pregado Manoel Augusto. O foxtrote em si não era bom nem mau para Oliveira. Esse Foxtrote sobre *O Guarany* era elogiado por ser “estilizado”, por ser de difícil execução e exalar modernidade. O empecilho era a consagração da ópera de Carlos Gomes que a tornava intocável para os puristas. Valdemar se posiciona contra isso. A consagração de Carlos Gomes adviria na medida em que sua obra fosse comentada, parodiada, gerasse inspiração para outras obras e releituras de suas ideias. Diz Oliveira nesse artigo que o próprio Carlos Gomes dançava ao som de uma quadrilha d’*O Guarany*. Portanto, não seriam uma ofensa as releituras de suas obras. O que favorecia essas releituras na época de Carlos Gomes era que

naquele tempo, a sua ópera ainda não se havia incorporado ao pobre patrimônio brasileiro. Hoje é um florão de glória para a nossa nacionalidade. Em ambos os casos, porém, a quem competia mais valorizá-la? A Carlos Gomes ou ao povo que se via honrado com ela? Mais devidamente se respeita o túmulo de um homem – principalmente quando esse túmulo é sagrado – do que as suas próprias virtudes, quando ele ainda era vivo<sup>144</sup>.

Oliveira aponta para a face nociva da patrimonialização das obras. Como mostra Reginaldo Gonçalves, a face nociva da patrimonialização é o engessamento das obras e da cultura. O patrimônio pode vir a ser reificado e deixar de ser vivido. Isso pode acontecer quando tal patrimônio se torna representativo de uma identidade social. Mas, há também, o patrimônio vivido, mediador de uma “eu” e o mundo, inseparável das pessoas que o praticam. Esse segundo tipo é escorregadio, não é facilmente definível e objetificável por instituições. Ele permanece desencantado, é ordinário. Como coloca Reginaldo Gonçalves, o patrimônio pode “ser um mediador sensível entre essas duas importantes dimensões da noção de

<sup>142</sup> Provavelmente fazendo alusão a Ernesto Nazareth ou Darius Milhaud

<sup>143</sup> Todas as citações desse tópico sobre Valdemar de Oliveira, salvo indicação contrária, são do *Jornal do Commercio*. Assim, serão colocadas em nota de rodapé as datas e as iniciais do jornal. No caso, JC. Essa primeira é de JC - 03/05/25

<sup>144</sup> Idem

cultura”<sup>145</sup>. Quais sejam: a dimensão filosófica, de cultivo, auto-aperfeiçoamento e a dimensão antropológica da cultura como hábitos, costumes, teia de sentidos. É justamente essa face nociva da patrimonialização que Valdemar critica e busca evidenciar a face do patrimônio vivo. Nesse caso, tornar algo patrimônio é um movimento de sepultamento em certo sentido. Pois, tal consagração implica imobilizar a obra, para preservá-la e valorizá-la. Porém, o crítico inverte o sinal de valor. Valorizar uma obra, em sua concepção, é dar vida a ela através das sucessivas releituras que possam lhe dar. Portanto, é tirar uma obra de um invólucro da intocabilidade e colocá-la como mediadora das esferas da cultura. Mas numa certa amplitude: ela ainda está associada a uma ideia de estilização e da música de concerto, basta averiguar que os compositores que ele cita são compositores eruditos, entretanto, mais conhecidos por essas obras que dialogavam com o popular.

Aliás, sobre o debate acerca da estilização, Valdemar distingue a harmonização da estilização. Para ele, estilizar é tomar a melodia popular original como base para a construção musical. Sendo assim, as estilizações são sobre motivos originais, já as harmonizações, em seu ponto de vista, seriam simples acompanhamentos.

O estilizador imprime um caráter muito diverso ao seu trabalho, dando-lhe um cunho rigorosamente pessoal e submetendo a própria melodia virada, a todos os caprichos de sua inspiração [...]. A melodia é sagrada para o harmonizador, o que já não se dá no outro caso [...] Mário Melo admite a harmonização dos motivos populares. Mas, a estilização lhe faz cócegas<sup>146</sup>.

Essa distinção feita por Valdemar foi por ocasião de um atrito com Ernani Braga sobre a melodia de *A casinha pequenina* que este harmonizou. Se pensarmos que na harmonização o nível de personalidade transfigurada na obra seria menor, segundo o raciocínio de Valdemar<sup>147</sup> e, se levarmos em consideração que os gênios seriam aqueles que mais tiveram sucesso em fazer uma arte pessoal, então, vemos que a distinção feita pelo cronista buscava diminuir as capacidades de composição de Braga e de todos os outros harmonizadores do país. Isso se o critério for artístico e sobre competência individual. Se o critério for o usado por Mário Melo, isto é, o de mínima interferência no material popular, para conservar sua

<sup>145</sup> GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: As culturas como patrimônio. In: *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, n. 23, p.15-36, Jan/Jun 2005. p. 28

<sup>146</sup> JC-30/07/35. No artigo “Maracatus”, Mário Melo diz que “pela primeira vez o maracatu está, entre nós, sendo olhado com certo carinho pela possibilidade de, por meio da estilização – sou de ordinário contra as estilizações musicais – criar-se uma nova música brasileira” (*Jornal do Commercio* - 14/02/35).

<sup>147</sup> Ainda não sabemos até que ponto essas ideias de Valdemar de Oliveira sobre estilizações e sobre o patrimônio são idiossincrasias suas ou se esse debate era mais amplo. O que sabemos são tão somente as articulações com o que pensava Mário Melo e, posteriormente, Mário de Andrade. Em algumas crônicas sabemos que ele lia a *Revue Musicale* de Paris. Porém, não há especificações quanto aos números e citações diretas. Devido aos limites de nossa investigação nesse texto, há então, essa possibilidade de pesquisa no futuro: fazer uma comparação dessa importação de ideias e ver até onde ele as transformou.

pretensa autenticidade, então, nós poderíamos enxergar as obras dos harmonizadores como superiores nesse aspecto. Ser nacional ou ser genial? Seriam assim inconciliáveis?<sup>148</sup>

Valdemar de Oliveira nem sempre pensou assim quanto ao popular e o erudito. Se voltarmos para a década de vinte, veremos outra concepção de arte brasileira. A depender do interlocutor e da pessoa que era alvo da crítica, sua opinião mudava bastante e é importante ter em mente isso, pois relativiza o que podemos tomar como expressão do que defende ou postula um autor. Começemos pelo próprio Valdemar como alvo de críticas. Comentando sobre a sua opereta *Berenice* e sobre uma companhia portuguesa de operetas que chegava ao Recife ele refletiu:

fala-se da forte propaganda que em favor da música regional brasileira se vem fazendo, entusiasticamente, por alguns dos nossos cronistas e escritores musicais. Ninguém é de fato mais entusiasta desta ideia, do que eu. Nenhuma música, no mundo inteiro, é tão cheia de ritmos variados e belos, como a nossa. Por que não promovermos a reabilitação da música popular brasileira, fazendo-a ingressar no arquivo das produções musicais estilizadas, escritas a sério, por quem é verdadeiramente um compositor musical, cujo nome, por si só, valorize a obra e a ideia que nele se condensa? [...] a música de nossa terra está ainda em estado bruto. Convém tomar este barro riquíssimo e amoldá-lo, com cuidado e com alma, para que nele se possa esculpir a nossa inspiração com todas as curvas e com todas as tonalidades<sup>149</sup>.

Por esses motivos, pensa Valdemar, não se pode ter ainda uma opereta brasileira. Em outras palavras, para haver uma opereta brasileira era necessário um artista que desse uma forma à matéria bruta. No caso da opereta esse artista poderia até ser ele. Esse artista demiurgo é um ingrediente de “reabilitação” da música popular, pois essa, em estado bruto, era indigna de representação do país no exterior. Nesse aspecto, suas ideias se assemelham às de Mário de Andrade e dos cronistas estudados aqui. Nesse primeiro momento ele se mostra favorável à estilização para que ela dê uma assinatura à música popular, enobrecendo-a, dando forma ao amorfo.

Ainda na década de vinte, Oliveira expressar-se-ia sobre quem era para ele o expoente das estilizações: Villa-Lobos. Numa discussão com o maestro nicaraguense Luiz Delgadillo, ele assim se expressa:

todo estilizador tem, por obrigação, ser pessoal. Para que ir muito além? No Brasil, Villa-Lobos é uma prova formidável dessa assertiva. Qualquer que seja o motivo a ser estilizado, Villa-Lobos, para não dizer a unanimidade, revela de logo o seu nome no trabalho que acaba de produzir. É sempre Villa-Lobos. Ora, positivamente, isto não é confundir o folclore com a personalidade do compositor, como escreve o sr. Delgadillo. O maestro nicaraguense adianta que ‘não é prudente fazer obras personalísticas quando se trata de assimilar rapsodicamente (?) (*sic*) sem saber os seus costumes’. Primeiro: a principal virtude da obra de arte é a personalidade.

<sup>148</sup> Esse problema entre ser genial ou nacional também foi abordado por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*.

<sup>149</sup> JC-07/11/25



Segundo: a alma de um povo, só pode ser [ilegível] [assimilada] através de um temperamento. Terceiro: nenhum compositor pode empreender uma obra de estilização folclórica se não sabe os costumes do povo em questão. De posse dos elementos colhidos, resta jogá-los ao jugo do seu estilo pessoal. Através deste, transparecerá o motivo, estilizado. Não se rouba, assim, a nacionalidade de um povo. Não se rouba o que é seu<sup>150</sup>.

Essa posição de Delgadillo pode aludir ao fato de Villa-Lobos não ter viajado para o interior do Brasil<sup>151</sup>. Então, Villa-Lobos teria o demérito de não lidar com as fontes primárias, de não fazer pesquisa de campo. Mas isso não importa muito para a nossa discussão. O que é válido em nossa perspectiva, como argumenta Loque Arcanjo, é desvendar sua construção de várias identidades ao longo de sua trajetória. Valdemar de Oliveira adiciona outro elemento para o debate. O estilizador é uma espécie de sacerdote, prestes a purgar a alma de seu povo. É ele quem diz a essa alma a ser estilizada: “levanta-te e anda”. E do mesmo modo que a alma nacional pertence ao povo, pertence também a seu intérprete que “não rouba o que é seu”, mas dá tratamento estético, personalista. Nesse segundo momento, Oliveira permanece a favor da estilização, mas enfatiza a questão da autoria e da autenticidade dela.

Há, porém, uma mudança ainda no ano de 1927. Nesse ano, houve uma discussão acirrada entre Vicente Fittipaldi e Mário Melo nas páginas dos jornais sobre esse tema da estilização. Nessa ocasião, Valdemar fica do lado de Mário Melo em diversos pontos. Para Mário Melo “estilizar, em música, é deturpar”. Já para Fittipaldi, “estilizar é aristocratizar”. Oliveira então comenta que a modinha “é uma velhinha boa, ingênua, contadora de história para menino dormir, mas residente na roça e inculta”<sup>152</sup>, e, portanto, não deveria ser estilizada ou “aristocratizada”, como pretendia Fittipaldi<sup>153</sup>. Nesse terceiro momento, mudou-se de interlocutor. Eram agora: Mário Melo, um polígrafo, que aparecia como figura de autoridade incontornável a quem Oliveira se curva; e Fittipaldi, uma desavença, do grupo de Ernani Braga. Nesse caso, a defesa da estilização é abandonada em favor de uma dita pureza da música popular que se conservava “velhinha, boa e ingênua”.

Voltando-se para a temática da música brasileira entre o popular e o erudito, é possível notar outra posição de Oliveira quando fala de suas obras e sobre o regionalismo.

---

<sup>150</sup> JC-23/03/27

<sup>151</sup> Como coloca na p.107 de sua tese: ARCANJO JÚNIOR, Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. 2013. 221f. Tese (Doutorado em História) – UFMG/Fafich, Belo Horizonte, 2013.

<sup>152</sup> JC-01/05/27

<sup>153</sup> É significativo desse debate entre o historiador e o músico, os *ad hominem* que vão desde as preferências amorosas às filiações de escolas artísticas. Fittipaldi critica o bom gosto de Mário Melo por qualificar como “sóbrio e seletivo” um programa à base de trechos de óperas. Para o músico essa era uma “salada musical” que ofendia o bom gosto artístico de qualquer pessoa culta, pois descontextualizava essas árias da ação dramática, do cenário, dos interlocutores. Assim, desqualificando seu contendor na luta pela legitimidade musical. (*Jornal do Commercio* – 04/05/27)

É um engano pensar que a música brasileira, para ser adaptada à opereta, tenha que ir entre o samba e a modinha. Creio ser possível trabalhar a nossa música sem se extremar nesta força negativa que é o regionalismo [...]. Sou cioso da nossa tradição. Mas não posso compreender esse fanatismo pela terra, essa obsessão doentia que contraproduzindo faz definhar os mais nobres ideais patrióticos. É um mal esse preconceito regionalista de nada dever ser feito, em matéria de arte, sem abordar motivos locais [...] Abramos vastos e novos horizontes à música brasileira. Arranquemo-la dos sertões para a grande vida cosmopolita. Teremos onde movermo-la, um amplo cenário, uma larga paisagem, um céu infinito onde jogarmos a vida agitada [...] [vida esta] vienense em minhas composições, tenho a serena consciência de ter sido bem brasileiro<sup>154</sup>.

Ao falar sobre sua composição *A rosa vermelha*, Valdemar de Oliveira retoma o termo usado por Fittipaldi para caracterizar sua obra.

Procurei, por assim dizer, aristocratizar a nossa opereta, arrancá-la dos sertões para a capital. E, sem necessidade de recorrer a batuques, sambas e modinhas. Incluí na partitura as nossas valsas, as nossas marchas e em tudo isto o traço vivo da nossa melodia, obstruído o ritmo a que ela anda subordinada e que, embora seja uma característica da nossa música, não se coaduna bem, à feitura de partituras dessa natureza<sup>155</sup>.

Valdemar dizia ainda se recusar a musicar libretos cuja ação se passasse no interior do Brasil (como foi sua obra *Aves de Arribação*), pois, “a peça fica vedada de ingressar no repertório das companhias estrangeiras, perdendo-se assim, todo o meu esforço. Para que a escrever se não há companhias capazes de encená-la?”<sup>156</sup> Dessa maneira, dá para ver a necessidade de consagração exterior que ele almejava e também a finalidade financeira, posto que maior retorno uma peça de ambiência cosmopolita assim teria. Seu conceito de regionalismo é, por assim dizer, cosmopolita. Oliveira admite querer “aristocratizar” a opereta, tirando-a dos temas sertanejos para trazê-las às capitais. Posição essa contrária a que tomou no debate entre Melo e Fittipaldi, pois, agora estava em jogo a sua imagem de produtor cultural. Ele estava se defendendo das críticas feitas pelos intelectuais regionalistas que afirmavam serem suas obras vienenses, não brasileiras. Logo, assume uma posição de regionalismo singular, que busca suas origens, não na modinha, no batuque e no samba, isto é, as músicas dos mais pobres. Contudo, vai buscar a “cor local” nas valsas e marchas, ritmos mais aceitos nas classes elevadas. Essa configuração era mais propícia para que suas obras obtivessem aceitação maior e uma circulação ampliada, pois, era mais fácil de ter companhias que as encenassem, já que tinham uma linguagem mais familiar ao repertório dessas.

Fica claro, desta maneira, um regionalismo que seleciona outro tipo de tradição para se erigir. Continuava tendo pavor da imitação do estrangeiro, no entanto, não negava o diálogo com ele. Não era xenófobo ou caricato. Portanto, ser patriótico, nesse sentido, era

---

<sup>154</sup> JC-21/08/27

<sup>155</sup> Idem

<sup>156</sup> Idem

“aristocratizar” os temas e usar outra tradição musical. Ser regionalista era ser também cosmopolita. Do contrário, seria limitar-se pelo preconceito e, no fundo, diminuindo o potencial do nacional ao se mostrar o apenas exótico e o caricatural dos motivos locais. E daí se fosse acusado de ser vienense em solo brasileiro? Nesse quarto momento, ele se mostra favorável à estilização, mas não de qualquer tradição musical.

Nos anos trinta, para ele, o frevo era um assunto legítimo do crítico musical, pois aqueles que “consideram música, dança, arte popular, coisa plebeia, com que não se sujam as mãos são os que não conhecem de Falla, Granados, Albéniz”<sup>157</sup>. Aliás, é significativo que Valdemar tenha escrito quase nada sobre o frevo na década de vinte. Concorrem para isso as visões de estilização e de arte que vínhamos abordando. Tudo parece mudar com o rádio, que, de transmissão amadora, passa a ser uma força cultural significativa nos anos 1930. É preciso que expliquemos as condições para que ele viesse a ser uma força cultural significativa.

O rádio penetra com maior facilidade o ambiente doméstico, intervém mais facilmente na formação do gosto, dos costumes e identidades. Graças à diferença em relação ao jornal: seu público se forma sem a obrigação de uma longa aprendizagem prévia (a alfabetização). Os intelectuais vão detestar o rádio na medida em que ele ameaça as hierarquias culturais. Eles criarão uma denúncia da “prostituição” de seus potenciais educativos (como vimos nos cronistas até aqui estudados) e os efeitos negativos dos novos conteúdos transmitidos. Temos de nos lembrar de que nos anos trinta um dispositivo legal reafirma o rádio em suas funções educativa e patriótica, como preconizava Roquette-Pinto, mas tudo muda em 1932, quando uma nova legislação é aprovada, autorizando o uso de 10% da programação para publicidade. Com isso, o rádio passa a ser um meio de perspectivas lucrativas e de profissionalização. É também nos anos trinta que a tecnologia do rádio a válvula faz baratear o custo dos aparelhos. O público consumidor aumenta. É um público novo em vários aspectos: aqueles que o barateamento permitiu a aquisição do aparelho; aqueles vindos das migrações rurais, interurbanas e internacionais (pós-crise de 1929, Primeira Guerra e políticas de branqueamento da população brasileira) que traziam novas suas práticas de escuta e dança (os ritmos do jazz, do samba, do foxtrote etc.).

Assim, complicava-se a imposição de uma cultura dominante nesse meio. É tanto que, como mostra Vassili Rivron, era mais fácil haver uma mudança de mentalidade e “enobrecer” a música popular, do que impor uma música erudita. Com as perspectivas de profissionalização, o rádio vai se constituindo como meio relativamente autônomo e produtor

---

<sup>157</sup> JC-05/02/35

de suas hierarquias. Para ele convergirão, a partir dos anos trinta, os agentes que inicialmente destinavam-se ao campo erudito, por exemplo, Radamés Gnattali. Nele se formarão os peritos da indústria musical, os intelectuais do rádio, como Paulo Tapajós e Almirante<sup>158</sup>.

O interregno na publicação do *Jornal do Commercio* em virtude da Revolução de 1930, só reaparecendo quatro anos depois, contribui para destacar a diferença citada sobre a visão da estilização e de arte de Oliveira<sup>159</sup>. Então, em meados dos anos trinta, Valdemar passa a falar de música popular em uma nova configuração de forças sociais, políticas e culturais. Através do que, até o momento, estudamos acerca de Valdemar de Oliveira, não temos certeza do que o levou a falar de música popular nos anos trinta. Podemos especular. Além da já citada força cultural do rádio que se delineava como ineludível, nós podemos notar uma mudança no debate intelectual do país. Com a crise de 1929 e a Revolução de 1930 temos um desencanto com os valores da democracia liberal e o cosmopolitismo. No plano cultural, o popular se tornou um elemento simbólico dos “intelectuais tomarem consciência e expressarem a situação periférica da condição do país em que se encontram. Mesmo no interior de um único país, essa relação entre centro e periferia parece se manifestar”<sup>160</sup>. Ou seja, como resistência da periferia ao Estado centralizador. Quando as elites locais começam a perder “poder no processo de unificação nacional, tem-se o florescimento do estudo da cultura popular”<sup>161</sup>. Basta lembrarmos de Gilberto Freyre e dos expoentes do romance de trinta. No caso de Valdemar, ele fala acerca da potência homogeneizante dos programas de rádio e da cultura carioca que invadiam o Recife. Nesse aspecto, ele se adequa à reconfiguração do debate intelectual que inventa o Nordeste como espaço da saudade e da autenticidade.<sup>162</sup>

Creio também que ajudou nessa mudança de Valdemar, o fato de que o *Jornal do Commercio* ser um jornal conservador e ter sido fechado em 1930, fez com que, quando retornasse às atividades, tivesse de realinhar o perfil de suas colunas ao novo contexto político e cultural<sup>163</sup>. Outro fator que talvez tenha reverberado foi a publicação de *O Ensaio* de 1928 de Mário de Andrade. Quando volta o *Jornal do Commercio* a circular, as ideias de Mário e sua consagração como pensador já estavam em outro patamar. Além disso, o contato com Ernani

<sup>158</sup> Todas as informações desse, e do parágrafo anterior, foram retiradas de: RIVRON, Vassili. *Enracinement de la littérature et anoblissement de la musique: étude comparée de deux modalités de construction culturelle des Brésil (1888-1964)*. 2005. 598f. Tese (doutorado em sociologia). École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2005. p. 179, 235, 258

<sup>159</sup> Ver: NASCIMENTO, Luiz do. *História da Imprensa de Pernambuco*. Recife: UFPE, 1967. Vol.3. p. 171-172

<sup>160</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006. p. 161

<sup>161</sup> Idem. p. 162

<sup>162</sup> A esse respeito, ver: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

<sup>163</sup> Hipótese que ainda precisa de pesquisa para se confirmar ou refutar. Colocada aqui dentro da perspectiva especulativa necessária para tentar explicar essa mudança de posição de Valdemar de Oliveira.

Braga e Villa-Lobos (que veio várias vezes ao Recife nessa década) talvez tivesse feito com que ele atentasse para essas questões e largasse seu cosmopolitismo. Todavia, como já apontamos, o interregno do jornal em que escrevia faz com que se sinta bruscamente essa mudança de posição e até fique difícil de explicá-la, já que Valdemar não aponta seus motivos.

Em todo caso, se antes era aplaudido o foxtrote sobre O Guarany, agora a proliferação de músicas populares urbanas sobre temas dos mais diversos compositores era vista como profanação. Os “crimes” de nosso arquivo musical seriam: aproveitar a Serenata de Schubert para uma marcha carnavalesca, um *one-step* sobre um prelúdio de Rachmaninoff e um “blue sobre o Rêve d’Amour de Liszt e, até para o cúmulo da ignomínia, um tango crioulo baseado na melodia da Marcha Fúnebre de Chopin”<sup>164</sup> o problema a seu ver é que

à parte a penúria mental de quem se socorre das alheias obras para usufruir proventos materiais de toda espécie, há a contar as consequências funestas que advêm para os ouvintes incautos, da audição constante de músicas assim compostas. Quem ouve, durante todo um carnaval, a Serenata de Schubert, transformada em frevo, nunca mais a poderá ouvir, emocionado, numa sala de concerto: a melodia ficou ligada, no subconsciente, ao cheiro do éter ou ao delírio do passo [...] A emoção artística, pura, fica sacrificada por toda a vida [...] infelizmente, não há entre nós uma polícia de costumes... artísticos capaz de impedir profanações como essas dignas de toda repulsa<sup>165</sup>.

A perda da aura da obra de arte era agora sentida. Sua autenticidade, autoridade, o peso da tradição estavam sendo diluídos. A obra estava sendo retirada de seu aspecto reverencial. Estava perdendo seu valor de culto, para ser aferida pelo seu valor de exposição. O público, por ser outro, julgava a obra com uma atitude de fruição, no lugar de uma atitude crítica, estudiosa<sup>166</sup>. Esses novos produtos culturais eram vistos como monumentos de barbárie contra a emoção artística pura. No lugar da miscigenação de culturas, a pureza do cânone. No lugar de um povo se apropriando do patrimônio nacional, um povo “incauto”, ingênuo, facilmente manobrável em questões artísticas. No lugar de uma música como patrimônio coletivo, uma música de autor. Esta que era ferida em seus direitos e reconhecimento pela apropriação “indevida” dos compositores de gêneros urbanos que estariam ganhando dinheiro e fama à custa de outrem e da fraca educação musical do povo.

Valdemar de Oliveira voltaria a ser contra a estilização ao debater com Martha Maria, uma correspondente do Rio de Janeiro. Ele assim se colocou para a missivista:

O vinco das mais puras tradições desapareceu, fazendo das produções musicais uma mistura cosmopolita de frases musicais e poéticas, deturpados até mesmo aqueles

---

<sup>164</sup> JC-01/03/35

<sup>165</sup> Idem

<sup>166</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

que descem dos morros [...]. O estrangeiro que sobe, aí, à Favela, é o mesmo que aqui procuraria os terreiros dos babalorixás [...] ele desdenha ouvir música estilizada, o ‘sambinha da Avenida’, para surpreender, em seu próprio habitat, de pés no chão e mangas arregaçadas, a musa plebeia de Jabiabá ou de pai Anselmo<sup>167</sup>.

Valdemar fala ainda que o “patriotismo de elevação” pela estilização, de sua interlocutora é errado. Porquanto queria que as expressões populares fossem higienizadas ou “vestidas de um sentido clássico por algum encasacado estilizador da língua”<sup>168</sup>. Tudo se passa como se ele próprio não fosse um estilizador em suas operetas. O cosmopolitismo era visto agora como deturpador das tradições puras, do lirismo dos pobres dos morros de “pés no chão”. O cosmopolitismo é visto, nesse momento, como homogeneizador e, como tal, seria responsável por tirar das manifestações culturais do Brasil, aquilo que o estrangeiro quer ver. Ora, se antes se buscava exportar nossas obras, sendo necessário o cosmopolitismo para melhor recepção delas, nesse instante, querer-se-ia que o estrangeiro viesse até nós. Aristocratizar para exportar ou purificar para atrair? Em todo caso, permanecia o olhar do estrangeiro como parâmetro para a seleção de elementos apresentáveis e a constituição de nossa identidade. O olhar do estrangeiro que é tema recorrente desde o descobrimento do Brasil. Desde a carta de Caminha, passando por Koster, De Léry, Darwin, Taunay, Debret, Rugendas, em suma, de todos os viajantes que por aqui passaram. Cada época buscou resolver o problema do olhar do estrangeiro de forma diferente, seja assumindo o que diziam de nós, seja se opondo, seja fazendo uma síntese.

- *Modernismo e Regionalismo, nação.*

No que diz respeito à música, Mário de Andrade e Renato Almeida julgavam que nossa arte era ainda feita em imitação dos moldes estrangeiros. A seguinte fala do folclorista Renato Almeida pode nos ajudar a melhor compreender o pensamento de Valdemar de Oliveira acerca do modernismo e do regionalismo.

Toda arte brasileira – ou talvez fosse melhor dizer, toda a arte feita no Brasil – é por via de regra artificial e precária, porque, ao invés de ser sincera, é uma imitação constante dos modelos estrangeiros, que formam as categorias por onde se vaza a nossa sensibilidade. Raras são as vozes sinceras e definitivas, que fogem a essa sujeição e criam coisa sólida e de verdadeira arte. Contra essa imitação é que se revolta o espírito moderno, reclamando, de um lado, a liberdade do artista acima dos metros e dos cânones, e, de outro, a sua ligação à terra, ao meio, a todas as suas forças e energias, de modo que possa ser sincero e imperecível<sup>169</sup>.

Podemos destacar que para Renato Almeida a emergente arte moderna era sincera e autêntica. Ela seria verdadeiramente brasileira, em vez de arte feita no Brasil. Tendo de ser

---

<sup>167</sup> JC-25/12/35

<sup>168</sup> Idem

<sup>169</sup> JC-11/11/28

ligada o meio para ser sincera e, para ser sincera, era preciso observar o grau de civilização, conforme sugestia Almeida no decorrer de sua seu artigo, então, quanto mais primitiva (no sentido de primeira) e com temática local, mais brasileira seria a música. Nesse sentido, os preceitos do regionalismo funcionam muito bem para a feitura de uma arte sincera e nacional. Ora, essa não é a visão de Valdemar nos anos vinte. Para ele, era um exagero do espírito regionalista chamar de opereta brasileira, algo que está longe de ser realidade. Em outros termos, o regionalismo fanático, entendido como culto sistemático da tradição, sem nenhuma plasticidade, no lugar de ser considerado como baluarte da nacionalidade, fazia os artistas cegos para a pluralidade expressiva que poderiam alcançar. Não se tratava de imitar o estrangeiro, tampouco ser um fanático pelas tradições. Longe de ser sinceridade, como pensava Renato Almeida, o regionalismo atacado por Oliveira era símbolo da valorização do nosso atraso, uma romantização de nossa pobreza material e espiritual. Tanto da temática, quanto dos artistas, que ficavam na mesmice dos temas e estereótipos. Segundo ele,

Temos comumente o desprazer de ver focalizado nos nossos palcos a ignorância de nossa população sertaneja, expressa em personagens que envergonham o mais despuadorado patriota [...] convenhamos em que haverá tipos dessa ordem nos mais obscuros pontos do nosso sertão. A sua mentalidade é fraca e fraco o seu grau de instrução. Mas, nós temos, cá para a caatinga outra gente, outros costumes, outro cenário psicológico. Temos a nossa fazenda patriarcal, as nossas usinas modernas e os nossos engenhos, que bem distanciados estão das velhas casas de moer do nosso tempo colonial [...] Aqui temos, também, o nosso galã, o nosso tipo cômico, os nossos astros. O campo é vasto e tentador. A *Berenice* quis tentar o golpe. Não tentou realizá-lo. Chamaram-na de vienense porque a música não eram batuques e sambas. A *Rosa Vermelha* persiste na mesma intenção. E falhará na sua finalidade porque o nosso público só admite o brasileiro a dizer tolices e... sem casaca [...] [era necessário] aristocratizar a nossa opereta. Ela não conseguiu ainda se libertar da monotonia da nossa vida rural, onde impera a mesmice modorrenta do brasileiro, afundado aonde não lhe chega, pelos menos diretamente, o influxo civilizador e progressista do século<sup>170</sup>.

Tratava-se, portanto, do artista trabalhar tanto a tradição como a contemporaneidade, a vida urbana, moderna, alterada pelo progresso. Valdemar de Oliveira nem era modernista qual Joaquim Inojosa e Austro-Costa, mas também não era um regionalista qual Gilberto Freyre, embora tendesse mais para o lado do sociólogo de Apipucos. Para Oliveira, o pecado da arte moderna era de carecer de uma fase de transição “entre o que era e o que pretende ser”<sup>171</sup>. Por exemplo, da pintura querer-se-ia fazer

um mal para os olhos, da música um mal para os ouvidos [...] as criações da arte, hoje, tanto mais pessoais, mais exóticas e originais [...] há, em tudo isso um sabor de ineditismo que encanta e atrai. Saímos com isto, um pouco da vida que palpita na obra de arte antiga e que, tanta vez, nos parece incaracterística e impessoal. Tudo evoluiu com o século, parecendo querer integrar-se numa época em que tudo se

---

<sup>170</sup> JC-30/01/27

<sup>171</sup> JC-27/06/26

demole para tudo construir, sem ainda aproveitar do material que ficou, tantos são os elementos com que contamos para a realização da nova obra<sup>172</sup>.

Para o autor, os homens do século XX têm os espíritos cansados, os nervos insensíveis e vivem sempre entediados. Portanto, somente “a violência de novas sensações, o ineditismo embora bárbaro das criações modernas, os quais, se nada nos traz de uma nova beleza sonhada, nos vinca a alma pela força da originalidade ou pela brutalidade do choque!”<sup>173</sup>. Teria tanto ineditismo, era feita a partir de elementos tão diversos e fragmentados, que ficava difícil compreendê-la, sobretudo com o olhar formado nos esquemas de percepção anteriores a essas novas expressões artísticas. Todavia, considerava o seu tempo como o século do tédio e do cansaço, somente a arte moderna era capaz de fazer inquietar o espírito. Destarte, Valdemar não é inteiramente contra a arte moderna. Ele via o seu mérito de se adequar à sociedade, ao seu tempo. Entretanto, faltava tanto uma educação do olho e do ouvido, como uma sutileza e coerência para essa fragmentação e originalidade que o aturdiu.

No ano de 1926, no mês de fevereiro, houve o Congresso Regionalista. Nesse Congresso foi discutida, principalmente, a importância da tradição para a renovação artística, a conciliação do moderno com o tradicional<sup>174</sup>. No mês de agosto deste mesmo ano, Valdemar de Oliveira iria criticar a visão estreita do regionalismo “de rapadura e do amendoim torrado”<sup>175</sup>. Associando essa corrente intelectual às comidas típicas, simples e do povo, esse cronista queria enquadrá-los, o regionalismo e as comidas do povo, como signos da pobreza e do atraso. Pensa Oliveira que

esse regionalismo exaltado onde se crê avistar uma virtude patriótica é, ao meu ver, a própria força negativa da grande ação a promover pela vitória do nosso nacionalismo [...]. Não vejo quem, mais sincera e ardorosamente do que eu, ame e admire a nossa tradição. Mas não posso compreender esse fanatismo pela terra, essa obsessão doentia que, contraproduzindo faz definhar os mais nobres ideais de verdadeiro patriotismo. Restringindo a questão, quero referir-me ao preconceito regionalista de nada dever ser feito, em matéria de arte, sem abordar motivos locais, costumes locais, vida local<sup>176</sup>.

Por conseguinte, Oliveira rebate as críticas que a opereta *Berenice* sofreu por não ter nada de regional em seu enredo e em sua música. Para ele, sua opereta era um índice de uma criatividade que tinha superado tal regionalismo estreito. Ela mostraria que o autor compõe de “seus próprios pensamentos”, aberto a possibilidades. Segue, então, citando Victor Hugo, Baudelaire, Bizet etc. dizendo que eles não escreveram sobre temas regionais franceses e nem

---

<sup>172</sup> Idem

<sup>173</sup> Idem

<sup>174</sup> Ver: REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. 2ªed. Recife: Ed. UFPE, 2016.

<sup>175</sup> JC-29/08/26

<sup>176</sup> Idem



por isso suas obras eram menos francesas, ou ainda Shakespeare que tinha escritos dramas passados em Veneza e Verona e não era menos inglês por causa disso. Pode-se inferir que “não é, decerto, o tema escolhido, o motivo inspirador, o que revela num artista qualquer, o cunho da sua nacionalidade. Tratando um assunto onde a vida real palpita, não demonstrará menos as suas aptidões de espírito do que num trabalho de vida restritamente local”<sup>177</sup>. Se a obra fosse humanista, o artista deixaria vaziar algo de seu país de origem. Mas, o regionalista, para Valdemar, era amordaçado pela “estreiteza do meio, a acanhada paisagem onde vivem cinco ou seis personagens”<sup>178</sup>. Sua ideia de regionalismo era que ele não elevasse o estrangeiro para diminuir o nacional, mas que elevasse o nacional para deprimir o estrangeiro. Seu exemplo maior desse procedimento estaria na obra de Carlos Gomes que, não obstante usar linguagem da escola italiana era considerado o maior compositor nacional até aquele momento.

Por conseguinte, ser regional ou nacional, na visão de Valdemar não era uma questão temática, mas expressiva. O artista não deveria se limitar pelos temas, o que empobreceria suas obras, tampouco pelas influências: não era a pretensa pureza telúrica que faria um grande artista, mas a sua capacidade de transfigurar as influências na invenção de uma linguagem própria. Nesse sentido, ser brasileiro era não se estreitar na definição de um caráter, de uma essência. Ser brasileiro deveria ser plural, macunaímico, incaracterizável. De modo que tudo que fosse humano deveria ser incorporado. No limite, o paradoxo: se tudo poderia ser assimilável, então, nada nos seria estranho. Como definir, então, o que é o regional, o nacional e o estrangeiro? Voltaríamos para uma arte feita no Brasil no lugar de uma arte brasileira, qual posto por Renato Almeida o problema. Entretanto, isso traz outra complexidade. Quem tem o poder de dizer o que é arte brasileira e o que é a arte feita no Brasil? Se somente a arte moderna (leia-se os modernistas paulistas) é capaz de ser arte brasileira, então, a arte regionalista seria inferior? A tradição artística anterior estaria deslegitimada? O que fazer com a arte anterior à independência? Se na época em que ainda éramos uma colônia de Portugal, seria anacrônico dizer que havia um Brasil com consciência nacional nesse período e, portanto, errado seria pensar que fosse predestinado a ter as configurações que tem hoje. Que houvesse uma linha evolutiva inequívoca. Se a identidade nacional era de tão difícil definição – até o ponto de a definição ser a própria indefinição – quais os parâmetros que seriam utilizados para avaliar compositores e suas obras? Como hierarquizá-los? Por que não abandonar esse sistema de pensamento?

---

<sup>177</sup> Idem

<sup>178</sup> Idem

Tudo isso mostra que havia gente que nem se deixava seduzir inteiramente pelo moderno, nem pelo tradicional. Claro, em virtude da argumentação, esses polos são assim criados, contudo sabemos que na realidade há um espectro milimétrico de gradações entre eles, mas um espectro difícil de reconstituir em sua totalidade. O que fazemos é um esboço para alertar o leitor de outras possibilidades, de outras trilhas – trilhas essas borradas, pisadas por curupiras para despistar os caçadores-historiadores – inventadas por nossos macunaímas para tentarem sair de seus labirintos.

- *Autêntico contra progresso/ Norte contra Sul.*

Se, antes da década de trinta, Valdemar de Oliveira praticamente não falava de música popular urbana, em especial o frevo e o maracatu, de modo diverso, a partir do ano de 1935 esse tema passa a ser abundantemente referido. Não somente textos de Valdemar, como também de Mário Melo, Mário de Andrade e Renato Almeida circularam no *Jornal do Commercio* sobre o frevo, o samba e o maracatu. Ainda na década de vinte ele seria um crítico dos “vícios da supercivilização”, dos exageros do progresso, numa ótica de polarização entre o Norte e o Sul do país. Os exageros do progresso estariam sendo maléficis para a nacionalidade. Numa crítica ao concerto de Guiomar Novaes no Sul do país daquele ano de 1927, ele assim se expressa:

quanto mais viajo, mais gosto da minha terra fecunda e protetora, ainda não contaminada com os vícios da supercivilização e os desconfortos do excessivo progresso [...]. Se diferença há entre o Norte e o Sul, é que aqui a terra e a gente me parecem mais brasileiros. As suas tradições estão patentes em seus monumentos, em sua arquitetura, na índole do povo [...]. O Sul, procurado e invadido pelo estrangeiro, tem se tornado uma verdadeira babilônia. E isto com grande prejuízo para nossa nacionalidade<sup>179</sup>.

Emergia a percepção de dois brasis diferentes em seus costumes, tradições e na força do progresso. Nessa crônica, o progresso que não dialoga com a tradição deturpa a nacionalidade e o Norte, por ser mais enraizado nela, seria mais autêntico. Esse estranhamento do cronista diante do progresso do Sul e de seus hábitos diferentes faz com que Oliveira siga uma retórica da autenticidade, que no lugar de concorrer para acompanhar os passos do Sul, e sempre ficando atrás, inverte a lógica para valorizar um retorno às coisas primeiras, às essências. Não vemos mais um Valdemar cosmopolita. Estamos diante de um regionalista à moda freyreana.

Valdemar de Oliveira começaria a falar amiúde do frevo, maracatu e do samba nas proximidades do carnaval de 1935. Começaria afirmando que as marchas canções não

---

<sup>179</sup> JC-24/08/27

“oferecem interesse para quem anda farto de *chansonnettes* e dos *foxs* de toda parte. Nada têm de típico, a não ser a introdução ao jeito pernambucano”<sup>180</sup>. Reaparece o tema da autenticidade possível de ser expressa na música. Nessa crônica ele lamentava o fato de que, apesar dos frevos estarem ganhando popularidade, pouco sobreviviam fora do ambiente carnavalesco. O frevo era bom candidato na expressão de nossa originalidade, mas, acabava perdendo para o maracatu que, na visão de Oliveira, era o melhor representante do tipo pernambucano, e, portanto, o mais apto a ganhar o Brasil. A persuasão do maracatu estaria direcionada para o ritmo, uma vez que

qualquer sismógrafo [sic] anotaria o aumento das pulsações arteriais e a gente vai insensivelmente se entregando à dinâmica rija daqueles ritmos que ensurdecem e empolgam todo o nosso sistema nervoso. É irresistível e... perigoso. Os instrumentos de percussão malham, desapiedadamente, a nossa sensibilidade. A melopeia, sobre eles, acorda uma saudade ancestral no nosso sangue. Sai-se de ouvir um desses maracatus terríveis como se estalasse, dentro de nós, uma descarga de todas as nossas pilhas nervosas. É música e dança bárbaras cuja estilização marcaria, na esfera das danças de salão, uma vitória rápida e completa, sem similar em qualquer época<sup>181</sup>.

Temos de destacar aqui que Valdemar é o único dos quatro cronistas estudados aqui que fala frequentemente, e de forma positiva, do maracatu. Ele seria considerado pela posteridade como o inventor do maracatu de salão<sup>182</sup>, ou seja, um maracatu estilizado para conquistar o público refinado das classes abastadas do país. Era estilizando, “aristocratizando-o” que seria possível torná-lo produto de exportação, uma versão mais “leve” para ser consumida por quem ainda não era familiarizado com essa música. De certa maneira, esse “enobrecimento” da música popular era visto como um passo necessário para dotar de “autenticidade” uma música erudita e, concomitantemente, dotar de “fidalguia” a música dos negros e pobres, vencendo os preconceitos até chegar ao ponto de tais músicas poderem circular da maneira que seus primeiros criadores a tocavam. Deixariam de ser o exótico, a inversão carnavalesca, tanto o frevo e o maracatu, para serem música do cotidiano. O mais interessante é que todos esses intelectuais muito valorizaram o maracatu, mas a atualidade consagrou o frevo como o gênero de excelência do carnaval e da identidade recifense. Quais seriam os motivos disso? No caso de Valdemar, a centralidade do maracatu era devido a sua capacidade de evocar a saudade, a história, de inquietar o sistema nervoso, portanto, uma relação primordial, fisiológica do sujeito. Por isso ele era a um só tempo “irresistível e

<sup>180</sup> JC-13/02/35

<sup>181</sup> Idem

<sup>182</sup> O maracatu de salão era “um gênero musical que se diferenciava do maracatu executado pelas próprias agremiações, se aproximando do formato preconizado pelas rádios, gravadoras e pela Federação Carnavalesca”. Ver: SILVA, Lucas Victor. *O carnaval na cadência dos sentidos: uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940*. 381f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, UFPE, Recife. 2009. p. 313 e 329

perigoso”, por despertar as forças de nosso inconsciente, o nosso lado bárbaro. Por dar vazão ao reprimido social e psicologicamente.

Sobre as músicas de carnaval, o deputado e violonista Alfredo Medeiros era da seguinte opinião: “Não sei por que hoje só se canta as marchas-canção. Nós devíamos acabar com esse tipo de marcha-canção que é claramente infiltração carioca. Devíamos cantar as nossas marchas-frevo e as nossas marchas-regresso”<sup>183</sup>. Então, segundo o seu raciocínio, não havia espaço para todos. A música pernambucana não poderia suportar a invasão da música carioca. Essa invasão era vista como concorrência desleal e que erodia a produção e os costumes locais. É de opinião semelhante Valdemar de Oliveira. Ele defendia uma “cor local” para o carnaval de Pernambuco. Por este ângulo:

carnaval em Pernambuco não pode prescindir das marchas rasgadas dos Vassourinhas ou dos Toureiros. Tentar o contrário é roubar-lhe a sua feição característica, a sua cor local, o seu mais entranhado sabor [...]. O que a observação mostra é que já não necessitamos continuar como caudatários do carnaval carioca. Já temos matéria-prima de primeira qualidade para construir um ambiente carnavalesco sem similar em qualquer Estado do Brasil<sup>184</sup>.

Ambos defendem uma singularidade de Pernambuco, uma autenticidade que se constrói em oposição ao Rio de Janeiro e seu carnaval. Alguns dias depois, Valdemar iria propor que essa imposição cultural do Rio de Janeiro no Recife era devido aos modernos meios de comunicação, sobretudo o cinema. Devido aos filmes, as marchas cariocas vinham ao Recife e tomavam conta do público. Um público, que no seu entender, era facilmente seduzido pelo novo e pela sociabilidade da então capital do país. Estar em dia com as modas de lá era uma forma de distinção social. Levando isso em consideração, ainda assim era um absurdo que “as marchas cariocas fossem mais tocadas e cantadas no carnaval último, no Recife, do que as marchas pernambucanas”<sup>185</sup>. Diante disso ele alertava de que pouco adiantavam as premiações musicais da Federação Carnavalesca<sup>186</sup> se pouco fossem divulgadas essas músicas em relação às músicas do Rio. Ele escreve essa crítica para rebater a opinião de um crítico que lera. Esse crítico apontava para a superprodução de composições e, sendo assim, a diminuição da qualidade, como responsáveis pelo fato das músicas cariocas terem prevalecido no carnaval pernambucano. Então, o público teria escolhido o melhor.

---

<sup>183</sup> JC-03/03/35

<sup>184</sup> JC-28/02/35

<sup>185</sup> JC-13/03/35

<sup>186</sup> Instituição criada para o controle do carnaval a partir de 1935, embora não fosse a primeira instituição criada para esse fim, foi a mais proeminente. Suas preocupações giravam em torno da organização do carnaval e a educação das classes trabalhadoras. Vale salientar que a narrativa histórica defendida por essa instituição era uma resistência à narrativa nacional do regionalismo paulista. Ver: SILVA, Lucas Victor. *O carnaval na cadência dos sentidos: uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940*. 381f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, UFPE, Recife. 2009.

Como vimos, Valdemar apontava para uma concorrência desigual, uma imposição da mídia carioca, pois o público de Pernambuco não consagraria músicas que não conhecessem bem. Tal processo, guardadas as suas respectivas proporções, assemelha-se ao que vemos nos carnavais atuais em que se fabricam e consagram os *hits* do carnaval antes dele acontecer. Não é o público quem elegeria o *hit* ou a melhor música, mas seria a mídia, uma “indústria cultural” que o fabrica previamente e, devido à divulgação maciça, encanta o público com inúmeras repetições e técnicas composicionais voltadas para isso.

Precisamos fazer um parêntese, e, com a ajuda do pensamento de Adorno, nuançar esse aspecto dos *hits*. Para esse pensador, o *hit* seria a padronização da música ligeira nos países desenvolvidos. Havia em circulação nos EUA um manual de como escrever e vender um *hit*. A diferença do *hit* para a “canção séria” é que o *hit* segue padrões rígidos de composição, ele traz à tona as categorias básicas da percepção musical repetidas à exaustão. O novo não tem espaço, tudo é calculado para ser facilmente reconhecido e repetido. Seu efeito social e psicológico é a identificação de um sujeito a uma comunidade de fãs com sentimentos parecidos. Num mundo premido pelo trabalho, o *hit* faz com que o sujeito atenuar sua solidão e dê voz a um “eu”, onde a individualidade é reduzida pela exploração do trabalho. A regra do *hit* é o relaxamento do dia de trabalho, é a escuta fácil e de fruição, que não exige muito da concentração do ouvinte<sup>187</sup>. Embora as considerações de Adorno tenham sido feitas sobre o contexto norte-americano do fim dos anos trinta aos anos sessenta<sup>188</sup>, elas podem nos ajudar a compreender o pensamento de Valdemar de Oliveira, não obstante as conjunturas serem diferentes. Pois, parecem convergir na luta contra uma nascente “indústria cultural” em seus países. Se Adorno dissecar seus elementos, em Valdemar não vemos tal análise profunda, mas a busca dos remédios para o que era considerado um mal. Renato Ortiz faz uma ressalva quanto a uma nascente indústria cultural no Brasil:

evidentemente as empresas culturais existentes buscavam expandir suas bases materiais, mas os obstáculos que se interpunham ao desenvolvimento do capitalismo brasileiro colocavam limites concretos para o crescimento de uma cultura popular de massa. Faltavam a ela um traço característico das indústrias da cultura, o caráter integrador. [O processo de unificação visado nos anos trinta era, sobretudo político] e dificilmente poderia ser confundido com uma integração cultural nos moldes de uma sociedade de massas<sup>189</sup>

Assim, sem ter propriamente uma indústria cultural no país do período, as iniciativas de integração cultural centravam-se no Estado, mas ainda havia fortes localismos nos anos

<sup>187</sup> Ver: ADORNO, Theodor. Música Ligeira. In: *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

<sup>188</sup> O texto da regressão da audição é de 1938 e as preleções de sociologia da música são dos anos sessenta.

<sup>189</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006. p.48-50

trinta. E isso pode ser sentido nas crônicas de Valdemar que apela para uma intervenção, não do Estado brasileiro, mas do governo de Pernambuco para valorizar o local frente ao que era considerado invasão carioca/paulista.

No entanto, qual foi a solução apontada por Oliveira para contornar esse fracasso da música local? Uma solução um tanto quanto intervencionista, para não dizer autoritária<sup>190</sup>. Ele fez um apelo à Federação Carnavalesca para que esta protegesse o carnaval pernambucano de tais invasões. Nesse apelo, a Federação deveria lançar mão “de todos os meios de propaganda, estimulem-se os ensaios dos blocos e controle-se o funcionamento das nossas orquestras, inclusive as estranhas que aqui vierem tocar. [...] mas, procuremos, por todos os meios, até o cinematógrafo, propagar e difundir a nossa produção”<sup>191</sup>. Em defesa do maracatu, do frevo, das festas populares e das tradições, Valdemar sugeria a ampliação do escopo da Federação Carnavalesca. O maracatu seria

essa modalidade de nossa música popular [que] tem todos os requisitos, como dança e como música, para agradar imensamente ao mesmo povo que foi buscar, em Harlem, os motivos negros com que construíram, depois, o shimmy, o Charleston e o black-bottom. Música de percussão e de timbre, ela é música do século, toda bebida e inspirada no bárbaro primitivismo das populações negras. É assim, a música puramente, estranhadamente [*sic*] pernambucana a que primeiro visita, entre os cantos e as danças do Brasil, a América de Roosevelt [...]. Que a Federação não durma sobre esses primeiros louros e continue, riscando da sua tabela o nome de carnavalesca, a incentivar as nossas festas populares – o São João e o Natal – a explorar as nossas possibilidades de cidade de turismo, cuidando sempre de fixar as nossas características populares e defender uma tradição que deve ser conservada a todo custo<sup>192</sup>.

Era assim que se defendia o passado, as raízes, para se tornarem o exótico fruto atrativo dos turistas, assim fazendo dinheiro com o discurso de pureza. Essa pureza do primitivo era também componente da modernidade. Por ser rítmica, estava a originalidade do maracatu alinhada às composições moderno-primitivas de Stravinsky, Villa-Lobos, do Grupo dos Seis, do Jazz. Como mostra Nicolau Sevckenko, as mentes da transição do XIX para o XX tinham uma obsessão: “uma regressão crucial à mais remota fonte de origem, a descoberta do substrato mais íntimo e mais básico, depois o salto brusco para a fundação de uma nova

---

<sup>190</sup> Falando sobre a iniciativa da Federação Carnavalesca de impulsionar as músicas regionais, diz Oliveira que era “infantil pretender angariar as simpatias dos nossos foliões somente com o apelar para os seus sentimentos regionalistas. É preciso meter pelos olhos e pelos ouvidos da nossa gente, durante anos seguidos, as letras das nossas músicas [...]. Lancemos mão dos meios de propaganda de que se utilizam os cariocas. Façamos com que as nossas produções sejam tocadas dia e noite, por toda parte. Obriguemos os clubes pedestres e os maracatus a fazerem passagem forçada, e por mais de uma vez, pelas ruas onde a aglomeração das melhores camadas da sociedade seja mais intensa. Isto as arrastará ao passo – do Vassourinhas ou do Sol Nascente – e é esta a melhor maneira de ir sub-repticiamente injetando no subconsciente da nossa gente o gosto e o amor pela nossa música regional.” (JC-27/12/35)

<sup>191</sup> JC-15/03/35

<sup>192</sup> JC-23/03/35

ordem e um novo mundo”<sup>193</sup>. Nesse contexto, origem é vida, velocidade é emoção. Na dança, a arte mais destacada do início do século XX, se mesclavam o primitivo e uma nova relação com o espaço e o tempo. De Nijinski a Josephine Baker. Era a vertigem do exótico, do jazz, do negro. Para sair de uma ordem social vista como asfixiante, os impulsos por

fontes de vitalidade que restaurassem o encantamento perdido do mundo e da vida, já havia começado desde meados do século XIX. [...] [E assim, paulatinamente] o que era interesse científico de caráter histórico tornou-se uma curiosidade de natureza geográfica, para se transformar por fim em símbolos culturais sobre os quais se projetavam os desejos<sup>194</sup>.

Logo, o que falava Valdemar, estava na ordem do dia do contexto intelectual e artístico de sua época. Em carta aberta a José Lins do Rego, Valdemar de Oliveira assim se expressa sobre a música popular:

Imagine agora, meu caso Lins do Rego, se estes estrangeiros vissem o que é o frevo, no Recife. Mais do que isto: vissem o que é o maracatu Sol Nascente ou Leão Coroado. Aí é que eles veriam O Brasil, puro, sem mescla, primitivo e bom. O samba tem a sua eiva de cosmopolitismo – não escreveu Austregésilo de Athayde que ele começava a se desnacionalizar? [...] Há, pelo que sei, um raro prazer para o turista, vendo a negrada se acabando no repente melódico, no milagre do ritmo, construindo, sem querer, a legítima música popular brasileira, mas, que poderíamos chamar moderna, atual. No maracatu a coisa é diversa: surge do subconsciente do negro, como um fantasma de séculos passados, qualquer coisa que nos faz, em nossos dias, entrar numa senzala e sentir como se desafogavam os negros da tragédia cotidiana [...]. Um maracatu só, vale dez ‘escolas de samba’ [...]. O Brasil de ontem, puro como amanheceu, está no Norte<sup>195</sup>.

Além dos referidos ideais de pureza e de transformação do maracatu em produto para estrangeiro ver, fica evidente a oposição em relação ao samba e às influências cosmopolitas deturpadoras que este teria recebido, segundo a lógica de Oliveira. O Valdemar regionalista cosmopolita tinha evanescido. Como fica clara pela leitura de suas crônicas dos anos 1930, a chegada da música carioca estava ameaçando a hegemonia da música local. Era necessária uma campanha em socorro dos bens da terra, pois, se no plano cotidiano as músicas de Recife estavam perdendo espaço, ao menos no plano simbólico poder-se-ia contra-atacar, nem que isso significasse abandonar velhas posições. Essa urgência do embate presente parecia naquele momento, a melhor maneira de se situar nos debates do modernismo, do regionalismo e do rádio, que estava ganhando força. Uma postura conservadora, alinhada aos outros intelectuais dominantes, diante da desilusão com os valores liberais e ainda com o suporte da ideologia do Estado centralizador e autoritário. Mas, igualmente um recuo ante a massificação, a industrial cultural do rádio, do cinema e das festas populares. Se fosse

<sup>193</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p. 155

<sup>194</sup> Idem. p. 172.

<sup>195</sup> JC-14/01/36

possível construir um progresso da saudade e concretizar o sonho da autenticidade, seria esse o caminho que o Valdemar de Oliveira dos anos trinta dispor-se-ia a seguir.

- *A função do crítico e a educação do público.*

Desde os seus primeiros escritos no *Jornal do Commercio*, Valdemar de Oliveira adotou uma postura crítica em relação ao público que ia aos concertos e às peças de teatro. Ele considerava que essas pessoas não tinham independência de juízo estético, eram dependentes do que afirmavam os críticos e a plateia da Europa Ocidental e do Sul do Brasil. Essa sensibilidade dependente e periférica deveria ser ultrapassada. Era necessário que, em Recife, se formasse um gosto mais autônomo e que tivesse seus referentes no pensamento local, nas categorias próprias de uma percepção que levasse em conta o panorama de nossas tradições e especificidades. O crítico de arte local teria função crucial nessa superação. Apreciemos seu modo de pensar. Em resenha do concerto da pianista Yanesse D’Alexandrovska, diz Oliveira:

A assistência ao concerto da exímia pianista russa, se não foi desanimadora (realmente não foi) mostrou-se diminuta para o valor da executante [...]. Mas é que o nosso público não perde ocasião para demonstrar o seu menosprezo pela verdadeira arte. [...] uma artista não ambiciona em tais casos, puros lucros materiais, mas também a consagração de seus méritos em cena aberta, no dia do seu recital. Faltou-lhe aqui o estímulo daqueles que erradamente pensavam ter cumprido uma obrigação<sup>196</sup>.

O cronista segue comentando o programa e destaca a presença dos compositores modernos. Ao final, diz: “pena é que a sensibilidade do nosso público não esteja ainda bastante apurada, no apreender à primeira audição, a beleza de certas obras como essas de Castelnuovo-Tedesco”.<sup>197</sup> A má formação do público era responsável por um hábito que ele comentava ser corriqueiro, o público pagava, mas não ia assistir aos concertos. Era somente para a ostentação social. Os que iam, não tinham os ouvidos sensíveis para os modernos – reclamação também presente nos outros cronistas que vimos – e, conseqüentemente, uma artista notável era mal compreendida em seus esforços. No entanto, o público que mal frequentava o teatro Santa Isabel, quando da vinda de coristas ucranianos ao teatro do Parque quase o lotou, causando espanto em Valdemar. Eram

poucas cadeiras vazias. E assistência seleta, distinta. O motivo estava explicado: os coros nos chegavam precedidos de um grande reclame do Sul. E como, nesse particular, estamos sempre a dever ao Sul uma obediência cega e humilhante, claro está que uma multidão premeditadamente disposta a aplaudir, entendesse ou não, como quer que lhe agradasse. Infelizmente, a nossa plateia não tem, ainda,

---

<sup>196</sup> JC-06/05/25

<sup>197</sup> Idem. As peças aludidas eram: Dança das Bruxas e Rapsódia Vienense



independência de juízo crítico. Falta-lhe, para isso, a cultura necessária, não sendo aqui que um grande cantor, em um de seus péssimos dias, deixe de colher uma tempestade de aplausos em nome da fama que trás [...]. Mas isto pouco pesa na balança porque o brasileiro baba-se por tudo quanto é estrangeiro.<sup>198</sup>

Essa falta de “independência de juízo crítico” era o que levava essa plateia, além de encantar-se com qualquer coisa estrangeira<sup>199</sup>, pagar mais caro nos ingressos. Os ingressos das apresentações da companhia criticada custavam treze mil réis no Recife, enquanto que no Rio de Janeiro, custavam apenas três mil réis<sup>200</sup>. Alguns meses depois de conclamar uma cruzada dos críticos da terra, Valdemar escreveria sobre o progresso ou não do gosto do público.

Progride o gosto artístico de nossa gente? Estaciona? Regride? É certo que progride por mais que os velhos musicófilos da cidade suspirem lembrando-se de um tempo em que, no Recife, se entendia de Arte. Progride a passos largos. Nossas românticas patrícias deixaram um pouco em sossego Chopin, com suas valsas e noturnos – derivativo eterno de seus estudos sentimentais. Conversam e discutem como só as mulheres sabem discutir sobre música russa, sobre os autores modernos, sobre Stravinsky e Debussy – que são uma espécie de coqueluche do momento. E as nossas salas de concerto vão se povoando. E os artistas recepcionados como merecem<sup>201</sup>.

Difícil de acreditar que em tão pouco tempo uma sensibilidade era assim alterada. Parece que, para dar maior firmeza ao seu propósito e a sua concepção progressiva de história da música, Oliveira estava exagerando. Pela leitura de sua crônica, faz mais sentido crer que as moças das classes abastadas não largaram Chopin e tudo o que ele representava musicalmente, de uma vez. Elas estavam discutindo a “coqueluche do momento”, ou seja, estavam fascinadas pelas discussões do que representava a última moda dos salões parisienses. Sabemos pela pesquisa de Loque Arcanjo<sup>202</sup> que Debussy era considerado ultrapassado pelas vanguardas francesas nos anos vinte. Se olharmos pelo ponto de vista dos dominantes, estaríamos atrasados esteticamente, por Debussy ser considerado novidade em Recife. Se sua linguagem musical era considerada avançada, fica fácil entender o porquê dos modernos chocaram tanto. Mas é preciso cautela: não é por conta de debaterem o que estava em evidência que se gostava dessa arte ou que se a compreendesse. Não temos nenhum indicativo categórico quanto a isso. É mais fácil crer que discutiam mais pelo fato de ser novidade, do que por haver uma compreensão densa da matéria.

<sup>198</sup> JC-04/08/25

<sup>199</sup> Reforça essa visão de dependência do julgamento estrangeiro quando Valdemar escreve: “basta, porém, que seja o estrangeiro a descobrir, consagrar, glorificar o valor antes ignorado pelo indígena e então todo o Brasil faz coro, os grandes braços de macaco erguidos para o alto, tantas vezes aplaudindo sem saber por que o faz e boçalmente repetindo: ‘a Europa curvou-se ante o Brasil’ e outras tolices semelhantes” (JC-02/08/25)

<sup>200</sup> JC-26/11/25

<sup>201</sup> JC-11/04/26

<sup>202</sup> Ver: ARCANJO JÚNIOR, Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. 2013. 221f. Tese (Doutorado em História) – UFMG/Fafich, Belo Horizonte, 2013.

Sintomático do filisteísmo das elites, certo dia, ao contar sobre um encontro que teve com um senhor rico comerciante, Oliveira diz:

o sorriso médio dos homens de dinheiro que se julgam, também, homens de espírito. A sua fisionomia é, bem, o carão da fortuna burguesa e, se isto não transparecesse nela, bastaria a grossa pérola encravada na gravata [em dado momento da conversa, o senhor interrompe e diz] Pedi eliminação de sócio dessa ‘Sociedade’. Era botar dinheiro fora. Você compreende que já basta de tantas sociedades. Eu tinha consentido em ser sócio desta porque um amigo íntimo me pedira, com insistência<sup>203</sup>.

O burguês segue dizendo que a “Cultura” não fazia nada e que a única coisa que fez foi trazer Rubinstein, que ele gostou, mas que preferia ouvir Valdemar ao piano. Disse não entender nada de música, mas que a sentia, vibrava com ela. Além disso, cinco mil réis por mês era para ele, um dinheiro jogado fora, sendo melhor investir essa quantia em viagens. Afinal, “para ouvir música basta a vitrola que [a filha dele o] obrigou a comprar não sei pra quê”<sup>204</sup>. Podemos observar, na leitura do restante da crônica que, o burguês em causa, confunde nomes de artistas, pensava que Guiomar Novaes fosse cantora etc. O cronista evidencia a barafunda que fazia um burguês sem refinamento. Tomava uma pianista por cantora, pensava ser a soma de cinco mil réis uma despesa inútil com arte, acreditava ser Valdemar de Oliveira melhor pianista do que Arthur Rubinstein e que uma vitrola bastasse para sua experiência estética. Às vezes o pensamento de Oliveira assumia tonalidades de uma resignação melancólica:

o esforço da Sociedade de Cultura Musical está perdido para as gerações atuais[...] que anda a comparar recital de piano com uma audição de vitrola [...]. Se a música em conserva estará ‘matando’ os concertos da ‘Cultura’? É possível. Desse público, quem irá a um recital de Friedmann se tem, em casa, um disco de... foxtrote? Quem trocará um estudo de Chopin por uma valsa americana? Não há um só; ao raro prazer de ouvir Friedmann em carne e osso, preferem o fácil trabalho de mudar a agulha. [Esse público] mecaniza a sua emoção e caleja os ouvidos com as incríveis criações americanas<sup>205</sup>.

A situação podia ser grave, mas a desilusão era tremenda e superava qualquer análise fria: “mais para diante, não restarão senão vitrolas, no Recife, e um cheiro de ruína e de decadência que será a única herança que poderemos deixar às gerações vindouras”<sup>206</sup>. Interessante era ele usar a expressão “música em conserva” também presente em Ernani Braga. Será que eles tinham a consciência da diferença entre música ao vivo, como música “real”, e a música de vitrola, como representação da música, como um simulacro da

---

<sup>203</sup> JC-27/07/27

<sup>204</sup> Idem

<sup>205</sup> JC-12/05/29

<sup>206</sup> Idem.

primeira?<sup>207</sup> Outro fator a se levar em consideração é ver o progresso material sem o correlato progresso espiritual. O primeiro sem o segundo era mecanizador das emoções que levariam à ruína da sociedade pelos valores deletérios de uma música sensual, que visasse apenas o lucro ou a popularidade barata, ou sem muito acabamento do que, para época, era considerado o ideal estético.

Mais uma vez, parece haver uma semelhança entre o que Valdemar de Oliveira escreve sobre o mundo burguês de Recife e o que escreveu Adorno para o contexto norte-americano. Mais especificamente no aspecto da regressão da audição. Ambos criticam a música de entretenimento como preenchedora dos “vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade”<sup>208</sup>. Ambos sentem a perda da capacidade de atenção na música. Ambos têm certa perspectiva de passividade dos sujeitos, subestimando ou desfocando da capacidade de agência dos ouvintes. Os dois percebem que o ouvinte estava numa encruzilhada entre a incompreensão da “música séria” e a banalidade da “música ligeira”. É importante salientar que pelo menos Adorno não chama de infantis os que estavam excluídos da vida musical e agora adentravam. Os infantis eram aqueles que com a liberdade de escolha, perderam a “capacidade para um conhecimento consciente da música – que sempre constituiu prerrogativa de pequenos grupos – mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a tal conhecimento”<sup>209</sup>.

São os fetichistas do valor de troca dos bens culturais que perderam (ou nunca tiveram) o senso do valor de uso, de culto. São esses que compram as entradas, mas não vão aos concertos, são os que preferem uma vitrola à audição de Rubinstein no teatro Santa Isabel “porque tudo é a mesma coisa”, ou seja, não sabem diferenciar a obra de arte de sua reprodução. Ao mesmo tempo em que a obra de arte perde sua aura e os ouvintes se reúnem na religião do consumo dos *hits* – sentindo-se parte de uma comunidade, visto que renunciaram sua individualidade e capacidade crítica – é essa a condição de possibilidade da imaginação da nação por essa burguesia, através do rádio e do disco. Ao passo que Valdemar e os outros críticos sentem com pavor a atrofia da obra de arte, são eles que impulsionam o

---

<sup>207</sup> Observa Thomas Turino que os americanos da atualidade compram um CD ou baixam da internet músicas e pensam que tais arquivos são a própria música. Ora, quando vemos uma fotografia temos a clara noção de que ali está uma representação da pessoa, não ela própria. Por que isso não acontece com a música? Seu contato com os índios Aymara do Peru, na década de 1980, o fez notar que uma gravação era para eles o que uma foto é para nós: uma representação. Ver: TURINO, Thomas. Participatory and presentational performance. In: *Music as social life*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

<sup>208</sup> ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Theodor Adorno: textos escolhidos*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 67

<sup>209</sup> Idem. p.89

nacionalismo musical (por outros meios e objetivos) que compete com o projeto de nação e de mercado do rádio e do disco.

Tudo isso incomodava Valdemar e era por essa causa que havia a necessidade de expor tal comportamento na imprensa, mantendo o anonimato dos sujeitos que ele atacava. Tudo isso justificava uma necessidade ainda maior da Sociedade de Cultura Musical e de suas palestras<sup>210</sup> e toda a campanha que Valdemar chamava os críticos a tomarem parte. Diante de tal situação, não era de se espantar que essa fraqueza de discernimento gerasse

o retraimento que acolheu [o pianista] Sousa Lima [e que] revelou, mais uma vez, que não somos ninguém para consagrar um artista. Não temos opinião própria. Não possuímos ainda, forte e nítida, a ciência do discernimento [...] ainda que a orientação musical da cidade esteja entregue a uma elite de trabalhadores dedicados<sup>211</sup>.

Trabalhadores que eram os críticos engajados nessa cruzada de educação do gosto musical. Só assim poder-se-ia ajuizar corretamente sobre artistas “ainda não vibrados nas trombetas da Fama”<sup>212</sup> no Sul do país e na Europa. Para que esse anseio se concretizasse, era preciso alterar a atitude e a compreensão da própria crítica. Ela estaria enraizada em ações clientelistas, reunida em igrejinhas e, portanto, não ajuizava igualmente a todos e isso só fazia fragmentar o pensamento musical dando à plateia, coordenadas falsas. Era assim que

a crítica musical, no Recife, prefere calar a acusar. Elogia sempre. Raramente silencia. Ilude o público, prejudica o artista, mente a si mesma. É um sintoma de servilismo crítico [...]. Aquele que não penetra contrito e reverente, a capela por outros construída, para os seus ídolos de barro, é apedrejado [...]. Não se cogitou ainda de tornar livres a sinceridade crítica e os laços afetivos. O julgamento de uma obra de arte deve ser feito sob o império da razão, e não dos sentimentos de amizade<sup>213</sup>.

Valdemar pensava que sem educação em arte, ninguém teria liberdade de sentir e pensar, podendo até consagrar a mediocridade. Em outros termos, a liberdade de sentir e pensar seriam diretamente proporcionais à educação do indivíduo<sup>214</sup>. Sobre um

---

<sup>210</sup> A partir da leitura de uma crônica de Oliveira sobre as palestras que estavam se iniciando na Sociedade de Cultura Musical, somos encorajados a pensar que elas foram uma tentativa de desenvolvimento de um pensamento próprio. Diz ele que elas eram necessárias “para começar a pôr certa isenção de ânimo a serviço de uma maior soma de conhecimentos em favor do julgamento dos artistas entregues a sua apreciação. Iniciamos, com as lições tomadas à ‘Cultura Musical’, um movimento auspicioso de independência crítica e aos poucos vamos nos libertando do jugo a que nos impunham as críticas alheias” (JC-30/09/27). Provavelmente a invenção de um pensamento musical mais autônomo da formação bacharelesca e dos críticos do Sul. Um pensamento propriamente musical local.

<sup>211</sup> JC-09/01/27

<sup>212</sup> Idem

<sup>213</sup> JC-30/05/26

<sup>214</sup> “O nosso público não é indiferente às coisas de arte. Antes pelo contrário. O que é preciso é desenvolver-lhe as aspirações do senso artístico e não viver a lhe impingir o mediocre, banal e aborrecido” (Valdemar de Oliveira – *Jornal do Commercio* de 13/06/26). Portanto, seguindo essa lógica, o gosto do público seria tanto melhor, quanto melhores fossem os artistas, a crítica e a sociabilidade musical decorrente. Esse raciocínio não deixa de ter sua razão, mas não leva em consideração a capacidade de agência do público e a força dos meios de

reposicionamento da crítica ele pensava que o crítico de arte, de modo geral, precisava, em certo sentido, profissionalizar-se, ser mais científico e estudioso, pois tinha uma missão<sup>215</sup>. Por esse ângulo, deveria ultrapassar o noticiário de concertos, para se tornar um analista dos acontecimentos musicais. Destarte,

particularmente em nossa pobre e atrasada terra, onde temos de correr para acompanhar a evolução cultural dos povos, sempre olhei como estéril, inútil, infecunda, esta doce apatia em que adormeciam, diante do burburinho musical da cidade, os *soi-disant* cronistas e tal arte. [Os cronistas da cidade deixavam as questões de interesse] passar, sem uma palavra, sem um comentário, presos à modorra de que só despertam quando era “dia de concerto” e havia a obrigação de “fazer a crônica”<sup>216</sup>.

Então, Valdemar de Oliveira pensava que a ação da crítica não ser para além do noticiário de concertos era um sinal de indiferença ao “progresso do nosso bom gosto artístico”, de uma mentalidade atrasada: “a urgência é sair dessa apatia criminoso e alguma coisa fazer em bem dos nossos foros de povo culto”<sup>217</sup>. A imprensa era a grande arma para atingir esses problemas para saná-los. O simples relato dos concertos era um impedimento ao desenvolvimento da cultura musical da cidade, atrofiava o discernimento, embotava o reconhecimento da cidade no mundo musical mais amplo.

Duas palavras-chave nos chamam a atenção: progresso e cultura<sup>218</sup>. Para Valdemar, o Recife era uma terra atrasada musicalmente e deveria sempre correr atrás do prejuízo. Uma das causas desse atraso era não haver uma crítica propriamente dita, apenas relatores de concertos. Para progredir culturalmente – e nesse caso cultura tem o sentido mais estrito de cultivo (ver capítulo 3) – era necessária uma revolução cognitiva para reposicionar a cidade na trilha evolutiva da cultura. Temos de lembrar que Valdemar de Oliveira era médico e escreveu um trabalho sobre musicoterapia. Logo, tinha uma visão cientificista e fisiológica da música, para além de sua parte estética. Podemos vislumbrar algumas de suas ideias a esse respeito quando trata das proximidades entre música e medicina.

Realmente, os efeitos da música sobre o organismo humano são patentes e notórios. Ela influencia a regularidade respiratória e o trabalho cardíaco, age profundamente sobre o sistema nervoso, condiciona, muitas vezes, o equilíbrio mental, enfurece até

---

comunicação de massa, dos interesses capitalistas, que pouco tinha preocupação com a qualidade e bom acabamento das obras, na visão mais erudita do termo qualidade.

<sup>215</sup> Diz Oliveira: “Convenhamos que a missão do jornal está bem longe de ser o refletir preferências e gostos do público, por mais que forcejem em negá-lo os jornais políticos. O que ele deve objetivar é o orientar e o informar os leitores, no sentido de lhes abrir o entendimento sobre os acontecimentos que demandam análise e juízo e de pô-lo a par de quanto o interessa [...]. A face mais simpática dessa missão é no estímulo e no louvor a quanta iniciativa vem dizer de perto ao progresso e desenvolvimento da cidade” (JC-14/08/29)

<sup>216</sup> JC-13/01/27. Lembre-se, caro leitor, que nesse ano só havia de críticos eminentes o próprio Valdemar e Mário Melo. Fittipaldi, apesar de já estar na cidade não escrevia ainda, ou se escrevia não foi relevante, e Ernani Braga só chegaria ao final do ano seguinte.

<sup>217</sup> Idem.

<sup>218</sup> Ver o capítulo 3 sobre a discussão desses termos.

o delírio, entenece até a lágrima, estimula e acalma, fortalece e deprime. [Uma sala de concertos é um lugar plural onde] pessoas de ambos os sexos e diferentes idades, de cultura desigual e diverso amor pela divina arte, uma sociedade, enfim, em que cada ser envolve uma personalidade distinta, de temperamentos opostos e características discordantes [...]. Há os que ali vão para dizer que foram. Há os que se rejubilam com a oportunidade de pôr seu smoking [...]. [Mas também] há os que entendem a música como um fino prazer do ouvido, um pouco mais suportável do que a jazz band. Há os que consideram uma necessidade para o espírito e vão ali ouvir cerebralmente, entrar na intimidade mental do compositor<sup>219</sup>.

Eram variadas as reações dos ouvintes assim como eram variadas os seus tipos psicológicos e sociais. Sendo a “emoção estética uma função superior de pura intelectualidade” que varia conforme a sensibilidade desenvolvida pelo grau de educação geral e musical do indivíduo. “Todos os estados da alma provocados pelo fluido musical, são, em verdade, estados musicais da consciência”. Por isso, a música não poderia, em seu ponto de vista, ser reduzida à simples excitação sensorial; “isto seria roubar à música o seu caráter essencialmente intelectual, porque a reação à emoção musical ultrapassa os centros da atividade nervosa inferior e, pela associação dos estados psíquicos, atinge os terrenos superiores da inteligência”<sup>220</sup>.

Apesar das várias críticas possíveis de serem feitas à teoria do conhecimento platônico, aduzimos suas ideias pela notável semelhança com o pensamento de Oliveira. Platão coloca que o primeiro degrau para o conhecimento é a sensação. Sem percepção não há conhecimento. A sensação advém da relação entre o agente e o paciente (objeto, obra, etc.). O produto desse encontro depende do estado de ambos. Por exemplo, se uma pessoa está doente, um vinho doce pode ser percebido como amargo. Nesse sentido, se há algo de errado com o agente, pode-se colocar a melhor música do mundo, ele não a sentirá “corretamente” e não a conhecerá do jeito “certo”. Se houver sensação “correta”, ainda assim é preciso raciocinar sobre as impressões para se atingir a verdade<sup>221</sup>. Se levarmos em conta essas considerações de Platão, podemos notar certas ressonâncias no que diz Oliveira sobre a música. Conhecer é inicialmente sentir, mas não para por aí. É preciso do raciocínio para que a música atinja “os terrenos superiores da inteligência”. No livro VI d’A *República*, Sócrates reafirma que o conhecimento está na relação entre o pensamento e o objeto. Mas expõe também os níveis do conhecimento. O nível mais baixo é o conhecimento das imagens, depois, o conhecimento dos objetos que originaram as imagens. Essa primeira metade é o conhecimento do visível. A metade superior é dividida entre *doxa* (opinião, hipóteses, análises) e a *episteme* (nível obtido

---

<sup>219</sup> JC-25/12/27

<sup>220</sup> Idem

<sup>221</sup> Ver: PLATÃO. *Teeteto* (o conhecimento). Trad. Carlos Alberto Nunes. Livro de domínio público. Digitalização do grupo Acrópolis. s/d

a partir de uma hipótese para se formular um princípio absoluto). Esses dois tipos formam o conhecimento cognoscível. Do nível mais baixo para o mais elevado, muda-se o grau de verdade e a dependência das sensações para a explicação racional. O raciocínio de Valdemar de Oliveira se dá de forma semelhante sobre a música. Sob a perspectiva de hierarquização de sensação e raciocínio, de uma educação prévia e da integração das sensações para se alcançar a verdade sobre o objeto. Sensação e conhecimento se dão de forma integrada naqueles que chegam ao nível da *episteme*, não obstante faltarem elementos racionais para aqueles que só têm sensações e “opiniões falsas” sobre a música<sup>222</sup>.

Baseado nos estudos de referência de seu tempo, Oliveira fala das recomendações da música como agente terapêutico. O uso do modo maior e menor, das tonalidades e dos instrumentos para quando se deseja tratar a melancolia, a efusão e, sobretudo, no seu uso para tratar obsessões, reumatismos, hipocondria etc. Todas essas doenças que acometem o “dinamismo mental e, em particular, dos órgãos que servem à inteligência”. Para além do deleite estético, a música tinha uma função médica, tanto fisiológica como psicológica. Se seguirmos seu pensamento sobre a harmonização dos tipos sociais pela música numa sala de concerto, vamos perceber o seu potencial como instrumento político. Seu potencial político no século XX iria ser observado também, na década posterior, por Mário de Andrade. Este autor buscou observar o poder de socialização do povo pela música. Ela era transformadora do “indivíduo num ser realmente republicano”<sup>223</sup>. Portanto, ótimo instrumento no combate ao individualismo na esfera pública, mas que seu uso era equivocado na ditadura de Vargas.

Certo dia, ao comentar a proibição da dança na Itália, por Mussolini, Valdemar faz a sagaz observação: “verá que mais fácil é conduzir um povo que dança do que um povo o qual se fecham os salões e emudecem as orquestras. Mesmo porque o século de hoje não é o que corre: é principalmente o que dança. Viesse ele ao Brasil e veria como dançam e frevam os nossos homens públicos”<sup>224</sup>. Manter-se no poder era governar com a graça dos passos de uma dança. Era ser ágil, flexível e certeiro. O “gingado” que um homem público precisava ter para obter sucesso em sua carreira. Mas era também o ingrediente do “circo”, das diversões públicas que amansavam o povo.

Embora tivesse lá suas reservas quanto ao rádio, por tudo o que vimos até aqui, no ano de 1935, Valdemar confessa ser um homem nascido em 1900 e, como tal, precisando ser um

---

<sup>222</sup> Considerando que, pelos escritos de Platão, o sábio ou o especialista era quem geralmente tinha as opiniões verdadeiras sobre os assuntos. Estes especialistas é que primeiro deveriam ser consultados, não o ouvinte comum. Ver: PLATÃO. *A República*. Brasília: Ed. Kiron, 2012.

<sup>223</sup> ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 241

<sup>224</sup> JC-25/12/27

homem do século, depor suas armas e iria comprar um rádio. Essa invenção “nos aflige de mil maneiras, nos entontece, nos neurasteniza, nos leva à loucura com a facilidade do álcool. Mas, também, quando lhe dá na veneta, que instantes deliciosos nos prodigaliza!”<sup>225</sup>. Era a possibilidade de ouvir óperas que o inclinava para a compra de um rádio. Não era assim uma invenção de natureza deletéria. Era o seu uso que discerniria se era bom ou mau. Esse uso revelava outra discussão: o gosto poderia ser imposto? O repertório do rádio era reflexo do gosto do público ou era a vontade de seus empresários? Nesse sentido, o articulista “M.V” falava que os dirigentes das estações de rádio

Dizem que se veem inibidos de melhorar os seus programas porque o público “exige”, quase sempre pelo anônimo intermédio do telefone, que se irradiem números de música principalmente de caráter popular, sambas e marchinhas [...]. Se é inegável o fato alegado, nem por isso deve ele ser acatado como um imperativo a que se não poderá fugir, como evidente prejuízo do desenvolvimento do nosso “broadcasting”. Se existe esse público amigo das reclamações, e das sugestões pelo telefone e que prefere o gênero sem nenhuma profundidade e inteiramente destituído de intento cultural, que é o das músicas populares, embora sejam elas muito significativas. [...] [Esse] fato, que é capital para o desenvolvimento do rádio no Brasil: muito mais importante que satisfazer o mau gosto do público é corrigi-lo e pô-lo no bom caminho, fazendo-se das nossas irradiações o melhor veículo para o aperfeiçoamento musical de nossa terra.<sup>226</sup>

Nesse caminho do progresso imposto pelas elites, Valdemar elogiava as subvenções da interventoria de Lima Cavalcanti no meio artístico. Para o cronista, a responsabilidade do governo no progresso espiritual era maior do que a responsabilidade da iniciativa particular. Pois era necessário educar o povo para compreender “a beleza artística. Por toda parte, arte e higiene são índices de civilização. Aqui, só higiene é, ou tem sido”<sup>227</sup>. Na clara ilusão de tornar, sem grandes alterações, uma arte feita por/para os pares, em uma arte de circulação ampla. Tomando o espaço dos produtos da indústria cultural. Mas essa mudança só poderia ocorrer com o apoio do governo e de forma autoritária. Fazendo um breve retrospecto, essa higienização da cidade, aludida por Valdemar, foi iniciada nos anos vinte por vias autoritárias. Talvez mais preocupados com a ordem do que com o progresso, alguns presidentes de província tiveram essa preocupação como, Manoel Borba e depois Sérgio Loreto. Eles iniciaram as ações higienistas, as melhoras urbanas e tiveram preocupação com a instrução

---

<sup>225</sup> JC-01/02/35

<sup>226</sup> JC-10/02/35

<sup>227</sup> JC-04/05/35. Apesar de pensar assim, ele se manifesta sobre o gosto da música de uma forma moderada, tentando achar um meio-termo: “tudo, finalmente, é música. Nem se trata, aqui, de discutir o gosto estético dos ouvintes, nem a superioridade de um gênero sobre outro. O que se deve assinalar é que nenhum mal vai, em consagrar-se uma estação, entre cem, unicamente ao gênero mais sério da arte musical. [...] o que não seduz é o cascalho dos compositores do carnaval, do São João, do Natal. E que tem lá suas razões, tem” (JC-30/01/36).



pública para livrar a cidade do atraso<sup>228</sup>. Podem não ter investido diretamente em arte, mas essas gestões não relegaram a educação de seus planos de governo, como deixa entender Oliveira através do elogio a Carlos de Lima Cavalcanti, de quem, aliás, era inicialmente opositor.

A importância e a potência da crítica musical de Valdemar de Oliveira o alçariam ao patamar de ser o palestrante das homenagens ao centenário de Carlos Gomes no Recife. Nessa palestra ele havia descrito o compositor de Campinas como um diplomata artístico, ainda de maior importância do que os diplomatas de profissão. A música não delimitava fronteiras na sua diplomacia, ela as ampliava e viajava o mundo, levando ao estrangeiro a inteligência do Brasil como civilização<sup>229</sup>. Dadas as suas posições intelectuais quanto à nacionalidade, o popular, o erudito e o rádio. Dada a sua centralidade no campo intelectual e artístico de Recife, Valdemar de Oliveira seria correspondente de Mário de Andrade e de Renato Almeida<sup>230</sup>.

#### 2.4 O “ponto de vista platônico”<sup>231</sup>

Após acompanhar as trajetórias e as representações dos principais músicos de Recife no período estudado, é necessário situar seus pontos de vista num quadro geral de classificações e tomadas de posição. Podemos ver através delas que muita coisa do que aconteceu na vida musical de Recife esteve sob o signo da precariedade. Tanto no sentido da incipiência das especializações, quanto das dificuldades materiais. Aquilo que era impedido pelas dificuldades materiais tinha de ser compensado com criatividade, improviso e muita dedicação pessoal às formas de trabalho que tinham de se desdobrar<sup>232</sup> – como Fittipaldi se tornar regente sem nunca ter segurado uma batuta antes, a própria criação da orquestra e das instituições musicais, as atividades como colunistas de jornais, palestrantes, professores etc.

Nesse sentido, é possível encará-los como intelectuais, no sentido amplo, isto é, na medida em que eles “são homens da produção de conhecimentos e comunicação de ideias,

<sup>228</sup> REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. 2ªed. Recife: Ed. UFPE, 2016.

<sup>229</sup> Essa palestra foi transcrita integralmente no *Jornal do Commercio* de 12/07/36

<sup>230</sup> Como atestam as cartas de Mário a Valdemar de 20/01/36 (WoCp4doc75a10g6), de 06/04/36 e de Renato Almeida a Valdemar datada de 18/01/1938 (WoCp6doc113a10g1). Todas no acervo da Fundaj.

<sup>231</sup> O “ponto platônico” da cultura é uma ideia sugerida pela argumentação de Wisnik no seu texto, já citado, sobre Villa-Lobos e o Estado Novo.

<sup>232</sup> Sobre a precariedade e o acúmulo de funções ver: ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social”<sup>233</sup>. O campo musical em seus desdobramentos posteriores e até no presente pode não colocá-los como seus maiores representantes, uma vez que há uma hierarquia dada pelo próprio campo entre agentes “produtores ou criadores” e agentes “divulgadores ou vulgarizadores”, cujos músicos estudados até aqui se enquadrariam na segunda categoria por sua atuação na imprensa, como professores e regentes. O trabalho de pesquisa aqui empreendido tenta romper com essa dicotomia, mostrando que foi imprescindível para a música de Recife a atuação desses músicos como intelectuais mediadores, afinal, não tinham as condições materiais e sociais necessárias para trabalharem apenas como compositores e intérpretes, ou seja, como produtores *stricto sensu* da música.

Esses músicos se configuraram como intelectuais mediadores na proporção em que transpuseram ideias de um código cultural para outro e, nesse processo, acrescentam e transformam os sentidos, fazem os bens culturais entrarem em contato com outros grupos sociais<sup>234</sup>. O intelectual mediador seria aquele que se esforça nos projetos de mediação, tendo de desenvolver e exercitar uma competência específica para tal: apropriar-se de ideias e saberes preexistentes, e trabalhá-las para serem comunicadas para outros públicos, assim, “ele se torna um profissional especializado em atingir um público não especializado”<sup>235</sup>.

Como vimos, o capitalismo editorial atingia um público muito amplo e o modernismo musical atribuía uma função central ao “artista-operário” no uso da imprensa para a formação de um público tanto para as obras de compositores nacionais, quanto para as obras modernas. No Recife,

à época, a imprensa, como divulgação, centralizava um poder muito maior que hoje. Não se podia admitir o intelectual se ele não aparecesse na imprensa numa atividade qualquer, nela trabalhando diretamente ou levando como colaborador as suas produções. A dificuldade dos meios editoriais, sobretudo os especializados, as revistas técnicas, etc. faziam do jornal o divulgador central de tudo o que aparecia. Raro, assim, o intelectual ou o técnico que, ao precisar de meios de comunicação, não se tornasse jornalista, e começava então a ser notado, muito embora fizesse na imprensa uma divulgação menos informativa do que propriamente especializada do seu próprio campo<sup>236</sup>.

Era por isso que o jornal se apresentava como um lugar tão admirado para se agir. E, dadas às impossibilidades de ação em outros meios editoriais, era o jornal o lugar mais provável de ação desses músicos-intelectuais. Portanto, agindo na frente intelectual-educativa,

<sup>233</sup> GOMES, Angela de Castro. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Angela de Castro; Hansen, Patrícia dos Santos (Org.). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 10.

<sup>234</sup> Idem, p. 16-17.

<sup>235</sup> Idem, p. 19.

<sup>236</sup> BARROS, Souza. *A década 20 em Pernambuco: uma interpretação*. Recife: Cepe, 2015. p. 204.

mais do que especificamente como compositores e intérpretes, – por conta das ideias modernistas e por conta de um mercado musical muito primitivo – esses três músicos deixam transparecer os problemas entre a música e a sociedade brasileira.

Inicialmente, temos a tensão entre as concepções ilustrada e romântica do intelectual sobre a cultura e o povo. “O lado romântico marca a concepção de povo como fonte prodigiosa da qual emana a cultura autêntica e criativa”<sup>237</sup>, posição defendida em alguns momentos por Ernani Braga quando fala da “música que já nasce feita”, e o “lado ilustrado [que] marca a concepção de povo como massa analfabeta, supersticiosa, indolente, verdadeira tábula rasa necessitada de condução firme e de elevação através da instrução letrada e da consciência cívica (em contextos mais críticos, de consciência política)”<sup>238</sup>, como deixam claro as posições de Manoel Augusto e Vicente Fittipaldi.

Em segundo lugar, assim como no programa nacionalista de Mário de Andrade presente n’*O Ensaio*, as posições defendidas por esses músicos visavam tirá-los da gratuidade a que estavam sendo relegados pelo processo de modernização num país periférico e de grande taxa de analfabetismo. Diferentemente do que acontecia na Europa, em que a autonomização de um campo de produção musical (no caso da música erudita) ocorria paralela à sua especialização<sup>239</sup>, fazendo com que fosse criado um mercado restrito, em países periféricos como o Brasil, a crescente especialização não era acompanhada da autonomia desejada, pois, em primeiro lugar, não havia uma tradição consolidada de música de concerto que fizesse pesar sobre as elites um hábito de consumo musical desse tipo; em segundo lugar, devido à música de concerto se configurar em torno de uma tradição escrita, num país de grande analfabetismo, era muito difícil formar músicos dentro desses parâmetros, era muito mais fértil a aparição de “músicos de ouvido”. Assim, a especialização, adquirida por meio de uma educação musical europeia, como é o caso desses três músicos, não encontrava pares à altura, nem mercado consumidor. Então, o músico sentia a aflição, (compartilhada por outros artistas da literatura e pintura) advinda da aceleração do tempo na modernidade, de perder sua função social, de não ter mais lugar no mundo.

Desta maneira, ao ocupar os postos de colaboradores de jornais, de regentes de corais escolares, e de criticarem o rádio e o teatro, tentavam se reposicionar na sociedade e, do seu ponto de vista nacional-platônico, de se colocarem

<sup>237</sup> WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 145.

<sup>238</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>239</sup> Seguindo a lógica do que foi dito por Bourdieu nas obras citadas e Weber em: WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP, 1995.

no centro dos acontecimentos, promotor-beneficiário de um projeto de cultura centralizada e homogeneizada pela convergência dos traços comuns da psique nacional, tanto mais fortalecido pela convicção de que a música (e só a música) pode desempenhar no Brasil essa função de orquestrador da sociedade dividida<sup>240</sup>.

É perceptível, pela análise do conjunto de posições adotadas, a permanência, na tradição ocidental do poder da música em afinar o individual ao social, em que “a música aparece como o elemento agregador/desagregador por excelência, podendo promover o enlace da totalidade social (quando o nó é pedagogicamente bem dado) ou preparando sua dissolvência (quando não)”<sup>241</sup>. Por esse ângulo, haveria a oposição entre uma música “boa” e aceitável, que seria a música erudita e a folclórica; e uma música “ruim”, inaceitável, que seria a música urbana e dos meios de comunicação de massa. As duas primeiras conduziriam à cidadania e à participação nos assuntos da *Pólis*, portanto elevariam o Ser que toma contato com ela. A terceira seria rebaixadora da alma e da sociedade por liberar “impulsos orgiástico-passionais”<sup>242</sup> e ser recheada de excessos de efeitos sonoros, de festividade e de emoções. Além de conter os elementos do dionisíaco, essa música marginalizada pelos intelectuais do período, revelam os traços da comercialização da cultura na modernidade. Agora as massas, e não somente elas, pois uma fração das elites também era seduzida, eram convocadas ao consumo dos meios-de-massa que estavam surgindo e se consolidando.

É nesse sentido, que os quatro músicos estudados se aproximam das reflexões de Theodor Adorno e de Mário de Andrade. Na medida em que deixam transparecer os efeitos do capitalismo sobre a música. Aliás, é preciso observar que, se às vezes o discurso desses cronistas soam elitista, em nome do “belo” e do cânone, por outro lado, eles estão fazendo uma crítica à industrialização como valor em si e à produção massificada – nos pontos em que debatem sobre a padronização musical, sobre os *hits*, o filisteísmo burguês, a perda da aura da obra de arte, as vitrolas e a educação do gosto – e adotam posições sobre os destinos da música popular (urbana e rural), da música erudita e os efeitos educacionais da audição das duas. Nesse caso, a música popular urbana seria considerada insuficiente para representar esteticamente o país. Embora até 1928, ano de publicação do *Ensaio sobre a música brasileira*, não houvesse uma música urbana estabelecida, Mário não acreditava no seu potencial como representativa da cultura nacional, graças ao seu caráter passageiro, e, portanto, essa música seria incapaz de se fazer perpetuar na memória coletiva. O projeto do escritor brasileiro pregava que o compositor haveria de haurir as profundezas do popular, do

---

<sup>240</sup> WISNIK, Op. Cit., p. 147.

<sup>241</sup> Idem, p. 139.

<sup>242</sup> Idem, ibidem.

dionisíaco, para “criar a arte máxima, que deveria expressar a nação e o povo de modo a afirmar aquilo que possuíam de mais belo e trágico”,<sup>243</sup>

Enxergando suas posições ameaçadas, esses músicos-intelectuais tentaram combater as forças musicais e sociais da modernidade que se desenhavam até então. Destarte, eles as combateram por meio: a) canto orfeônico; b) campanhas e programas no rádio e nos jornais, pois tinham a concepção implícita de que se os meios-de-massa estavam gerando “danos” ao povo e à nação, então, consideravam que se os ocupassem, eles poderiam reverter a situação; c) através da criação de instituições e da formação de outros músicos que visassem transformar o gosto do público.

Assim, sentindo-se “fora do lugar” nesse mundo fragmentado pelo crescente individualismo e mercantilização das relações sociais, percebendo a música perder sua dimensão ritual e sua função social de integradora da sociedade e de elevação da alma. Esses músicos planejaram um “retorno à ordem” em que tentam incorporar a música ritual e funcional dos “primitivos”, isto é, músicas de uma etapa anterior ao capitalismo, às suas composições individuais de sala de concerto. Além disso, buscaram ações no sentido de educar as massas e as elites (na imprensa, por aulas, pelo canto orfeônico, pelas palestras sobre compositores e obras, etc.) e assegurar as suas posições através de criação de instituições musicais. Essas ações e representações configuram-se como tentativas de impor as próprias normas de produção e avaliação à sociedade, pois, constantemente indicam o que seria “boa” e “má” música. Esses músicos não queriam mais ser o “enfeite” das classes abastadas, mas o fio condutor de forças sociais, o instrumento conversor de elementos éticos em estéticos e vice-versa.

---

<sup>243</sup> BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil: ensaios de filosofia e música*. São Paulo: Editora Unifesp, 2011. p. 240. Sobre as semelhanças e diferenças do pensamento de Mário de Andrade e de Theodor Adorno, consultar o último capítulo.

### 3 AS INSTITUIÇÕES MUSICAIS DO RECIFE

Esse capítulo descreverá a estrutura, as tomadas de posição e os objetivos dos agentes envolvidos nas instituições musicais do Recife. Na última seção será feita uma síntese acerca dessas instituições com a finalidade de ressaltar que concepções estavam implícitas em seu funcionamento e compreender sua relevância para o nosso estudo.

#### 3.1 O Centro Musical Pernambucano

Conforme Janete Albuquerque<sup>1</sup>, em fins do século XIX, havia intensa vida musical no Recife, com companhias líricas e concertos de músicos locais que davam aulas de teoria e instrumento. Porém, faltava uma instituição que congregasse essa categoria social. Devido a essa agitação artística, o governador Barbosa Lima tentou criar um conservatório, mas que não chegou a se concretizar. Assim,

O Centro Musical Pernambucano foi a mais expressiva tentativa, no sentido de haver uma instituição voltada para o ensino, divulgação e difusão da cultura musical em Pernambuco, no início do século XX. O Centro foi criado somente em maio de 1918 em associação de músicos profissionais e amadores. Tinha como metas aprofundar toda a cadeia existente no tocante aos músicos, ao ensino e à produção de cultura musical, divulgação dos compositores pernambucanos e também dar apoio financeiro aos músicos que estivessem impedidos de trabalhar, por motivos de doenças<sup>2</sup>.

Vê-se que tal iniciativa deixava clara a mútua proteção pretendida por essa categoria social em face das dificuldades competitivas contra os músicos de outras províncias e nacionalidades, bem como os músicos que não dispunham de direitos trabalhistas, ficavam doentes e passavam necessidades por estarem impossibilitados de trabalhar. Essa foi a primeira instituição musical do Recife que se preocupava com tais questões. O Centro Musical Pernambucano recebeu, em 1919,

subvenção estadual no governo de Manoel Borba, como reconhecimento pelo trabalho realizado. No entanto, este apoio foi retirado pelo governo que o sucedeu. Apesar das dificuldades enfrentadas durante os quatro anos de sua existência, o Centro realizou vários concertos gratuitos ao público, com sua orquestra no Teatro de Santa Izabel<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ALBUQUERQUE, Janete Florêncio de Queiroz. *Manoel Augusto dos Santos: sua atuação no cenário pedagógico do piano na cidade do Recife*. 126f. Dissertação (Mestrado em música) – Centro de comunicação, turismo e artes. UFPB, João Pessoa: 2015.

<sup>2</sup> Idem, p.61

<sup>3</sup> Idem, idem.

Convém destacar que os músicos dessa instituição fundaram no ano de 1921 a efêmera “Revista musical”, que duraria apenas um ano, que devido às dificuldades financeiras da instituição e conseqüentemente seu fechamento, a revista deixa de ser publicada.<sup>4</sup>

### 3.2 A Sociedade de Cultura Musical

A Sociedade de Cultura Musical foi a mais prestigiosa e duradoura sociedade musical do Recife. Fundada em 1925 e fechada somente após a morte de seu diretor, Valdemar de Oliveira<sup>5</sup>, foi a Sociedade responsável por contratar artistas de vulto como: Arthur Rubinstein, Claudio Arrau, Andrés Segovia, etc. Segundo seu diretor<sup>6</sup>, até 1925, o público recifense só podia imaginar pelos discos e informações dos mais afortunados o que eram os grandes artistas. Eram apenas pequenas amostras que “não satisfaziam por completo o apetite intelectual da plateia culta do Recife”. Afinal, segundo o autor, o gosto já tinha sido trabalhado por Manoel Augusto, que aqui ficou por solicitação dos círculos musicais da cidade.

O objetivo da “Cultura” era trazer ao Recife artistas que para cá não viriam por venda de ingressos avulsos, tinham de ter um contrato que garantisse a sua renda. Essa Sociedade prezava mais pela qualidade, ou melhor, o renome artístico de seus contratados do que outros critérios, o que na prática significava importar virtuosos e as estrelas máximas da música de concerto de então. Essa Sociedade “era a segunda que se organizava, no Brasil, talvez, até, a primeira, pois a que existia, em São Paulo, se intitulava Sociedade de Cultura Artística. Adstrita à música, a primeira nascia no Recife”<sup>7</sup>. Quando foi fundada, seu tesoureiro e presidente era Ernesto Odenheimer, o diretor artístico, Manoel Augusto e o secretário era Valdemar de Oliveira. Nessa época em que Odenheimer era o presidente, a “Cultura” era sociedade fechada e “ninguém lhe botava os pés nos concertos, sem pertencer ao seu quadro social”<sup>8</sup>. Ela funcionava através de um pagamento de mensalidade que, segundo o próprio Valdemar de Oliveira (1985), era de cinco mil réis. Já que tinha por finalidade contratar os melhores artistas em turnê pelo mundo, seus preços tinham um valor elevado em comparação às outras sociedades musicais que o Recife dispunha<sup>9</sup>. A Sociedade de Cultura Musical tinha

---

<sup>4</sup> Idem, p.61-62.

<sup>5</sup> Uma seção biográfica sobre Valdemar de Oliveira e suas concepções sobre música, nos moldes que o autor fez sobre os outros personagens, será adicionada no capítulo anterior, antes da defesa dessa dissertação.

<sup>6</sup> Matéria publicada na revista *Contraponto* a.1, n.2, Agosto de 1946.

<sup>7</sup> OLIVEIRA, Valdemar. *Mundo Submerso*. Recife: 1985, p.156.

<sup>8</sup> Idem, Idem, p.157.

<sup>9</sup> Para se ter uma ideia de preços entre Sociedades: o ingresso para sócios da Sociedade de Cultura Musical custava 10\$000 a cadeira e 15\$000 o avulso (*Diário da Manhã*- 07/11/34). Já na Associação dos Amigos da

um perfil mais voltado para as elites, tanto do ponto de vista artístico, quanto do ponto de vista socioeconômico de seus associados. Se ela foi uma das responsáveis pela transformação do gosto do público recifense, certamente foi o gosto dessa classe dominante. A exceção são os alunos do Conservatório, que dispunham de ingressos grátis para os concertos<sup>10</sup>.

As palavras de Valdemar de Oliveira, deixam transparecer a importância que ele atribuiu a Sociedade de Cultura Musical para a modificação do gosto do público recifense para as novas obras do mundo musical internacional:

Em vindo as notabilidades musicais contratadas pela ‘Cultura’, o ambiente se foi modificando. Debussy começou a comparecer com mais frequência aos programas, que passaram a fechar-se com “Feux d’Artifice”, “Reflets dans l’eau”, “Minstrels”. Wolff, Strauss, Falla intercalaram-se, comodamente, com recitais de cantoras, uma Vera Janacópulos, uma Marion Mathaeus. Madeleine Grey revolucionou tudo com um montão de novidades folclóricas e Elizabeth Schwarzkopff elevou, ainda mais, o nível das audições, enquanto cantores negros da Norte-América, de Dorothy Maynor e Lawrence Winters, nos trouxeram os spirituels. Heifetz nos ofereceu, certa noite, a “Tzigane”, de Ravel e, noutra, a “Hora stacatto”, novidades sensacionais<sup>11</sup>.

Convém destacar que a posição geográfica e o nível tecnológico dos meios de transporte favoreceram a atuação dessa entidade. Num tempo em que a tecnologia dos transportes não era tão elevada quanto hoje, Recife funcionava como escala para artistas com destino a outras cidades como: São Paulo, Buenos Aires e Montevidéu, que eram polos da música de concerto na época. Assim, a Sociedade de Cultura Musical contratava tais artistas que tinham de permanecerem alguns dias em Recife antes de seguir seus caminhos. Quando a tecnologia permitiu não mais precisar de escalas, a vida musical de Recife sofreu o impacto.

O estímulo dessa instituição na formação e transformação de um campo musical recifense foi muito mais no sentido de trazer artistas de referência para entrar em contato com os músicos locais e a plateia de maior capital cultural e econômico, do que na formação educacional ou na contratação de músicos locais. Na visão de Valdemar de Oliveira:

preponderante foi, pois, o papel que a “Cultura” desempenhou na vida musical do Recife, pois, os melhores professores como os melhores Conservatórios pouco conseguem dos alunos se eles não entram em contato frequente com os “grandes” da música. Dessa missão, há quase 49 anos, ocupou-se a “Cultura”, a partir de uma época em que já começavam a cansar os fechos habituais dos programas: a Polonesa

---

Arte, a mensalidade era de 10\$000 e dava direito a dois ingressos para os concertos anuais. O preço do ingresso avulso era de 5\$000 (*Diário da Manhã*- 01/12/35). Para o leitor estabelecer relações de poder de compra, a cotação da saca de açúcar cristal era de 9\$250 e o quilo custava \$650 em Janeiro de 1934 (*Diário de Pernambuco* – 03/01/34). O aluguel de uma casa em Parnamirim 300\$000 mensais e o ingresso para o cinema Moderno custava 4\$000. (*Diário de Pernambuco* – 28/01/34). Uma arroba de café era cotada a 16\$000, um quilo de arroz pilado 1\$000; um grama de ouro: 15\$000. O salário pago por uma família que morava na Av. Beira Mar de Boa Viagem a uma cozinheira era de 75\$000 (*Diário de Pernambuco* – 20/09/35).

<sup>10</sup> *Diário da Manhã* – 24/05/31. Essa prática mostra a cooperação entre o CPM e a “Cultura”, as suas finalidades educativas e “documentando ao mesmo tempo o perfeito entendimento que reina entre as duas corporações no sentido de propugnarem pelo maior desenvolvimento do nosso ambiente artístico musical”

<sup>11</sup> OLIVEIRA, Valdemar. Op. Cit. p. 160



Triunfal de Chopin, a Campanella, de Liszt, o Sapateado de Sarasate, o Scherzo-Tarantela, de Wieniaswky<sup>12</sup>

Pode-se incluir nesse papel de estímulo à vida musical de Recife, a revista “Cultura Musical” que circulou entre Agosto de 1930 à Agosto de 1931, com um total de 12 números<sup>13</sup>. A sua direção viria a ser a mesma da Revista Contraponto que circularia nos anos 1940 e início dos anos 50<sup>14</sup>. O intuito da revista era de estimular o “ambiente cultural recifense”. Sua duração efêmera aponta para as dificuldades de impressão e sua baixa repercussão na cidade, porém aponta para a continuidade de seus membros no envolvimento com a circulação de informações musicais.

Sobre a Sociedade de Cultura Musical, para o músico Ernani Braga<sup>15</sup>, de ponto de vista diferente,

a “Cultura” ilumina os horizontes musicais de Recife com figurações brilhantíssimas, porém esporádicas; a “Amigos da Arte”<sup>16</sup> mantém a iluminação menos fulgurante, talvez, porém permanente. A “Cultura” prefere os artistas de fama universal, porque para isso foi fundada; a “Amigos da Arte” prefere os artistas nacionais, porque é parte essencial do seu programa

Assim, essas sociedades teriam objetivos diferentes, porém não antagônicos, pelo menos na aparência. As duas visavam o melhoramento do ambiente musical de Recife, mas por vias distintas e, de certa forma, complementares. Se uma trazia os artistas consagrados, mas com grande intervalo de tempo entre os concertos; nesse meio tempo a outra contratava os músicos locais, e desta forma preenchiam o calendário de concertos anual.

Ela, a Sociedade de Cultura Musical, foi a responsável por dar os passos iniciais na disseminação do gosto da música moderna europeia, tanto através dos concertos, quanto através das palestras e festivais explicativos que eram promovidos nos Clubes Internacional e Alemão<sup>17</sup>. Palestras a cargo de Valdemar de Oliveira e Manoel Augusto majoritariamente. Os temas iam desde “interpretação musical” e “visão estética do ritmo”, a “o triunfo do Jazz”<sup>18</sup>

Pode-se dizer que Sociedade de Cultura Musical fazia parte de um conjunto de estratégias de distinção social da classe dominante recifense dos anos 20. Era uma sociedade mais “exclusiva” em seu início, tinha uma mensalidade de valor elevado. Não tinha interesse

<sup>12</sup> Idem, p. 159

<sup>13</sup> Apesar da referência à existência dessa revista, não foram encontrados seus fac-símiles em nenhuma base de dados pesquisada.

<sup>14</sup> Segundo matéria da Revista *Contraponto* a.1, n.2 de Agosto de 1946.

<sup>15</sup> *Diário de Pernambuco* – 05/09/36.

<sup>16</sup> Falaremos dessa instituição em seguida

<sup>17</sup> Como o festival Bach, por exemplo, e a apresentação de um dos primeiros instrumentos puramente eletrônicos, de “música do éter”, o Theremin, tocado pelo prof. Max Wolfson. *Diário de Pernambuco* - 18/12/1930 e 29/09/1931.

<sup>18</sup> Palestras proferidas, respectivamente, por: Manoel Augusto, Odilon Nestor e Valdemar de Oliveira. *Diário de Pernambuco* - 22/04/1930 e 19/05/1930.

na fundação de uma instituição de ensino musical preocupada em formar músicos locais para ampliar a chegada da música de concerto para outras classes sociais e não criou uma orquestra própria com músicos locais. Afinal, foi criada para que seus fundadores não pagassem uma fortuna viajando à Europa para escutarem os artistas. Os músicos brasileiros que a Sociedade de Cultura Musical contratava eram aqueles com elevado nível de consagração: Vera Janacópulos, Bidu Sayão, Leonidas Autuori, etc. Em outras palavras, não era uma instituição com preocupações amplas em relação à sociedade recifense como um todo, nem com os músicos locais. Sua preocupação residia em realizar concertos para uma clientela já cultivada, cúmplice social e culturalmente de seus fundadores e concertistas.

A Sociedade de Cultura Musical pode até ter sido pioneira em apresentar os modernos para o público recifense, mas não foi audaz o suficiente para colocar peças dodecafônicas e serialistas nos seus programas<sup>19</sup>, ao menos não durante o período pesquisado, então eram modernos até certo ponto: aqueles que davam um ar de sofisticação e elegância a quem os escutasse, não o tipo de moderno que aturdisse as práticas de escuta do público burguês. Afinal, se tal sociedade buscava satisfazer o gosto dos sócios, mas que queriam demonstrar estarem atentos às últimas novidades, não poderiam colocar músicas arrojadas a ponto que desestabilizassem tal gosto estabelecido. A “Cultura” trazia a “boa música” para a “boa sociedade”, e os melhores artistas para os “melhores ouvintes”. Tornava a “arte de qualidade” coisa para poucos, poucos que pudessem pagar.

### 3.3 A Sociedade de Concertos Populares

Inspirada nos moldes da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, a Sociedade de Concertos Populares foi fundada em 1930 por: Ernani Braga (diretor), Vicente Fittipaldi (secretário), Guido Vernaci (1º tesoureiro), Abgar Soriano de Oliveira (2º tesoureiro), Manoel Augusto dos Santos (Presidente do conselho artístico), Irene Baptista de Oliveira, Irene Wilder Vernaci<sup>20</sup>, Ceição Barros Barreto e os professores de piano e violoncelo, respectivamente, Alberto Figueiredo e Luiz de Oliveira.

Desde já é de se indagar se a presença de “estrangeiros” (Manoel Augusto, Ernani Braga, Vicente Fittipaldi e Irene Vernaci) desempenhou alguma função na atuação da Sociedade de Concertos Populares. Até o momento, não foram encontradas fontes que

<sup>19</sup> Nos anos 40 a pró-música seria a sociedade responsável por trazer esse tipo de música para as plateias recifenses. Ver: TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O Movimento e a linha: presença do teatro do estudante e d'O gráfico amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Ed.UFPE, 2016. p.87

<sup>20</sup> Contralto norte-americana que chega ao Recife em 1929 e no mesmo ano funda um curso particular de canto “novo e benéfico impulso à vida artística do Recife (*Diário da Manhã* – 06/10/1929)

indiquem algo nessa direção. Porém, é muito curioso o fato de que não só estrangeiros em relação à Pernambuco, mas de formação estrangeira (visto que os três principais líderes, como vimos, no capítulo anterior, tiveram formação em conservatórios europeus) eram seus principais músicos. Sem dúvida tal formação permitiu que esses músicos vislumbrassem as condições sociais dos músicos eruditos europeus e tentassem transfigurar algo daquelas condições àquelas que esses encontrariam nos trópicos. Em outras palavras, viram e, sobretudo, sentiram o reconhecimento e a autonomia que os músicos europeus dispunham em seus países e de alguma forma tentaram transplantar para cá um circuito que pudesse simular as condições que encontraram tanto na Europa, como em outros lugares do Brasil. Agora, na situação de “estrangeiros em sua própria terra” como na expressão de Sérgio Buarque, teriam de se “nacionalizar”, se virando com o material disponível para alcançar condições de trabalho e prestígio semelhantes aos de sua formação. A iniciativa de fundação dessa instituição assim foi noticiada: “Os artistas músicos, que exercem a profissão aqui no Recife, e cuja ação tem sido até agora, pode-se dizer, individual, resolveram unir esforços no sentido de propagar eficientemente, em nosso meio, o gosto pela música. Para isso, organizaram a Sociedade de Concertos Populares”<sup>21</sup>. Ou seja, em vez de competirem isolados, juntaram forças com finalidades maiores e poderem cooperar para a disseminação de certo padrão de gosto musical.

Seu programa de ação, presente nessa notícia, previa a realização de doze concertos por ano de virtuosos nacionais ou estrangeiros e um concurso anual entre jovens músicos. Mas também, assim como a Sociedade de Cultura Musical, realizava frequentemente, palestras – que em geral ficavam a cargo de Vicente Fittipaldi – para os seus associados, que em março de 1930 contava com pouco mais de 200 sócios. Ernani Braga assim fala sobre essa decisão de palestras e comentários sobre as músicas em concerto:

Pareceu também aos iniciadores da Sociedade de Concertos Populares, que os programas apresentados ao público deveriam ser comentados. Porque em toda parte do mundo se faz isso, principalmente quando as obras executadas são novas, ou pouco conhecidas. Aliás, em todos os auditórios numerosos, há sempre uma pequena porcentagem de ouvintes que ficam muito satisfeitos com um pouquinho de literatura nos programas<sup>22</sup>

Sobre a função, com a ênfase recaindo sobre a sua utilidade dessa instituição que despontava em Recife no ano de 1930, nas palavras de Ernani Braga numa entrevista:

A função de nossa “Sociedade” não é apresentar fenômenos aos nossos associados. Nós temos em vista objetivo menos aparatoso, porém muito mais útil. Queremos dar

<sup>21</sup> *Diário de Pernambuco* – 15/02/1930

<sup>22</sup> PEREIRA, Gisete de Aguiar Coelho. *Ernani Braga: vida e obra*. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986. p.51

aos nossos sócios ensejo frequente de ouvir boa música, sem sacrifício para as suas algibeiras. Queremos prestigiar sempre os artistas nacionais de merecimento, e principalmente valores novos que começam a despontar no nosso horizonte artístico<sup>23</sup>

Braga termina a entrevista dizendo ser contra o esnobismo, a animosidade pessoal e os preconceitos, em clara alusão à Sociedade de Cultura Musical.

Para Mário Melo<sup>24</sup>, em Recife, havia muito partidarismo musical “e até certo ponto, diz-se, é essa rivalidade que as mantém”. Para ele, as duas sociedades musicais de então, deveriam se aliar para a fundação de um conservatório e não mais brigar entre si. Conforme sua visão, o Recife tinha chegado num “grau de adiantamento musical” em que não poderia mais haver esses partidarismo musicais, devendo-se afastar o personalismo para serem lógicos e pragmáticos. Vê-se que, embora houvesse determinado nível de competição, outros intelectuais alertavam para que a união de forças pudesse favorecer o campo musical da cidade, no lugar das brigas de ego, que conquanto gerassem movimento, em longo prazo seriam danosas para o ambiente musical da cidade.

Os valores dos ingressos da “Populares” variavam de acordo com o artista em concerto. De 15\$000 (poltrona) e 80\$000 (frisas) para um concerto do violinista Leonidas Autuori, a 10\$000 (poltrona), 60\$000 (frisas e camarotes) e 3\$000 (galerias) para o concerto da cantora Vera Janacópulos<sup>25</sup>. Seus ingressos eram de mais fácil acesso, visto que eram vendidos além da bilheteria do Teatro de Santa Izabel, mas também nas Casas Roma da Rua da Imperatriz, Casas Pratt, Perfumaria Universal, Joalheria Louvre, na seção de música da loja Dantas Bastos e no Salão de Música.

A Sociedade de Concertos Populares tinha seus músicos recrutados entre os músicos que trabalhavam nos cinemas, na época do cinema mudo. Com o avanço da tecnologia e os filmes com som começaram a se proliferar, boa parte dos músicos de cinema perderam seus empregos. Assim,

Esses artistas acham-se, há muito tempo, sem trabalho, como consequência dos filmes sincronizados que passaram a ser exibidos em quase todos os cinemas dessa Capital, em prejuízo das pequenas orquestras que trabalhavam em tais estabelecimentos. É fato que a classe dos músicos de orquestra, em vista dessa inovação, está passando por uma séria crise. Crise agravada pelas dificuldades do momento<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> *Jornal Pequeno* – 31/03/1930

<sup>24</sup> *Jornal Pequeno* – 17/07/1930

<sup>25</sup> *Diário de Pernambuco* -06/05/1930 e 12/09/1930

<sup>26</sup> *Diário da Manhã* – 09/11/1930

Com esses músicos essa Sociedade formou uma orquestra sinfônica<sup>27</sup> e um conjunto de música de câmara. Sua proficiência artística e o número de músicos era tal que foi aclamada a execução da Pastoral de Beethoven, “coisa que era até agora apenas privilégio das grandes capitais”<sup>28</sup>. Para Vicente Fittipaldi<sup>29</sup>, a orquestra sinfônica dessa Sociedade tinha relevância central para a música de concerto de Pernambuco. Ele alertava para a solidariedade necessária para dar-lhe maior eficiência no porvir. Em sua visão, seriam essa Sociedade e essa orquestra que fariam um autêntico ambiente musical no Recife, muito mais do que a importação de virtuosos, que exigia muito dinheiro e troca constante de telegramas. Mas, “para a organização da orquestra sinfônica, entram em jogo outros fatores mais delicados, que atestam o valor dos elementos locais e o prestígio que lhes é outorgado pelos amadores da música”<sup>30</sup>. Tal instituição musical era tomada como prova da “evolução artística” do Recife naqueles anos, com a imprensa sempre ressaltando ser composta só de elementos locais.

Deve-se alertar que Fittipaldi constantemente se envolvia em polêmicas nos jornais contra as visões de música de Valdemar de Oliveira e as ações da “Cultura”. Queria ele promover a instituição de que fazia parte, mas também de formar novas gerações de ouvintes e músicos competentes para a execução de repertório sinfônico. Seu trabalho implicava em oferecer treinamento adequado a esses músicos locais e realizar frequentes audições para que eles se aperfeiçoassem e fizessem com que o público valorizasse a música que estivesse sendo tocada e não o prestígio artístico de tal ou qual virtuose. Duas tarefas árduas: formar músicos e convencer o público de seu valor. Substituir as importações era preciso. Tanto para dar condições de trabalho a músicos locais, quanto para valorizar os compositores nacionais, qual pregava o modernismo.

É por isso que criticava a ação da Sociedade de Cultura Musical, que para ele em nada contribuía para a cena musical local. Mas cabe a pergunta: se você fosse rico e apreciasse música de concerto, por que razão iria aos concertos de ex-músicos de cinema e música ligeira (portanto, considerados incompetentes para o desempenho de música “séria”) se pode ter à disposição e pagar para ver as sumidades musicais de seu tempo? Uma possível resposta a essa pergunta é supor que os de maior poder aquisitivo, poderiam muito bem ir aos concertos da Sociedade de Concertos Populares para apreciar a música sinfônica que estivesse indisponível na Sociedade de Cultura Musical. Afinal, a Sociedade de Valdemar de Oliveira privilegiava a contratação de solistas, de virtuosos. A música sinfônica estava, portanto, mais

---

<sup>27</sup> Que hoje é a Orquestra Sinfônica do Recife.

<sup>28</sup> *Diário de Pernambuco* – 24/09/1930

<sup>29</sup> *Diário de Pernambuco* – 03/05/1931

<sup>30</sup> *Diário de Pernambuco* – 28/07/1931

facilmente encontrável na outra instituição. Outro modo de pensar é que o calendário de concertos ao longo do ano era pouco denso. Então, uma sociedade complementava a atuação da outra. Além de que o sentimento de pertencimento, de nacionalismo ou regionalismo, poderia favorecer a ida aos concertos da sociedade que emprega os elementos da terra. De forma alguma a Sociedade de Valdemar e Cia. era “inútil” como queria fazer crer Fittipaldi. Atendia às necessidades de consumo de uma plateia que tinha condições de ver seus ídolos, ou ao menos, de querer se mostrar refinada ao ouvi-los.

A cruzada era na direção de convencer o público e mostrar a competência artística dos músicos recifenses. Assim, a orquestra da Sociedade de Concertos Populares trouxe ao público uma literatura sinfônica até então desconhecida. “além de prestigiar os músicos recifenses, que muita gente considerava incapazes de outra atividade além da execução de um repertório ligeiro e banal, a Populares deu ao nosso público o ensejo de conhecer a literatura sinfônica – que não lhe era familiar, senão através das versões mecânicas”<sup>31</sup>

Fittipaldi enfatizava os louros que essa sociedade poderia trazer para a vida artística do Recife, e conseqüentemente, o reconhecimento que a cidade teria no cenário nacional. Para ele, a orquestra seria uma “alta significação desse empreendimento como penhor do renome artístico do Recife” e criticava a Sociedade concorrente dizendo que: “para a vinda dos grandes virtuosos à nossa capital não é preciso nada de extraordinário: um saldo em caixa e uns telegramas. Nada mais. A orquestra sinfônica, porém, depende de outras circunstâncias. Concorrem para a sua eficiência o valor dos elementos locais e a sua dedicação artística”<sup>32</sup> De novo, tentando convencer o leitor do valor de seus empreendimentos artísticos e desclassificando os demais por não corresponderem às suas expectativas de uma arte coletiva e feita pelos elementos locais.

Na visão de Ernani Braga<sup>33</sup>, a Sociedade de Concertos Populares veio a preencher essa lacuna na vida musical do Recife, a lacuna das temporadas pouco frequentes e numerosas da Sociedade de Cultura Musical. Para ele, a preocupação com os elementos locais traria mais cooperação do que competição e assim se “deu realidade ao que se afigurava utopia – a coexistência de duas sociedades de música no Recife”. Destarte, com a “Cultura” a

---

<sup>31</sup> *Diário da Manhã* – 02/10/1931. Ainda não foram localizadas fontes que tratem dessa forma de apreensão e sensibilidade. É claro que a execução de repertório sinfônico ao vivo deve ter causado repercussão para um público que só o conhecia por discos e vitrolas. Pode-se supor que esse choque teve como consequência um aumento da aura dessas músicas pelos seus amadores mais fiéis, porque ouviriam não a representação do som, mas o som “real” de suas peças favoritas. Além disso, pode ter gerado um grande número de comparações entre versões mecânicas e versões ao vivo, proporcionando algum tipo de relato sobre esse estranhamento.

<sup>32</sup> *Diário da Manhã* – 03/05/1931

<sup>33</sup> *Diário da Manhã* – 02/08/1931

“Populares” e o Conservatório, havia bastante material para as crônicas semanais sobre música dos vários jornais e seus colaboradores. Essa instituição funcionou até 1932.

### 3.4 A Associação dos Amigos da Arte

Fundada em 1935 pelos mesmos membros da Sociedade de Concertos Populares, que havia falido já há algum tempo, essa sociedade era uma continuadora do programa artístico de sua predecessora, a “Populares”. A Associação dos Amigos da Arte teve a sua atuação em colaboração com a Instrução Artística Brasileira de São Paulo, que era dirigida por Guiomar Novaes, Souza Lima, Guilherme de Almeida e Helena Magalhães Castro<sup>34</sup>. De diferente em relação a sua predecessora, a Associação dos Amigos da Arte tinha também por objetivo organizar salões de artes plásticas e realizar conferências sobre arte em geral<sup>35</sup>. Porém, na leitura dos jornais não foram encontradas menções a salões de artes plásticas sendo realizados. Ficaram, portanto, somente no plano das ideias. Por outro lado, foi essa sociedade que buscou estimular apresentações de balé clássico que até então não eram frequentes<sup>36</sup>.

Após seis meses de sua fundação, contava com quatrocentos sócios que assistiram a seis recitais (um por mês) no Clube Português, pagando 10\$000 de mensalidade. O total de seis recitais abrangia: um programa orquestral, três pianistas, dois violinistas, dois cantores, um harpista e um compositor folclorista<sup>37</sup>.

Para Ernani Braga, todo sócio contribuinte era um mecenas da juventude pernambucana, e a finalidade educativa dessa sociedade era alcançada mediante tais mecenas, pois: “quanto pagarão os sócios contribuintes, para que a sociedade possa desenvolver essa maravilhosa cruzada de educação artística, beneficiando tão alto número de sócios que não contribuem?”<sup>38</sup> Destarte, consumidores individuais se tornavam “mecenas” na estratégia argumentativa do maestro. Essa sociedade graças a essa artimanha conseguia aliar uma finalidade educativa do povo, a suas finalidades empresariais, de modo que o consumidor aliava o seu deleite a uma ação solidária, isto é, de um só golpe, satisfazia seus desejos e ainda contribuía para a causa maior de educar o povo com o dinheiro gasto em seus ingressos.

<sup>34</sup> *Diário de Pernambuco* – 20/10/35

<sup>35</sup> *Diário de Pernambuco* -15/10/1935

<sup>36</sup> Como as várias apresentações da bailarina Chinita Ullman (*Diário de Pernambuco* – 22/05/36)

<sup>37</sup> Assim classifica o compositor o artigo do *Diário de Pernambuco* de 15/10/1935

<sup>38</sup> Visto que eram sócios indiretos, isto é, que ganhavam isenção dos ingressos os estudantes secundaristas e das escolas superiores (*Diário de Pernambuco* – 20/11/35). A fala de Braga se encontra em *Diário de Pernambuco* - 26/04/1936

### 3.5 O Conservatório Pernambucano de Música

O intelectual Mário Melo conta que houve tentativas frustradas de fundação de um Conservatório em Recife antes do êxito de Braga e de seu grupo de “idealistas”. A citação, apesar de longa, vale a pena por demonstrar um ponto de vista de uma arqueologia dos insucessos e a reverência do autor à atuação de Manoel Augusto:

O Conservatório de Pernambuco é uma ideia que vem sendo muito debatida e necessidade inadiável, graças ao grau de cultura a que atingimos. Falharam as tentativas anteriores e é pena. Coincidiu com o aparecimento do cinema, aqui no Recife, a chegada e permanência do maestro Romeu Dionezi. Foi ele grande propugnador da fundação dum Conservatório, provocando movimento semelhante ao que ora se nota em nosso meio. E conseguiu fundá-lo e as aulas se iniciaram, se não me falha a memória, no próprio edifício do Ginásio Pernambucano. Mas, ou porque não estabilizado sobre bases sólidas ou porque trabalhado pela indiferença, não ultrapassou o segundo ano de vida, se tanto viveu. Depois, tivemos outra tentativa, do maestro Latanzi. Chegou a fundar também um Conservatório, mas teve vida tão efêmera quanto o primeiro. Seria culpa do ambiente? Talvez. Verdade, verdade, a vinda de Manoel Augusto para Pernambuco marcara época em nossa cultura musical. Ele criou o ambiente, desenvolveu o gosto pela boa música, difundiu o ensino por centenas de senhoritas de nossa melhor sociedade. A existência da Sociedade de Cultura Musical é fruto desse ambiente por ele criado. Se outros elementos vieram e puderam aqui estabilizar-se, ainda foi isso consequência da revolução pacífica por Manoel Augusto chefiada. A Sociedade de Cultura Musical trouxe em seu bojo, ao instituir-se a ideia da fundação de um Conservatório. Quem percorrer as coleções do *Jornal do Commercio* e do *Diário de Pernambuco* há de encontrar vários artigos de sr. Waldemar de Oliveira e do signatário deste, sobre a necessidade de ter o Recife um Conservatório, dado o grau de adiantamento a que atingimos. Veio por último, o sr. Ernani Braga, e encontrando ambiente, delineia agora o modo prático de resolver essa aspiração de tantos anos passados.<sup>39</sup>

Portanto, Mário Melo atribui o sucesso da iniciativa de Ernani Braga e seu grupo, ao ambiente criado por Manoel Augusto e ao “progresso artístico” que Recife tinha atingido. Sobre essas duas colunas é que se sustentava a empreitada, isto é, sem um público iniciado nos misteres da música de concerto, capaz de apreciá-la e fatores socioculturais correlatos, quaisquer iniciativas que não dispusessem dessas colunas havia fracassado. Foi assim que fundado em 1930, o Conservatório Pernambucano de Música foi fruto dessa iniciativa coletiva. O líder do movimento em prol de sua fundação foi inegavelmente Ernani Braga, que despertou uma campanha no periódico “A Província” a favor dessa causa. A primeira sede do Conservatório ficava num antigo casarão, hoje inexistente, na Rua do Riachuelo nº94. Foi a primeira instituição do Recife a oferecer curso de nível superior em música.<sup>40</sup> A sua abertura provavelmente não teria sido possível sem a doação de dez contos de réis do Conde Ernesto Pereira Carneiro, empresário, dono do *Jornal do Brasil*. Essa iniciativa de mecenato rendeu-lhe a celebração de sua memória por parte dos músicos ligados ao conservatório. Seria

<sup>39</sup> *Jornal Pequeno* – 26/06/1930

<sup>40</sup> BARZA, Sérgio Nilsen. *Conservatório Pernambucano de música: 85 anos: uma apreciação*. Recife: Cepe, 2015. p. 20.



lembrado como “benemérito patrono da música”. Dito de outro modo, uma doação que lhe rendeu bons lucros simbólicos.

O Conservatório tinha por programa de ação: 1) sistematizar o ensino musical com base teórica de caráter obrigatório e sólido – em outras palavras, racionalizar o ensino de música e tornar o letramento musical a base para todo o desenvolvimento posterior do aluno, mas, principalmente, haver uma padronização do ensino de música na cidade; 2) tornar o estudo da música orientado por bons professores e acessível a outras classes sociais que não só as mais abastadas – mas quem seria considerado bom professor? Aqueles de formação em conservatórios europeus somente?; 3) “formar um ambiente musical verdadeiro em Recife – coisa que nunca passaria de um belo sonho sem a existência do Conservatório”<sup>41</sup> – isto é, possivelmente, a partir da centralização dos músicos nessa instituição e a atividade dela como formadora de novas gerações de músicos eruditos, poderia funcionar como um mesmo caldo de cultura, como lugar de sociabilidade musical e irradiadora de dadas concepções musicais. Dito de outra forma, o Conservatório contribuiria nessa formação de um ambiente musical na mediada em que pudesse distribuir um capital musical, educar as pessoas a reconhecê-los e saberem distinguir os troféus da luta e as hierarquias (de compositores, estilos, formas, intérpretes etc.)

Entretanto, para que essa finalidade de um “verdadeiro ambiente musical” fosse atingida, era preciso “preparar futuras gerações para uma compreensão melhor da música, e um respeito maior aos músicos de merecimento”<sup>42</sup> que só seria concretizada se o Conservatório pudesse sistematizar e talvez centralizar o ensino musical, que antes era ofertado particularmente. Em outras palavras, se esse grupo de músicos pudesse instaurar os modos de percepção e apreciação legítimos por meio de educação formal e sistemática para fazer os alunos e amadores reconhecerem aqueles que os músicos do subcampo de produção restrita apontassem como dignos de reconhecimento<sup>43</sup>. Assim, de tal sistematização, adviria na visão de V.Fittipaldi: “o verdadeiro público musical do Recife, o público que não deixará às moscas um teatro, quando nele se exhibe um ‘Quarteto Guarneri’”<sup>44</sup> e além disso, a Sociedade de Cultura Musical e o Conservatório seriam os baluartes do “bom gosto artístico” na luta contra o trabalho do teatro musicado e dos cantores a “chorar pieguices no microfone da P.R.A.8”

<sup>41</sup> Ernani Braga no *Diário de Pernambuco* – 21/01/1930

<sup>42</sup> Ernani Braga. *Diário de Pernambuco* – 05/04/1936.

<sup>43</sup> Sobre as estruturas e dinâmicas dos campos de produção cultural, ver BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

<sup>44</sup> *Diário de Pernambuco* – 07/11/1933

Em seus anos iniciais, essa instituição oferecia os cursos de canto lírico, piano, violino, violoncelo, bailado (balé clássico) – esse último a partir de 1937, mas que não é mais ofertado hoje em dia – teoria, solfejo, canto coral e harmonia<sup>45</sup>. Portanto, somente os instrumentos “nobres” de orquestra e que pudessem ser solistas. Não cabia nessa visão de sociedade da época, o ensino de instrumentos populares e que então se destacavam nas rodas de choro, nos sambas e nos frevos – vale ressaltar a centralidade do mesmo Conservatório no pioneirismo do ensino desses instrumentos nos anos 1960, mas que nessa época em que estamos estudando, essa não era uma questão ainda pertinente. Não fazia sentido um Conservatório ofertar cursos de instrumentos populares, embora nos seus estatutos de 1930 já estivesse prevista a criação de um museu com instrumentos “genuinamente brasileiros, ou fabricados no Brasil, como fonte de estudos e observações a respeito da música entre nós”<sup>46</sup>

De novo uma ambiguidade: queriam se aproximar do povo para recolher canções folclóricas, mas os instrumentos populares não tinham vez numa instituição de tal porte. Se me permitem o exagero, uma instituição como essa, e seus líderes, seguia a lógica das palavras de Juno na Eneida e utilizadas por Freud n’*A Interpretação dos sonhos*. As palavras são: “Se não posso mover os deuses de cima, moverei o Aqueronte”. Se esses agentes não tinham poder para mover o estado superior de relações de força no campo do poder, ao menos pensavam em trazer as forças menos decisivas para cima. O povo-Aqueronte seria movido para os andares de cima do edifício musical ao aprenderem música de concerto. Os alunos que revelassem “dons especiais” e “decidida vocação para a música” receberiam prêmios de incentivo. Os sócios da Sociedade de Cultura Musical e da Sociedade de Concertos Populares tinham desconto entre 5% a 20% nas taxas do Conservatório. Seus programas de ensino eram baseados nos do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro.<sup>47</sup> O corpo docente dos primeiros anos do Conservatório era idêntico ao corpo de profissionais fundadores da Sociedade de Concertos Populares e o segundo objetivo, de tornar a música mais acessível ao restante da sociedade, são iguais nas duas instituições. Gradativamente, para prosseguir em sua missão de formação de um ambiente musical, o Conservatório foi tendo uma participação ativa nas questões sociais realizando concertos beneficentes no natal, em auxílio à Casa do Estudante Pobre, ao Instituto dos Cegos etc.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> *Jornal Pequeno* -01/02/1937

<sup>46</sup> Ver: Estatutos do Conservatório Pernambucano de Música. Imprensa Oficial. 1930. (brochura).

<sup>47</sup> Vide Estatutos do Conservatório publicados na Imprensa Oficial em 1º de Agosto de 1930.

<sup>48</sup> Ver: BARZA, Sérgio Nilsen. *Conservatório Pernambucano de música: 85 anos: uma apreciação*. Recife: Cepe, 2015.

Depois da campanha n'A Província, os músicos da Sociedade de Concertos Populares receberam o apoio do jornal *Diário da Manhã* em 1930, ainda antes da fundação do Conservatório. Já naquela época o confronto entre a Sociedade de Cultura Musical e o grupo do Conservatório havia atingido grande popularidade. A tal ponto chegou que, em carta ao *Diário da Manhã*, Ernani Braga se defende de acusações públicas de que a Sociedade de Cultura Musical não teria cooperado ou até fosse contra a fundação do Conservatório. Ele afirma que vários músicos fundadores do Conservatório eram também vinculados<sup>49</sup> – ele, aliás, também era sócio da “Cultura” – à Sociedade de Valdemar de Oliveira. Diz que “não fizemos participar desse movimento a Sociedade de Cultura Musical diretamente, porque o dr. Valdemar de Oliveira, digno secretário da Sociedade, declarou que a Cultura não pode e não quer tratar de tal assunto, enquanto não se consubstanciarem os favores que pleiteia do governo”<sup>50</sup> mais adiante, fala que Valdemar de Oliveira e sua Sociedade não eram indiferentes à fundação do Conservatório. A dificuldade do envolvimento da “Cultura”, segundo seu secretário, era que esta teria de modificar seus estatutos e caso incluísse neles o interesse de fundação de um Instituto de Música perderiam vários sócios, pois a eles isso interessava menos do que “ouvir as grandes celebridades musicais.”<sup>51</sup>

O jornal *Diário da Manhã*, naquele ano de 1930, publicou uma série de entrevistas com esses músicos explicando as razões e os benefícios que a criação de um Conservatório traria para Recife. Essas entrevistas revelam alguns aspectos de suas concepções sobre a música e sobre a sociedade, além do que pretendiam com essa instituição.

Para Irene Vernaci, “o ambiente está tão preparado para o advento do Conservatório, que ele não representará uma construção levantada na areia, mas sobre alicerces firmes que lhe garantirão perfeita estabilidade”. Para ela, seria essa instituição que lapidaria os “diamantes toscos” e que despertaria “muitas vocações adormecidas”. O Conservatório nas suas expectativas viria a ser o “habitat” e a “casa da música em Recife”, tirando a música da cidade do “terreno de abstrações em que anda perdida”. Por fim, diz que “nos grandes centros, como o Recife, não pode existir uma relação direta entre o desenvolvimento material e a evolução intelectual e moral, sem um Conservatório.”<sup>52</sup> Este seria, portanto, um elemento de equilíbrio, em sua visão entre o corpo material e o espírito da cidade, sobretudo, porque ela acreditava que só o Conservatório poderia levar a música para os lares dos menos

---

<sup>49</sup> Eram eles: Fittipaldi, Manoel Augusto e Ceição de Barros Barreto.

<sup>50</sup> *Diário da Manhã* – 12/07/1930

<sup>51</sup> *Jornal do Commercio* – 22/06/1930

<sup>52</sup> *Diário da Manhã* – 24/06/1930

afortunados, e conseqüentemente, a harmonia musical contribuiria para a harmonia dentro desses lares e em seguida a harmonia social da cidade.

Para Ernani Braga, o Conservatório era uma aspiração de todos os companheiros da luta do professorado musical. Sendo o

único meio para elevarmos o nível do ensino da música, fazendo com que o diletantismo reinante ceda lugar ao estudo consciencioso. No Recife quase só se estuda música por elegância. Porque esse estudo representa mais uma prenda, para as meninas principalmente, completando-lhes a educação doméstica<sup>53</sup>

Para se entender melhor o porquê da maior presença feminina no estudo da música em Recife, é necessário ter em mente duas coisas: 1) uma possível permanência, desde o século XIX, da representação social das classes dominantes, do produto que se esperava da educação feminina. Assim,

a ideologia dominante constrói da mulher uma figura bem ajustável ao trabalho de intermediação comercial de bens de luxo e “facilidade no trato”, “capacidade de receber” e “despreendimento [sic] em relação a dinheiro” são disposições pessoais mais afins com a imagem feminina do que masculina, no âmbito das classes altas e médias.<sup>54</sup>

2) Para que essas famílias das classes dominantes de Recife encarem a música como uma prenda para as mulheres, e não como algo a ser levado mais a sério, é preciso compreender a afinação de seu *habitus* de classe que os predisponha para perseguir aquilo que era considerado de bom tom ou refinado, e, com os costumes europeus em alta, no mercado matrimonial, pressupunha que “quem pudesse ostentar uma educação europeia já começava levando vantagem”<sup>55</sup>. Além de que tal educação das futuras esposas das frações dirigentes da classe dominante permitia que aprendessem as competências necessárias ao que se esperava de sua representação social, tornavam-se também esposas úteis aos homens públicos, vitrines de refinamentos e competências culturais, e que demonstravam assim, seus privilégios econômicos através ócio estudioso, mas enquanto preservassem seu caráter amador “considerado mais virtuoso e menos ameaçador.”<sup>56</sup>

Ernani Braga prosseguiria dizendo naquela entrevista que falta aos estudantes do Recife o convívio musical que “poderão ter no Conservatório”. Ele expõe que pleiteou ao governo uma sede provisória e material escolar em troca de dez matrículas gratuitas à disposição do governo. Assim, o Conservatório ajudaria muito aos mais pobres, porque eles não teriam dinheiro para pagar os altos preços das aulas dos professores particulares. Claro que essas dez matrículas são um número muito pequeno para se afirmar que nos anos iniciais

<sup>53</sup> *Diário da Manhã* – 21/06/1930

<sup>54</sup> DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 203

<sup>55</sup> Idem. p.48

<sup>56</sup> Idem. p. 49

o Conservatório ajudou na formação musical dos mais pobres, porém, ao longo dos anos esse número foi aumentando gradativamente e a participação dessa instituição em ações de solidariedade aos mais pobres ao longo do calendário aumentava esse alcance. Só com a subvenção do governo é que a inserção social pôde aumentar.

Na entrevista de Manoel Augusto, o jornal diz que ele “tem sido, sem dúvida alguma, um dos maiores propagadores do gosto pela música em Pernambuco”. Para o entrevistado, “é impossível fazer-se educação artística de uma população sem a existência de conservatórios”<sup>57</sup> e prossegue mais adiante: “atualmente entre nós, o estudo da música é apenas privilégio das ‘elites’: as classes menos favorecidas não podem dar-se ao luxo de um professor caro. Caro quer dizer bom, também”. Manoel Augusto afirma existirem talentos tanto entre os ricos como entre os pobres, mas os pobres seriam os mais aproveitáveis, pois os ricos só têm a educação artística

para gozo íntimo, raramente se exibindo fora do ambiente doméstico, ao passo que o estudante pobre, premido pelas necessidades da vida, é obrigado a difundir seus conhecimentos, as suas habilidades, através do magistério, da carreira concertística, contribuindo – por assim dizer – automaticamente, na obra de alevantamento artístico da coletividade<sup>58</sup>

Não se pode perder de vista, nos discursos dos agentes envolvidos na campanha de fundação do Conservatório, a situação social almejada por eles. Com a fundação dessa instituição eles se tornariam mais autônomos em relação aos padrões de gosto das classes dirigentes a que estavam servindo. Criticar o estudo da música enquanto atividade de pessoas diletantes, esnobes, “por pura elegância”, era afirmar o potencial dela de integrar camadas sociais (ou pelo menos essa era a pretensão) e de se nutrir de “autenticidade popular”. Por outro lado, querer garantir o estudo do povo era ampliar as oportunidades de trabalho. Lembre-se das dificuldades aludidas por Fittipaldi sobre a condição de ser músico de carta de apresentação.

Porém, sob o véu do “alevantamento artístico da coletividade” poderia se esconder o combate da música urbana e também essa luta por maior autonomia desses músicos, justo no ponto sensível de mediação entre erudito e popular. É a luta por dar maior relevância e significação ao seu trabalho essa que empreendiam. Se a música para as elites era apenas para gozo íntimo, portanto um acessório de uma educação refinada, já para os mais necessitados ela teria maior relevância em suas vidas, e estes, poderiam reconhecer esses músicos não como prestadores de serviço, mas, pessoas que lhes colocaram num caminho “correto”, que lhes ensinaram uma profissão, que lhes ofereceram as chaves para um mundo que eles não

<sup>57</sup> Segundo o próprio Manoel Augusto, Recife contava então com uma população de 400 mil habitantes

<sup>58</sup> *Diário da Manhã* – 22/06/1930

teriam oportunidade de conhecer: a música nobilitaria tanto suas almas, quanto faria com que eles pudessem exercer uma nova atividade para obter renda. Nessa dupla reclassificação, estava em jogo a posição desses músicos-intelectuais mediadores. Sair da lógica do apadrinhamento, da carta de recomendação, da mobilização de relações sociais para se infiltrar na sociedade. Queriam dar um passo na direção da burocratização das relações entre professor e aluno, entre músico e seu contratante (que agora seria negociada por esse campo musical e suas instituições) através da fundação do Conservatório.

Nesse sentido, ao final da entrevista, aponta Manoel Augusto para a posição geográfica privilegiada do Recife para que esse se tornasse “a sala de recepções do Brasil”. Para Vicente Fittipaldi, “a maior vantagem do Conservatório [...] é formar um ambiente musical, onde o estudo da arte magnífica, deixe de ser pessoal para tornar-se coletivo”<sup>59</sup> Tudo se passa como se ao retirar a música de um universo de deleite intelectual das elites e transformá-la num curso profissionalizante para as classes menos abastadas, justificaria, assim, a criação de um espaço onde esses músicos pudessem deter maior autonomia. Como justificar a criação de uma instituição que aumentasse a autonomia relativa desses agentes? Alinhando o argumento com uma visão de nobilitação da coletividade pela arte e consequentemente contribuindo no progresso da cidade pela inculcação de virtudes (est)éticas nos plebeus.

Fica claro a partir dos trechos das entrevistas que a atenção recaia sobre a função da música em contribuir para o desenvolvimento da sociedade dando uma educação aos mais pobres, pelo silogismo: a) certas pessoas são pobres e cercadas por vícios e corrupções (pouca harmonia em suas vidas); b) a música tem a capacidade de desenvolver as virtudes da disciplina, da concentração, socialização etc. Logo, se se ensina a música para os mais pobres, eles serão mais virtuosos e disciplinados. Se eles são mais virtuosos e disciplinados, haverá mais harmonia social. Assim, a música seria uma reabilitadora social<sup>60</sup>. Além de que o Conservatório viria a se configurar como um ambiente de sociabilidade musical, um viveiro que proporcionaria o diálogo entre estudantes em professores, em suma, tornaria a arte menos individual, mais coletiva e sistemática. Não há como negar a semelhança que tais concepções detêm às de Aristóteles. Para o Estagirita, a música era importante por que ela tinha influência sobre o caráter e a alma, tanto do ponto de vista da catarse, que provocaria uma purgação/purificação da alma, tanto por promover a virtude e educar nossas disposições para os

---

<sup>59</sup> *Diário da Manhã* – 15/03/1931

<sup>60</sup> Tal qual em nossos dias há iniciativas de esportes e de música nas comunidades carentes para afastar os jovens da criminalidade.

prazeres mais elevados, desenvolvendo a capacidade para julgamentos mais apropriados, levando-nos a agir conforme o modo musical e o ritmo.<sup>61</sup>

### 3.6 Visão de Conjunto

Numa crônica para o Diário de Pernambuco (29/07/1935), o escritor Rubem Braga refletia sobre a vergonha que seria, numa cidade como Recife, com 250 mil habitantes, só uma pequena parcela desses habitantes pudesse gozar da arte de Bidu Sayão. A maioria da população trabalhadora estaria dormindo faminta e deveria acordar cedo para trabalhar no dia seguinte. Diz o autor:

Bastaria esse fato em demais triste de nem todo mundo ter direito de ouvir uma artista como Bidu para justificar uma revolução. Que não será a arte quando ela não for mais um odioso privilégio de classe? [...] No Teatro Santa Izabel há uma placa de bronze com uma frase de Nabuco: “aqui vencemos a abolição”. Mas não vi nenhum negro no recital. Os negros e brancos pobres – o enorme povo – não entra ali. Para ele estão fechadas as portas de todos altos bens da vida humana.

Esse texto nos atenta para o fato de que, apesar dos esforços empreendidos para a popularização da música de concerto, seu alcance ainda era muito restrito a uma elite. Com efeito, deve-se lamentar o privilégio de classe e as marcas profundas da escravidão na sociedade brasileira, inclusive na desigualdade de acesso aos bens culturais mais raros e consequentemente os mais rentáveis simbolicamente aos seus consumidores. Neste caso, a barreira não era apenas simbólica: era física. Negros e brancos pobres eram raridade no templo de culto aos valores culturais burgueses de Recife: o Teatro de Santa Izabel.

Tendo isso em mente, de qual camada social estamos falando, é lícito enxergar que as instituições musicais de Recife, estudadas até aqui, funcionavam como núcleos de sociabilidade onde laços se faziam, onde se disseminava uma linguagem em comum. Cada uma delas, mantidas suas especificidades, são “um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade”<sup>62</sup> Se cada época tem uma estrutura de sociabilidade intelectual dominante, como os salões de Paris na *Belle Époque*, por exemplo, não é de se descartar que essas instituições se constituíam como esse viveiro para os músicos de Recife. Tais instituições foram também, órgãos de divulgação de ideias do campo musical para um público amador (no duplo sentido do termo) colocando em questão a responsabilidade desses músicos em como poderiam ser úteis ou contribuir para a sociedade.

<sup>61</sup> ARISTÓTELES. *Política*. Martin Claret: São Paulo, 2010.

<sup>62</sup> SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: René Remond (Org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p.249

Essas instituições musicais são os segmentos do mercado da música erudita de Recife no período estudado, mercado muito efêmero por sinal, visto que a vida média de três das cinco instituições abordadas era de dois anos apenas. Mas um mercado que às vezes se nega como tal, um mercado desinteressado no lucro material – salvo, talvez, a Sociedade de Cultura Musical – e assim reafirmar o estatuto superior da música de concerto. Mas, indubitavelmente, elas eram o espaço de concorrência pela legitimidade musical, embora algumas dessas instituições compartilhassem dos mesmos membros, a polêmica nos jornais mostra que havia concepções diferentes de atuação, originárias das concepções de música e de sociedade que portavam. Entretanto, essas polêmicas encobriam que os grupos se aproximavam. É como se a polêmica fosse mais um estimulador de conversações do estilo “fale bem ou fale mal, mas fale de mim”, que colocava falsos problemas no espaço público, do que uma provocadora de cisões profundas no campo musical.

Além disso, tais instituições funcionavam como órgãos de distribuição de capital específico musical, tanto na forma de conhecimentos sobre música, quanto na forma de consagração artística adquirida pelos concertos realizados. Ademais, também distribuíam o prestígio de fazer parte, como sócio de tal ou qual sociedade e eram parte essencial da produção da crença nos bens musicais e nos músicos ilustres, faziam reconhecer, mais até do que compreender, os bens e os agentes legítimos, os móveis de disputa, os estilos distintos, as referências e heranças musicais. As palestras que tais instituições promoviam ensinavam uma leitura propriamente estética para os ouvintes.

Da parte do grupo de músicos reunidos em torno da Sociedade de Concertos Populares e do Conservatório, não há como deixar de notar que suas concepções se aproximam de ideias iluministas. Esse grupo deixa implícita em suas falas uma fé iluminista no progresso e no avanço da civilização. Concebem o tempo de modo linear e justificam suas ações na crença do poder da educação musical em eliminar o abismo social e formar bons cidadãos. Queriam difundir uma “música elevada” para combater as músicas veiculadas pelos modernos meios de comunicação. É assim que se alinham a “Villa-Lobos, [d]entre outros compositores modernistas, [que] compartilhavam com Mário de Andrade o apreço por uma musicalidade pura, não conspurcada pelo processo de industrialização em curso, assim como rejeitava os sons manipulados pela mídia”<sup>63</sup>

A Sociedade de Cultura Musical foi muito mais uma instituição de amadores, de melômanos, do que uma Sociedade de músicos em defesa de sua profissão como no caso do

---

<sup>63</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música e modernismo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.



Centro Musical, talvez por isso não intentasse fundar modos de aquisição da competência legítima como uma instituição de ensino e as palestras que promovia eram somente em lugares de elite: Clube Alemão e Internacional. Era realmente uma instituição criada para satisfazer o gosto refinado das classes dominantes, não como a “Populares” que visava levar a música de concerto às massas (o que levanta questões sobre certa visão iluminista e “autoritária” das coisas). Essa visão iluminista está implícita, mas leva a termos corriqueiros como: progresso, evolução, “adiantamento”, grau de desenvolvimento.

A Sociedade de Concertos Populares era mais um “órgão de classe”, isto é, uma associação dos músicos locais, com a formação de Orquestra e conjunto de câmara. Como uma Sociedade de iniciativa de músicos, não de ricos amadores, tinha de se esforçar formando um público entre os menos abastados e colocando o preço dos ingressos baixos. Por isso, mostrar que o músico recifense é competente na interpretação de um repertório consagrado e a fé nessa Sociedade em formar um ambiente artístico e promover o “renome da cidade” no cenário nacional.

Essa posição de a “Cultura” perder sócios caso criasse um Instituto de Música<sup>64</sup> aponta, mais uma vez, para o interesse elitista de seus sócios, até porque não precisavam da criação de um instituto de música se podiam pagar os altos preços de professores particulares. Porém, por outro ângulo, também era um mecanismo de proteção dos códigos de decifração legítimos dessa classe dominante. Porém, fica evidente que todas essas instituições tinham por finalidade máxima “combater o mau gosto” e disseminar a “música séria” e “científica”, de combater a música popular urbana e difundir a música popular rural já estilizada, transfigurada pela linguagem da música de concerto.

Embora dispusesse de Manoel Augusto como diretor artístico, para contrabalancear os quereres de Valdemar de Oliveira e Ernesto Odenheimer, a Sociedade de Cultura Musical, por sua composição, era uma instituição que atendia aos interesses das classes abastadas com avidez de distinção (então se fosse músico do exterior valia mais, nessa lógica), mais do que uma instituição de fomento a uma musicalidade de cores “nacionais”. De outro modo, a Sociedade de Concertos Populares – dada a sua composição de músicos de orquestra de cinema e os três líderes serem oriundos da fração dominada da classe dominante – buscava fomentar uma musicalidade “da terra”. Creio que tanto pela origem social de seus integrantes, como pelas ideias modernistas em voga buscavam essa valorização do músico local. O fato é que, essa sociedade tinha por objetivo aglutinar os “músicos que andavam dispersos”, queria

---

<sup>64</sup> Era como os cronistas designavam a futura instituição que congregasse os estudantes de música, antes de se ter a ideia de fundação do Conservatório.

também lutar contra a “tirania” da lógica do mercado da aula em domicílio e substituí-lo, ou ao menos contrapô-lo a uma lógica de um mercado formado pelas/nas instituições que fundavam e dirigiam. O que está implícito é a contraposição, pelo estabelecimento das regras próprias, desse cosmo musical, aos ditames dos homens cultivados (músicos e entusiastas, mas não profissionais da música), estimuladores até então, da música de concerto em Recife. A estratégia encontrada, transformada em discurso, para a conquista da autonomia girava em torno do problema povo e da formação de “um verdadeiro ambiente musical”, que tirassem a música e seu ensino das salas das casas burguesas e colocasse-as num lugar gerido por músicos profissionais e onde gente de qualquer classe pudesse entrar.

## 4 QUATRO CATEGORIAS DE PERCEPÇÃO E APRECIÇÃO DA ÉPOCA

Esse capítulo investigará os sentidos e as correlações de quatro categorias empregadas na percepção e apreciação musical da época. Longe de serem as únicas, as categorias de gosto, nação, cultura e desenvolvimento, são as principais usadas na imprensa. Vimos no primeiro capítulo que os produtores buscavam impor suas formas de conceber o mundo para o público mais amplo através dos artigos de jornal, das iniciativas de canto orfeônico, de palestras e, no segundo capítulo, vimos as instituições musicais que eles criaram e por meio das quais atuaram. Agora vamos observar como outros cronistas, correspondentes epistolares, ouvintes e intérpretes contribuíram com essas iniciativas. Matizaremos as categorias usadas por esses agentes para expressar seus pensamentos. O capítulo conterà quadros explicativos paralelos ao texto principal e que dialogam com o objetivo deste, mas não necessariamente com o texto mais próximo.

### 4.1 O estilo cognitivo e a educação do gosto

O gosto, conforme nos ensina Michael Baxandall “consiste na correspondência entre as operações de análise que requer uma pintura [ou obra de arte em geral] e a capacidade analítica do observador. Dá prazer exercitarmos nossa habilidade e, sobretudo, nos divertimos em usar essas mesmas capacidades que na vida diária empregamos muito seriamente”<sup>1</sup>. O prazer proveniente e imbricado no ato de gostar advém, portanto, de uma competência adquirida e da recompensa de bem empregá-la. Tal competência pode ser propriamente estética ou ser proveniente das experiências cotidianas do indivíduo, isto é, mais dependentes de sua posição no espaço social (volume e tipos de capital disponíveis) e das condições históricas (a experiência coletiva) do grupo ao qual ele pertence.

As tentativas de educar o gosto do público, por parte dos produtores, não levam em consideração essa definição de gosto e talvez nem pudessem levá-la em conta. Mas tomam-no como uma competência que pode ser ensinada e aprendida. Então, conforme a visão dos produtores há o “bom” e o “mau” gosto, há as boas maneiras e a forma “correta” de se escutar música e de se portar numa sala de concerto. Entretanto, em seus escritos, não há o aspecto do gosto ser uma correspondência entre competência possuída e competência exigida pela obra,

---

<sup>1</sup> BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. p. 42-43

assim como pensa Baxandall. O que tornaria o gosto uma habilidade mais ampla e menos normativa, que não é o caso. O gosto pretendido por esses agentes tem um caráter de normatividade.

Vicente Fittipaldi falava que no ano de 1930 havia um ineditismo de só se falar em música nos círculos sociais mais variados. No lugar de política, dos incêndios, dos zepelins que chegam, falava-se de arte. A doação do Conde Pereira Carneiro para a fundação do Conservatório teria um “alto alcance moral, pelo que representa de estímulo e encorajamento aos que se batem pelo alevantamento cultural de Pernambuco”<sup>2</sup>.

Podemos perceber na fala de Fittipaldi que o lugar da arte nas conversas mundanas adquiriu certa centralidade. O estímulo à música era justificado em termos ético-morais e sob o pretexto do progresso do Estado. Sendo assim, o gosto uniria as classes e ao obscurecer as diferenças sociais, criaria uma irmandade, um objetivo comum (o alevantamento cultural de Pernambuco) e ainda criava uma forma nobre de as elites gastarem seu dinheiro (com o mecenato e a ida aos concertos). Afinal, “a nobreza obriga”<sup>3</sup>, isto é, para se alcançar o estatuto da nobreza não bastava ter poder aquisitivo, mas também, incorporar suas atitudes em relação à cultura, ter uma boa dose do que seria considerado refinamento. Portanto, o primeiro sentido do gosto é adquirido por sua associação à moral, a coletividade e ao progresso cultural, pessoal e coletivo.

Talvez não houvesse essas associações conceituais se o estado de coisas detectado por esses músicos e por outros cronistas fosse diferente. O grau de refinamento e de comportamento do público dos concertos do teatro Santa Isabel precisava ser alterado. Ernani Braga escreve uma crônica que nos informa qual era a situação:

houve, há poucos dias, um concerto no Teatro Santa Isabel. O início da execução do programa foi como um sinal para o desabamento das línguas. Conversava-se nas frisas como numa sala de recepções. É verdade que havia conversa também na plateia e nos camarotes. Há muito tempo que não me era dado assistir a uma conversação assim tão calorosa e generalizada. Também era a parolagem que, terminada cada peça, paroleiros e paroleiras se esqueceram de aplaudir os executantes que tal animação lhes havia emprestado à parolice<sup>4</sup>

E ao final da crônica, pedia que os concertistas adotassem a atitude de parar de tocar ao ouvir conversas do público. No primeiro capítulo, vimos a preocupação que Ernani Braga

<sup>2</sup> *Diário da Manhã* – 29/06/30

<sup>3</sup> O gasto com música faz parte de um leque de dispêndios desinteressados. “De certo modo, o aristocrata não pode deixar de ser generoso, por fidelidade a seu grupo e por fidelidade a si mesmo, como digno de ser membro do grupo. É isso que significa *‘noblesse oblige’*. A nobreza é a nobreza como corpo, como grupo que, incorporado, toma corpo, disposição, *habitus*, torna-se sujeito de práticas nobres e obriga o nobre a agir nobremente. Quando as representações oficiais daquilo que um homem é oficialmente em um espaço social dado torna-se *habitus*, elas se tornam o fundamento real de suas práticas”. Ver: BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 2011. p.152

<sup>4</sup> *Diário da Manhã* – 10/12/33

tinha em educar as massas. No excerto da crônica acima, vemos a sua preocupação com o gosto das elites. Na sua visão, esse era um público despreparado e deseducado (talvez até ofensivo ao artista) de tão destoante que estava daquilo que era considerado o mínimo da boa conduta na sala de concerto: silêncio, concentração plena na audição e os aplausos ao artista ao fim de cada peça. É possível pensar que tal público das elites fosse aos concertos para ostentar uma educação que não dispunha de fato, então, uma ida ao concerto apenas para causar boa impressão social. Como não dispunha do mínimo de educação para apreciar as obras, logo, conversavam e não reconheciam o trabalho do intérprete. Assim, é possível supor que as operações de análise exigidas pelas peças do repertório de concerto não obtivessem correspondência nas disposições e capacidades analíticas dos ouvintes, acostumados a outro tipo de música. Esse descompasso não gerava o prazer de bem empregar as competências que caracterizam o gosto na definição de Baxandall. Por isso, é significativa a ausência de aplausos ao final das músicas como nos informa Ernani Braga.

Uma reação tida como natural (os aplausos) quando detectada sua ausência, gera estranheza, que por sua vez, gera uma reação de indignação e ultraje tornada pública nos jornais e que suscita um apelo aos outros músicos para pararem de tocar (reivindicando a autonomia do artista). Era necessário intervir. O público podia até falar de música, mas não conforme era considerado adequado segundo os críticos. Estavam em conflito dois estilos cognitivos<sup>5</sup> diferentes. De um lado, o estilo cognitivo dos produtores, que tiveram uma formação nos conservatórios europeus, de onde adquiriram suas convenções, regras, sua cosmovisão; do outro lado, o estilo cognitivo dos consumidores, que usavam como esquemas interpretativos as disposições da vida cotidiana, de suas formações profissionais, das leituras que faziam (dos jornais, das revistas mundanas, dos livros disponíveis que tinham)<sup>6</sup>, as experiências que tiveram, as músicas que estavam acostumados a ouvir etc.

É possível perceber, de outro ângulo, que as políticas educacionais estavam sendo empreendidas nesse aspecto, ou seja, do uso da música na educação da população. Um cronista fazia elogios ao governo Vargas pelos estímulos e reformas adotadas para a educação artística da população:

no tocante à instrução, avultam as reformas empreendidas pelo poder revolucionário e levadas a efeito com o mais completo êxito. São provas, incontestes da benéfica

---

<sup>5</sup> O estilo cognitivo é como a formação, os hábitos e as experiências ajustam as categorias perceptivas e o modo de explicar as obras de arte de cada época. A forma de ver e interpretar as obras varia de acordo com os elementos disponíveis (modelos dedutivos e as maneiras consideradas plausíveis de ver, escutar, sentir) e as competências dos indivíduos (quais convenções artísticas ele recorre? Qual o contexto? Como ele mobiliza seus conhecimentos prévios?). Ver: BAXANDALL, Michael. Op. Cit. p.38-40

<sup>6</sup> Foge do âmbito dessa pesquisa, mas cabe perguntar: quais os livros que essas elites liam? Será que tinham acesso a livros de música? Como conseguiam adquiri-los?

mudança de mentalidade advinda após a vitória do movimento de Outubro, as demonstrações já apresentadas ao público pela Diretoria Técnica de Instrução<sup>7</sup>

No mesmo artigo ele apresenta o grupo orfeônico de quinhentas crianças regidas por Ernani Braga no teatro Santa Isabel. Porém, essa apresentação não era gratuita, sem mais nem menos. Antes da apresentação haveria uma palestra de Maria Elisa Viegas Medeiros, sobre a “função educativa da música”. O artigo seguia enfatizando o aprimoramento intelectual das crianças em prol do desenvolvimento da nação e sua ascensão frente às outras nacionalidades. Era preciso educar o gosto das crianças para a música, associando-o a um *ethos* nacionalista e a uma visão de desenvolvimento.

Na coluna “cousas da cidade”, o cronista “Z” falava sobre a situação de Recife no âmbito musical e se expressa em termos semelhantes:

A necessidade de se formar no Recife um centro vivo de arte é que indica por parte do governo estimular os artistas da terra e os que aqui se radicam. Essa é uma questão muito importante, pois a verdade é que se não fossem os artistas de fora que para aqui se transportaram (junto à tenacidade e o esforço dos existentes no nosso meio) o Recife não seria hoje um meio artístico de certa importância. Que seria o Recife sem Manoel Augusto, sem Ernani Braga e sem Vicente Fittipaldi? Todos três de fora, todos três, hoje, quase cem por cento pernambucanos? Que seria o Recife musical sem o casal Odenheimer, Ernesto e Sybilla Odenheimer, o verdadeiro criador da Sociedade de Cultura Musical – um, homem da mais fina sensibilidade musical, outra, uma das maiores pianistas que o Brasil já produziu, em todos os tempos? E citamos apenas esses, para não mencionarmos outros, igualmente merecedores da estima e do apreço público, os quais muito tem feito pelo progresso artístico do Recife. É preciso criar ambiente propício para que os artistas possam viver, desenvolvendo assim, a cultura geral<sup>8</sup>

O articulista se expressa assim, em termos de necessidade da sobrevivência material dos artistas para contribuírem para o desenvolvimento cultural da cidade. Esse desenvolvimento também seria suportado por uma crítica musical afinada. Para Vicente Fittipaldi, uma das curiosidades de Recife são os críticos de festas de caridade. “Uma crítica erudita e pesada”. Para ele se o concerto fosse entregue na mão de tal crítico (ele não cita nomes, mas a alusão deixa a entender que se trata de Valdemar de Oliveira)

a coisa teria assumido um cunho acentuada e patrioticamente nacionalista (o homem é ferozmente ‘indústria nacional’). E não teríamos assim, ido buscar em longínquos países, nomes mais ou menos asseverados. Seria tudo brasileiro da silva, como soe acontecer nas festas da ‘Cultura’ tão sábia e nacionalmente orientada... e mais ainda: teríamos tido talvez o gozo supremo (oh! Ventura!) da exibição de um ato de nossas pernambucaníssimas operetas, que por estarem grávidas de valsas vienenses e de foxs americanos, não deixam de ser supernamente brasileiras, pois foram pensadas e compiladas sob este azul e sereno céu pernambucano<sup>9</sup>

<sup>7</sup> *Diário da Manhã* – 18/11/33

<sup>8</sup> *Diário de Pernambuco* – 22/08/36

<sup>9</sup> *Diário de Pernambuco* – 05/10/37

Vê-se que apesar da função educativa do crítico, este não poderia fazer crítica “erudita e pesada”, pois isso não seria didático e tornava-a “inatingível aos tacapes da crítica”<sup>10</sup>, isto é, irrefutável pelos críticos que não usassem palavras rebuscadas. Além disso, ele problematiza o que é a música genuinamente brasileira. Seria música brasileira aquela que somente porque é produzida por autores brasileiros se configuraria como tal? Ou, para ser música brasileira era necessário usar de clichês e convenções que a crítica assim consagrou? Fittipaldi aponta essa contradição em Valdemar, este que criticava as obras por não serem nacionais e, no entanto, escrevia música com influências variadas, sem ser tão estritamente nacional assim como ele exigia dos outros. As perguntas levantadas acima são de difícil solução e Fittipaldi nem chega a indicar uma resposta. Uma coisa é certa: a definição obscura do que é a música brasileira demonstra uma disputa entre as categorias, as narrativas, esses mecanismos lógicos e sociológicos de ordenamento do mundo.

De visão semelhante a Fittipaldi, para Ernani Braga, o crítico deveria usar palavras simples, do cotidiano das pessoas para poder ilustrá-las. Dessa maneira, o crítico tinha a função de fornecer instrumentos de julgamento estético para o público a partir da experiência comum. Logo, poderia enunciar seu gosto em termos corriqueiros, mas repletos de significados. Ele dizia que

é justamente essa a função da crítica: orientar o artista e educar o público, dando elementos àquele para progredir, e a este para julgar. Nem um nem outro de tais serviços presta, quer à arte, quer aos amadores da arte, o crítico que se limita a declarar com ênfase e laconismo: – não gosto! – para mim não vale nada [...] sem explicar as razões em que se baseiam suas sentenças, favoráveis ou contrárias [...] mais comum ainda, é o crítico que critica sem competência para criticar. Para esses, que formam legião, exercer a crítica é tarefa tão fácil como atirar pedras a esmo, sem obrigação de acertar num alvo. Não deixa de ser pitoresco vê-los atrapalhados com estilos, épocas, gêneros, formas, escolas, de que fazem terrível barafunda, mas com que conseguem iludir a boa fé de seus crentes. [...] difícil é dizer, em meia dúzia de palavras simples, do valor real ou fictício do artista, analisando-lhe o trabalho com serenidade e compreensão, para impô-lo à opinião pública, ou encaminhá-lo ao aprimoramento de suas qualidades<sup>11</sup>

O próprio Ernani Braga alertava para os perigos do gosto exagerado do amador que não se educou corretamente na música. Para ele, a pessoa que afirma gostar muito de música nem sempre é boa amizade para o artista. Pois, quer que

o artista pague com ‘troco musical’ um jantar, uma recepção, uma companhia. O amador é impertinente, quer mostrar a todo instante seus largos conhecimentos de música, ou fica a repetir chavões, discorre com incoerência sobre escolas e estilos, embaralha autores e faz comparações inócuas<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Idem

<sup>11</sup> *Diário de Pernambuco* – 24/05/36

<sup>12</sup> *Diário de Pernambuco* – 19/04/36

Em outras palavras, o amador mais dedicado, pode vez ou outra irritar o músico graças aos traços de seu analfabetismo musical transparecido. Logo, não adiantava amar a música se esse amor não fosse acompanhado de uma educação no assunto. Por fim, temos uma distinção entre o gosto fútil, banal, e o gosto artístico. O articulista “R.S” escreve sobre o concerto de Vera Janacopulos e o comportamento do público:

É toda uma impressão que afasta qualquer sentimento de futilidade: pressente-se com clareza que alguma coisa vai ser revelada, alguma coisa muito diferente da pura diversão com tinta de arte, cuja banalidade muita gente considera um esplendor de gênio até, pelo fato de sugerir certas sensações que nada têm que ver com arte. Ninguém de bom-senso vai se impressionar com a quantidade de aplausos que Vera Janacopulos recebeu no seu concerto. Havia muita gente boa, como poucas vezes mesmo se tem visto que por certo aplaudiu com consciência. O mais não fazia outra coisa do que ceder à autoridade do nome da artista, fazendo coro com quem sabia por que aplaudia<sup>13</sup>

Recaindo sobre um marcador de êxito (o aplauso) o crítico busca convencer o leitor de que o gosto artístico nada tem que ver com diversão banal “com tinta de arte” e com sensações que não fossem propriamente artísticas. A arte exige consciência por parte de seus consumidores. Há um público ilustrado, que reconhece o valor da arte, a boa interpretação e há o público que cede à “autoridade do nome do artista”. Um público tem os esquemas perceptivos afinados àquilo que a obra exige de suas competências, portanto, causa-lhes prazer e, conseqüentemente, o aplauso vem naturalmente, exercem o gosto. O outro público é formado pelos desajustados, aqueles que só fazem eco dos primeiros para não aparentarem serem mal-educados.

Em termos semelhantes se expressa o cronista Silvino Lopes. Ele se considera como leigo, mas que isso não deve invalidar sua opinião sobre música. Sua opinião é que

há muito se esboça um movimento artístico de muito brilho em nossa terra, isto é verdade. Que temos no Conservatório Pernambucano o centro controlador das nossas aspirações de cultura artística é outra verdade. Que à frente desse centro controlador se encontra uma autêntica fibra de arte – Ernani Braga, isto é afirmativa que resiste a mais intensa chuva de metralha partida dos sofistas. Que a Sociedade de Cultura Musical tem dado ao Recife, na máxima revelação de sua finalidade, tudo que seria para desejar, nem os cegos o negarão. Mas [o desejo desse autor] é de ver a verdadeira arte [erudita] ser melhor compreendida sem o cristão que provoca o acanalhamento do sublime. Educa-se, enfim, o nosso povo e é crença que me anima o fremente desejo de que em todas as camadas há de ser a arte compreendida. Pois uma coisa é a música ligeira e outra é a arte [...]. Se pronunciarmos de boca cheia a palavra arte, quando há mesmo música no ar, vamos ser exigentes. Mas, se tudo é um arremedo, por amor a Santa Cecília [padroeira dos músicos], vamos dar preferência à batucada<sup>14</sup>

Esse cronista alerta para o descompasso entre as iniciativas dos agentes do campo musical e a educação do gosto do público necessária para que essas iniciativas obtivessem o

<sup>13</sup> *Diário de Pernambuco* – 10/10/37

<sup>14</sup> *Diário da Manhã* – 07/04/37



reconhecimento merecido. Ele estabelece uma distinção muito clara entre a música como arte e a música ligeira, para mera diversão, a “batucada”. Conscientizar todas as classes do que é realmente a arte e fazê-las compreender a música é o seu desejo. Não usar a palavra arte em vão assim como se faz com uma divindade (ambos são objetos de culto) e não “acanalhar o sublime” empregando essa palavra erroneamente: só a educação do gosto poderia mudar isso. O autor da crônica é leigo, mas um leigo que se vê como educado nesses assuntos, logo, por que outros leigos não se poderiam educar como ele e contribuir para o brilho da terra, não se deixando desperdiçar os esforços louváveis dos músicos que tanto trabalham pelo desenvolvimento da cultura?

### **Lições Breves I: O conceito correto de música clássica.**

Em 1936, o jornal Diário de Pernambuco publicou uma série de artigos do colunista “Sibemol” intituladas de “lições breves”. Essa série educativa buscava classificar uma gama variada de disposições, elucidar alguns equívocos que as plateias recifenses faziam e direcionar o gosto do público para as “boas maneiras” de ouvir música, a forma correta de se comportar, as tarefas dos orfeonistas, as obrigações dos aprendizes de música etc. Iremos investigar seis dessas lições nos quadros espalhados ao longo desse capítulo.

No primeiro desses artigos, Sibemol ensina o conceito correto de música clássica. Ela possui como características: a) a música anterior ao Romantismo; b) técnica rigorosa: “a música desse gênero é a que pode ser tomada como modelo de construção melódica, harmônica e rítmica”; c) equilíbrio formal: “ideias expostas com clareza e ordem, e desenvolvidas com sobriedade e justeza de proporções”. A partir daí, o autor segue fazendo uma série de distinções entre clássico e sério. São sérios: Chopin, Villa-Lobos, Henrique Oswald, Schumann etc. “concluindo, nem toda música séria é clássica. Uma ópera de Wagner é música séria demais, mas nem um pouquinho clássica. Em compensação, o minueto do Boi de Haydn, ou os rouxinóis amorosos de Rameau não se poderiam qualificar propriamente de música séria. Mas são páginas clássicas” (*Diário de Pernambuco* – 12/04/36)

Destarte, o articulista distingue a música séria da música clássica e o leitor equipado dessas categorias poderia melhor diferenciar uma da outra, deixando de cometer equívocos e demonstrando ter uma capacidade de discernimento superior e mais apropriada aos esquemas classificatórios dos produtores do subcampo da música erudita.

Em suma, o gosto possuía essas características para esses escritores: 1) ele é ensinável e aprendido; 2) está associado ao desenvolvimento moral, cultural (saída do gosto da diversão

para o gosto artístico) e social (o gosto pela música erudita tornaria a nação mais desenvolvida); 3) ele é uma atividade consciente (reconhecimento do valor intrínseco do artista); 4) Ele opera segundo classificações distintivas (aquele que as domina torna-se distinto e é capaz de distinguir as características da “boa” e “má” música).

### **Lições Breves II: como se deve tratar um artista**

a) Professor: “o professor deve ser respeitosamente acatado pelo discípulo, seja este de condição social muito superior ao seu mestre”. E sobre os honorários: “esses honorários nunca lhe devem ser contado como a um fornecedor, sem uma sobrecarta, ou pedindo-lhe troco”; b) Virtuoso: “dar-lhe atenções especiais, apresenta-lo aos convidados, respeitar suas exigências particulares que podem ser insignificantes para qualquer dos convidados, mas coisas importantíssimas para o artista, e sem as quais ele poderá sentir-se inteiramente inibido”; c) Músicos de orquestra: “servir-lhes um lanche, dar-lhes momento de repouso entre um número e outro”. “A um artista nunca se devem pagar os honorários ostensivamente. Não é de boa ética social. Há sempre maneira de cumprir esse dever, com discrição e delicadeza, a que nenhum artista é insensível” (*Diário de Pernambuco* – 31/05/36)

Esse artigo fixa uma ética entre contratante e músico. Note-se a denegação do mundo econômico nessa ética. O artista exige ser bem tratado e bem pago, mas há uma conduta discreta para fazê-los. O artista não deve ser tratado como um fornecedor, isto é, como alguém interessado numa relação comercial. Aos artistas se deve dar “momentos de repouso” e aos virtuosos respeitá-los as extravagâncias e dar-lhe atenção especial. Uma conduta assim descrita alertava o leitor dos “excessos” do contratante. É um artigo que tenta redistribuir as forças nessa relação de poder como se dissesse: “você pode tratar mal quem vende objetos e quem comercia, mas não deve tratar mal quem presta serviços artísticos, pois esses são nobres”. Mormente, quando o artista é de condição social inferior ao discípulo/contratante. O título de nobreza cultural conquistado pelo aprendizado da arte deveria ser fator compensador numa relação econômica assimétrica. A reivindicação de um peso maior de um capital cultural frente ao econômico.

Percebemos, pelo que foi visto até aqui, que havia tentativas para a mudança da sensibilidade da população recifense. Dessa maneira, os agentes do campo buscavam tornar o gosto dos consumidores mais próximo do seu. Isso significa que eles tinham a intenção de que o público percebesse e apreciasse a música conforme suas categorias e seu estilo cognitivo (padrões de comedimento, concentração, não haver esnobismo ou ostentação social por ir a concertos, mas tentar compreendê-la). Talvez, tomando emprestada a nomenclatura de Turino

sobre música participativa e presentacional<sup>15</sup>, eles estivessem tentando colocar uma grade interpretativa de música presentacional num público com uma grade de música participativa, mas que estava ávido por aprender o jeito “certo” de ouvir música, de falar sobre ela e de como se comportar segundo uma etiqueta da música europeia.

Na coluna “A crônica da cidade” podia-se ler:

o movimento musical no Recife, nesses últimos anos vem se tornando notável. Artistas de renome mundial – artistas como Kreisler, apenas para citar o mais conhecido dentre aqueles para quem a música é puro esnobismo – não deixam de desembarcar aqui para a satisfação de um reduzido número de apaixonados. Porque, então, ouvidos tantos artistas do arco, do teclado, do canto, não se nota uma curiosidade crescente do público em torno dessas audições, um aumento de efetivo que seria de se esperar do número de assistentes? Plateias reduzidas, compostas por um certo número que tem a pontualidade de verdadeiros amantes. Conhecemos o público que vai a estes concertos: uma espécie de grande família, onde um elemento novo que aparece é facilmente identificado. Então, como explicar que diante disso possamos falar em progresso em matéria de arte musical? Apenas por isto: pela existência dum grupo de esforçados, de homens que se isolam do pessimismo ambiente e pontualmente oferecem audições que um povo mais artisticamente educado decerto apreciaria de outro modo: comparecendo aos concertos [...] artistas não nos tem faltado – e dos ótimos – falta-nos público<sup>16</sup>

É todo um aparato conceitual mobilizado junto da ideia de gosto: a ideia de progresso, de brasilidade (coletivo > individual) de uma tradição desenterrada, ou melhor, inventada e pronta para ser saboreada com novos temperos e que não exibiam o atraso ou as origens humildes de onde veio. Um Brasil mestiço digno de exportação para as plateias dos EUA e Europa, através de nossos embaixadores e embaixatrizes artísticos.

Para que esse produto de exportação obtivesse êxito, temos que nos lembrar da grande coqueluche que os modernismos desencadearam pelo exótico, pela regressão ao que é íntimo, pela “descoberta” do inconsciente freudiano. De modo geral, resgatar a origem era resgatar a vida, esta que fora esvaziada por um cotidiano insípido. A vitalidade desejada poderia ser alcançada nos trópicos este mundo do “outro”. Essa mudança de perspectiva dos artistas europeus se deve à desagregação da ordem social e a perda

da aura de sacralidade e dignidade superior, que fora construída ao redor da figura humana pela religião ou pela filosofia, era o sinal mais evidente da dissolução de um padrão de ordenação social que até então retirara dessas duas fontes a sua identidade e justificação. As grandes cidades; a alfabetização, educação, lazer, comunicação social e conscrição de massas; os complexos industriais, as linhas de montagem e o

<sup>15</sup> A “performance participativa” é um tipo de prática musical em que não há distinção entre artista/audiência. Há apenas participantes e participantes potenciais. Logo em seguida, há a “performance presentacional” que se define como as situações onde há a distinção entre um grupo de artistas que proveem música para uma audiência. O modo presentacional encara a música como objeto de arte, como forma fechada. A participativa encara como forma aberta. Ver: TURINO, Thomas. Participatory and presentational performance. In: *Music as social life*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

<sup>16</sup> *Diário da Manhã* – 15/11/36

consumo padronizado corroeram as bases tradicionais da comunhão espiritual transcendente ou metafísica<sup>17</sup>

Em outras palavras, esses artistas estavam valorizando aquilo que era considerado “raiz” no lugar do que era considerado “artificial” (europeizado). Desta maneira, as artes buscavam uma reorientação simbólica e se viraram para formas míticas arcaicas, para o inconsciente, para o primitivo. Se o mundo estava fragmentado, se a ordem social estava se diluindo, então era necessário criar uma nova fé, um novo homem, uma nova comunhão social. Basta que nos lembremos dos impulsos primitivistas de Stravinsky, de Gauguin e Picasso em suas buscas pela originalidade e reintegração da psique<sup>18</sup>. Então era essa a hora do Brasil criar uma imagem de si, uma música própria para mostrar ao exterior, a nossa mistura, a nossa “aptidão natural” para uma arte selvagem, arrojada e original, visto que dispúnhamos de vários elementos que as vanguardas artísticas europeias estavam valorizando. Entretanto, de pouco adiantava termos uma produção artística afinada às tendências internacionais se não havia um público consumidor no mercado interno. É por isso que as tentativas de educação do gosto se mostram centrais nessa configuração.

## 4.2 Nação brasileira

Através da leitura de tudo aquilo que foi escrito no primeiro capítulo e os trechos das crônicas compiladas nesse capítulo, vemos que boa parte das apreciações musicais continha alguma referência à nação, à pátria, ao Brasil e suas regiões. O rádio tinha papel fundamental na formação da consciência nacional. O cronista Benjamin Lima colocava que

quando, em futuro forçosamente remoto, existirem, em todas as capitais brasileiras, estações [de rádio] bastante poderosas para se fazerem ouvir por toda a extensão do território pátrio, ficará virtualmente resolvido o problema da formação de uma nacionalidade verdadeiramente uma do ponto de vista espiritual, de uma nação positivamente unificada no tocante às manifestações da vida artística<sup>19</sup>

<sup>17</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992. p.176

<sup>18</sup> Não se pode deixar de salientar os artistas estudados por Schorske. Eles faziam uma arte que criticava os valores liberais e contra uma cultura paternal. Eles buscavam esse novo homem, esse novo “eu”. Queriam uma arte que provesse ao homem moderno, asilo da vida moderna. Esses artistas usavam elementos da cultura grega arcaica como metáforas para escavar o instinto, liberar a sexualidade e os impulsos reprimidos por uma cultura austríaca moralista. Schoenberg buscava aceitar a verdade “selvagem” que se tornou seu substituto do cultivo de valores utópicos. Esse artista destacava a necessidade e a impossibilidade de formular visões sociais coletivas devido à natureza da vida moderna. Num mundo em dissolução, só há o fim da arte tradicional e do artista. É significativo que para Klimt e o grupo da Secessão, a “música aparece como uma musa trágica, com o poder de transformar instintos enterrados e poderes cósmicos misteriosos em harmonia”. (tradução minha)

Ver: SCHORSKE, Carl. *Fin-de siècle Vienna: politics and culture*. New York: Vintage Books, 1981. p.221

<sup>19</sup> *Jornal do Commercio* – 19/05/35

Mas, o que estava acontecendo, na visão desse cronista, era o envio dos principais artistas regionais para o Rio de Janeiro para a “possível propagação pelo microfone”, ou seja, era a cidade que centralizava esse processo de nacionalização pelas ondas sonoras. Por esse ângulo, podemos perceber como a relação entre imprensa e rádio se dava nessa configuração. O seguinte trecho, reproduzido na imprensa recifense, de Maria Rosa (RJ) ouvinte da P.R.A.8 a “voz do Norte” é um desses que usa os termos região e pátria para fazer seu julgamento estético. Na sua carta publicada pelo *Diário de Pernambuco*, ela diz que se sentiu emocionada com o programa em que ouviu as peças regionais de Ernani Braga que no entender dela, evocavam as “plagas distantes do meu Brasil”. Diz que o programa foi fundamental para conhecer o que é nosso e que o rádio é o “maior veículo de propaganda do Brasil, dentro do Brasil, formulando o intercâmbio tão necessário para a debandada do regionalismo e a implantação da ideia de ‘unidade da pátria’”<sup>20</sup>

Esse trecho da carta de Maria Rosa para o *Diário de Pernambuco* evidencia o papel da música em representar lugares, nesse caso os lugares distantes, lugares “outros” que eram o Nordeste para uma pessoa do Sul-Sudeste do país. O rádio fazia então, a propaganda do Brasil para o brasileiro. Em outras palavras, a música veiculada no rádio tinha o importante papel de criar, por meio dos sons, uma representação de lugares do Brasil dos quais muitos brasileiros jamais iriam visitar. Além disso, o rádio era “pensado como o veículo capaz de produzir não só esta integração nacional, com o encurtamento das distâncias e diferenças entre suas regiões, mas também como capaz de produzir e divulgar essa cultura nacional”<sup>21</sup>

O compositor tinha a tarefa de criar essa imagem sonora do Brasil. Sua função política estava sendo atingida quando fazia isso. Não só propaganda do Brasil para os brasileiros, mas essas obras também chegavam a funcionar como a propaganda de um dado Brasil para o exterior. Era produto de exportação. A cantora Vera Janacopulos fala nesse sentido em uma entrevista. Ela diz que as sociedades musicais estavam dando o impulso para o progresso do mundo artístico brasileiro. A música brasileira estava sendo muito bem recebida na Europa. Porém, fala que ainda há de se melhorar a propaganda de nossa música lá fora. Os cantores brasileiros quase não incluem música brasileira em seus repertórios quando em turnê pela Europa. Para ela, sobretudo na música brasileira, preferia cantar as músicas populares por ter

---

<sup>20</sup> Todas as citações desse parágrafo são do *Diário de Pernambuco* – 08/08/34

<sup>21</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009. p.170

“um sabor diferente e uma riqueza de ritmos sem conta. É uma música que agrada sempre. E representa a alma de todos, a linguagem comum dos povos”<sup>22</sup>.

Numa outra ocasião, o concerto de Bidu Sayão nos EUA repercutiu de tal forma que “os torradores de café norte-americanos ficaram espantados quando souberam que não éramos, apenas, um imenso cafezal; bem espantados, porque, até então, nos tomavam por um povo audaz, somente no tocante à confiança de credores, povo que às vezes, tem gestos largos”. Para o articulista que comentou seu concerto, Bidu Sayão era a representante da voz de nossa raça: “vamos ouvir, a um só tempo, a doloridade [*sic*] dos nossos poetas, a impetuosidade da cachoeira de Paulo Afonso, o rumor das nossas selvas e havemos de sentir, nessa voz, a grandeza da terra, o calor do sol, o sentimento do povo e a própria dignidade nacional, pois um povo só é digno quando tem artistas”<sup>23</sup>. Vemos claramente que o artista é o símbolo da dignidade do povo e da nação. A música evocava imagens de lugares exóticos, da natureza exuberante, era capaz de ser síntese de estímulos intelectuais (pelos poetas) e de estímulos táteis (calor do sol). Além de ser capaz de desvincular a imagem empobrecedora de grande cafezal que o Brasil tinha nos EUA. Refazendo pela estética, uma imagem consagrada pela economia e política. Cultura fazendo política exterior.

Embora muito se fizesse alusão à pátria, não era evidente aquilo que era música brasileira e, portanto, o que a música precisava ter para ser considerada como tal. Esse questionamento pode ser observado na seguinte entrevista com Djanira Fernandes, cantora lírica de Pernambuco. Para ela

o movimento coletivo de norte a sul em favor das artes no Brasil, e, sobretudo em favor de uma música que deveria tomar o nome de música brasileira ‘purificada, inteiramente, de influências subalternas’ [...]. Não vamos negar que a nossa música está atravessando uma época de grande confusão. Ninguém sabe, ao certo, o que é a música brasileira. Sobre esse ponto não há nenhuma harmonia de vistas, nem de concepção. Chama-se de música nacional toda a música, boa ou má, que se fabrica no país. Não seria o tempo de surgir uma providência contra esse estado de coisas? [...] Só falta a Pernambuco, para ser o Estado líder do movimento artístico brasileiro, um pouco de melhor gosto... da parte dos leigos. Porque da parte dos artistas não somente há bom gosto, mas uma admirável força de trabalho e de iniciativa<sup>24</sup>

Logo, podemos perceber que as definições e os estereótipos do que é ser brasileiro estavam em disputa, eram ainda muito ambíguas para se chegar a um consenso. O estereótipo do Brasil como país do samba, do carnaval e do futebol ainda não estava consolidado e nos anos 1930 é possível verificar que os agentes do campo da música erudita colocavam sua resistência e disputavam o seu lugar na construção da representação legítima sobre o Brasil.

<sup>22</sup> *Diário de Pernambuco* – 05/07/35

<sup>23</sup> Todas as citações desse parágrafo encontra-se em *Diário da Manhã* – 15/11/36

<sup>24</sup> *Diário de Pernambuco* – 30/12/36

Estamos vendo aqui o processo pelo qual o nacionalismo seleciona imagens e sons para a representação legítima da nação. Longe de ser um processo pacífico e linear, está eivado de conflitos, de justificativas variadas, de lutas entre grupos e suas capacidades em mobilizar seus capitais no campo do poder. Uma dessas representações ambíguas e sua justificativa estão presentes a seguir, na crônica d'O Jornal do Rio de Janeiro e reproduzida pelo Diário de Pernambuco:

Ernani Braga é um seguidor de Villa-Lobos. Anda cantando com o mesmo sentimento e o mesmo carinho do mestre as expressões mais vivas dessa música *brasileira de pé descalço* para os labores das estilizações. Esse ímpeto de puro nacionalismo da música de Ernani Braga não se extinguiu com a mudança do compositor para outros climas. Recife, pelo contrário – para onde se transportou há dez anos atrás, – revelou-se para ele o seu verdadeiro campo de explorações folclóricas. Porque não existe no Brasil, nem mesmo nas doçuras baiana dos cateretês do Recôncavo, ou nos choros que descem dos morros cariocas, música mais brasileira, *de mais destacada unidade nacional, que a do Nordeste*. Principalmente a pernambucana. Ernani Braga soube senti-la e interpretá-la na sua expressão mais viva, mais íntima. Foi colhendo aquelas *melodias que andavam despreocupadas e à toa na boca do povo e dando-lhes vestimentas para as galas dos salões e dos concertos públicos*<sup>25</sup>.

O autor segue falando sobre as embaixadas artísticas que promovem o intercâmbio Recife-São Paulo e outros estados brasileiros. As embaixadas artísticas estreitariam “os laços amistosos e fraternais entre brasileiros de regiões diversas”. Ernani Braga teria ido a São Paulo para a inauguração da Rádio Tupi, que contaria com um orfeão pernambucano em sua estreia. A música nordestina, afirma Braga nessa entrevista, é de “profunda brasilidade, trazendo ao povo paulista um pouco de música popular nordestina, tão diferente desta do Sul, por estar menos infiltrada de influências cosmopolitas”<sup>26</sup>

Outra prova da polimorfia dessa nação é a evidenciada pela não padronização do hino nacional. A seguinte crônica destaca isso. Conta Ernani Braga que no palácio do Catete, na época das festas natalinas, um orfeão regido por Villa-Lobos não cantou o hino nacional. A multidão ficou enfurecida e lamentou o ato de Villa quase como se fosse um crime, um ataque ao patrimônio de nossa nacionalidade. É que Villa não queria que as crianças cantassem o hino de forma errada. Então a medida adotada

para maior eficiência da campanha projetada, [era que] cada exemplar da edição correta e definitiva do Hino deveria ser acompanhada de um apêndice, em que fossem apontados os erros mais comumente cometidos pelas crianças, afim de que os professores os enxergassem bem, e insistissem em combatê-los [...]. Em Recife, nos últimos concertos o hino tem sido abolido e continuará abolido tanto quanto dependa de mim, até que se conserte<sup>27</sup>

<sup>25</sup> *Diário de Pernambuco* – 31/07/37. Ênfases minhas.

<sup>26</sup> Todas as citações desse parágrafo estão em *Diário de Pernambuco* – 31/07/37

<sup>27</sup> *Diário da Manhã* – 27/01/35

Não obstante as representações sobre a nação estarem em conflito, há todo um esforço para padronizá-las, por escolher qual é a mais genuína, a mais autêntica. Pelo que vimos das citações acima. Para uns, a música mais genuinamente brasileira era a nordestina como revelou aquela crônica d'O Jornal do Rio de Janeiro reproduzida pelo Diário de Pernambuco. Mas por que o Nordeste? Bem, havia uma visão de que o Nordeste seria mais “puro”, por o capitalismo não ter adentrado com a mesma intensidade que no Sul/Sudeste, então, o Nordeste seria a região “menos contaminada” pelas influências deletérias da modernidade. Essas novas formas de sociabilidade, a aceleração do tempo e suas consequências na arte tornaram as expressões artísticas do Sul “menos autênticas”. Todavia,

não é a toa que as pretensas tradições nordestinas [serem] sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas como sempre mais próximas da verdade da terra<sup>28</sup>

Essa pretensa autenticidade do Nordeste e de sua música estava sendo usada para construir o novo em matéria de música de concerto. E, concomitantemente, apontando os olhos na continuação do passado. Uma arte moderna criada para servir de asilo à vida moderna. Relíquias para serem cultivadas e cultuadas, pois esses objetos de culto estavam à beira de um abismo chamado progresso. Algo que só foi possível de se pensar assim com a crise do paradigma naturalista e a necessidade de se pensar a identidade nacional em termos de cultura. Nordeste visto como área da tradição, do rural, e São Paulo como área da cultura moderna, urbano-industrial. Nordeste, espaço da saudade e da tradição, aqui também inventado pelo compositor erudito<sup>29</sup>.

Em 1936, Ernani Braga apresenta uma composição para dois pianos intitulada “Festa na roça”. Seus movimentos eram: *I. No largo da igrejinha; II. No salão da casa-grande; III. No terreiro da Senzala*<sup>30</sup>. Já pelos títulos dos movimentos se percebe as escolhas temáticas, e o que quer representar desse Nordeste. A recepção foi divergente. O Diário de Pernambuco noticia: “pode-se dizer, sem risco de exagero, que essa parte do programa comoveu a todo brasileiro, que ouviu em forma de música de câmara o que já conhecia das festas de Igreja,

<sup>28</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009. p.91

<sup>29</sup> Idem, p.65.

<sup>30</sup> *Diário de Pernambuco* – 15/12/36. A partitura dessa composição se encontra no acervo do Conservatório Pernambucano de Música, mas está incompleta.



dos terreiros, das retretas e das festas de subúrbio”<sup>31</sup>. Enquanto que o cronista “A.B” (Antônio Vicente de Andrade<sup>32</sup>) do *Diário da Manhã* escreve sobre essa obra:

Já está em tempo de todos os nossos compositores criarem música brasileira. Não é mais uma questão de motivos brasileiros, que já temos explorados demasiadamente, mas uma questão de expressão, a primordial característica, na evidência de uma música nacional de qualquer povo da terra [...]. Onde, porém, o maestro Ernani Braga atinge verdadeiramente a expressão da alma brasileira, sentindo a simplicidade rústica do povo do interior e a riqueza de sugestões poéticas das charangas, dos fogos de artifício dos foguetes, dos sinos, dos vendedores de bugigangas [...] é na primeira parte de “Festa na roça”, possuindo ela ainda um sentido heroico, que é peculiar ao arrebato nordestino. Julgamos ser de todo dispensável o título de “Festa na roça”, dado àquela composição, porque dá a ideia de atraso, de falta de progresso, de ignorância e de falta de inteligência<sup>33</sup>

Por conseguinte, vemos que os dois cronistas salientam que essa composição tinha a capacidade de evocar sonoramente, lugares, imagens típicas da sociabilidade do Nordeste. Entretanto, enquanto o primeiro cronista elogia a obra como síntese de algo que qualquer brasileiro já conhecia; o segundo cronista concorda com isso, mas vai além daquele: critica o título da peça por ela fazer associações com o atraso, com a ignorância do povo da região representada. Aliás, esse cronista ao comentar essa obra, evidencia tensões semelhantes às pensadas por Mário de Andrade. Para ambos, esse era o período da nacionalização, de “conformar a produção humana do país com a realidade nacional, [pois] toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, de construção”<sup>34</sup>. Ainda assim, “se de fato agora é período de formação devemos empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que a música artística não é fenômeno popular, porém desenvolvimento deste”<sup>35</sup>.

Então, o ponto de vista de ambos era de que harmonizar temas folclóricos era o primeiro passo na fase de construção nacional, a segunda fase, atingida por Ernani Braga na opinião desse cronista sobre a obra do compositor, era a atingida pela expressão “pura” e individual do compositor. Nela, há uma diluição dos elementos nacionais em sua sonoridade de tal maneira que não se pode mais identificar claramente a origem folclórica. Sem, contudo ser obra totalmente desinteressada e individualizante. Era como se fosse possível aspirar à essência da nação pelo perfume da memória do compositor. Ele teria atingido o estágio de síntese, de compreensão subterrânea, instintiva, das formas de expressão nacionais. Não

<sup>31</sup> *Diário de Pernambuco* – 16/12/36

<sup>32</sup> NASCIMENTO, Luiz. *Dicionário de pseudônimos de jornalistas pernambucanos*. Recife: UFPE, Ed. Universitária, 1983. p.54

<sup>33</sup> *Diário da Manhã* – 20/12/36

<sup>34</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. p.4

<sup>35</sup> Idem, p.12

precisava mais do uso do folclore como citação ou inspiração, nas veias de sua obra já correria o sangue brasileiro.

Logo, como vimos acima, o Nordeste tinha maior potencial para revelar uma pretensa “alma brasileira” – alma esta de tal modo plural que não tinha poder suficiente para apagar as resistências de certas pessoas, que, como vimos, achassem depreciativas as imagens de atraso vinculadas ao Nordeste – que deveria ser coletada, encapsulada e divulgada para o resto do Brasil e aí não é de se espantar as Missões empreendidas por Mário de Andrade e todo o seu esforço em documentar uma tradição, que aos seus olhos, logo ia se perder com a progressiva expansão do capitalismo. Concorre para essas considerações uma mudança de estatuto da música popular. Como deixa claro o cronista Rodrigues de Carvalho. Ele fala que se foi o tempo em que a cantiga popular e a toada de matuto eram coisas sem valor, agora são usados fragmentos de “alma do povo”, para músicas eruditas. Sobre E. Braga ele afirma: “o seu gênio de artista aliou-se à preocupação de *nacionalizar a música anônima na voz anônima da vulgaridade, para daí extrair alguma coisa que é a nossa própria alma*”<sup>36</sup>.

Ernani Braga, certa vez escreve um artigo falando das semelhanças e diferenças entre a música do Norte e a do Sul do país. Para ele, as músicas do Norte e do Sul são muito interessantes, melódica e ritmicamente.

é que a melodia e o ritmo não dependem do esforço nem de aplicação. Brotam espontaneamente da alma brasileira. Nós temos pendor natural para a música. Tanto ou mais que qualquer outro povo [...]. Mas se à facilidade natural o brasileiro juntasse uma pequena dose de trabalho sistemático, no sentido de apurar sua musicalidade inata, a nossa música popular melhoraria de qualidade [...]. Tenho, aliás para mim que o fato dos compositores populares não conhecerem música não traz desvantagem a ninguém. Nem mesmo à música. Eles se aventuram, na sua ignorância, a certas audácias que se permitiriam de olhos abertos e que não deixam de ter um encanto todo especial<sup>37</sup>

A grande diferença do Brasil para as outras nações é que a música popular é mal escrita, aqui, pelos seus letrados musicais. Por culpa deles que “desfiguram e desvalorizam a nossa literatura musical popular”<sup>38</sup> é onde reside a única semelhança da música do Norte e a do Sul: a música mal escrita pelos letrados. De resto, essas regiões tinham músicas muito diferentes na opinião do autor. Nesse excerto podemos perceber a naturalização da musicalidade do brasileiro. Por jorrar de sua ignorância, a música do povo tinha autenticidade, não estava confinada por regras seguidas por aqueles que estudaram música formalmente. Ainda assim, havia espaço para o melhoramento da música. Essa deveria progredir com o estudo sistemático e seus letrados, que seriam os guardiões dessas tradições, deveriam se

<sup>36</sup> *Jornal Pequeno* – 14/12/32. Ênfase minha.

<sup>37</sup> *Diário da Manhã* – 20/01/35

<sup>38</sup> *Idem*.

aperfeiçoar para conseguirem transcrever com maior exatidão para a partitura as nuances que o povo, em sua ignorância, era capaz de realizar. Só assim para se captar a riqueza de nossas manifestações musicais, que a todo instante estão na mira de comparações com os outros países. É como se Ernani dissesse: “temos a faca e o queijo na mão, mas precisamos amolar melhor essa faca e aprender a usá-la corretamente para o Brasil obter o reconhecimento que merece do exterior”

Então, o compositor era responsável por nacionalizar as músicas de seu próprio povo. É por isso que as cantigas e toadas adquiriram um novo estatuto. Elas eram o material de inspiração para o compositor nacionalizar a música anônima. Note-se que a existência de uma produção anônima, da qual não se pode identificar a fonte, serve para produzir a ideia de uma comunidade nacional de origem. Ela, portanto, não nascia nacional, mas se tornava nacional pela intervenção do gênio do compositor. Ele é que extrairia daí a nossa alma e nos daria ela de volta. Só teríamos consciência de nossa alma nacional na medida em que o compositor apanhasse qual passarinho, os elementos perdidos de nossa alma no anonimato, para montar o quebra-cabeça da nacionalidade. Esse compositor é qual um arqueólogo que transforma a natureza, base de seu trabalho – as sedimentações sonoras da experiência popular, que vão transformando, demorada e organicamente, suas moléculas em diamantes brutos a serem lapidados para ganharem seu valor no mercado – num artefato inteligível para outro público que só reconhece o valor da joia do ourives, mas que quando anda por aí não percebe que embaixo dos seus pés há uma imensidão de pedras preciosas, de muiraquitãs.

Se antes, no século XIX, as expressões populares eram vistas como símbolo de nosso atraso, pois nos espelhávamos na cultura e nas linguagens artísticas europeias; agora, sobretudo depois da 1ª Guerra e a desilusão relativa com a Europa, as expressões populares se tornaram a nossa maior riqueza e precisavam ser reconhecidas e valorizadas. Como explica Vassili Rivron,

a ideia de nação, tal qual foi teorizada pelos pensadores políticos europeus do XVIII e XIX, implica uma ideia de soberania nacional e de uma unidade étnica (fundada sobre a língua e a raça) da população sobre um território. O advento de um regime republicano e a integração de uma parte importante da população (a dos antigos escravos) naquilo que queríamos considerar como nação, coloca a necessidade de transformar inteiramente as representações e ligações sociais e de inventar uma unidade da população fora de uma unidade racial e cultural associada às raças puras. Ela deveria ser pensada sobre a base da mestiçagem que, no contexto ideológico positivista, evolucionista e racista do fim do XIX era interpretada como degenerescência<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> RIVRON, Vassili. *Enracinement de la littérature et anoblissement de la musique: étude comparée de deux modalités de construction culturelle des Brésil (1888-1964)*. 2005. 598f. Tese (doutorado em sociologia). École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2005. p. 54 (tradução minha)

Esse autor coloca que a força da construção nacional do Brasil é particularmente perceptível, devido ao processo rápido de unificação de uma diversidade social muito contrastante. A solução adotada no plano simbólico para unificar a cultura nacional foi o “mito das três raças” e o “mito da democracia racial”. A valorização do mestiço seria a solução para vários problemas culturais, raciais e econômicos. O que isso demonstra? Para Rivron, a nação é um móvel de disputa no campo do poder sobre a hegemonia e a unificação territorial e cultural. Acompanhar as mudanças do pensamento nacional é parte importante “no processo de diferenciação dos setores de produção científica e artística; na construção de um mercado da cultura que reforça o estatuto do artista e a divulgação de suas obras; ao pôr em jogo um sistema de ensino e de políticas culturais<sup>40</sup> que alcancem amplas parcelas da população”<sup>41</sup>. Ou seja, as representações sobre a nação acompanham a dinâmica dos campos de produção cultural, a constituição de um mercado e de seu público. Os fatores materiais que impactaram a produção musical e sua circulação foram: o advento das casas de discos, o desenvolvimento do cinema e das salas de espetáculo, a concorrência e cooptação pela imprensa e as reconfigurações das práticas da música erudita.

Destarte, a categoria de nação serve como um sistema de inclusão e exclusão, ela sugere uma unidade teórica e a definição de fronteiras (eu/outro<sup>42</sup>) e fixa o cânone nacional. As disputas em torno dessa categoria e da “cultura nacional” vão reconfigurar as noções de sagrado e profano, de ordinário e extraordinário nessa “cultura nacional”. Os agentes envolvidos nessa concorrência, pela representação legítima do nacional, fixarão as tradições a serem valorizadas, consagrarão um panteão artístico e, ao mesmo tempo, vão construir o estatuto de autor, compositor, produtor, crítico. Esses agentes criam clivagens entre os intelectuais e o povo, o nacional e o estrangeiro, assim, consagrando um patrimônio a ser conservado e reificando uma ideia de “essência nacional”<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Em Recife houve o “mês da arte brasileira” na Faculdade de Direito do Recife. Esse evento foi em virtude da reforma do ensino superior pelo ministro da educação, Francisco Campos. Nessa reforma, objetivou-se incorporar o elemento artístico nas escolas superiores. Essa inovação era “feita de acordo com a pedagogia moderna que preconiza a comunhão da arte com a ciência” (*Diário da Manhã* – 02/08/33). Quem era a autoridade para falar da música brasileira e assim consolidar sua posição como intelectual? Ernani Braga.

<sup>41</sup> RIVRON, Vassili. Op. Cit. p. 19

<sup>42</sup> É significativo dessa definição de fronteiras, o uso da música nos orfeões no combate ao comunismo, na defesa dos valores nacionais, das tradições cristãs e do “regime democrático” estes que formam a “base de nossa nacionalidade”. Esses valores que estavam sendo minados por “impatriotas ideias subversivas” do comunismo. Esse uso da música no combate ao comunismo em Recife é indicado no *Diário de Pernambuco* -21/10/37

<sup>43</sup> Parágrafo inspirado nas reflexões de Rivron na introdução de seu trabalho.

### 4.3 O conceito de cultura

Antes de tomar a cultura como tendo um sentido unívoco, vemos ao longo dos escritos abordados que há oscilações entre concepções de cultura. Essas concepções oscilam na medida em que mudam os objetivos de seus agentes e nas condições políticas e sociais em que tais objetivos se encaixavam para persuadir seu público.

Podemos distinguir dois significados que o termo cultura adquire nos escritos. Em primeiro lugar, temos o sentido de cultivo, o sentido estético, em que cultura significa as obras dos artistas eruditos, as obras consagradas e um público que precisa ser educado para compreendê-las. O artigo “Ritmos” de Jorge de Sousa de 1935 ilustra bem esse aspecto. Ele dizia que

não há beleza para os espíritos vazios. O belo não é uma qualidade intrínseca do objeto ou o conteúdo da fantasia, e sim o que nos aparece como expressão de uma especial relação entre o sujeito e o objeto. O mesmo estímulo, segundo a estrutura psicológica e espiritual das criaturas, pode ocasionar relações muito diferentes. Que emoção despertaria num homem ignorante a audição de um trecho de Claude Debussy ou a presença de uma das maravilhosas obras de Rafael? A intensidade do gozo estético varia, segundo o grau de sensibilidade artística e cultura espiritual, de indivíduo a indivíduo. Assim, verificamos que aquilo que para uns causaria indiferentismo ou enfado, pode proporcionar a outros, um indefinível gozo estético, culminando em êxtases<sup>44</sup>

Em segundo lugar, temos o sentido antropológico. Nele, a cultura são as tradições do povo, é a “alma perdida” da nação que precisava ser redescoberta e está ameaçada pelo que é estrangeiro e pelo avanço do capitalismo<sup>45</sup>. Então, de um lado a cultura é algo que nos separa; que nos distingue, de outro lado ela é algo que nos une num território e nos dá motivos para celebrá-la; por fim ela é um objetivo superior, um ideal de civilização a ser alcançado (talvez inalcançável), um ideal estético que significa um exercício repetitivo e controlado do intelecto e da sensibilidade.

Terry Eagleton em sua história intelectual da modernidade já apontou a dificuldade da cultura ser somente vida interior numa época de luta de classes e relativismo moral.

Ela deve ser coletiva e formadora, pois é necessário alicerçar a ordem social e política, dar-lhe estabilidade por meio de uma visão de mundo que não seja tão distante entre a classe

<sup>44</sup> *Jornal do Commercio* – 17/03/35. Esse pensamento se assemelha ao que diz Valdemar de Oliveira e a teoria do conhecimento de Platão, como vimos no primeiro capítulo.

<sup>45</sup> Há um imenso debate sobre o conceito de cultura que foge do âmbito desse trabalho, mas é evidente a oscilação entre os sentidos de cultura proferidos pelos agentes estudados. Um dos sentidos antropológicos possíveis para a cultura é ela ser aquilo que fazemos no cotidiano por meio dos quais construímos uma teia de significados que são socialmente estabelecidos. São práticas, gesto, ações e discursos que codificam e interpretam símbolos e os seus significados. Logo, cultura aqui tem um sentido amplo, é toda prática que não é confinada aos letrados, mas entendida como forma de vida comunitária.

Ver: GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

dominante e seus subordinados. Contudo, essa visão proveniente do fim do século XVIII tem uma contradição. É que

a Razão, assim, era supostamente universal, mas incapaz de se universalizar sequer no interior de uma mesma nação. Insondável fonte de sabedoria tinha, no entanto, um embaraçoso lembrete de sua fragilidade na credulidade dos simples. A credulidade popular podia contribuir para preservar o poder, mas também representava uma afronta aos valores em nome dos quais se pretendia governar<sup>46</sup>

Havia aí uma utopia de a cultura poder ligar a vida cotidiana à arte. O sonho de uma cultura ao mesmo tempo erudita e popular. Engenhosa e simples. Uma cultura que unisse as verdades da *intelligentsia* aos costumes irrefletidos das pessoas comuns de modo a formar uma sociedade orgânica, perdida com a modernidade.

### **Lições Breves III: O virtuose com função social**

Sibemol afirma: “infelizmente nem todos os grandes virtuosos concorrem para o saneamento dos programas de concerto e a consequente educação do gosto das plateias. Alguns deles, e dentre os maiores, continuam soltando foguetes diante do público, procurando embasbacá-lo com paráfrases e fantasias de balofo e ridículo malabarismo”. O articulista valoriza os autores modernos, pois eles “deram aos concertistas material novo para programas, abrindo-lhes rumos inexplorados na técnica instrumental e vocal, mas exigindo-lhes a par de formidáveis recursos virtuosísticos, uma sólida musicalidade” (*Diário de Pernambuco* – 19/04/36).

Podemos perceber que o cronista trata o gosto musical em termos de saneamento. A culpa do gosto do público ser bom ou ruim recai sobre o virtuose, sobre o intérprete. O intérprete deveria tornar sua interpretação a serviço da musicalidade, ser contido, expressar-se mais pelos sons do que pela gesticulação acalorada. Uma profusão de movimentos seria a responsável por confundir o público e fazê-lo pensar que a “boa” música era medida em termos de “malabarismos” no instrumento ou de gesto teatrais. O cronista ensina que avaliar a música pelo seu aspecto gestual é equivocado e que o ouvinte educado, por conseguinte, é aquele que não confunde virtuosismo com musicalidade. Com essa linha de raciocínio, o bom músico pode ser virtuose, mas nem todo virtuose é bom músico, no sentido almejado pelo autor. É tanto que seu elogio à música moderna pode ser encarado como um teste confiável para se identificar o bom músico e o bom ouvinte. Com a música moderna, virtuosismo e musicalidade andam lado a lado. Sendo assim, o ouvinte que diz gostar de música moderna estaria num grau de discernimento maior, pois não seria enganado pelo virtuosismo puro e simples, mas saberia apreciar a musicalidade apurada que só seria alcançada pelo virtuose. O virtuose da música moderna e seus ouvintes estariam no ápice da sofisticação.

Um uso político da cultura em que a política se disfarça com a voz doce da estética. Porém, há um aporia da disseminação da cultura dos privilegiados. De um lado, a difusão pode preservá-la, de outro, propagar esses valores pode transformá-los. Afinal, “para sobreviver, a cultura não pode ser confinada num claustro, tampouco estar aberta a uma fundamental remodelagem”<sup>47</sup>. Destarte, levar essa cultura às massas parece ser para eles, um dever moral dos favorecidos, mas também milita em interesse próprio, pela sua conservação.

Hannah Arendt apontou para outras complexidades da cultura numa época de massas. A cultura se torna ponto de reflexão crucial quando a massa da população “foi a tal ponto liberada do fardo do trabalho fisicamente extenuante que passou a dispor também de lazer de sobra para a cultura”<sup>48</sup>. O que fazer com a cultura<sup>49</sup> quando uma vasta parcela da população que não tinha tempo livre passa a poder consumir bens simbólicos? Deve-se criar uma nova cultura? Deve-se reformular o legado de uma cultura tradicional? Deve-se educar essa população para que consiga inteligir essa cultura tradicional? As respostas foram variadas pelo mundo todo e vários pensadores tentaram resolver esses problemas, mas não há certeza sobre qual procedimento adotar.

O que os produtores dos campos culturais criticavam nas elites era o seu filisteísmo, isto é, aqueles que julgam a cultura em termos de utilidade, de *status* social. Ao comentar o concerto do tenor Reis e Silva, Valdemar de Oliveira disparava: “esses recitais de arte que, uma vez por outra, abrem os salões de concerto da nossa cidade e abalam ou deixam indiferentes as rodas aristocráticas da capital, são, deveras, um índice patente de nossa cultura e do grau desenvolvimento do nosso bom gosto musical”<sup>50</sup>. Mas a idiosincrasia do recifense era comprar ingressos e não ir aos concertos. Por isso,

em lugar nenhum, menos coincidem os valores culturais e os monetários. Dir-se-ia que o bom Deus derramou sobre a nossa insensível cidade, barris de nozes a desdentados. Nossa gente rica, mesmo a *vielle-richeesse*, aceita as localidades que lhe são oferecidas e prima pela ausência ao teatro, no dia do anunciado recital<sup>51</sup>

Esse descompasso entre riqueza material e espiritual já foi apontado por Irene Vernaci em nosso texto. Essa crônica de Valdemar a precede em quatro anos. Então, pouca coisa mudou nesse decorrer do tempo. O mais notável nessa crônica de Valdemar é a observação

<sup>47</sup> Idem, p.121

<sup>48</sup> ARENDT, Hannah. A crise na Cultura: sua importância social e política. In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2016. p.194

<sup>49</sup> Para Hannah Arendt, cultura significa a fabricação de um lar. Criar um mundo, um lar de significados. É onde as coisas e os seus significados durem para as gerações subsequentes. É um legado de experiência que sobreviva e “somente quando essa sobrevivência é assegurada falamos de cultura, e somente quando confrontamos com coisas que existem independentemente de todas as referências utilitárias e funcionais e cuja qualidade continua sempre a mesma, falamos de obras de arte”. Op. Cit. p.205

<sup>50</sup> *Jornal do Commercio* – 15/12/35

<sup>51</sup> Idem.

acerca da falta de refinamento dos ricos tradicionais. A cidade poderia até estar se desenvolvendo materialmente e sofrendo reformas urbanas, mas a reforma também deveria ser cultural e, sobretudo dos mais ricos, que se ufanavam de suas posses. Contudo, não dispunham do que seria considerado para a época um importante capital cultural. Afinal, era com a finalidade de “constituir-se o índice da nossa cultura, o mostrador do progresso do nosso gosto musical, do nosso grau de aperfeiçoamento artístico”<sup>52</sup> que a Sociedade de Cultura musical fora criada. Educar as elites era preciso. Ensiná-las a valorizar o artista moral e materialmente.

Tendo assim um valor de esnobismo, não de “verdade”, essa cultura se tornou um instrumento de ascensão social dos novos-ricos, mormente nos séculos XIX e XX. O modernismo foi uma reação a essa sociedade instrumental. Foi a “rebelião do artista contra seus novos produtores; eles pressentiram o perigo de serem banidos da realidade para uma esfera da tagarelice refinada”<sup>53</sup>. Basta lembrar-se das críticas de Ernani Braga sobre a educação e a “parolagem” do público nos concertos. Os músicos aqui estudados queriam entregar cultura (no sentido de obra durável com valor de culto) e não diversão para a sociedade de massas e para os filisteus das elites. Esses eram os dois grandes problemas enfrentados por eles conforme se depreende de suas crônicas: 1) o filisteísmo; 2) a preocupação das massas unicamente com diversão, sendo, portanto, necessário educá-las. Ora, se vimos que Valdemar de Oliveira associava progresso à cultura, ele também fazia uma distinção entre cultura e educação. Buscando justificar a atuação da Sociedade de Cultura Musical ele afirmava que

a nossa sociedade faz preliminarmente a cultura de seus sócios. O Rádio Clube faz a educação musical de seus sócios (e todos pagam), mas não nos consta, faça a do povo em geral. E, no entanto, poderia esta, ser a atribuição do Rádio Clube. Há uma profunda distinção entre cultura e educação, no verdadeiro sentido psicológico da palavra, e principalmente no sentido em que cabem as finalidades das duas agremiações. Educação – ou instrução musical – é o primeiro cultivo da inteligência musical, é aquilo de que necessita o povo em geral, as massas incultas da população. São as primeiras letras [...]. Educação compete ao governo, incluindo cadeiras de música nos programas de ensino oficial, criando orfeões e bandas militares. Compete ao professorado ensinando os cânticos escolares e o “b a bá” da teoria musical, da gramática ao solfejo. Pode competir a sociedade do rádio, mas não compete a uma associação nos moldes da “Cultura”, no Recife. Esta faz cultura e quem lá vai aos seus concertos, está forrado dessa primeira aprendizagem, trazida das escolas e das praças públicas quando não do meio em que vivem<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Valdemar de Oliveira. *Jornal do Commercio* – 12/03/26

<sup>53</sup> ARENDT. Op.cit. p.197

<sup>54</sup> *Jornal do Commercio* – 08/05/28



Assim, fica evidente o uso do conceito de cultura como cultivado. Um aperfeiçoamento do ser que teve as primeiras lições musicais. Só pode haver cultivado se houver antes uma educação, seja ela a familiarização com a cultura legítima, seja a instrução formal.

Diante desses problemas pode-se pensar que para unir num conjunto orgânico os dois conceitos de cultura, nas práticas e representações, era necessário que toda a parafernália cerebrina seja transformada (ou imite) as formas intuitivas, afetivas; então seria possível trazer o povo para compartilhar do ideal de Absoluto. A arte adquiriria uma forma mitológica e poderia servir como uma nova religião em que intelectuais e o povo se unissem num único projeto. A colaboração de classe é atingida quando as ideias musicais se tornassem tangíveis pelas imagens e fábulas. A arte teria de dar um passo atrás, no formalismo e na experimentação, para alcançar as pessoas comuns. O que esses músicos queriam era uma maior unidade social e não a intensificação da fragmentação – que poderia ser alcançada caso eles escolhessem o caminho que estava sendo trilhado pelas vanguardas europeias – tal como na Antiga Grécia, cuja cultura artística e a cultura como modo de vida dialogavam mais de perto, para os cidadãos gregos<sup>55</sup>. Ou, de forma semelhante àquela estudada por Peter Burke ao sugerir que por volta de 1500 na Europa, a cultura popular era a

cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos os outros. Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais – e suas mulheres – haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais agora estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção de mundo. Um sintoma dessa retirada é a modificação do sentido da palavra “povo”, usada com menor frequência do que antes para designar “todo mundo” ou “gente respeitável”, e com maior frequência para designar “gente simples”<sup>56</sup>

Porém, com a diferença de que no século XX, esses letrados assumiam que tinham uma cultura diferenciada, mas julgavam a participação nos códigos populares como significativa, já que esta seria a pretensa cultura de todos e não mais a cultura das classes baixas. Era como se fosse necessário “voltar” para um tempo anterior ao Iluminismo, no qual os letrados eram biculturais e não os seres apartados do mundo por conta de suas concepções só inteligíveis aos outros letrados.

No entanto, nenhuma dessas concepções de cultura parece aceitar a cultura de massas que estava surgindo na época. Além disso, enxergam a cultura como coisa cristalizada, como algo dado, que herdamos do coletivo anônimo (povo) ou de uma tradição acadêmica. O gosto poderia ser mudado, mas a cultura não. Como fica claro pelos posicionamentos de Ernani Braga, Manoel Augusto e Vicente Fittipaldi, explorados no primeiro capítulo.

<sup>55</sup> Parágrafo que segue a lógica de argumentação de Eagleton na obra já citada. p. 58-59

<sup>56</sup> BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. p. 356

Em todo caso, o músico se colocava como protagonista dessa cultura e colocava o povo/massa numa postura passiva. É elucidativo ver a dificuldade desses agentes, e de outros cronistas que aparecem ocasionalmente, de encarar a capacidade de agência da recepção. Eles praticamente não conseguem enxergar como o público produz e altera os significados de suas obras. Por outro lado, devido ao escopo documental dessa pesquisa e a metodologia empregada, que privilegiou os produtores do campo, é muito difícil identificar como a recepção percebeu e apreciou as obras em circulação na época. Exceto por um artigo aqui e acolá de um cronista usando um pseudônimo e uma eventual carta publicada nos jornais, ainda não temos condições de averiguar os modos pelos quais a recepção apreendeu essas obras.

O que fica é o músico-intelectual que, ora pretende salvar o público de sua ignorância com suas crônicas, palestras, recitais educativos, com peças didáticas (como *Na Floresta Encantada*), ora quer revelar uma cultura que todo brasileiro deveria se orgulhar de ter e fazer parte. O regente das massas orfeônicas, o harmonizador de canções folclóricas e o instrumentista ciente de sua função social são posições ocupadas no momento (na verdade justificadas pelo conceito de cultura antropológico) em que o conceito de cultura ligado à nação prevalece.

Quando a sua legitimidade social (sua função) está ameaçada, esses músicos se abrigam no conceito de cultura-nação. Quando é o seu estatuto de intelectual, isto é, quando concorre com outras artes e quando precisa legitimar o lugar da música de concerto frente à música popular (urbana e rural), esses músicos correm para o conceito de cultura-cultivo. Aquela que só os melhores são dignos de tê-la. Logo, justificando o grau de elevação da música em meio das outras artes. Assim como daqueles que dela gostam, da “mais espiritual das artes”, como os seus mais sensíveis e cultivados adoradores. Em um caso, ela pode estar associada ao termo progresso/desenvolvimento da coletividade; no outro, está associada ao progresso individual.

Talvez a mudança de destinatário de mensagem mude a escolha das associações entre os termos e a escolha de sentido deles. Todavia, nessa oscilação de significados reside um ideal de progresso/desenvolvimento tanto individual quanto coletivo que poderia ser alcançado. É que se no momento em que a música erudita fosse ensinada, ela poderia unir caracteres (ou inventá-los) da nação e, por conseguinte, estariam sendo alcançados os dois objetivos e os dois públicos. Assim, a sociedade e seus indivíduos chegariam a um novo patamar de cultura (no duplo sentido aqui debatido), de tal modo uma cultura única e bem

desenvolvida, que fizesse o Brasil entrar na competição cultural com outros países desenvolvidos.

#### **Lições Breves IV: As maneiras de se ouvir música**

“Não são todas as pessoas que sabem ouvir música, apesar de apaixonadas por ela segundo afirmam”. Sibemol parte então para a tipologia dos ouvintes de música. O primeiro tipo que se subdivide em outros três: “aqueles que falam sozinhos. 1) que comentam o que ouvem com comentários técnicos; 2) que só manifestam preferências; 3) que sobem ‘ao céu’ e dizem ‘fico toda arrepiada ouvindo sons harmoniosos’”. O segundo tipo são “aqueles que comentam com os vizinhos e fazem todo tipo de pergunta: o quanto o concertista ganha, sua vida pessoal, qual o seu próximo concerto etc., mas falam tudo isso enquanto o concertista ainda está em cena”. O terceiro tipo “são aqueles que sofrem de frenesi, que cantarolam e assobiam o que ouvem, os que suspiram e desmaiam, os que marcam o compasso com os pés, atrapalhando a vizinhança”. O quarto e último tipo “são os que gostam de ouvir e são importunados pelo outros três tipos anteriores. Ninguém pode gozar o prazer de uma boa audição musical, falando ou ouvindo falar, durante a mesma. A música deve ser ouvida respeitosamente, por ouvintes absolutamente silenciosos. Por isso mesmo, comentadores, curiosos e frenéticos são indesejáveis em salas de concerto, e indivíduos de cujo gosto musical muito se deve desconfiar” (*Diário de Pernambuco – 26/04/36*).

Essa classificação dos ouvintes de música deixa claro o posicionamento do autor acerca de qual é o tipo verdadeiro, o “bom ouvinte” silencioso e respeitoso. Já os outros tipos de apreciação musical são postos em dúvida pelo autor, sugerindo que tais reações só podem advir de pessoas que não gostam realmente de música. Em vez de respeitar a apreciação e a expressão individual dos ouvintes – afinal as pessoas gostam e se expressam de maneiras diferentes e isso não invalida o seu gosto – o autor as questiona e as exclui de um quadro de referência de comportamentos tido como corretos. A clave interpretativa dele se baseia em padronização e em certo e errado. Os outros comportamentos são desviantes. Já o olhar atual poderia interpretar tal gama de apreciações como de uma riqueza tremenda para a pesquisa sobre apreciação musical, inventariando e estudando a multiplicidade como formas apenas diferentes do ouvinte expressar sua conexão com a música. O olhar do cronista da época não era o de um pesquisador atual, mas um olhar normativo de quem tinha autoridade no assunto, sem necessariamente ser especialista nele.

#### 4.4 Progresso/desenvolvimento

Vimos ao longo dos escritos do primeiro capítulo, e dos que foram analisados neste, que pairava sobre os cronistas a ideia de progresso/desenvolvimento. Essa ideia de progresso/desenvolvimento tinha apelos coletivos e era associada à ideia de gosto. Notadamente, esse gosto deveria progredir sob a tutela desses músicos-intelectuais. Uma vez que o gosto musical do povo ainda estava na infância (ver o que pensava Fittipaldi sobre o povo) era preciso torná-lo maduro. O cronista “A.B.” (Antônio Vicente de Andrade<sup>57</sup>), ao escrever sobre os concertos de Bidu Sayão e Guiomar Novaes, sintetiza muito bem os sentidos que as categorias, de progresso, de cultura e de nação adotadas na época, adquiriam.

O Brasil possui duas embaixatrizes, que pela Arte têm conseguido o que nossos diplomatas até hoje não conseguiram. Bidu Sayão, a cantora do mundo, e Guiomar Novaes, a pianista do mundo, têm sido as maiores *propagandistas no estrangeiro do nosso valor*, como povo artista e como *nação civilizada* [...] os aplausos que elas receberam em Recife foram tanto de reconhecimento, quanto de agradecimento a quem tem *sabido levantar tão alto o nome do Brasil no concerto dos povos cultos*<sup>58</sup>

Era pela arte que o Brasil fazia política exterior. Era pela música erudita que alcançaríamos o patamar de nação civilizada e entraríamos “no concerto dos povos cultos”. A partir daí, podemos observar várias frentes do progresso musical, assim visto pelos produtores e cronistas de Recife. Em primeiro lugar, temos o progresso do ambiente musical, isto é, a vinda dos três “estrangeiros” para a capital pernambucana e o que fizeram pela música de concerto daqui. Haveria um ensino de música sistematizado, concertos regulares, a mudança de status do músico (de músicos de cinema para intérpretes do repertório consagrado da música ocidental) e uma produção musical “própria” com as harmonizações de músicas folclóricas.

Em segundo lugar, haveria o progresso da disseminação social da música de concerto para outras parcelas da sociedade além das elites – conforme a formação de orfeões, dos concertos da Sociedade Populares e a isenção de taxas do Conservatório – afinal, se o esforço era no sentido de inventar a nação, haveria de se ocultar as diferenças de classe unindo todos sob os sons da pátria. Esse seria o progresso da massa amorfa para o status de povo (disciplinado, unido pelos ideais e pela cultura) representantes da alma nacional. Aqui, o progresso era sinônimo de ordem. É significativo desse aspecto o pensamento do cronista José Júlio Rodrigues. Para ele

o progresso de uma educação artística desbasta paralelamente a grosseria ingênita do indivíduo e age como eliminadora de ruins instintos. A este propósito seria bem de

<sup>57</sup> NASCIMENTO, Luiz. *Dicionário de pseudônimos de jornalistas pernambucanos*. Recife: UFPE, Ed. Universitária, 1983. p.54

<sup>58</sup> *Diário da Manhã* – 17/11/36. Ênfases minhas.

aconselhar que fosse poderosamente difundido o culto musical, por orfeões, orquestras de amadores, sociedades de música de câmara [...] em país sobretudo novo como este, em que ainda se marca uma razoável preponderância do instinto sobre a lógica [...] Da música verdadeira, entende-se, e não da picaresca corruptela sonora escrita para quadris e com ritmo de saracoteio<sup>59</sup>

Esse autor fala ainda em “regeneração pela atmosfera de elevação artística” e do arrefecimento da brutalidade originária das gentes se postas num bom ambiente educativo. Pois, a seu ver, deveria “ser instituída, com ferozes atribuições, uma comissão de vigilância e de censura, para o uso da música [...] não deveria ser lícito o massacre impune, feito com premeditação e teimosia, de Beethoven, Chopin ou outros, que vivem nos sacrários da alma”<sup>60</sup>

Em terceiro lugar, haveria o progresso das elites. Elas sairiam da etapa do gosto imaturo do virtuose e do repertório tradicional, que era sempre o mesmo, das salas de concerto, para apreciar as obras modernas e brasileiras. Nessa etapa, aceitariam a sua brasilidade e sua contemporaneidade, deixando de gostar somente do repertório europeu. Assim se reconhecendo como melhores entendedores de música e largando os “vícios” da música popular urbana.

É sob o ideal de progresso/desenvolvimento que se justifica uma série de intervenções no corpo social e, além disso, legitimando a posição dos interventores. A ideia de progresso oferece um objetivo comum, embora com diferentes modos de ser atingida, pelas diferentes classes que a perseguem. Destarte, fica evidente que “o esforço humano era significativo apenas na medida em que ele ajudava a nação a encontrar o seu destino; o mero egoísmo levava à degeneração no lugar do progresso”<sup>61</sup>. Nesse sentido, o progresso não poderia ser individual, mas coletivo, de modo que em poucos anos, Recife era considerada, nos anos 1930, pelos cronistas abordados nesse trabalho, a terceira maior cidade com relevância artística do país e sempre as iniciativas eram consideradas pelo renome ou pelo eco que teriam perante as outras cidades. A ideia de progresso, além de justificar intervenções sociais, tinha o ingrediente de que a história tinha um propósito, que as ações, empreendidas e por empreender, não eram em vão. O progresso as reunia numa linha evolutiva em que os fracassos eram justificados. O progresso criava um senso de ordem através do qual interpretavam o passado para satisfazer as demandas de ação da época. Portanto, o passado da cidade era aquele em que não havia instituições musicais, não havia mecenas de relevo, não havia grandes nomes da música erudita que se fixaram aqui. O passado era feito de mecenas

<sup>59</sup> *Jornal do Commercio* - 03/02/35

<sup>60</sup> *Idem*.

<sup>61</sup> BOWLER, Peter. Patterns of History. In: *The Invention of Progress: the victorians and the past*. Londres: Blackwell Pub, 1990. p.9 (tradução minha). A argumentação desse parágrafo é inspirada nas ideias desse autor.

sem nome e de artistas passageiros. O presente era de uma elite e de um povo mal-educados para os padrões visados pelos produtores.

#### **Lições Breves V: Música em família.**

Diz Sibemol que a música em reuniões familiares deve observar alguns princípios. “Primeiro, deve-se evitar misturar música séria com música ligeira (dança, canção ou semelhantes) da moda. Nem se devem executar os trechos sérios depois destes, mais leves. Os convidados pouco musicais achá-los-iam duplamente detestáveis. Os afeiçoados ao repertório de melhor quilate estranhariam o deslocamento”. A escolha do programa que “deve ser ameno, sem vulgaridade e conter dose generosa de brilhaturas [sic] virtuosísticas. Mozart e Bach destoariam do ambiente de musicatas domésticas” e o número de peças “não devem ultrapassar quatro, sob pena de cochilos e tagarelice. Só no caso de serem reuniões entre pessoas de bom gosto musical comprovado é que se podem colocar programas mais severos e artísticos” (*Diário de Pernambuco* – 10/05/36)

Esse artigo lida com vários pares de oposições que estamos discutindo até aqui. Ao advertir o leitor acerca da música para ser tocada em reuniões familiares, Sibemol alerta contra a mistura de “música séria” e “música ligeira” para o bem dos convidados de gosto mais refinado e para aqueles de gosto menos refinado. Ao tentar agradar ambos os fregueses, o intérprete acabaria não agradando nenhum e tendo sua reputação depreciada. Para evitar isso, o conselho é um repertório mediano e virtuosístico para causar boa impressão. Se até agora vimos as críticas dos músicos contra o culto do virtuose, por este viciar o público numa gestualidade exacerbada e tirar a atenção da música; aqui vemos o conselho contrário. O virtuose se presta à música em família, mas não às salas de concerto. Justamente é o seu virtuosismo que traria a atenção do público para o intérprete, antes que cochilassem ou conversassem. O virtuose é um “mal” necessário em reuniões cujo “bom gosto” não se pode comprovar antecipadamente. Porém, ele é desnecessário para uma plateia de “bom gosto”.

Como havia a ideia de progresso perambulando suas representações, o presente poderia ser mudado para um futuro luminoso, assim como o passado se transformou num presente que era melhor do que aquele. Mas a defesa do progresso cultural, do “alevramento artístico da coletividade”, na expressão de Manoel Augusto, vinha do reconhecimento tácito do descompasso entre o progresso técnico-científico e o progresso espiritual/moral. Se, era necessário intervir na sociedade, era porque o nível em que estava era insatisfatório. Basta lembrarmos da entrevista de Irene Vernaci sobre a fundação do

Conservatório no capítulo anterior<sup>62</sup>. Aqui recaímos nas categorias anteriores. Elas são interdependentes.

Ora, se o progresso deveria ser coletivo, porém setorial, a música de concerto não poderia progredir, nem fazer progredir os seus ouvintes, se ela se desenvolvesse para qualquer direção. Ela progredia, apenas, na medida em que deixava de lado as linguagens composicionais europeias e se enraizava nas expressões populares tidas como a-históricas, ou míticas. Contudo, permanecia a noção de que o progresso material que viviam naquela época e alcançado rapidamente deveria ter uma contrapartida no plano da cultura. Aqueles com capital suficiente e com as disposições culturais para tal, que se convenceram dessa ideia, se tornaram mecenas. Os outros poderiam contribuir a seu modo, indo aos concertos, com boa educação, valorizando os músicos.

Se o Recife progrediu de fato é um falso problema. É necessário destacar que a ideia de progresso foi incluída numa estratégia discursiva para mobilizar grupos de influência. De um lado os poderosos, para que se tornassem mecenas; do outro, o público, para que se educasse na “música séria” e a apreciasse conforme o estilo cognitivo dos produtores, se moldando às expectativas de refinamento, civilidade e o patriotismo correntes.

É assaz complicado perceber com quais categorias uma pessoa comum emitia seu julgamento acerca das obras musicais em circulação. A maior parte dos registros de que dispomos, ora são dos próprios produtores querendo persuadir o público leitor de sua cosmovisão – embora atenuada para circular nos jornais e atingir um público não especializado, até porque esse era o objetivo primordial – ora são de cronistas variados que escreviam um pouco de tudo, preservando sua identidade atrás de um pseudônimo.

Duas posições sociais distintas, mas que não implicavam categorias tão díspares. Com efeito, os músicos usavam vez ou outra, termos provenientes de sua formação específica, mas os termos mais recorrentes eram recolhidos da experiência geral, compartilhada pelos intelectuais da época. Pensar em termos de progresso, nação e gosto era bastante comum nas outras artes do período.

---

<sup>62</sup> Como colocado no capítulo anterior, para Irene Vernaci, “o ambiente está tão preparado para o advento do Conservatório, que ele não representará uma construção levantada na areia, mas sobre alicerces firmes que lhe garantirão perfeita estabilidade”. Para ela, seria essa instituição que lapidaria os “diamantes toscos” e que despertaria “muitas vocações adormecidas”. O Conservatório nas suas expectativas viria a ser o “habitat” e a “casa da música em Recife”, tirando a música da cidade do “terreno de abstrações em que anda perdida”. Por fim, diz que “nos grandes centros, como o Recife, não pode existir uma relação direta entre o desenvolvimento material e a evolução intelectual e moral, sem um Conservatório”. Entrevista presente no: *Diário da Manhã* – 24/06/1930

### **Lições Breves VI: Músicos de ouvido**

“Esses instrumentistas tocam geralmente de ouvido, isto é, sem conhecer a leitura musical, e desconhecendo também a técnica do instrumento a que se dedicaram”. Sobre os cantadores de ouvido ele diz: “se cantam forte são ferozes e se cantam piano são piegas. Só professores poderiam fazê-los evitar tais erros que seriam sanados pela leitura musical e a divisão dos valores musicais”. Já os “compositores de ouvido”, por não saberem escrever na pauta, procuram os seus “escrevedores de música, que são, por sua vez, pouco versados em gramática elementar da música, e muito menos em harmonia. Não conseguindo embelezar as ideias de seus clientes. [...] Os músicos de ouvido deveriam, para melhorar suas qualidades técnicas, e se emanciparem dos seus tradutores, estudar com um pouco de cuidado os elementos de uma arte que tanto os fascina. Todos teriam a lucrar com isso. E a música mais ainda” (*Diário de Pernambuco – 07/06/36*)

Notamos o que nos dias de hoje seria encarado como uma confusão: que os instrumentistas de ouvido desconhecem a técnica do instrumento que tocam. Entretanto, para a época tratada, não se tratava de uma confusão, mas o pensamento dominante. É justamente por essas concepções terem mudado no tempo que nos causam estranheza hoje. Aos olhos de um músico de formação conservatorial eles não conhecem a técnica, mas na realidade, não conhecem as técnicas do padrão conservatorial. Porém essa é uma visão atual. Esse e outros indícios nos levam a crer que o pensamento dominante era de que os músicos de ouvido não conheciam nada de técnica. Segunda confusão: crer que o aprendizado formal da música e adquirir as competências da leitura, ritmo e harmonização solucionariam os problemas. Talvez isso seja verdade para aqueles com pretensões de música de concerto, no entanto, há muitas músicas populares com ritmo complexo que a anotação na partitura só iria tornar “quadrado”, isto é, com as acentuações e divisões rítmicas que seguem a lógica europeia. O artigo de Sibemol apresenta o ser músico de ouvido como um demérito a ser corrigido, todavia, ele não atinou para a riqueza de elementos que podem se perder ao músico que encara como erro aquilo que é diferente e gestado espontaneamente no seio de uma cultura.

Mais uma vez: o olhar dos letrados da época operava em termos de certo e errado e ainda não era apto a matizar e respeitar a diferença, salvo raras exceções (Mário de Andrade é talvez a mais notável). Essa é uma importante diferença entre o olhar dos letrados/pesquisadores de nossa época em relação àquela.



É importante pensar que a Faculdade de Direito do Recife era o principal centro de formação dos homens de letras do Estado. A existência da Escola de Belas Artes e do Conservatório ainda era muito recente para que seus estudantes desenvolvessem uma maneira de pensar mais autônoma e em termos específicos. Portanto, apesar de todos os esforços dos agentes do subcampo da música erudita no sentido de monopolizar as opiniões sobre a música, ainda vemos a presença de opiniões de agentes com outras formações.

Com o que podemos perceber, acerca da função social da música e a partir da análise das principais categorias do juízo estético, que a música era muito importante para ser deixada unicamente nas mãos dos músicos.

Eram práticas musicais e sociais em disputa e que geraram esse alvoroço na imprensa. Concepções de mundo que se atritavam causando polêmica, maledicência, elogios desmedidos. A alternância entre a utopia e a desilusão com os valores ocidentais forjou essa amálgama de representações cuja dor para fazer a sociedade mudar, talvez fosse menor do que a dor de vê-la permanecer. E como sempre teremos referências para a criação do futuro, escolheremos e lapidaremos o passado considerado digno de ser preservado para as próximas gerações.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em que medida é possível falar de um campo musical em Recife no período compreendido entre 1918-1937?

Usar o conceito de campo para além de suas possibilidades descritivas – como sinônimo de ambiente ou vida musical – implicou realizar três operações: 1) uma reflexão sobre a autonomia; 2) a descrição da concorrência pela legitimidade do fazer musical e o trabalho colaborativo, isto é, analisar os agentes, suas categorias de percepção e apreciação, os meios de reconhecimento, os móveis de disputa e as posições institucionais; 3) compreender a gênese do *habitus* e suas transformações. Desde a origem social, a educação formal e informal, até a consagração e as redes de sociabilidade. E, sobretudo, o modo pelo qual esse *habitus* se aplica às necessidades estruturais a que os agentes se encontram.

Para responder a essas questões, buscou-se observar as trajetórias, fazer uma análise das principais instituições e posições ocupadas, as características dos textos e suas relações, tanto com outros textos, quanto com as tomadas de posição estético-políticas. Se, é importante verificar a existência ou não de um campo de produção cultural, mais importante ainda é usar do potencial conceitual para questionar a realidade onde essa existência é obnubilada ou quando ela não se verifica. Como posto por Roger Chartier<sup>1</sup>, o essencial é trabalhar com os conceitos e perspectivas do sociólogo francês para temas e períodos que ele não abordou e, assim, fazer-se uma crítica constante à teoria baseado nos dados de uma realidade que só é apreendida pelas lentes de tal ou qual teoria.

Sendo assim, esse trabalho procurou refletir sobre essas operações ao se debruçar sobre a trajetória dos que se apresentavam, no momento da pesquisa em arquivos, como os quatro principais músicos-intelectuais da cidade, as instituições musicais e as categorias de percepção e apreciação utilizadas. O texto é uma tentativa de descrever a luta pela gênese de um campo da música erudita em Recife. Até o final do período estudado, não podemos afirmar a existência de um campo musical, embora possamos apontar a espinha dorsal da música no período. Tal constatação só pôde ser alcançada a partir das ferramentas conceituais de Bourdieu e dos outros autores que utilizei. Portanto, recapitulando as operações:

1) Sobre a autonomia: vimos durante todo o trabalho que os músicos estudados tiveram de “se infiltrar na sociedade”, precisaram de “introdutores diplomáticos” e queriam

---

<sup>1</sup> CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. Debate com José Sérgio Leite Lopes. *Topoi. Revista de história*, Rio de Janeiro, v.3, n.4, p. 139-182, jan-jun. 2002.

romper com a condição de “músicos caixeiros-viajantes”. Como eles são a geração heroica, por assim dizer, encontraram condições adversas de trabalho e de autonomia profissional. Esforçaram-se para impor suas categorias de pensamento na imprensa, pois não podiam trabalhar *stricto sensu* como produtores musicais, contudo, desdobrando-se como intelectuais, professores, palestrantes, concertistas e regentes, acumularam funções musicais. Por isso, faz sentido que os esforços se centrassem na criação de instituições, na formação do público, na burocratização das relações, ou seja, *nos desejos de ação do modernismo*, mais do que numa formulação de uma estética de vanguarda. Por outro lado, a presença da música de Schoenberg (ainda que efêmera e num festival avulso), a associação com outros artistas e escritores da cidade e o conteúdo do que escreviam, faz-nos refletir sobre o pouco de autonomia de que dispunham. Aliás, a obra de Ernani Braga que mais gerou crônicas foi *Na Floresta Encantada*, justamente a peça patrocinada por Lima Cavalcanti, que também era dono do jornal que teceu a maior parte delas: o *Diário da Manhã*.

Era a precariedade de condições que impunha essa realidade de muito e diversificado trabalho. Entretanto, diferentemente dos homens de letras, dos polígrafos do início do século XX, esses músicos não se aventuraram em escrever para além de assuntos musicais. Suas reflexões sobre a sociedade se davam na relação com a música. A exceção é Valdemar de Oliveira, que não era músico profissional, apesar da competência musical. Esse autor teve uma diversificação muito grande de interesses e áreas de atuação. Ainda que manifestasse interesse por ser pianista na juventude, teve essa carreira bloqueada pelos motivos aludidos quando tratamos de sua trajetória. Ou seja, o acúmulo de funções dos músicos de carreira abordados era estritamente musical, até na produção intelectual. Diferentemente do que encontramos na literatura dos anos trinta, em que identificamos o surgimento dos romancistas profissionais<sup>2</sup>, na música de Recife não tínhamos um equivalente do tipo concertista ou compositor puro. Talvez devido à própria natureza do fazer musical. Até os dias de hoje é um tanto raro encontrarmos músicos que são apenas compositores ou concertistas, ao menos essa é a situação do Brasil. E isso sem nenhum demérito para a profissão. A especialização foi até criticada por Fittipaldi, quando valorizou a formação do músico humanista e não o técnico. Crítica também presente em Mário de Andrade. Claro que o acúmulo de funções leva uma delas a soar mais fraca, mas o que nos mostra a trajetórias desses agentes e suas atuações é justamente o elogio da formação ampla e versátil.

---

<sup>2</sup> Ver: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

2) Disputas e colaborações: as disputas pelo fazer musical assumiram a forma da polêmica nas colunas de jornal. Ao menos foi o que nos chegou de documentação no presente. Nelas, havia desde o ataque pessoal às considerações mais reflexivas sobre a sociedade e seus projetos estético-políticos. São nessas considerações que observamos os termos do debate, as lutas de classificação e pela classificação do gosto, do regional, do nacional, da função do crítico, do rádio, de processos composicionais, do popular e do erudito. Contudo, todas essas disputas também estavam associadas a processos colaborativos: na associação a outros intelectuais – como no caso de *Na Floresta Encantada*, no diálogo como os modernistas paulistas e de Recife, e com os regionalistas tradicionalistas – na associação a outros músicos, como no caso da criação das instituições musicais e da orquestra sinfônica e na associação à mecenas, políticos e pessoas de destaque, como podemos ver nas trajetórias dos agentes estudados.

Nesse trabalho tomamos as instituições criadas como o mercado de bens simbólicos da música de concerto de Recife. Mas a própria efemeridade e as dificuldades para manterem-se apontam para as instabilidades desse mercado que tinha de apelar para o mecenato privado e público, por mais que tal mercado tenha mudado o estatuto dos músicos de cinema para músicos de orquestra e tenha fornecido melhores condições de trabalho para esses músicos. As interrupções nas atividades da orquestra (como posto por Fittipaldi) e as atitudes do público – como todas as crônicas que apontam as divergências entre produção e recepção – mostram as dificuldades enfrentadas por esse mercado para se estabilizar. Em síntese, são nessas disputas e colaborações que o *habitus* é posto para funcionar e se metamorfosear.

3) *O habitus*: diferentemente do trabalho de Sérgio Miceli sobre os intelectuais<sup>3</sup>, em que ele pôde tecer considerações acerca do perfil coletivo dos intelectuais, não foi possível, em nosso trabalho, traçar um perfil coletivo dos músicos estudados. Em grande medida, porque são poucos aqueles sobre os quais temos maior quantidade de informações, tornando, assim, difícil o estudo como agregado, ou grupo. Assim, não se pode afirmar que eles pertenciam a famílias das oligarquias decadentes e que encontraram nas carreiras de domínio simbólico uma forma de reconversão do capital familiar, como foi com os intelectuais estudados por Miceli. Em nossa pesquisa encontramos filhos de comerciantes, um filho de um dono de plantação de fumo e um filho de rábula/professor de ginástica. Em sua maioria, tinham pais que cultivavam a música como amadores. Somente o pai de Fittipaldi não se opôs ao filho ser músico. Manoel Augusto e Valdemar de Oliveira foram adotados por parentes

---

<sup>3</sup> Idem.

ricos. Todos receberam uma educação nos cânones europeus e o único que não se dedicou à música como carreira principal foi o que teve outra visão acerca do popular e do urbano. Enquanto uns nunca se casaram (aparentemente), outros tiveram no matrimônio um trunfo social (Valdemar e Ernani). Enquanto Manoel Augusto nunca se posicionou abertamente sobre política, os outros três se associaram às frações dirigentes, obtiveram seus benefícios e até retaliações com as mudanças de governo. Em todo caso, a música e os conhecimentos gerais (“essa riqueza que não se desvaloriza”, como diziam os pais de Manoel Augusto) contribuíram na ascensão social ou na manutenção de posições, também nas inúmeras relações que teceram, “nas portas que elas abriram” (como na expressão de Valdemar), e finalmente, nas concepções de sociedade que transpareceram em suas ações e reflexões.

Assim, esse *habitus* gestado nas famílias e na educação que tiveram, teve de se ajustar às condições de possibilidade de que dispunham o Brasil e Recife. Já que não possuíamos as condições para uma autonomia musical como a Europa, esses músicos se muniram de ideias modernistas para pensar essa realidade tropical tão diversa da qual eles foram formados – incluindo Valdemar de Oliveira que teve uma educação francófila em terras brasileiras. Por tais condições, tiveram de conclamar uma cruzada para refletir sobre a música e inseri-la no debate público. Também não puderam (ou não quiseram) ser apenas compositores e concertistas. Com efeito, se as condições de trabalho e o horizonte cultural fosse outro, a produção desses músicos teria sido outra e todo o debate que levantaram poderia parecer supérfluo, mas nas condições que enfrentaram, era um debate pungente. Se há certo esquecimento desses músicos na memória coletiva de Recife é porque ainda vigora uma concepção positivista de história da música que privilegia os “grandes compositores” fabricando seus ídolos de uma “estética pura” ou propriamente musicais. Esse trabalho é um esforço para pensar as condições sociais da formação dos músicos e de suas monumentalizações.

Além disso, vemos no período estudado, a negação, por parte dos cronistas analisados, da lógica econômica imperar sobre a apreciação das obras. A lógica comercial é sentida nas reclamações acerca do sucesso das músicas de rádio, do filisteísmo burguês dos sócios das instituições musicais e na música como ostentação para a distinção social. No caso dos sócios da Sociedade de Cultura Musical, ter ingressos mais caros e não ir aos concertos, ou quando ia era para ver um virtuose, participar de um quadro seletivo de sócios, isto é, aferir o valor da obra de arte pelo preço do produto e pela qualidade social de seus consumidores são os indícios da lógica econômica que perambulava no *habitus* das famílias abastadas. Contra essa

lógica e tentando estabelecer a lógica da consagração pelos pares é que tanto investimento de energia, trabalho e tempo foram despendidos.

A decifração das categorias de percepção e apreciação foi fundamental para se compreender essas lógicas e apreender suas especificidades da época. Assim, o gosto era visto como uma competência que poderia ser ensinada e aprendida, mas que assumia o aspecto da normatividade. Um sentido seu era associado à moral e ao progresso cultural, pessoal e coletivo. O outro sentido era obtido através de sua associação ao nacionalismo. Daí, o gosto tinha de ser educado para a arte e não para a diversão. Ele era uma atividade consciente e operava classificações distintivas (perceber diferenças e tornar-se distinto socialmente). Através da categoria de nação, havia o entendimento de que a música poderia criar imagens sonoras do Brasil e de suas regiões. Poderia representar lugares “outros”. Poderia promover a integração nacional e servir de propaganda no exterior. Nos anos trinta, os agentes da música erudita tiveram suas contribuições e o seu lugar na disputa pela representação legítima da nação. Nesse aspecto, o Nordeste aparecia como lugar privilegiado de uma pretensa pureza por estar menos contaminado de influências cosmopolitas e de modernidade. Por esse ângulo, esse trabalho reforça as considerações de Vassili Rivron, segundo o qual as representações sobre a nação são um móvel de luta no campo do poder e acompanham a constituição dos campos de produção cultural, a constituição de seu mercado e público.

O conceito de cultura tinha uma ambiguidade, ora significava cultivo, com o sentido estético das obras consagradas e que precisavam de um público educado para compreendê-las, ora com o sentido antropológico, como conjunto de tradições de um povo. Num sentido ela separa e individualiza, noutra ela une e coletiviza. No entanto, como vimos, não levavam em consideração um espaço para a cultura das massas urbanas que começava a despontar. O sentido de progresso era tanto pessoal como coletivo, deveria atingir as massas e as elites, deveria ser material e espiritual. Destarte, a ideia de progresso era usada como estratégia para intervir no social e mobilizar grupos de influência. O que o uso dessas categorias demonstram é todo o esforço empregado para a construção de uma maneira de pensar mais autônoma e em termos específicos, com todas as limitações que encontravam e as resistências de pessoas com outras formações. Isso deixa claro que a música era importante não só para os músicos, mas também para outras pessoas preocupadas com os projetos de sociedade e de nação que a música fazia parte.

No que diz respeito à modernidade e o modernismo não podemos classificar a obra propriamente musical desses agentes como modernistas, pois em nosso estudo não analisamos muito de suas composições, até porque poucas sobram ou foram escritas. E, como

afirmamos anteriormente, eles se aproximavam mais dos *desejos de ação* do modernismo musical do que propriamente de sua *racionalização estética*, como esquematizou Elizabeth Travassos. Ernani Braga foi o que teve a obra mais vasta, mas não se considerava modernista. Podemos classificá-los como modernistas, entretanto, no sentido de que suas ideias se afinavam às de Villa-Lobos e Mário de Andrade; também no sentido de suas associações com modernistas e regionalistas de Recife. Dessa maneira, o modernismo musical de Recife, se assim podemos classificar, era muito mais perceptível nas reflexões intelectuais e iniciativas do que nas obras musicais. Ainda que essas não sejam desprezíveis. De um modo ou de outro, todos eles refletiram sobre os ruídos de sua época – sejam eles sociais, musicais, culturais ou econômicos – e sobre os efeitos da modernidade e do capitalismo na música. Para tornar esses ruídos uma consonância, foram indicadas as seguintes medidas: uma educação do gosto do povo e das elites, a melhoria da crítica jornalística, a intervenção governamental e particular, o engajamento do artista etc. Os músicos estudados foram intelectuais mediadores e refletiram tanto sobre música, quanto sobre sociedade e oscilavam entre as concepções romântica e a ilustrada do intelectual. Numa o povo é fonte da autenticidade da criação, noutra ele precisa ser educado. Nas duas, o músico deseja ser o condutor das forças sociais convertendo elementos estéticos em éticos e, assim, tentarem se reposicionar numa sociedade moderna mediante suas representações e classificações do mundo.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Theodor Adorno: textos escolhidos*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- \_\_\_\_\_. Música Ligeira. In: *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.
- ALBUQUERQUE, Janete Florêncio de Queiroz. *Manoel Augusto dos Santos: sua atuação no cenário pedagógico do piano na cidade do Recife*. 126f. Dissertação (Mestrado em música) – Centro de comunicação, turismo e artes. UFPB, João Pessoa, 2015.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANGIONI, Lucas. O Ser humano cultivado (pepaideumenos) em Aristóteles. *Filosofia e Educação [RFE]* – vol.9, n.1. Campinas, SP, Fev-Maio de 2017. p.165-196.
- A PROVÍNCIA. Recife, 1872-1930. 1928-1930.
- ARCANJO JÚNIOR, Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. 2013. 221f. Tese (Doutorado em História) – UFMG/Fafich, Belo Horizonte, 2013.
- ARENDT, Hannah. A crise na Cultura: sua importância social e política. In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- BARROS, Souza. *A década 20 em Pernambuco: uma interpretação*. Recife: Cepe, 2015.
- BARZA, Sérgio Nilsen. *Conservatório Pernambucano de música: 85 anos: uma apreciação*. Recife: Cepe, 2015.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.



BOLETIM DA CIDADE E DO PORTO DO RECIFE. Recife, 1942; 1952-1956; 1968.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 2011.

BOWLER, Peter. Patterns of History. In: *The Invention of Progress: the victorians and the past*. London: Blackwell Pub, 1990.

BRITO, Vera Braga Silva. *Ernani Braga: maestro, compositor, pianista, professor – coletânea de dados sobre sua obra*. Rio de Janeiro, 2008.

BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil: ensaios de filosofia e música*. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

CARLINI, Álvaro. Um Outro Ernâni Braga: aspectos pessoais revelados em correspondências com Fernando Corrêa Azevedo entre 1945-1948. *Música em Perspectiva*. Paraná, v.2, n.1, pp.135-157, Mar. 2009.

CHARTIER, R. *A História Cultural entre práticas e representações*. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988.

\_\_\_\_\_. Pierre Bourdieu e a história. Debate com José Sérgio Leite Lopes. *Topoi. Revista de história*, Rio de Janeiro, v.3, n.4, p. 139-182, jan-jun. 2002.

CHARTIER, R; BOURDIEU, P. *O sociólogo e o historiador*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: História e interdisciplinaridade, algumas interpretações (1926-80). In: *História em debate: Problemas, Temas e perspectivas*, Simpósio da ANPUH, XVI., Rio de Janeiro, Julho. 1991.

\_\_\_\_\_. *Canto orfeônico, Villa-Lobos e as manifestações culturais do período getulista (1930-45)*. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – São Leopoldo, 2007.

\_\_\_\_\_. Mário de Andrade e a Música Brasileira. *Revista Música*, São Paulo, v.5, n.1, pp.33-47, Maio 1994.

\_\_\_\_\_. O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol.1, ano 1, n.1. Outubro, Novembro, Dezembro. 2004.

DENORA, Tia. Musical practice and social structure. In: Clarke, Erick; Cook, Nicholas (Org.). *Empirical musicology: aims, methods, prospects*. New York: Oxford University Press, 2004.

DIÁRIO DA MANHÃ. Recife, 1927-1950. 1927-1937.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 1825 -. 1918-1937.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

EAGLETON, Terry. *A morte de Deus na cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

ELIAS, Norbert. *Mozart, Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ESTATUTOS DO CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA. Recife: Imprensa Oficial, 1930.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: As culturas como patrimônio. In: *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, n. 23, p.15-36, Jan/Jun 2005.

GOMES, Angela de Castro. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Angela de Castro; Hansen, Patrícia dos Santos (Org.). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GROVERMANN, Celina Garcia Delmonaco Tarragò. *O Cancioneiro gaúcho de Ernani Braga: um estudo histórico analítico de uma obra composta para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940*. 2011. 123f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

\_\_\_\_\_.; RANGER, Terence (Org). *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

JORNAL DO COMMERCIO. Recife, 1919-. 1925-1937.

JORNAL DO RECIFE. Recife, 1859-1938. 1918-1937.

JORNAL PEQUENO. Recife, 1899-1954. 1918-1937.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

LUCA, Tania Regina. *A grande imprensa na primeira metade do século XX*. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina (Org.). *A História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

LEBENSZTAYN, Leda. *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*. 2009. 410f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de letras clássicas e vernáculas, São Paulo, 2009.

NASCIMENTO, Luiz. *Dicionário de pseudônimos de jornalistas pernambucanos*. Recife: UFPE, Ed. Universitária, 1983.

\_\_\_\_\_. *História da Imprensa de Pernambuco*. Recife: UFPE, 1967. Vol.3.

NAVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música e modernismo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

OLIVEIRA, Valdemar. *Mundo Submerso*. Recife: 1985.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PANDOLFI, Dulce Chaves. *Pernambuco de Agamenon Magalhães: consolidação e crise de uma elite política*. 2ªed. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 2015.

PEREIRA, Gisete de Aguiar Coelho. *Ernani Braga: vida e obra*. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986.

PLATÃO. *A República*. Brasília: Ed. Kiron, 2012

\_\_\_\_\_. *Teeteto* (o conhecimento). Trad. Carlos Alberto Nunes. Livro de domínio público. Digitalização do grupo Acrópolis. s/d.

REVISTA CONTRAPONTO. Recife, 1946-1949.

REVISTA DA CIDADE. Recife, 1926.

REVISTA PRA VOCÊ. Recife, 1930.

REVISTA RENOVACÃO. Recife, 1940.

REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. 2ªed. Recife: Ed. UFPE, 2016.

RIVAS, Lêda. *Valdemar de Oliveira: o homem e o sonho*. Recife: AIP, 1983.

RIVRON, Vassili. *Enracinement de la littérature et anoblissement de la musique: étude comparée de deux modalités de construction culturelle des Brésil (1888-1964)*. 2005. 598f. Tese (doutorado em sociologia). École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2005.

SCHORSKE, Carl. *Fin-de siècle Vienna: politics and culture*. New York: Vintage Books, 1981.

SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930)*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SILVA, Lucas Victor. *O carnaval na cadência dos sentidos: uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940*. 381f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, UFPE, Recife, 2009.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: René Remond (Org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sonho de uma noite de verão*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.

SKOLAUDE, Mateus Silva. *Identidade Nacional e historicidade: o 1º Congresso Afro-brasileiro de 1934*. XII encontro estadual de história. História, verdade e ética. Anpuh/RS, UNISINOS – São Leopoldo/RS, 2014.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O Movimento e a linha: presença do teatro do estudante e d'O gráfico amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Ed.UFPE, 2016.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. Belo Horizonte: editora Âyiné, 2018.

TURINO, Thomas. Participatory and presentational performance. In: *Music as social life*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP, 1995.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 1982.

\_\_\_\_\_. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2ªed. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1983.

\_\_\_\_\_. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

#### **Acervos consultados**

Acervo do Conservatório Pernambucano de Música

Hemeroteca Digital Brasileira

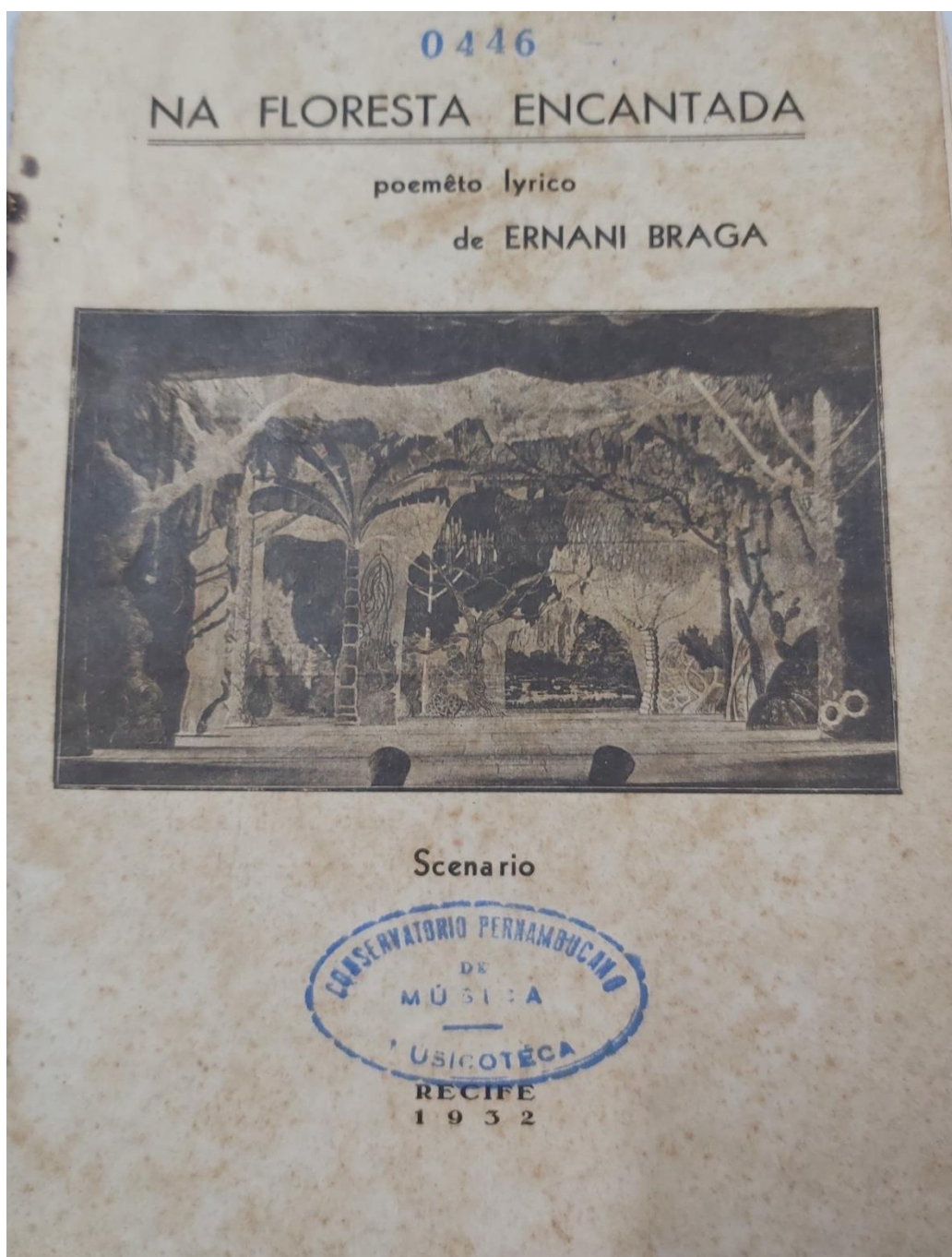
Acervo da Fundação Joaquim Nabuco

Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano

## ANEXOS

Todos os itens dos anexos foram retirados da seção fechada ao público da musicoteca do Conservatório Pernambucano de Música. Optou-se pela transcrição do libreto para que fosse atualizada a ortografia, pontuação e melhor conforto de leitura.

### ANEXO A – LIBRETO: NA FLORESTA ENCANTADA



## ARGUMENTO

Personagens:

MYRIAH – uma jovem, que vive na floresta

MURACÊM – um jovem caçador

ZULÊ – uma fada boa

Um EREMITA

Um ELFINHO bom

SACI-PERERÊ – elfinho mau

Os PAJENZINHOS de Zulê

## PRELÚDIO SINFÔNICO

### **Quadro I (Coro invisível)**

Na floresta. Recanto onde Myriah costuma repousar. Um banco rústico, esculpido no tronco de uma velha árvore. Ao subir o velário, a manhã vem despontando. Ouvem-se as vozes misteriosas da floresta.

### **Quadro II (Bailado e orquestra)**

Zulê vem, com seus pajens fiéis, despertar as árvores da floresta. As flores se espalham pelo chão, e sobre o banco rústico de Myriah. Zulê e os pajens dançam uma ronda alegre.

### **Quadro III (Ária de Muracêm, orquestra e coro)**

Muracêm, o jovem caçador, atravessa a floresta, cantando. Zulê e os pajens se escondem atrás das árvores. As vozes da floresta ressoam docemente. Muracêm se afasta.

### **Quadro IV (Ária de Myriah, orquestra)**

Myriah vem repousar no seu recanto predileto. Canta uma canção suave e, cantando adormece.

### **Quadro V (Sonho de Myriah – (declamado) orquestra e bailado)**

Myriah tem um sonho maravilhoso. O Elfinho bom descreve o sonho de Myriah. Zulê e os pajens saem dos esconderijos. Enquanto Zulê ouve o sonho de Myriah, narrado pelo Elfinho, os pajens dançam de manso em torno do banco rústico onde Myriah repousa. Zulê se

entenece ouvindo o sonho de Myriah, e quer que o sonho se faça realidade. Sai com os pajens, à procura do jovem caçador.

#### **Quadro VI (Dança do Saci, coro invisível e orquestra)**

O Saci-pererê vem perturbar o sono de Myriah. Myriah se assusta, grita e cai, escondendo o rosto nas mãos trêmulas. Zulê e os pajens correm a socorrê-la. O Saci foge, perseguido por Zulê e os pajens.

#### **Quadro VII (Canção de Myriah, orquestra e coro)**

Myriah reabre os olhos, medrosa. Tudo está calmo na floresta. Ela pensa que teve uma ilusão, e se tranquiliza. Adormece de novo, cantando sua canção favorita. Zulê aparece com os pajens e manda-os em busca de Muracêm, enquanto ela fica perto de Myriah para protegê-la contra o Saci. Ouvem-se as vozes da floresta.

#### **Quadro VIII (Bailado dos pajens, canção de Muracêm, orquestra)**

Os pajens voltam, trazendo, presa a um laço de fita, uma garça, para atrair a atenção do caçador. Dançam alegremente. Muracêm chega, perseguindo a ave. Os pajens saem, levando a garça. Muracêm, surpreso e deslumbrado, contempla Myriah adormecida, e canta uma canção cheia de ternura.

#### **Quadro IX (Dueto de Myriah e Muracêm, oração e orquestra)**

Myriah acorda. A presença do jovem caçador não a espanta. Junta a sua voz à de Muracêm. Enquanto Myriah e Muracêm cantam, o Saci-pererê se aproxima sorrateiro, e fere Muracêm, com um espinho venenoso. Muracêm desfalece. Myriah se ajoelha, e reza uma oração fervorosa.

#### **Quadro X (Orquestra, trio de Myriah, Muracêm e Eremita)**

Um velho Eremita, que mora na floresta, passando por ali, socorre Myriah. Vai buscar água a uma fonte milagrosa e cura Muracêm. O jovem caçador volta à vida, e reza, com Myriah e o Eremita, agradecendo o milagre. O Eremita abençoa Myriah e Muracêm, e sai, acompanhado por eles.

#### **Quadro XI (Bailado, morte do Saci, súplica do Elfinho (declamada), bailado de Zulê)**



Os pajens aparecem e dançam, até o momento em que descobrem o Saci-pererê saindo de trás de uma árvore, para ferir novamente o caçador. Prendem-no o levam à presença de Zulê. A fada, com sua varinha mágica, toca de leve o corpo do Saci. O Saci cai morto. Surge o Elfinho bom e pede a Zulê que faça ressuscitar o Saci, transformando-o, para tomá-lo por um de seus pajens. Zulê realiza o desejo do Elfinho, que sai, conduzindo o seu novo companheiro. Zulê dança animadamente e os pajenzinhos contemplam a bailarina. Mas a noite vem baixando. Então Zulê abriga os seus pequeninos pajens debaixo dos cogumelos e desaparece.

### **Quadro XII (Dueto de Myriah e Muracêm, orquestra e coro)**

Myriah e Muracêm, de mãos dadas, atravessam a floresta adormecida. As vozes misteriosas ressoam suavemente, unindo-se à voz dos dois jovens. VELÁRIO.

#### **ÁRIA DE MURACÊM (QUADRO III)**

Oh!...

Zulê formosa, a floresta já despertou para a luz do dia.

O ouro do sol brilha nas folhas e nos ramos.

Oh! Maravilha!

Salve Zulê! Alegria matinal das árvores,

Dos ninhos e das flores.

Salve Zulê!

#### **ÁRIA DE MYRIAH (QUADRO IV)**

Na floresta encantada eu vivo feliz

Entre as árvores e as flores.

Passo o dia escutando os pássaros, meus amigos.

E, à noite, ergo os olhos para as estrelas

Que cintilam no céu distante.

E Zulê, a querida Zulê, me protege do mal.

E Zulê, que me livre do Saci,

Do Saci-pererê.

Ó querida Zulê, nunca me abandones!

Ó Zulê!

Tem pena de Myriah,

Protege-a sempre, sempre.

### **SONHO DE MYRIAH – DECLAMADO (QUADRO V)**

Myriah dorme, Myriah sonha. O sonho de Myriah, transpondo as distâncias, vai ter a um país maravilhoso. Um país de paisagens sorridentes, montanhas azuis, lagos tranquilos, flores miraculosas, árvores de folha de seda, palácios de bronze polido, torres de ametista.

Fatigada da longa viagem que acaba de fazer, Myriah busca a sombra de uma árvore à beira do caminho. Para um instante. Uma poeira dourada envolve-a toda. Myriah está mais linda do que nunca e pressente a aparição do Príncipe Sem Nome. Esta certeza transfigura-a.

A voz dos pássaros invisíveis diz que ele virá. A voz das fontes ocultas entre a folhagem verde, diz que ele virá. A voz do vento diz que ele virá. Myriah espera, e o seu coração palpita docemente.

Myriah está mais linda do que nunca! Uma fada amiga deu-lhe roupagens suntuosas. Ofereceu-lhe pérolas inverossímeis. Pôs sobre os seus cabelos um diadema de rubis sangrentos.

Myriah espera o bem-amado. De repente, ei-lo diante de seus olhos!

Ele é o príncipe de todos os Sonhos e de todas as Legendas.

Os seus braços se alongam para Myriah, que sorri deslumbrada e feliz. O Amor inunda os seus corações jovens.

E a natureza canta a magia desse encontro. O vento agita levemente as folhas de seda. As fontes entoam a sua cantiga sem palavra. A paisagem é uma ânfora de perfumes. O príncipe encantado toma as pequeninas mãos de Myriah. E juntos caminham sob o céu translúcido. A tarde desfalece.

Na doçura infinita da paisagem, as árvores pensativas se debruçam sobre as águas quietas dos lagos. Como se quisessem beijá-las. O crepúsculo espiritualiza todas as coisas. Os ventos giram. As sombras crescem, Myriah e o Príncipe desaparecem na curva do caminho...

### **CANÇÃO DE MURACÊM (QUADRO VIII)**

Suave alumbramento!

Meus olhos nunca viram

Tão linda flor, tão sedutora!

Oh, terna criatura, perfume da floresta, sutil de tentador!

Tantas vezes, ansioso e deslumbrado,  
 Vareí a floresta encantada!  
 E era contigo que eu sonhava.  
 Tantas vezes o meu pensamento  
 Errou em vão, em busca desse sonho,  
 Inquieto, apaixonado,  
 Que nunca me deixou um só momento, um só instante!

Myriah! Myriah!  
 Oh flor ideal, maravilhosa,  
 Oh sonho de toda a minha vida!  
 Enfim eu te encontro, enfim eu te vejo,  
 Meu sonho de amor,  
 Tantas vezes sonhado!  
 Formosa Myriah!

#### **DUETO DE MYRIAH E MURACÊM (QUADRO IX)**

Myriah: Eu também sonhava

E era assim meu sonho:  
 Uma vez à floresta veio um príncipe  
 Esbelto, encantador!  
 E o lindo príncipe me dizia:  
 Myriah, ó minha bem amada,  
 É tua a minha vida,  
 É teu meu coração,  
 Adorada Myriah!

Muracêm: Ó adorada Myriah! Que lindo sonho!

Myriah: Já não sonho. Eras tu o príncipe do meu sonho de amor

Muracêm: Não sou um príncipe,

Mas ninguém te adora tanto  
 Como eu te adoro!  
 Minha doce Myriah!

Myriah: És o príncipe encantado!

Muracêm, hoje a floresta tem mais vida!

Muracêm: Ó flor da minha vida!

Suave, doce encanto!

Myriah: E tem um novo encanto!

Oh! Que dia radioso!

Muracêm: Oh! Dia radioso!

Enfim te vejo!

Myriah: Parece um sonho!

Ó Muracêm! Como é formosa a vida!

Muracêm: Ó Myriah! Como é formosa a vida!

Tantas vezes ansioso e deslumbrado,

Varei a floresta encantada!

Myriah: Ó Muracêm, eras tu meu sonho!

Muracêm e Myriah: Era contigo que eu sonhava.

Tantas vezes o meu pensamento

Errou em vão, em busca deste sonho,

Inquieto e apaixonado,

Que nunca me deixou um só momento um só instante!

#### **ORAÇÃO DE MYRIAH (QUADRO IX)**

Ó Deus clemente, não deixeis morrer Muracêm!

Tão grande dor partirá meu coração.

Vossa bondade é imensa, infinita.

E eu tenho fé, Senhor,

Fé ardente que haveis de escutar-me.

Eu vos imploro,

Tende piedade!

Salvai Muracêm, meu doce amor!

Deus de bondade,

Daí alívio ao meu sofrimento!

Salvai Muracêm, que despertou meu coração!

#### **TRIO DO EREMITA, MYRIAH E MURACÊM (QUADRO X)**

Eremita: Porque te afliges,  
 Ó Myriah?  
 Porque teus lindos olhos,  
 Sempre tão sorridentes, se enevoam de lágrimas?  
 Espera, e tem fé!

Myriah: Muracêm morrerá,  
 Se um milagre do céu não vier socorrê-lo,  
 Senhor, tua solidão  
 Te aproxima de Deus.  
 Reza, reza por mim, Senhor,  
 E salva Muracêm!

Eremita: Tem fé na bondade divina!

Myriah: Ó Muracêm!  
 Muracêm volta à vida!

Os três: Vós que estais no céu,  
 Abençoado sejais. Graças vos damos, Senhor,  
 Bom e onipotente!

Deus piedoso.  
 Deus clemente.  
 Louvado sejais!  
 E hoje, e sempre,  
 Livrai-nos do mal.

Dai-nos na dor e no prazer,  
 Vossa inspiração paternal.  
 Cumpra-se, na terra e no céu,  
 Vossa vontade excelsa!  
 Dai-nos a vossa benção divina,  
 E dai-nos vosso amor!

Não nos deixei cair,  
 Ó Senhor,  
 Em tentação!

Muracêm: Quanta gratidão eu vos devo, Senhor!

Eremita: Sou de Deus um servo.

E foi Deus quem te salvou.

Foi Deus que escutou a prece de Myriah.

Myriah: Senhor! Abençoa o nosso amor!

Eremita: Que Deus vos abençoe.

### **SÚPLICA DO ELFINHO – DECLAMADO (QUADRO XI)**

O Saci foi castigado. Estendido sobre as folhas verdes e úmidas, repousa sem vida o corpo minúsculo daquele que foi o espírito mau da floreta encantada, e que assustou durante tantas noites o sono tranquilo dos pássaros, estancou a água límpida das fontes, e envenenou a polpa macia dos frutos saborosos. Dorme, sem vida, o pequenino Saci que tantas vezes tentou perturbar o sossego de Myriah e que tantos malefícios espalhou na floresta.

(Dirigindo-se a Zulê)

Mas tu, Zulê, que és boa e tens o coração magnânimo, bem poderias realizar outro milagre. A floresta encantada está para sempre livre do Saci, cujo poder malévolo desapareceu vencido pela tua magia benfazeja.

Os pássaros cantam nos altos ramos. O sol brilha mais intensamente e a sua luz gloriosa atravessa a verde cortina das folhas. Myriah vê, por fim, realizado o seu sonho de amor e sua voz apaixonada une-se á voz de Muracêm. Nada mais virá perturbar a felicidade que se estendeu as suas asas brancas sobre a floresta.

Ressuscita o Saci, doce Zulê! Afugenta as sombras más, que ainda se agitam em torno do seu corpo inanimado. Transforma-o num elfo bom e toma-o por um dos teus pajens. Ao teu lado, esquecido do mal que tantas vezes praticou, ele será, como tu, um mensageiro da felicidade. Perdoa o Saci, Zulê!

### **DUETO DE MYRIAH E MURACÊM (QUADRO XII)**

Muracêm: Sobre a floresta já desce a noite.

Myriah: E as aves emudecem.

Muracêm: Ó Myriah!

Myriah: Muracêm, dorme a floresta,

Calma e silenciosa.

Muracêm e Myriah: Eu só escuto a tua voz.

Tua voz é a voz do amor!

## ANEXO B – INTÉRPRETES

Orchestra Symphonica	
VICLINOS :	
Srtas.	CHYPRE BRADLEY JACQUES (do Cons. P. de Musica). LEONOR PAES BARRETO MARIA DAS DORES M. E SILVA (do Cons. P. de Musica). NANNETTE DE SA' C. DE ALBUQ. (do Cons. P. de Musica). ZILDA HENRIQUES
Srs.	ALVARO G. COSTA (do Cons. P. de Musica). AURELIO BANDEIRA DOMICIO RANGEL FILHO (do Cons. P. de Musica). HILILARDO BANCOWSKY (do Cons. P. de Musica). JOAO FIGUEIREDO JOAO RIBEIRO MARIO RIBEIRO MILTON FERREIRA SEVERINO NUNES SEVERINO NUNES E SILVA (do Cons. P. de Musica). THEODOMIRO SA' WALDEMAR CAMPOS.
VIOLETA :	JOAO ANDRADE.
VIOLONCELLO :	LUIZ DE OLIVEIRA.
CONTRABAIXOS :	ANTONIO SILVA CARLOS FURETTI JOSE ANDRADE PONCIANO SANT'ANNA.
FLAUTAS :	ALIPIO THIAGO JOSE LYDIO.
OBOE :	LUIZ ANTONIO MACIMO.
CLARINETAS :	JOSE GONÇALVES. JOSE NICOLAO.
FAGOTES :	FELIX LINS JONATHAS CARVALHO.
TRÔMPAS :	ADOLPHO PASSOS JOSE ANICETO.
PISTOES :	LEONARDO CHAPREAUX. ROTELIO MONTEIRO
TROMBONES :	ANTONIO GOMES. ATTICO BRUNO JOSE FELIPPE.
BATERIA :	JOÃO GAMA.
HARPA :	NELSON FERREIRA.
(Piano)	

## ANEXO C – FOTOS

INTERPRETES



SRTA. ARLETTE ASLAN  
(do CONSERVATORIO PERNAMBUCANO DE MUSICA)  
no papel de MYRIAH



INTERPRETES

SR. DANILO RAMIRES AZEVEDO  
(do CONSERVATORIO PERNAMBUCANO DE MUSICA)  
no papel de MURACEM

INTERPRETES

SRTA. ALBA LEWIN  
criadora dos bailados do poemêto  
"NA FLORESTA ENCANTADA"  
no papel de ZULÉ

INTERPRETES

SRTA. GERMAINE ASLAN  
(do CONSERVATORIO PERNAMBUCANO DE MUSICA)  
no papel de EREMITA



*Menina Lays  
Marques*  
no papel de GARÇA

*Menina VERA  
D'ATRI BRAGA*  
do Conservatorio Penambuco-  
cano de Musical  
no papel de ELFINO bom



*Menino Benjamin  
Wolkoff*  
do Conservatorio Penambuco-  
cano de Musical  
no papel de SACY-PÉREZ

INTERPRETES

*Meninas* CLERIA NOBRE DE ALMEIDA  
(do CONSERVATORIO PERNAMBUCANO DE MUSICA)  
DAULIS CAMARA  
PEROLA KELNER  
(do CONSERVATORIO PERNAMBUCANO DE MUSICA)  
RACHEL VAISBERG  
(do CONSERVATORIO PERNAMBUCANO DE MUSICA)  
THEREZINHA ANDRADE BEZERRA  
THEREZINHA NOBRE DE ALMEIDA  
(do CONSERVATORIO PERNAMBUCANO DE MUSICA)

no papel de PAGENZINHOS da festa Zulê

INTERPRETES



Srtas. ALBERTINA GOLDBERG  
 ANITA CELSO UCHOA CAVALCANTI  
 AURISTELLA CABRAL  
 BERENICE ANDRADE CALDAS  
 CELINA RAMIRO DA SILVA  
 ESTELITA GONÇALVES  
 GERMAINE ASLAN  
 IRACEMA MOREIRA  
 JUDITH FERNANDES  
 LOJREDES COUTINHO  
 LUTIA PINTO PESSÓA  
 MARIA AMALIA LINS  
 MARIA BALTAR DE OLIVEIRA  
 MEICEDES RAMALHO  
 STELLA CAMARA  
 YOLANDA AMORIM

DO ORFEÃO  
 do CONSERVATORIO PERNAMBUCANO DE MUSICA  
 Coro interno, representando as vozes mysteriosas da floresta encantada.