

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARCEL OLIVEIRA DE SOUZA

A Rádio Escola do Departamento de Cultura de São Paulo:  
Mário de Andrade e a formação do gosto musical (1935-1938)

São Paulo  
2016

MARCEL OLIVEIRA DE SOUZA

A Rádio Escola do Departamento de Cultura de São Paulo: Mário de Andrade e a formação do gosto musical (1935-1938)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Artes, Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Camargo Toni

São Paulo  
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Souza, Marcel Oliveira de  
A Rádio Escola do Departamento de Cultura de São Paulo:  
Mário de Andrade e a formação do gosto musical (1935-1938) /  
Marcel Oliveira de Souza. -- São Paulo: M. O. Souza, 2016.  
198 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -  
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.  
Orientadora: Flávia Camargo Toni  
Bibliografia

1. rádio educativa 2. gosto 3. política cultural 4.  
modernismo I. Toni, Flávia Camargo II. Título.

CDD 21.ed. - 780

SOUZA, Marcel Oliveira de. **A Rádio Escola do Departamento de Cultura de São Paulo**: Mário de Andrade e a formação do gosto musical (1935-1938). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Artes, Música.

Aprovado em: 19 de maio de 2016

Banca Examinadora

Profa. Dra. Flávia Camargo Toni. Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Patrícia Tavares Raffaini. Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Roberto Luiz de Arruda Barbato Junior. Instituição:  
METROCAMP/DEVRY

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Monica Isabel Lucas. Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

À professora Flávia Toni, minha orientadora, por toda ajuda, pela paciência, pelo aprendizado e por ter me apresentado os caminhos mais recônditos do pensamento de Mário de Andrade.

À CAPES por ter me concedido a bolsa que possibilitou minha pesquisa e minha permanência em São Paulo por quatro anos.

Às instituições que mantêm os acervos que consultei durante a pesquisa, ao Arquivo e à Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros, ao Centro de Documentação e Memória do Teatro Municipal de São Paulo, ao Arquivo Municipal de São Paulo, à Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo e ao Acervo Curt Lange da Universidade Federal de Minas Gerais.

Aos membros da banca que aceitaram o convite para avaliar este trabalho, professora Heloísa Valente, professora Monica Lucas, professora Patrícia Raffaini e professor Roberto Barbato Jr., agradeço pelos apontamentos e sugestões valiosas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da USP, de modo especial aos professores professor Mário Videira, Paulo de Tarso Salles e Edelton Gloeden, e à professora Susana Igayara de Souza.

Aos funcionários da Escola de Comunicações e Artes da USP, principalmente ao João Catarino e à Tânia Delonero.

Aos amigos Marcel Renó (xará), Guilherme e Felipe pela parceria, pela convivência e pelas experiências compartilhadas.

Aos amigos da USP, Eduardo Sato, Said Tuma, Sergio Lisboa, Eduardo Brum e Helena Carreras pela troca de ideias e pelos saraus (claro!).

À Rute, à Dina e ao Carlos por me acolherem tão bem na minha chegada em São Paulo.

À Naiana, minha namorada, pelo amor correspondido e por tudo que tem feito por mim e por nós.

À minha família, ao meu pai, à minha mãe, à minha avó e ao meu irmão, por tudo que me ensinaram, por tornarem possível a realização dos meus sonhos e por serem sempre meu porto seguro.

## RESUMO

SOUZA, Marcel Oliveira de. **A Rádio Escola da Departamento de Cultura de São Paulo**: Mário de Andrade e a formação do gosto musical (1935-1938). 2016. 198 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

Na administração de Fábio da Silva Prado frente à Prefeitura de São Paulo, a municipalidade criou, em 1935, o Departamento de Cultura, sendo este o primeiro órgão municipal destinado à difusão, pesquisa e incentivo no campo das artes e da cultura. Participando efetivamente da elaboração do anteprojeto de criação do Departamento, Mário de Andrade assumiu a diretoria da instituição e, conforme determinava o regulamento, acumulou o cargo de Chefia da Divisão de Expansão Cultural. Pela abrangência do projeto e pelo ineditismo de suas iniciativas, o Departamento chamou a atenção de artistas, políticos e intelectuais interessados no estabelecimento de políticas públicas para a cultura no Brasil, tornando-se um centro de referência na capital paulista para assuntos relacionados às artes, aos divertimentos públicos, ao patrimônio cultural e à pesquisa sociológica, histórica e etnográfica. No âmbito da Divisão de Expansão Cultural, o projeto, aprovado em 1935, previa a criação de uma Rádio Escola, que seria o principal canal de comunicação do Departamento de Cultura com o público da cidade. Nesta Rádio, os ouvintes poderiam acompanhar concertos transmitidos do Teatro Municipal, programas de música ao vivo em estúdio, programas de discos selecionados do acervo da Discoteca Pública Municipal, e também conferências e cursos com intelectuais convidados. Apesar dos esforços da Diretoria do Departamento, a iniciativa nunca pôde ser implantada integralmente, isto é, a emissora, propriamente dita, nunca fora ao ar, o que não implica em dizer que tenha fracassado por completo. Para garantir a manutenção de uma programação com a qualidade pretendida, o Departamento necessitou criar uma estrutura institucional antes mesmo de dar início às irradiações. Primeiramente, foi criada uma seção burocrática, e, posteriormente, criou-se a Discoteca e os corpos musicais estáveis. Essa estrutura chegou a funcionar mesmo com a ausência de condições de levar ao ar a emissora, colocando em

prática parte dos objetivos que o Departamento planejara para a Rádio Escola, sobretudo, no que se referia à formação do gosto musical do público paulistano. A Discoteca abriu seu acervo para consulentes e realizou gravações de música brasileira para o selo do Departamento de Cultura. Os corpos estáveis, por sua vez, realizaram, periodicamente, concertos públicos gratuitos de caráter educativo no Teatro Municipal. No contexto da década de 1930, período em que a expansão da atividade radiofônica já era perceptível no Brasil, e o projeto de criação de uma emissora do Departamento de Cultura estava relacionado às convicções intrínsecas aos intelectuais daquela época no potencial educativo da radiodifusão.

Palavras-chave: Rádio educativa. Gosto. Política cultural. Modernismo.

## ABSTRACT

SOUZA, Marcel Oliveira de. Radio School of Departamento of Culture Department: Mário de Andrade and the formation of musical taste (1935-1938). 2016. 198 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

During the administration of Fabio da Silva Prato in the City of São Paulo, the Municipality created in 1935 the Department of Culture, the first municipal institution for the dissemination, research, encouragement in the field of arts and culture. For having participated in the formulation of the outline in the Department creation, Mário de Andrade took over the management of the institution, as determined the regulation, he racked up the position of Head of the Cultural Expansion Division. Through the scope of the project and the originality of their initiatives, the Department drew the attention of artists, politicians and intellectuals interested in establishing public policies for culture in Brazil, becoming a reference center of the state capital for related matters to arts, public amusements, cultural heritage and sociological, historical and ethnographic research. As part of the Cultural Expansion Division the approved project in 1935 provided for the creation of a Radio School, which is the main communication channel of the Department of Culture with the public city. Listeners could follow broadcast concerts of the Municipal Theater, live music in studio programs, selected disks programs of collection of the Municipal Public Record Collection, aswell as conferences and courses with intellectual guests. In spite of the efforts of the Management of Department, the initiative cannot be implemented in full, that is, the station itself never aired. But that does not mean that have failed completely. To ensure maintenance of a schedule with the desired quality, the Department had to create an institutional structure before you even start the radiations. First created a bureaucratic section and from there created the Record Collection and stable musical groups. This structure came to work even without still had conditions to air the network, putting into practice the objectives of the planned Department for Radio School, especially as regards the formation of the musical taste of the São Paulo public. The Record Collection opened its heap to



consultees and made of Brazilians music recordings for the stamp of the Department of Culture. Musical groups, in turn, periodically did free Public Concerts of educational nature at the Municipal Theater. In the context of the 1930s, when the expansion of radio activity was already noticeable in Brazil, the project to create a station of the Department of Culture is related to the belief that intellectuals of that time had about the educational potential of broadcasting.

Keywords: Educational radio. Taste. Cultural Policy. Modernism.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Capa do programa do 7º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura .....	88
Imagem 2 - Programa do 1º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura.....	89

## LISTA DE TABELAS

Tabela 01 - Compositores por nacionalidade .....	56
Tabela 02 - Número de compositores por século .....	58
Tabela 03 - Obras estreadas nos Concertos Públicos de música de câmara....	93
Tabela 04 - Compositores por nacionalidade .....	100
Tabela 05 - Ocorrências de obras por nacionalidade dos compositores .....	102
Tabela 06 - Número de compositores por século .....	103

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
<b>RÁDIO ESCOLA DO DEPARTAMENTO DE CULTURA: INSTITUCIONALIZAÇÃO DA MÚSICA E FORMAÇÃO DO GOSTO MUSICAL</b> .....	26
1.1. Testemunho e manifesto .....	30
1.2. Samba rural e coletividade: a música que “se compõe a si mesma” .....	33
1.3. O associativismo na música dos vizinhos .....	39
1.4. São Paulo como sinfonia .....	43
<b>A 1ª SÉRIE DE PROGRAMAS DE DISCOS DA RÁDIO ESCOLA</b> .....	48
2.1. Os repertórios dos programas .....	56
2.1.1. Programa 1 .....	61
2.1.2. Programa 2 .....	61
2.1.3. Programa 3 .....	62
2.1.4. Programa 4 .....	63
2.1.5. Programa 5 .....	63
2.1.6. Programa 6 .....	64
2.1.7. Programa 7 .....	64
2.1.8. Programa 8 .....	65
2.1.9. Programa 9 .....	66
2.1.10. Programa 10 .....	67
2.1.11. Programa 11 .....	67
2.1.12. Programa 12 .....	68
2.1.13. Programa 13 .....	68

2.1.14. Programa 14 .....	69
2.1.15. Programa 15 .....	69
2.1.16. Programa 16 .....	70
2.1.17. Programa 17 .....	71
2.1.18. Programa 18 .....	71
2.1.19. Programa 19 .....	72
2.1.20. Programa 20 .....	72
2.1.21. Programa 21 .....	73
2.1.22. Programa 22 .....	73
2.1.23. Programa 23 .....	73
2.1.24. Programa 24 .....	74
2.1.25. Programa 25 .....	74
2.1.26. Programa 26 .....	75
2.1.27. Programa 27 .....	75
2.1.28. Programa 28 .....	76
2.1.29. Programa 29 .....	76
2.1.30. Programa 30 .....	77
2.1.31. Programa 31 .....	77

## **OS CONCERTOS PÚBLICOS DO DEPARTAMENTO DE CULTURA .....** 79

### **3.1. Os Concertos Públicos de música de câmara .....** 99

3.1.1. 2º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 02 de abril de 1936 .....

103

3.1.2. Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 20 de junho de 1936 .....

107

3.1.3. 8º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 15 de agosto de 1936 .....

110

3.1.4. 10º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 04 de setembro de 1936 .....	115
3.1.5. 11º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 10 de outubro de 1936 .....	117
3.1.6. 13º Concerto Popular Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 17 de novembro de 1936 .....	119
3.1.7. 14º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 23 de dezembro de 1936 .....	122
3.1.8. 16º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 17 de março de 1937 .....	124
3.1.9. 17º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 10 de abril de 1937 .....	127
3.1.10. 19º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 08 de maio de 1937 .....	129
3.1.11. 22º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 19 de junho de 1937 .....	133
3.1.12. 25º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 30 de agosto de 1937 .....	135
3.1.13. 24º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 18 de setembro de 1937 .....	136
3.1.14. 25º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 18 de outubro de 1937 .....	138
3.1.15. 34º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 20 de novembro de 1937 .....	140
3.1.16. 36º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 10 de dezembro de 1937 .....	142
3.1.17. 37º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 30 de dezembro de 1937 .....	144
3.1.18. 39º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 01 de fevereiro de 1938 .....	146
3.1.19. 40º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 19 de março de 1938 .....	150

3.1.20. 42º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 4 de abril de 1938 .....	153
3.1.21. 45º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 11 de junho de 1938 .....	155
3.1.22. 47º Concerto de Música de Câmara – 9 de julho de 1938 .....	158
3.1.23. 49º Concerto Grátis do Departamento de Cultura – 16 de julho de 1938 .....	160
3.1.24. 50º Concerto Grátis do Departamento de Cultura – 6 de agosto de 1938 .....	162
3.1.25. 54º Concerto Grátis do Departamento de Cultura – 07 de novembro de 1938 .....	165
3.1.26. 55º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 19 de novembro de 1938 .....	166
3.1.27. 59º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 22 de dezembro de 1938 .....	169
3.1.28. 60º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 29 de dezembro de 1938 .....	172
<b>CODA</b> .....	175
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	178
<b>ANEXOS</b> .....	188
<b>Programa do Concerto Público de 28 de março de 1936</b> .....	188
<b>Programa do Concerto Público de 02 de abril de 1936</b> .....	191
<b>Programa do Concerto Público de 20 de junho de 1936</b> .....	195
<b>Programa do Concerto Público de 17 de novembro de 1936</b> .....	198
<b>Programa do Concerto Público de 08 de maio de 1937</b> .....	201

## INTRODUÇÃO

Em 1935, na administração do Prefeito Fábio Prado, a Prefeitura de São Paulo criou o Departamento de Cultura e Recreação, tornando-se o primeiro órgão oficial criado no país com o objetivo exclusivo de gerir atividades culturais, artísticas e educacionais na esfera municipal. Segundo o que escreve Paulo Duarte (1977), chefe de Gabinete da Prefeitura na época, a ideia de edificar uma instituição como essa derivou do sonho compartilhado por intelectuais ligados ao movimento modernista, desde meados da década anterior. Para esse grupo, o Departamento significou, sobretudo, a possibilidade de reduzir os aspectos elitistas e excludentes presentes no campo das artes e da cultura. Deste modo, a instituição surgiu como um meio de democratização do acesso à cultura, como observou Barbato (2004).

Pode-se dizer que a criação do Departamento é resultante também do contexto político que formado após as Revoluções de 1930 e 1932. Teve grande relevância nesse contexto a chegada ao poder da dita “dissidência oligárquica paulista”, representada por Armando Sales de Oliveira como Interventor do Estado de São Paulo e Fábio da Silva Prado como Prefeito da capital. No projeto político desses liberais paulistas, a educação e a cultura ocupavam um lugar de importância estratégica, e isso pode ser observado através da criação da Escola Livre de Sociologia, em 1933, e da Universidade de São Paulo, em 1934 (ABDANUR, 1992). Nesse sentido, o Departamento veio na esteira de um projeto político, que inseria a educação e a cultura como meios fundamentais para a resolução dos conflitos sociais brasileiros.

A criação do Departamento abriu caminhos para o estabelecimento de políticas públicas de abrangência múltipla no campo da cultura e das artes, passando pelo incentivo à leitura, à educação, à apreciação das artes, à produção artística, às pesquisas no âmbito da história e das ciências sociais, ao reconhecimento e também à preservação de patrimônios culturais brasileiros, tanto materiais, como também imateriais. Para poder atender aos aspectos tão amplos e variados, a estrutura operacional do Departamento organizou-se em quatro divisões: Expansão Cultural, Educação e Recreios, Bibliotecas e Documentação Histórica e Social. A Direção foi confiada a Mário de Andrade,



que acumulou ainda o cargo de chefia da Divisão de Expansão Cultural. As demais divisões foram ocupadas por Nicanor Miranda, Rubens Borba de Moraes e Sérgio Millet, respectivamente. No período, relativamente curto, em que esses intelectuais comandaram a instituição – entre 1935 e 1938 –, o Departamento de Cultura promoveu ações educacionais nos parques infantis da cidade, produziu estudos etnográficos, históricos e sociais, realizou um curso de etnografia e folclore com Dina Lévi-Strauss, criou uma biblioteca ambulante, deu início à construção de um prédio novo para abrigar a Biblioteca Municipal, realizou o Congresso da Língua Nacional Cantada, criou os corpos musicais estáveis da Rádio Escola, fundou o Coral Popular, ofereceu gratuitamente concertos de música sinfônica e de câmara, realizou concursos de composição e literatura, gravou discos de música brasileira, e encomendou e promoveu a estreia de obras de diversos compositores da época. Enfim, o Departamento pôs em prática uma série de ações que mudaram definitivamente os rumos da cultura na capital paulista.

O projeto que originou o Departamento de Cultura previa a criação de uma emissora de rádio educativa, denominada Rádio Escola, que chegou a funcionar somente como uma seção administrativa, subordinada diretamente à Divisão de Expansão Cultural. Como o próprio nome sugere, a Rádio Escola do Departamento de Cultura objetivava difundir programas radiofônicos de cunho educativo e cultural, programas musicais, palestras, cursos e concertos. Para dar início à estruturação da emissora, o Departamento criou, em 1935, a Seção de Rádio Escola, responsável, em um primeiro momento, pelos trâmites burocráticos para a viabilização de uma estrutura que futuramente garantiria a programação da rádio.

A ideia de criar uma estação radiodifusora no Departamento de Cultura não se materializou por completo, pois a Rádio Escola não foi ao ar efetivamente. Entretanto, não se pode dizer que a iniciativa tenha fracassado como um todo. Antes mesmo de providenciar os equipamentos para a estação de transmissão, o Departamento tratou de criar corpos musicais estáveis – o Quarteto Haydn, o Trio São Paulo, o Coral Paulistano e o Madrigal – e ainda estruturou a Discoteca Pública Municipal. Esses grupos musicais, que foram organizados entre 1935 e 1936, reuniram artistas amplamente reconhecidos nos meios artísticos da época, como Mozart Camargo Guarnieri, Frutuoso Viana, Martin Braunwieser e João de

Souza Lima. Com a criação dos corpos estáveis, o Departamento de Cultura passou a promover uma programação regular de música de câmara e vocal em São Paulo, através dos concertos públicos oferecidos gratuitamente no Teatro Municipal (Capítulo 3 deste trabalho). Caberia à Discoteca Pública, principalmente, realizar a manutenção de um acervo de referência e a produção de programas de música gravada para as transmissões da Rádio Escola (Capítulo 2 deste trabalho). Ainda que tais programas nunca tenham ido ao ar, a Discoteca não deixou de cumprir um papel de grande relevância através de outros meios de atuação. Além de manter um acervo amplo de discos, partituras e livros de música abertos para consulta pública, a Discoteca dispunha de equipamentos que foram usados para gravação de música brasileira erudita e folclórica. Posteriormente, em 1938, a Discoteca também foi responsável pela catalogação e preservação de todo o material recolhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura.

Privilegiando o que se entendia como função social da rádio – seu potencial educativo –, o modelo proposto pelo Departamento de Cultura baseava-se em iniciativas anteriores, já existentes em outros países da Europa e das Américas. Naquele momento, a radiodifusão já era reconhecida, sobretudo nos meios intelectuais, como um importante agente de transformação social. Tanto que, já na primeira metade do século XX, multiplicavam-se os exemplos de iniciativas que visavam a utilização do rádio como meio de educação e “elevação cultural” das massas de ouvintes (GURGUEIRA, 2009).

Em 1922, a Grã-Bretanha levou ao ar a *British Broadcasting Corporation* (BBC), denominada a primeira estação radiodifusora do continente europeu, cujo principal objetivo consistia em transmitir cultura e conhecimento aos ouvintes. Nas palavras do diretor geral da companhia, John Reith, a BBC deveria “levar para o maior número possível de lares [...] o que de melhor houvesse em cada setor de conhecimento, esforço e realização humanos” (REITH apud. BRIGGS, 2006, p. 220). Alguns anos depois, em 1929, o governo do Uruguai inaugurou o *Sistema Oficial de Difusión Radio Eléctrica* (SODRE), instituição dotada de uma estação de rádio, uma discoteca de grandes proporções e de corpos estáveis, que permitiram o estabelecimento de uma programação regular de música em concertos e transmissões radiofônicas. Segundo assinala Bordolli (2009), às vésperas de se comemorar o centenário da primeira constituição uruguaia, a

fundação do SODRE representava uma visão otimista sobre o futuro da República, condizente com as políticas de modernização que permearam toda a década de 1930 naquele país. Nessa perspectiva, o rádio se impunha como instrumento de transformação social por meio da cultura, capaz de alcançar até os pontos mais distantes do território nacional. Também nos Estados Unidos, o rádio serviu como um veículo para a educação, através da transmissão de programas criados especificamente com essa finalidade. É o caso, por exemplo, dos concertos de apreciação musical organizados por Walter Damrosch na rede *National Broadcasting Company*, a partir de 1927, e da série de programas intitulados *Standard School Broadcasting*, que eram direcionados para o público escolar, e tinham em sua composição um manual do professor para auxiliar na realização de atividades em sala de aula (WIEBE, 1941, p. 165).

A radiodifusão brasileira teve um desenvolvimento tardio quando comparado a outros países, e nasceu como atividade amadorística, e, foi somente a partir da década de 1930, que seu processo de expansão e profissionalização começou a revelar-se. Iniciada nos primeiros anos da década de 1920, a atividade radiofônica restringia-se aos poucos interessados que se reuniam em agremiações – chamadas rádio clubes ou rádio sociedades –, podendo tornar-se verdadeiramente um fenômeno de massas apenas a partir da segunda metade da década de 1940. Até 1931, somente o Decreto nº 16.657 de 1924 regulamentava, de modo ainda rudimentar, o serviço de radiodifusão na esfera civil, caracterizando-o como experimental (CALABRE, 2003). Entre outras determinações, a legislação aprovada na gestão do presidente Arthur Bernardes limitava a potência de transmissão das emissoras, definia que a programação tivesse obrigatoriamente natureza educativa, científica ou artística, proibia a veiculação de notícias de caráter político sem permissão anterior do governo, e ainda previa a suspensão do funcionamento, ou até mesmo a supressão das concessões de rádio, em caso de guerra ou convulsões políticas. Em um período turbulento da história política nacional, onde as declarações de estado de sítio ocorriam com certa frequência, pressupõe-se que determinações como essas tenham gerado uma sensação de insegurança para o setor. Além disso, os investimentos para efetuar a abertura de uma emissora eram altos e as garantias de retorno escassas.

Um cenário mais favorável para a expansão da radiodifusão só surgiu após a Revolução de 1930, durante o governo provisório de Getúlio Vargas, com os decretos nº 20.047 de 27 de maio de 1931 e 21.111 de 01 de março de 1931, que continham diretrizes mais condizentes com as necessidades dessa atividade. O primeiro problema a ser resolvido referia-se à sobrevivência das emissoras, isto é, a forma de financiamento de suas atividades e, nesse sentido, a publicidade, que até então não estava prevista legalmente, passou ser permitida, porém, dentro de critérios estabelecidos. Tendo em vista a necessidade de superar o caráter amadorístico do rádio brasileiro e fomentar a qualidade, a especialização e a profissionalização do setor, a legislação previa ainda a formação técnica de pessoal para suprir a carência do mercado de trabalho. O resultado dessas e de outras mudanças promovidas a partir dos decretos puderam ser percebidos no crescimento considerável do número de emissoras no país em comparação com a década anterior.<sup>1</sup>

Assim como no Decreto de 1924, o a legislação aprovada no início da década de 1930 reconhecia o interesse público da radiodifusão, e enfatizava a necessidade de guardar o seu papel social, isto é, garantir que as emissoras brasileiras transmitissem uma programação com finalidades educacionais. O Decreto nº 21.111 acrescentava ainda que o estabelecimento de diretrizes para o cumprimento de tais finalidades caberia ao Ministério da Educação e Saúde Pública (MES). Entretanto, como observa Calabre (2003), a atuação do MES nessa área foi limitada e resumiu-se em recomendar certas programações e realizar concursos para premiar programas de caráter educativo. Sob esta óptica, uma noção mais precisa do que seriam as “finalidades educacionais” da radiodifusão brasileira ainda não existia, mas estava em aberto e era motivo de debates públicos.

Aqueles primeiros anos da década de 1930 marcavam o início de um período de ascensão do rádio, que só atingiu sua plenitude no fim da década seguinte. Tratava-se de um momento de efervescência no meio radiofônico, quando a tecnologia ganhava mais audiência e, aos poucos, tornava-se mais conhecida e acessível. O interesse crescente na radiodifusão permeava-se de

---

<sup>1</sup> Lia Calabre (2003, p.03) indica que entre 1930 e 1937 o Brasil inaugurou, ao todo, quarenta e três estações de rádio.

debates sobre o estabelecimento de modelos que pretendiam criar diretrizes mais definidas para essa atividade no país.

As experiências e os exemplos já multiplicavam-se pelo mundo, mas no Brasil ainda não existia um modelo paradigmático como o SODRE era para a América Latina, a BBC para a Europa, ou como a Rádio Nacional foi para o Brasil mais tarde. No país não havia, principalmente, uma experiência significativa de radiodifusão promovida pelo Estado. O que havia era apenas o *Programa Nacional* (rebatizado em 1935 como *Hora do Brasil* e posteriormente *A voz do Brasil*), que foi criado pelo artigo 69º do Decreto n° 21.111 e tinha por objetivo transmitir conteúdos de ordem política, cultural, econômica, religiosa e científica. Nos primeiros anos o Governo enfrentou grandes dificuldades para implantar o programa dentro dos moldes que previam o Decreto, isto é, com transmissão simultânea para todo o território nacional. Isso só foi possível em 1939, sob a direção de Lourival Fontes no Departamento de Imprensa e Propaganda, recentemente fundado. Este fato nos conduz a afirmar que, nos primeiros anos da década de 1930, quase toda a programação veiculada no rádio brasileiro estava a cargo das emissoras comerciais e das rádios sociedades, com exceção apenas do *Programa Nacional*.

São inúmeros os relatos de que o programa fora muito mal recebido pelos radiouvintes e, conseqüentemente, pelos proprietários das emissoras da época. Será evidenciada aqui, particularmente, a opinião de Mário de Andrade, expressa em um ofício endereçado ao Prefeito Fábio Prado, em 1936. Por ocasião das primeiras iniciativas do Departamento de Cultura para colocar no ar a estação transmissora da Rádio Escola, Mário de Andrade se dirigia ao Prefeito com certa liberdade, que ultrapassava as formalidades de um ofício:

A Rádio Escola tem que lutar contra inimigos e experiências terríveis. Dum lado existe a tendência natural, por assim dizer tradicional, que leva as pessoas da burguesia a desconfiar de todas as iniciativas oficiais. É sempre muito mais fácil 'falar mal' do Governo, do que falar bem. E será sempre muito mais fácil, por tantas experiências duras, que vincaram fundo em nosso povo, desconfiar do Governo, que confiar nele. E, pois que a nossa franqueza não deve ter limites no cumprimento dum dever, temos ainda que verificar a detestável experiência viva de todos os dias, da 'Hora do Brasil', essa espécie de Rádio Escola federal, tão abusiva na propaganda política e tão *desorientada e péssima, na parte artística*, que se tornou antipática e repelida por toda a

população. (Ofício de 17 de fevereiro de 1936, Processo 23937, grifo nosso).

Por outro lado, Mário de Andrade também reconhecia a “desorientação” artística na programação das rádios brasileiras de modo geral, que, em sua percepção, servia aos “instintos, em vez de servir à elevação do ser”:

[...] sem ilusões, podemos desde logo afirmar que por algum tempo ela [a Rádio Escola] só despertará desconfiança nos seios burgueses, até que possa provar o seu interesse. E mesmo esta prova, nunca será decisória, para que as famílias possuidoras de rádios se resolvam a ligar sistematicamente seus aparelhos com a Rádio Escola. Simplesmente porque esta terá fatalmente que ser educativa, e por mais que procure educar divertindo, nunca poderá deixar que em suas irradiações prevaleça a diversão fácil, a baixa e epidérmica diversão que serve aos instintos, em vez de servir à elevação do ser. Assim, o inimigo mais terrível com que a Rádio Escola terá que lutar são justamente as outras estações rádio transmissoras, com seus programas de tango, de sambas, de fadinhos, canções brejeiras e comicidades alvares. (Ofício de 17 de fevereiro de 1936, Processo 23937).

No contexto desse documento, a escolha do termo “instintos” pelo Diretor do Departamento não se deve ao acaso. Aqui, a referência parece ser à lógica pela qual as emissoras comerciais criavam e selecionavam o conteúdo da sua programação, isto é, tomando por base as preferências médias dos seus radiouvintes. Na visão de Mário de Andrade, uma programação educativa, como se almejava para a Rádio Escola, deveria ser o oposto disso.

O conteúdo que o Departamento de Cultura deveria transmitir aos seus futuros ouvintes seria programado e difundido por profissionais de saber reconhecido. Por esse motivo, o Departamento contratou como técnicos para a Seção de Rádio Escola Oneyda Alvarenga, Edith Capote Valente, Fernando Mendes de Almeida, José Bento Faria Ferraz e Sonia Sterman, todos músicos formados pelo Conservatório Dramático Musical de São Paulo. A eles caberia selecionar e estudar os repertórios dos programas de discos e das apresentações dos corpos estáveis da Rádio Escola, para produzir material de caráter informativo dirigido ao público da rádio e dos concertos públicos no Teatro Municipal.

Antes de assumir a Diretoria do Departamento de Cultura, Mário de Andrade já havia defendido publicamente a manutenção de critérios de qualidade para a programação das emissoras, sobretudo daquelas pertencentes

às agremiações que se reuniam em prol da difusão de cultura e conhecimento por meio do rádio. No Diário Nacional, em 1931, publicou um artigo protestando contra a orientação que havia tomado os programas da Rádio Educadora Paulista (PRAE) após a demissão do maestro Lamberto Baldi, antes responsável pela direção artística da sociedade (ANDRADE, 1963, p. 207-209).

Segundo relata Mário de Andrade em artigo posterior, a resposta da emissora veio na voz do seu presidente, ao vivo, no mesmo dia, pela “bocarra do alto-falante furiosíssima” (ANDRADE, 1963, p. 209). Esse episódio acabou servindo de mote para a publicação de uma série de artigos (ANDRADE, 1963, p. 207-218), onde o autor não só fazia uma tréplica à diretoria da Rádio Educadora Paulista, como também propunha demonstrar – sob diversos aspectos – a importância do estabelecimento de critérios para a programação de rádio. Para ele, isso era essencial para preservar certo padrão de qualidade e garantir o cumprimento da função social das emissoras de rádio que se pretendiam “educadoras”. Em primeiro lugar, o autor criticou a baixa qualidade dos programas de música interpretada ao vivo, a partir do estúdio da emissora:

A Sociedade Rádio Educadora caiu no domínio da alunagem, com abundância de horrorizar. É incrível o exame rutilante, gracioso e deficientíssimo de alunos que agora se exibem nela, virando o que tem de ser educativo num redil de educandos. (ANDRADE, 1963, p. 208)

Mário de Andrade defendeu também o estabelecimento de critérios que orientassem a realização de programas especializados. No artigo de 10 de janeiro de 1931 o autor discorre que, na noite do último natal, desejaria ter ouvido pelo rádio cantos tradicionais brasileiros em torno do presepe, bailes pastoris, a *Pastoral* de Coelho Neto musicada por Francisco Braga, por Henrique Oswald, por Alberto Nepomuceno, mas, no entanto, constatava que a PRAE transmitira no seu especial natalino uma seleção de discos escolhidos aleatoriamente, entremeando “música séria” e “anúncios curadores de moléstias discretas de senhoras”, sem qualquer tipo de critério (ANDRADE, 1963, p.217).

Com a publicação dessa série de artigos, Mário de Andrade demonstrava estar atento à importância que a radiodifusão já havia conquistado desde o seu surgimento. O rádio já se apresentava como um veículo poderoso, que falava indistintamente aos letrados e analfabetos, e que cada vez mais

tornava-se uma presença constante no cotidiano das pessoas. Em um contexto de urbanização crescente, com mudanças significativas nos hábitos da população e nas relações sociais, era perceptível a consolidação paulatina da chamada sociedade de massas. Uma tecnologia com as características da radiodifusão seria um instrumento estratégico e indispensável para a resolução das questões da unidade cultural do Brasil no contexto histórico da década de 1930.

O projeto de criação da Rádio Escola do Departamento de Cultura parecia oferecer, na prática, uma interpretação para as “finalidades educacionais”, proposta nos decretos que regulamentaram a radiodifusão no início da década. Neste âmbito, a Rádio Escola surgiria como uma espécie de laboratório, onde o Departamento iria buscar uma alternativa entre a “diversão fácil” das emissoras comerciais e a “detestável experiência” da *Hora do Brasil*. Em síntese, o que se pretendia era “educar divertindo” e o caminho para se chegar ao cumprimento dessa tarefa passaria inevitavelmente pela formação do gosto musical do público.

O objetivo do presente trabalho é estudar o projeto de formação da Rádio Escola do Departamento de Cultura de São Paulo, durante a gestão de Mário de Andrade, buscando compreender de que maneira esta iniciativa pretendia explorar o potencial formador da radiodifusão como força socializadora. Em outras palavras, esta pesquisa busca debater a experiência da Rádio Escola sob a perspectiva da formação do gosto musical no contexto das políticas culturais concebidas no Departamento de Cultura.

Como parte de um processo de amadurecimento, este trabalho passou por formulações e reformulações do projeto de pesquisa até chegar a este ponto, naturalmente. Tais reformulações passaram, principalmente, por uma mudança na escolha da documentação histórica a ser contemplada. Os planos iniciais incluíam, dentre as fontes disponíveis à época, a documentação burocrática do Departamento de Cultura, preservada no Arquivo Municipal de São Paulo, e a biblioteca pessoal de Mário de Andrade, que se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB). Com isso, a ideia era conhecer detalhes do projeto da Rádio Escola através dos documentos burocráticos do Departamento e a partir daí buscar possíveis referências sobre radiodifusão educativa na biblioteca de Mário de Andrade, a fim de perceber uma possível



relação entre o projeto, as leituras pessoais do Diretor do Departamento e a noção de formação do gosto musical. Paralelamente a isso sempre nutri, desde o início, certa “curiosidade” sobre o que se pensava para a programação da Rádio Escola em termos de repertórios musicais. Curiosidade essa que, confesso, nunca imaginei ser possível satisfazer, sabendo que a emissora nunca saiu do papel. Somente com a pesquisa nos documentos burocráticos pude perceber que os corpos musicais estáveis do Departamento de Cultura na verdade haviam sido criados por intermédio da Seção de Rádio Escola, para fazerem parte da programação da futura emissora.

Foi então que resolvi sair em busca dos programas de Concertos Públicos que foram realizados no Teatro Municipal e que contaram com a participação dos corpos estáveis da Rádio Escola. Inicialmente encontrei uma pequena parte deles no IEB, entre a coleção de programas de concerto variados que constam na documentação pessoal de Mário de Andrade. Na busca por um conjunto mais extenso, encontrei no arquivo do Centro de Documentação e Memória do Teatro Municipal de São Paulo a coleção quase completa dos programas que foram preservados, provavelmente, pelos próprios funcionários do Departamento de Cultura quando da realização dos concertos. Ainda na mesma época, por intermédio da professora Flávia Toni, encontrei a *1ª Série de Programas de Discos*, que foi elaborada por Oneyda Alvarenga para o primeiro mês de irradiações da Rádio Escola e hoje se encontra preservada no arquivo do IEB. A localização dos programas dos Concertos Públicos e da *1ª Série de Programas de discos* (gratas surpresas), tornaram possível uma reformulação dos objetivos da pesquisa. Dado o volume do corpus documental que se formava, foi necessário fazer um novo recorte, no qual privilegiei as informações relativas aos repertórios musicais. Das leituras pessoais de Mário de Andrade, escolhi manter apenas dois livros (EMMANUEL, 1935; COPLAND, 2013) e a esses acrescentei outra publicação da mesma época (FELDMAN, 1945) a fim formar um breve panorama sobre a ideia de formação do gosto musical através do rádio e do disco.

## RÁDIO ESCOLA DO DEPARTAMENTO DE CULTURA: INSTITUCIONALIZAÇÃO DA MÚSICA E FORMAÇÃO DO GOSTO MUSICAL

Aqui chegou o instante adequado desta crônica para afirmar que, se o Rio de Janeiro é uma ópera, São Paulo é uma sinfonia. Infelizmente não posso mais perder meu tempo com imagens, tanto mais que em São Paulo há um Trio S. Paulo, um Quarteto Haydn, um Coral Paulistano e um Coral Popular, além de outros corais compostos de estrangeiros. E esses conjuntos se reúnem para proporcionar mensalmente aos paulistas, concertos de música de câmara... (ANDRADE, Mário, 2014, p. 59)

Em texto de 1938, publicado na sua coluna *Crônicas Musicais* para a *Revista do Brasil*, Mário de Andrade escreveu a epígrafe que escolhi para abrir este capítulo inicial. A comparação entre a ópera e a sinfonia alude a dois elementos opostos que, por muitas vezes, foram tema de reflexão para este musicólogo brasileiro: o individualismo e a coletividade. Nesse caso, a ópera está ilustrando o universo de culto à figura individual do virtuose ao passo que a sinfonia representa a coletividade composta pela orquestra. O que levou Mário de Andrade a fazer tal associação, foi sua visão sobre a política cultural, que vigorava nas duas maiores cidades do país. As óperas, segundo ele, eram “a razão cotidiana” (ANDRADE, 2014, p. 57) da música carioca, e os concertos não ultrapassavam uma média de cinco por ano na Capital da República. Por outro lado, em São Paulo, havia quatorze concertos programados somente para 1938.

A ideia da criação de uma estação de rádio educativa no Departamento de Cultura está diretamente relacionada às atribuições da Divisão de Expansão Cultural, que tinha como objetivos principais, promover o desenvolvimento das artes e ao mesmo tempo afastá-las de sua concepção burguesa e individualista, tornando acessíveis a toda a população as manifestações culturais no município. O rádio, por suas próprias características, consistia em um meio privilegiado,

para que o Departamento pudesse levar essa política indistintamente a todos os espaços da cidade.

A primeira medida tomada para dar início à estruturação da emissora foi a criação da Seção de Rádio Escola, repartição que era subordinada à Divisão de Expansão Cultural. Conforme determinava a lei municipal que criou o Departamento de Cultura, os funcionários da Seção deveriam obrigatoriamente ser especialistas em música. Depois de criada a Seção de Rádio Escola, o Departamento ocupou-se em organizar a estrutura que garantiria a programação da emissora posteriormente. Para tal objetivo, criou a Discoteca Municipal com um amplo acervo de discos que serviriam para a irradiação de programas de “música mecânica” como os da *1ª Série de Programas de Discos da Rádio Escola*, que será estudado no capítulo seguinte deste trabalho. Na mesma época, o Departamento viabilizou a contratação dos integrantes dos corpos musicais da Rádio Escola: o Coral Paulistano (sob a regência de Camargo Guarnieri), o Madrigal, o Quarteto Haydn e o Trio São Paulo. Veremos no terceiro capítulo, que esses grupos foram responsáveis por uma série de concertos denominados concertos públicos, que foram oferecidos gratuitamente no Teatro Municipal a partir de 1936. Acredita-se que esses concertos fariam parte das transmissões da Rádio Escola, não só pela participação dos seus corpos estáveis, mas também porque estava nos planos do Departamento de Cultura que a emissora e toda sua aparelhagem teriam sede no Teatro Municipal.

O próximo passo para que a Rádio Escola iniciasse suas atividades, foi cuidar dos equipamentos da estação irradiadora. Em 17 de fevereiro de 1936, o Diretor do Departamento escreveu para o Prefeito Fábio Prado, apresentando algumas diretrizes planejadas para a implementação da emissora. Pela importância e pela riqueza de detalhes do documento, vale citá-lo mais longamente:

No Ato nº861, que criou este Departamento, existe, com efeito, o art. 24, pelo qual se determina que ‘a estação da Rádio Escola estará ligada por linhas telefônicas apropriadas às rádiotransmissoras, ao Paço Municipal, à sede da Universidade de São Paulo, ao Teatro Municipal, e à outros locais indicados pelas necessidades de seu funcionamento’.

Nesse dispositivo, se estriba a firma Amaral Cesar & Cia. para a proposta em questão.

Com efeito, nada mais necessário do que a criação dum organismo especial para a tomada de programas e distribuição deles à

população do Município. A Municipalidade criou, sabidamente, uma Rádio Escola, que pelas suas próprias condições de funcionamento, é o mais formidável processo contemporâneo de propaganda. O livro, só lê quem sabe ler, numa biblioteca, num concerto, num arquivo, num parque infantil, só entra quem quer entrar. Ao passo que um rádio falando, é escutado por quem quer, e insensivelmente por quem não quer. Em última análise, poder-se-á mesmo afirmar que o rádio obriga a gente a escutá-lo.

Mas para que essa obrigação seja real, não podemos, não devemos principalmente, contar com o rádio das casas de família nem das vendas da esquina. Poderá se afirmar sem receio de erro, que noventa por cento destes rádios não se ligarão à Rádio Escola. Devemos ser realistas para que a ilusão, sempre abusiva, não venha diminuir a eficiência do Departamento de Cultura. A Rádio Escola tem que lutar contra inimigos e experiências terríveis. Dum lado existe a tendência natural, por assim dizer tradicional, que leva as pessoas da burguesia a desconfiar de todas as iniciativas oficiais. É sempre muito mais fácil 'falar mal' do Governo, do que falar bem. E será sempre muito mais fácil, por tantas experiências duras, que vincaram fundo em nosso povo, desconfiar do Governo, que confiar nele. E, pois que a nossa franqueza não deve ter limites no cumprimento dum dever, temos ainda que verificar a detestável experiência viva de todos os dias, da 'Hora do Brasil', essa espécie de Rádio Escola federal, tão abusiva na propaganda política e tão desorientada e péssima, na parte artística, que se tornou antipática e repelida por toda a população. Contra isso, a Rádio Escola paulistana, terá que lutar e, sem ilusões podemos desde logo afirmar que por algum tempo ela só despertará desconfiança nos seios burgueses, até que possa provar o seu interesse. E mesmo esta prova, nunca será decisória, para que as famílias possuidoras de rádios se resolva a ligar sistematicamente seus aparelhos com a Rádio Escola. Simplesmente porque esta terá fatalmente que ser educativa, e por mais que procure educar divertindo, nunca poderá deixar que em suas irradiações prevaleça a diversão fácil, a baixa e epidérmica diversão que serve aos instintos, em vez de servir à elevação do ser. Assim, o inimigo mais terrível com que a Rádio Escola, terá que lutar é justamente as outras estações rádio-transmissoras, com seus programas de tango, de sambas, de fadinhos, canções brejeiras e comichões alvares. Temos que contar certamente que as vendas de esquina, reunidoras de pessoal vago do quarteirão, a cuja porta muitas vezes param oito, dez transeuntes disponíveis, a escutar um tenor gostoso, temos que contar certamente com a contra-educação das vendas, botequins, restaurantes de vária espécie, os quais nunca ligarão seus aparelhos, com a Rádio Escola.

De que maneira, pois forçar a criação duma audiência verdadeiramente pública para a Rádio Escola? Só existe um meio eficaz: o proposto nesse processo. A colocação definitiva, e não provisória, duma rede de alto-falantes, nos logradouros públicos da cidade. É justamente aos jardins, que acodem as populações proletárias e de pequena burguesia, que dispõem de poucos meios para se divertir. É justamente a essas classes que a ação cultural da Rádio Escola terá de se dirigir com preferência, não só por serem as demais, passível de educação e sugestão, como por serem as menos providas de meios para se cultivar. Por todas estas

razões, julga esta Diretoria, não só da maior utilidade, mas imprescindível à organização dum sistema irradiador público, que *obrigue* o povo a escutar a Rádio Escola, e permita ouvi-la aos que não tem rádios em casa. (Ofício de 17 de fevereiro de 1936, Processo 23937, grifo do autor)

O plano do Diretor consistia, inicialmente, na instalação de alto-falantes no Jardim da Luz e na Praça Concórdia, pois era justamente nestas áreas que, segundo ele, se concentravam vários “bairros de proletários e de pequena burguesia”. A aquisição dos equipamentos sairia por cinquenta e sete contos e cem mil réis. Contudo, o sistema dependeria de linhas telefônicas, que se estenderiam dos logradouros citados até o amplificador central, a ser instalado no Teatro Municipal. Assim, a manutenção do serviço custaria mais duzentos mil réis por mês. Além disso, o serviço acarretaria em mais despesas com a contratação de dois funcionários, um “tomador de programas” e um operador do amplificador central, que exerceria também a função de *speaker*.

Após analisar a situação das verbas para 1936, o Departamento de Cultura compreendeu que as despesas não caberiam no orçamento daquele ano e a proposta passou para a condição de “Aguarda oportunidade”. Enquanto a estação transmissora não podia sair do papel, o Departamento manteve o funcionamento dos corpos musicais e da Discoteca Municipal, que havia sido criada recentemente. Nos anos seguintes, também não foi possível viabilizar a estação Rádio Escola, até que o projeto foi extinto em 1938, durante a gestão de Francisco Pati, substituto de Mário de Andrade na Diretoria do Departamento de Cultura. A falência do projeto foi motivo de grande decepção para Mário de Andrade, segundo comenta Paulo Duarte (1977).

No momento em que escrevia a crônica supracitada, Mário de Andrade completava seis meses de afastamento do Departamento de Cultura de São Paulo, após tê-lo dirigido entre 1935 e 1938. Os trâmites políticos turbulentos daquele início de Estado Novo o privaram de ocupar o cargo de diretoria na instituição que tinha ajudado a criar. Mário residia então no Rio de Janeiro. Talvez esse quadro o tenha conduzido a evocar o Trio São Paulo, o Quarteto Haydn, o Coral Paulistano e o Coral Popular, ainda muito presentes em seu pensamento.

### 1.1. Testemunho e manifesto

Nos anos em que esteve à frente do Departamento de Cultura, Mário de Andrade não deixou de publicar textos de interesse musicológico, no entanto essa experiência refletiu profundas mudanças em sua vida. Os ideais, alimentados por ele desde os anos anteriores, passaram do plano intelectual para o plano da ação pública, conforme observa Barbato (2004, p. 117). Naquele momento, ele deixava seus projetos pessoais e a guarida de seu gabinete particular, para empenhar-se na vida de homem público, para quem a incumbência de elevar a vida cultural de São Paulo tornou-se uma atividade imperiosa. É nesse contexto que se evidencia a ebulição de uma consciência política, na convicção do papel político da arte, que se pautou pela “compreensão coletivista da cultura” (ALVARENGA, 1974, p. 76); na recusa da arte individualista, em favor da sua força social.

Os escritos musicais, produzidos entre 1935 e 1945, constituem na obra de Mário de Andrade legítimos “testemunhos da sua participação política na vida de seu tempo”, como escreveu Oneyda Alvarenga (1974, p. 74). No entanto, dentre os textos datados desse período, o seu discurso de paraninfo, datado de 1935, parece ser aquele que guarda mais intensamente o tom de testemunho.<sup>2</sup> Foi proferido a convite dos formandos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, após ter pedido licença de sua cátedra para dedicar-se mais à chefia do Departamento de Cultura, cargo que havia assumido em junho daquele mesmo ano. Ao iniciar sua fala, Mário pede licença aos presentes para falar dele próprio, e dar-lhes um depoimento do que sentia naquela ocasião:

Sempre conservara a ilusão de que era um homem útil, apenas porque escrevia no meu canto, livros de luta em prol da arte, da renovação das artes e da nacionalização do Brasil. Mas depois que baixei ao purgatório dum posto de comando, depois que me debati na espessa goma da burocracia, depois que lutei contra a angustiada nuvem dos necessitados de emprego, depois que passaram pelas minhas mãos dinheiros que não eram meus e de mim derivaram proveitos ou prejuízos, veio se avolumando em mim um como que desprezo pelo que fora dantes. (...) E já agora, com um sentimento menos teórico da vida porque apalpei sua cotidianidade mais de perto, eu só posso, não me perdoar, porém

---

<sup>2</sup> Posteriormente esse discurso foi publicado sob o título *Cultura musical* no volume *Música, doce música* (ANDRADE, 2012).

me compadecer do que fui, lembrando a escuridão da minha total ignorância: eu não sabia! (...) As alegrias, as soluções, os triunfos não satisfazem mais, porque não se dirigem às exigências do meu ser, que eu domino, nem dele se originam; antes nascem da coletividade, a ela se dirigem, a esta coletividade monstruosa, insaciável, imperativa, que eu não domino por ser dela uma parte menoríssima. (ANDRADE, 1975, p. 235-236)

Ele então prossegue, falando do panorama que encontrou ao assumir a chefia do Departamento de Cultura. Fala da fome, do analfabetismo, da falta de empregos para os artistas, da precariedade da cultura musical no Brasil e defende que, nesse cenário, o Estado deveria tomar partido na resolução desses problemas sociais. Para Mário de Andrade a “filantropia” já havia se mostrado inócua para o campo da cultura e das artes no Brasil. O mercado capitalista não haveria de mostrar-se frutífero naquele momento. Em um país onde, segundo ele, imperava a cultura da caridade e do auxílio às santas casas, a proteção à doença contrastava com a falta de proteção à inteligência. Sob a desconfiança que geravam as iniciativas culturais, Mário reconhece que o problema teria raízes profundas no país: “Nós não estamos ainda convencidos de que a cultura vale como o pão.” (ANDRADE, 1975, p. 245)

Em carta a Paulo Duarte, datada de 1937, por ocasião da campanha “Contra o vandalismo e o extermínio”, Mário expõe mais uma dimensão de seu entendimento sobre o problema da cultura no Brasil. O mote desta carta é o apoio a uma campanha de preservação do patrimônio material, mas, pela continuidade que representa com o discurso de paraninfo, vale citar aqui um trecho do documento:

Num país como o nosso, em que a cultura infelizmente ainda não é uma *necessidade cotidiana de ser*, está se aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e um povo abichornado em seu rude corpo. Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral de cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com a atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condição de receber mais luz. *Tarefa que compete aos governos.* (ANDRADE, apud. DUARTE, 1977, p. 152-153, grifo nosso)

O discurso também contempla o papel social do Conservatório de São Paulo. Aquela instituição não deveria pretender a formação de elites musicais virtuosas, segundo ele. Por suas características fundadoras, o Conservatório deveria concentrar-se “em sua finalidade primeira de vulgarizadora da música no povo.” (ANDRADE, 1975, p. 243) Na visão de Mário, o culto a figura do virtuose criava a necessidade falsa de se formar intérpretes exímios dedicados apenas às vaidades do estrelato. Ele conta que, no período em que lecionou no Conservatório, costumava perguntar aos alunos o que teriam vindo estudar. Diziam estudar piano, violino ou canto, mas nunca alguém lhe respondeu ter vindo estudar música. Entretanto, Mário exime os formandos da culpa e identifica esse como um problema de ordem estrutural, alimentado pelo que chamou de “endêmico diletantismo nacional.”

Aqui, como na crônica citada anteriormente, o tema do virtuosismo aparece ao lado da ideia de coletividade. Essa repulsa ao individualismo, como escreveu Oneyda Alvarenga, assumia “uma relação com os problemas da cultura em si”. (ALVARENGA, 1974, p. 77) Mário defende também a criação de um conservatório na recém-fundada Universidade de São Paulo. Essa oficialização do ensino visava à integração da arte musical no mundo acadêmico, onde os estudantes poderiam tomar contato com múltiplas disciplinas, dentre as quais ele propunha: estética, história comparada das artes, história de cada arte em particular, musicologia. Iniciativas deste cunho visavam combater o “diletantismo nacional” de um país “onde todos pedem tocadores e ninguém pede música”. (ANDRADE, 1975, p. 238) Para o Diretor do Departamento de Cultura somente uma política cultural que visava às coletividades poderia subsidiar o retorno da música – como disse, a “mais socializadora das artes” – às origens de sua manifestação social, ao seio das manifestações coletivas.

Sob essa perspectiva, Mário de Andrade passa a falar sobre os projetos recentemente iniciados no Departamento de Cultura. Cita o Trio São Paulo, o Quarteto Haydn, o Coral Paulistano e o Madrigal, mas alerta que aquilo já estava feito era ainda muito pouco, servindo apenas para remediar a precária condição da música na capital paulista. Ele lembra que, até pouco tempo, no Teatro Municipal, nem mesmo um piano de concerto em boas condições havia. Afirma também que a orquestra sinfônica subvencionada naquele ano pela prefeitura em parceria com a Sociedade Cultura Artística não era ainda um agrupamento



fixo como ele desejava. Muito haveria de ser feito para que São Paulo vivesse a experiência completa da música coletiva.

O discurso que havia se iniciado em tom de testemunho, confessando um repentino desejo de renunciar à sua felicidade individual, se encerra em tom de manifesto, chamando os formandos à luta. Não a luta por suas próprias existências pessoais, mas por uma “realidade mais alta e mais de todos”. (ANDRADE, 1975, p. 246):

Eu não vos convido à ilusão! Nem vos convido muito menos à conformista esperança, pois que fui o primeiro a vos substituir o vinho alegre desta cerimônia pela água salgada da realidade. Eu não vos convido sequer à felicidade, pois que da experiência que dela tenho, a felicidade individual me parece mesquinha, desumana, muito inútil. Eu vos quero alterados por um tropical amor do mundo, porque eu vos trago o convite da luta. (ANDRADE, 1975, p. 246)

## **1.2. Samba rural e coletividade: a música que “se compõe a si mesma”**

Dois anos mais tarde, em 1937, Mário de Andrade publicou na Revista do Arquivo Municipal (n.º XLI) seu estudo intitulado *O samba rural paulista*, posteriormente incorporado no livro *Aspectos da música brasileira* (ANDRADE, 1975). No mesmo número da revista, também foi publicado o trabalho de Mário Wagner Vieira da Cunha, sob o título de *Festa do Bom Jesus de Pirapora*, o qual se apresenta como complementar ao estudo de Mário de Andrade. Enquanto Cunha se concentrava nas questões sociais em torno do samba de Pirapora, Mário de Andrade se ocupava com os aspectos da música e da coreografia. Os estudos se realizaram como parte das atividades da Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, fundada naquele mesmo ano, após Dina Lévi-Strauss ter ministrado cursos nessa área a convite do Departamento de Cultura (ALVARENGA, 1974, p. 65). Tendo como membros fundadores professores da Universidade de São Paulo, da Escola de Sociologia e Política e outros intelectuais ligados ao Departamento, a Sociedade tinha por objetivo promover pesquisas, palestras, intercâmbios, conferências, formação de coleções etnográficas e tudo mais que contribuísse para o desenvolvimento dos estudos folclóricos e etnográficos (RAFFAINI, 2001, p. 84).

Mário conta que por quatro vezes já havia presenciado a folia dos sambas rurais no carnaval paulista, em 1931, 1933, 1934 e 1937. Somente nesse último ano, já por iniciativa motivada pela Sociedade de Etnografia e Folclore, foi que ele se aplicou em fazer uma observação mais sistemática. Entre 1931 e 1934, Mário assistiu, na capital paulista, à apresentação de grupos do interior do estado e, em 1937, foi até Pirapora para acompanhar a festa mais de perto. Nas ocasiões anteriores a 1937, valendo-se de suas experiências de campo no nordeste do país, ele esforçou-se para recolher algumas peças que anotara em um papel improvisado e, agora, já tendo certo conhecimento sobre essa manifestação, preparara-se para um estudo mais detalhado, contando inclusive com a ajuda de seu secretário, José Bento Faria Ferraz.

No *Samba rural paulista* é possível recuperar uma visão do musicólogo sobre a música popular em suas origens de manifestação social. O aspecto que mais lhe chama a atenção é o caráter coletivista do samba rural. Mário se concentra principalmente sobre o que chamou de “consulta coletiva”, quer dizer, a maneira como eram eleitos pelos participantes os temas propostos pelos cantadores solistas.

Segundo a descrição de Mário, reuniam-se os participantes, homens e mulheres, para cantar e dançar o samba sob o respaldo de chefe eleito – o “dono-do-samba” – cuja atribuição era dar determinações gerais. Muito embora o “dono-do-samba” tivesse sua autoridade reconhecida por todos, tal autoridade não era necessariamente despótica: “Manda sem muita força, obedecido sem muita obrigação”. (ANDRADE, 1975, p. 149) Dos instrumentos que acompanhavam a cantoria, o bumbo dominava visivelmente o ritmo, ao passo que o início da dança era determinado por ele. Entre uma dança e outra havia um momento de pausa e o bailado só se retomava depois de feita uma nova “consulta coletiva”:

É, pois, a coletividade que decide do texto-melodia com que vai sambar. No grupo em consulta, um solista propõe um texto-melodia. Não há rito especial nesta proposta. O solista canta, canta no geral bastante incerto, improvisando. O seu canto, na infinita maioria das vezes, é uma quadra ou um dístico. O coro responde. O coro torna a responder. E assim aos poucos, desta dialogação, vai se fixando um texto-melodia qualquer. O bumbo está bem atento. Quando percebe que a coisa pegou e o grupo, memorizando com facilidade o que lhe propôs o solista, responde

unânime e com entusiasmo, dá uma batida forte e entra no ritmo em que estão cantando. Imediatamente à batida mandona do bumbo, os outros instrumentos começam tocando também, e a dança principia. (ANDRADE, 1975, p. 149)

Mário reconhece processos semelhantes a esse em outras manifestações populares do Brasil, como no Jongo, no Moçambique e na Dança de Santa Cruz, guardadas as suas particularidades.<sup>3</sup> Ao falar dos cantos que recolheu no Samba Rural paulista, o musicólogo confessa, como que pedindo licença à neutralidade científica pretendida: “Ninguém evitará que na minha paixão pela coisa popular, eu considere admiráveis estes documentos.” (ANDRADE, 1975, p. 164). E em seguida, citando Grimm, ele conclui que estes eram exemplos vivos de como a “canção popular compõe a si mesma”. (GRIMM apud. ANDRADE, 1975, p. 164).

Esse aspecto das manifestações populares no Brasil, pela qual – na visão de Mário de Andrade – a música nasce anônima e a autoria se dava coletivamente, é bastante caro ao musicólogo. Podemos apreciar o desenvolvimento desse raciocínio em dois artigos de 1941 – *A modinha e Lalo* e *O desnivelamento da modinha* – nos quais Mário responde à crítica que lhe fora feita por Roger Bastide<sup>4</sup> a respeito do que escrevera no seu *Modinhas Imperiais*. A crítica, por sua vez, fora publicada em 1940, pelo Diário de São Paulo, na série de artigos intitulada *Estudos de sociologia estética brasileira*. O motivo da crítica corresponde a uma passagem do texto introdutório de *Modinhas Imperiais*, no qual Mário escreve:

Que eu saiba, só no século XIX a modinha é referida na boca do povo do Brasil. (...) Ora, dar-se-á o caso absolutamente raríssimo de uma forma erudita haver passado a popular?... Pois com a modinha parece que o fenômeno se deu. (ANDRADE, 1963, p.339)

---

<sup>3</sup> A respeito dessas manifestações o autor tece considerações preciosas para entender o seu ponto de vista metodológico sobre as pesquisas dessa natureza, fazendo referência às gravações realizadas pelo Departamento de Cultura no interior do estado de São Paulo. Nos capítulos seguintes retomaremos esse ponto a fim de discutir o papel da Discoteca Municipal nesse contexto, recorrendo aos documentos do Departamento de Cultura que indicam uma provável utilização desse material fonográfico na programação da Rádio Escola.

<sup>4</sup> Nessa época, Roger Bastide era professor da cátedra de sociologia da recentemente fundada Universidade de São Paulo.

Apoiando-se no conceito de “desnívelamento estético”, Bastide entende o contrário, que as formas eruditas quase sempre precediam e subsidiavam as manifestações populares. O autor recorre ao que escrevera o filósofo francês Charles Lalo no livro *Esthétique* (1925), citando na íntegra um trecho:

Em sua maioria, as danças camponesas e as melodias populares são antigas formas de arte de salão ou de corte, de há muito fora de moda nos meios aristocráticos que as lançaram e que permaneceram sobrevivendo em alguma província longínqua. (LALO, apud. ANDRADE, 1963, p. 339)

Mário de Andrade não descarta de todo a ideia de um “desnívelamento estético” proposta por Bastide, no entanto replica:

Antes de mais nada, para os que pouco têm-se dedicado à etnografia e ao folclore, não há dúvida nenhuma que quase todo o fato popular obedece a uma espécie de “desnívelamento”. Quero dizer: parte do mais forte para se arraigar e tradicionalizar no mais fraco. É sempre, pois, de alguma forma um produto erudito que se desnivela e vai permanecer preguiçosamente no inculto. Mesmo quando se trata de um “boçalíssimo” soba negro ou de um não menos boçal pajé das nossas Índias Ocidentais, uma superstição, um costume, um rito por esses chefes imposto ao clã, à classe inferior que dominam, é sempre uma manifestação erudita, isto é, criação do mais forte, do dominador, do mais experiente, do que sabe mais, imposta ao menos experiente, ao que sabe menos, à classe dominada. (ANDRADE, 1963, p.340)

Essa constatação, no entanto, não teria grande relevância ao passo que, para a etnografia e para o folclore, um “fato folclórico” ou “etnográfico” só interessaria após ter sido tomado pela consciência popular, ou seja, se “tradicionalizado” pela coletividade. Para Mário de Andrade, eram as características gerais, ou o “elementário construtivo”, incorporadas pela coletividade que subsidiariam a criação individual:

Mesmo quando um cantador nosso ou macumbeiro em estado de possessão inventa um canto novo (alguns cientistas europeus chegam a negar a existência de folclore regional nas Américas...), creio se tratar de uma manifestação muito menos inicialmente individualista e ao seu modo culta, que já de um fato coletivo e, portanto, folclórico. (ANDRADE, 1963, p.340)

No trabalho sobre o samba rural paulista, a relação entre o solista e a coletividade é compreendida sob essa perspectiva, ou seja, o processo que envolve a proposição individual do solista e a “consulta coletiva” constitui uma “unanimidade dos indivíduos”, um fato social, portanto.

Dentro de uma perspectiva fomentada no Departamento de Cultura que visava diminuir o distanciamento social entre a arte erudita e o povo, as manifestações populares ganhavam importância também por representarem por si próprias a realização coletiva da arte que estava na “consciência” do povo. Sabemos que a aproximação dos artistas e intelectuais com o povo foi uma questão fundadora dentro do pensamento modernista brasileiro, mas, é, sobretudo no contexto do Departamento de Cultura, que podemos vislumbrar uma dimensão, por assim dizer, mais prática dessa aproximação. Como escreveu Barbato (2004), essa “ida ao povo” revelou o interesse de se conhecer o Brasil e a partir daí transformá-lo, construindo a nação por meio da cultura. Se, em um primeiro momento, essa aproximação esteve mais evidente sob o ponto de vista estético, a partir de 1935 se revela a dimensão social dessa ação. Vejamos o que escreveu Mário de Andrade no texto *Distanciamentos e aproximações*, publicado em 1942 no jornal O Estado de S. Paulo:

Carece verificar, com maior certeza de visão, que o fato dos artistas eruditos darem a suas obras caracteres mais populares, maior delícia melódica, mas dinamização rítmica, maior parecença com os cantos tradicionais do povo, não é apenas uma questão de nacionalismo. É também e mais efetivamente uma tendência para diminuir anticapitalistamente, a distância social hoje tão absurdamente exagerada, entre a arte erudita e as massas populares. (ANDRADE, 1963, p. 363-364)

Naquele momento seria fundamental, portanto, que os artistas recuperassem a função social da arte em sua natureza socializadora. A realização, absolutamente individualista, estética e abstencionista da arte alimentava o contraste do distanciamento social que havia se formado ao longo dos séculos:

Esse distanciamento atingiu tal e tão absurdo exaspero que é muito difícil estabelecer que função artística (não falo função “estética”, mas exatamente “artística”) podem exercer as criações exacerbadamente “hedonísticas” de um Léger na pintura, de um

Schoenberg na música, como de um Joyce na literatura. (...) Positivamente a arte é outra coisa, sempre foi outra coisa e tem de voltar o que foi. Arte é uma forma de contato, é uma forma de crítica, é uma forma de correção. É uma forma de aproximação social. (ANDRADE, 1963, p.365-366)

No contexto modernista brasileiro, se percebe entre o “estético” e o “artístico” duas demandas intrincadas: de um lado – segundo escreve Wisnik (1982, p. 148) – a necessidade de criar-se uma expressão musical conciliadora do território em sua horizontalidade, e de outro, a necessidade de superação da verticalidade das classes.

Para o diretor do Departamento o “artístico” era, sobretudo, uma questão social e política. No artigo intitulado *Sonora Política*, Oneyda Alvarenga (1974) analisa um conjunto de textos no quais, segundo ela, Mário de Andrade se vale de seus estudos musicais para agir politicamente. A autora procura destacar de que maneira uma compreensão coletivista da cultura se expressa na convicção sobre o papel político da arte. Ela reconhece que em textos escritos nos últimos anos da sua vida, Mário flertou com um pensamento de orientação socialista ou, em última análise, expressou certa simpatia pela experiência soviética, como em *O banquete* (diálogo ficcional publicado em fragmentos, a partir de 1944, e interrompido em 1945 com a morte do autor) e em *Chostakóvitich* (texto de introdução ao livro de Vitor Seroff traduzido por Guilherme Figueiredo, em 1945). Nesse último, o musicólogo entende que a legitimidade da música de Shostakovich, ao opor-se a uma concepção burguesa da arte, repousa na recuperação de um ethos moral que haveria se perdido na prática artística individualista.<sup>5</sup> A criação artística que se pretendesse puramente estética, erroneamente purista e, portanto, desprovida de conteúdo moral seria falsificadora da realidade social e serviria aos interesses de outros que não da coletividade: “ele convoca os músicos a abandonarem o preconceito da intangibilidade da pureza estética do som musical e a humanizá-lo nas lutas de todos nós” (ALVARENGA, 1977, p. 97). Para o musicólogo, a arte em seus

---

<sup>5</sup> No artigo *Distanciamentos e aproximações*, que acabo de citar, o autor discute a questão nos mesmos termos: “O vaivém eterno da arte europeia se condiciona a essa exigência de distanciamento e aproximação social. Todo o ‘nacionalismo’ artístico deriva disso, processo de aproximação moral, verdadeira ética da Idade Moderna, que veio substituir o *éthos* que encontramos em todas as músicas eruditas das civilizações da Antiguidade, na Grécia, no Egito, na China, na Índia. Não se trata exclusivamente de um problema de fixação de pátrias insolúveis, com limites alfandegários ainda mais insolúveis.” (ANDRADE, 1963, p. 365)

momentos mais felizes nunca foi simplesmente a realização da beleza, mas sim, era a consequência da arte. Sua finalidade mais autêntica seria a aspiração a uma vida melhor: “Se a beleza é desinteressada, a arte é interessada” (ANDRADE, 1963, p. 367)

Essa convicção política de Mário de Andrade, no entanto, nunca se atrelou a qualquer partido político, antes, se expressava em uma concepção humanista que encontrava na arte uma forma de “crítica” e “correção” da vida. Mesmo quando aceitou o convite do Partido Constitucionalista para dirigir o Departamento de Cultura de São Paulo, essa tarefa foi desempenhada por ele mantendo-se certo distanciamento da esfera político partidária. Como ele mesmo afirmou no seu discurso de paraninfo, em 1935, referindo-se ao posto que então ocupava no Departamento: “O meu trabalho não é político sinão naquela necessária condição dos serviços públicos, em que o que se fizer reverte em justificativa daqueles que o permitiram fazer.” (ANDRADE, 1975, p. 235) Oneyda Alvarenga, tendo conhecido não somente a obra, mas também seu autor – primeiro como aluna, depois como amiga confidente e colega de trabalho – escreve sobre o perfil de Mário de Andrade:

Foi um artista artista mesmo, isto é, consciente de que a arte é um fenômeno social carregado de outros valores que não os da beleza e que são inerentes à todos os fatos sociais. Consciente de que *a obra de arte tem sempre função social*, quer o seu autor queira quer não. E que, se o seu autor não o quer, a função social e política que a obra de arte assume é prejudicial aos direitos do homem: *distanciando-se das aspirações comuns à humanidade*, vai servir de instrumento de distinção e de opressão classista na mão daqueles que ele chamava os donos da vida, daqueles José do Egito que “amontam no posto de comando só pra mandar nos irmãos”. (ALVARENGA, 1974, p. 101, grifo nosso).

### 1.3. O associativismo na música dos vizinhos

Foi sobre os distanciamentos e aproximações sociais e sobre a função social da música, que Mário de Andrade falou na sua conferência intitulada *A expressão musical dos Estados Unidos*, proferida no Rio de Janeiro, em 1940, por convite do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU).

Nesse documento se nota o interesse em destacar o papel da coletividade na música norte americana, como causa de seu sucesso contemporâneo. Naquele momento, os Estados Unidos da “Good Neighbor Policy” já havia se tornado um polo musical importante, para onde se dirigiam músicos e compositores de todo o mundo. No contexto da Segunda Guerra Mundial, os norte-americanos incentivaram fortemente a política de aproximação dos países americanos, estimulando o conhecimento da música no continente. No intercâmbio que se deu entre a América Latina e os Estados Unidos participaram nomes como Curt Lange, Aaron Copland, Camargo Guarnieri, Charles Seeger, Carleton Sprague Smith, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Francisco Mignone e Villa-Lobos (EGG, 2013). É dentro desse contexto que deve ser entendida a conferência de Mário de Andrade, publicada pelo IBEU no número 3 da coleção *Lições da vida americana* (ALVARENGA, 1974, p. 67).

A política que propunha o governo norte-americano só foi possível pelas condições avançadas de organização da música naquele país. Mário de Andrade atribuiu essa organização às características historicamente coletivas da música naquele país, fomentadas contemporaneamente por uma cultura associativista, que, de alguma maneira, remetia à herança de suas fundações protestantes. Enquanto a música brasileira tinha origens ligadas à música católica, do canto virtuosístico – “tão refinado e difícil que não permitia qualquer participação vocal do povo” (ANDRADE, 1963, p. 396) –, nos Estados Unidos o canto protestante “era a própria voz do povo em oração” (ANDRADE, 1963, p. 396). Enquanto os protestantes integravam as comunidades no culto por meio da sua liturgia cantada em idioma vernáculo, a música na igreja católica, por mais desenvolvida que fosse, estava desprovida de sua função litúrgica, constituía-se como algo à parte da celebração; “um luxo”, como escreveu Mário (ANDRADE, 1963, p. 396). Para o musicólogo, as principais contribuições da música norte-americana na contemporaneidade tinham que ver com esse sentimento coletivista que se processava naquele país desde o período colonial:

(...) enquanto a América do Norte formava a sua música sob a base do coral coletivo, os países latino-americanos formavam a deles sob a norma da música solista e individualista. Na América do Norte a música visava a coletividade. Na América do Sul visava o indivíduo. E é por isso que, quando no século XIX, os dois maiores países musicais da América, já em vida independente, produziram



as primeiras forças sonoras diante das quais, como diz a modinha, “a Europa curvou-se”, ao passo que o Brasil inventava Carlos Gomes, uma estrela, a América do Norte inventava... O fonógrafo, uma máquina. (ANDRADE, 1963, p. 397)

No século XVII foram fundadas as primeiras com agremiações interessadas em colaborar com o desenvolvimento da música nos Estados Unidos. A primeira foi a Sociedade Santa Cecília de Charleston, em 1762, seguida da Sociedade Musical Independente de Boston em 1815 e da Sociedade de Música Sacra de Nova York em 1823. Ainda no século XVIII, foi fundada a Sociedade Musical de Stoughton, o primeiro “glee club”, dando início a uma tradição que iria perpetuar-se nos meios universitários, a exemplo de Harvard, Yale, Brown, Dartmouth e Columbia. Orquestras célebres, como Filarmônica de Boston e a Filarmônica de Nova York foram fundadas sob a proteção de particulares no início do século XIX, servindo de modelo para outros agrupamentos menores espalhados pelo país.

Os exemplos não se resumem às iniciativas desses grandes centros, Mário conta sobre uma apresentação organizada em 1883, na pequena cidade de Lindsborg, estado do Kansas, na qual se executou integralmente o “Messias”, de Handel, por ocasião da Sexta-Feira Santa. A execução foi realizada sem que fosse preciso trazer qualquer instrumentista ou corista de fora da cidade. Com um coro de trezentas vozes, orquestra e mais os solistas “quasi que faltava gente para ouvir e aplaudir a execução...” (ANDRADE, 1963, p. 407). Para Mário não importava questionar a qualidade da música tocada naquela noite, importava a grande experiência coletiva vivida em Lindsborg pelos executantes e pela plateia de sete mil pessoas, vindas da zona rural e das cidades vizinhas.

Olhando para esse passado, Mário de Andrade vê a preparação para o presente bem sucedido da música norte-americana. Quase tudo que se fazia em música nos Estados Unidos, se fazia por meio de uma matriz associativista. Um dos músicos mais atuantes durante o período da Política de Boa Vizinhança, Aaron Copland, foi membro fundador da *League of Composers* e da *American Composers Alliance*. Foi também organizador do *Yaddo Festival of American Music* e, ao lado de Roger Sessions, dos concertos *Copland-Sessions*. Naquele ano de 1940, o Bureau for Advancing Music investiria no desenvolvimento da música nacional cinquenta milhões de dólares, arrecadados da filantropia

através da Federação Nacional dos Clubes Musicais. A Federação, por sua vez, reunia um total de cinco mil clubes, o que significava pelo menos quinhentos mil sócios em todo país. Na visão de Mário, tudo isso alimentava a experiência coletiva que se revertia em um “sentimento de honra” e fazia da música norte-americana uma “constância socializadora da vida nacional” (ANDRADE, 1963, p. 414).

O musicólogo também reconhece o mérito norte-americano na invenção e na propagação do fonógrafo, do cinema sonoro e do rádio, vistos por ele como “meios mecânicos de socialização da música” (ANDRADE, 1963, p. 397). Ele ressalta a importância das discotecas espalhadas por todo o país, especialmente a discoteca de Washington, com um acervo de aproximadamente cinquenta mil fonogramas que guardavam registro de manifestações populares do mundo todo. Sobre a radiodifusão ele escreve: “Quanto às perfeições a que atinge o rádio norte-americano, essa espécie de vício ou de loucura nacional, como já se afirmou, a maravilhosa orquestra de Toscanini nos disse, este ano, o que isso alcança” (ANDRADE, 1963, p. 414). Aqui ele faz menção às apresentações da Orquestra da *National Broadcasting Company*, no Rio de Janeiro e em São Paulo, por ocasião de uma turnê realizada no Brasil, na Argentina e no Uruguai. A orquestra do maestro Arturo Toscanini se tornou referência na transmissão de concertos pelo rádio com o seu programa NBC Symphony, que era transmitido para diversos países incluindo o Brasil (EGG, 2013, p. 71). As propostas educativas do sistema de radiodifusão norte-americano também chamavam a atenção de Mário. Além da “Escola Norte-Americana do Ar”, irradiada pela Columbia Broadcasting, ele cita a “hora da educação musical”, produzida por Walter Damrosch, na mesma *National Broadcasting de Toscanini*: “nada existe que se lhe compare no mundo como excelência de radiodifusão educativa” (ANDRADE, 1963, p. 414). Ele se referia ao *The NBC Music Appreciation Hour*. Transmitido duas vezes por semana, e organizado em séries que visavam diferentes níveis educacionais, o programa contava com manuais didáticos suplementares, distribuídos para sete milhões de alunos, pertencentes a setenta mil escolas dos Estados Unidos (GILIOLI, 2008, p. 348).

A vinda de Toscanini e da Orquestra Sinfônica da NBC ao Brasil, em 1940, também foi tema da última crônica de Mário de Andrade para a 3ª fase da *Revista do Brasil*, em junho de 1940. Por ocasião da notícia da turnê, o cronista protesta contra os

custos gerados com as seis apresentações da orquestra no Brasil e se pergunta, “meio assombrado”, se valeria a pena ter a glória de ouvir Toscanini (ANDRADE, 2013, p. 163). Diante do estado “deplorável” em que se encontravam as orquestras brasileiras, por falta de incentivo e proteção do poder público, que utilidade, que “produtividade pedagógica” teria a lição do maestro italiano? Não serviria para o público, porque a diferença de qualidade em relação às orquestras brasileiras seria tamanha que a plateia não poderia nem mesmo aproveitar. Tampouco serviria para os regentes brasileiros, porque esses não teriam sequer boas orquestras para exercitar aquilo que eventualmente aprendessem ouvindo e vendo o “virtuosismo toscaninesco”. A situação contraditória inspira o autor da crônica a lançar então um novo provérbio: “Maestro que Toscanini adestra, / Tem batuta, mas não tem orquestra.” (ANDRADE, 2013, p.165) Para Mário de Andrade a vinda do maestro italiano ao Brasil não obedeceria a nenhum critério de orientação cultural, isto é, não contribuiria para melhorar as condições da música sinfônica no país. Serviria apenas para manter a cultura do privilégio aos valores artístico estrangeiros e esquecimento dos nacionais.

#### **1.4. São Paulo como sinfonia**

Outras vezes, os possíveis sentidos do termo “sinfonia” foram evocados para designar a cidade de São Paulo: no filme *São Paulo, sinfonia da metrópole* e no livro de José Geraldo Vinci de Moraes (2000b), cujo título é inspirado nesse primeiro. Vinci de Moraes percebe, na década de 1930, o início da consolidação de uma “polifonia sonora paulistana” (MORAES, 2000b, p. 18), na qual se manifestou a multiplicidade de vozes da vida urbana, moderna e cosmopolita. Foi, sobretudo nesse momento, que as mídias sonoras começaram a ganhar maior relevância e, acompanhando uma tendência que se mostrou nacional, a fonografia, a radiodifusão e o cinema sonoro em São Paulo continuaram ganhando força nas décadas posteriores. Nos anos que se seguiram a década de 1930, o rádio apareceu como espaço agregador de manifestações musicais, sendo elas as mais plurais. E dentro da lógica capitalista que prevaleceu no rádio, essas manifestações eram atravessadas, de alguma forma, por interesses comerciais.

O que estava se passando naquele momento era decisivo para o desenvolvimento futuro da radiodifusão no Brasil, ao passo que políticos e intelectuais estavam atentos a isso. Na ocasião em que Mário de Andrade

proferiu a sua conferência sobre a música nos Estados Unidos, o Brasil ainda estava começando a estabelecer o padrão de radiodifusão que firmou-se posteriormente com a Rádio Nacional. Com relação à música, as orquestras radiofônicas, que garantiram certa estabilidade profissional aos artistas, só começaram a se firmar mais tarde, ao longo da década de 1940. A Rádio Gazeta, por exemplo, que ficou conhecida por dedicar grande parte da programação à irradiação de música erudita, foi fundada em 1943. A emissora manteve por muitos anos uma orquestra sinfônica e um coral sob a regência de Sousa Lima e, posteriormente, Armando Belardi.<sup>6</sup>

Conforme vimos no ofício encaminhado ao Prefeito Fábio Prado sobre a instalação da Rádio Escola, Mário de Andrade observava com certa desconfiança a aplicação do modelo comercial de radiodifusão para o Brasil. Vale ressaltar, porém, que até 1936, com a fundação da Rádio do Ministério de Educação e Saúde pelo Estado Novo, o Brasil contava apenas com as emissoras particulares, sendo estas financiadas pela iniciativa privada, e as agremiações, como a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e a Rádio Educadora Paulista, mantidas com a contribuição dos associados. Portanto, o projeto da Rádio Escola do Departamento de Cultura apareceu como iniciativa inédita no país, partindo de um modelo educativo financiado pelo Estado. Se de um lado as rádios comerciais apresentavam um conteúdo pautado por interesses de mercado, do outro, às agremiações, faltavam diretrizes bem definidas, ficando essas à mercê da vontade de seus dirigentes (muitas vezes nomeados não por mérito, mas por contingências políticas externas às próprias agremiações). Em 1930, Mário de Andrade escreveu uma série de artigos sobre a Rádio Educadora Paulista, comentando o direcionamento dado à programação da emissora com a troca da diretoria, ocorrida no ímpeto reformista que teria se instalado em São Paulo após a Revolução de 1930. Nos artigos que foram publicados posteriormente no *Música, doce música* (ANDRADE, 1963), o autor enfatiza a necessidade de se estabelecer critérios que justificassem verdadeiramente a função social da agremiação.

O compositor carioca Luciano Gallet também tratou desse assunto em um artigo para a revista WECO, em março de 1930, no qual fez duras críticas às

---

<sup>6</sup> Sobre a Rádio Gazeta ver Guerrini Jr. (2009), *A elite no ar*, e Sousa Lima (1982), *Moto perpétuo*.

rádio sociedades, consideradas por ele como as principais responsáveis pela situação de mal-estar que supostamente estaria enfrentando a música naquele período:

São as principais causadoras e primeiras responsáveis pela actual degrading musical. Entram pelas portas do Brasil inteiro, e espalham música ruim, sem o menor critério de seleção. Nos programas de discos os Directores-Artísticos recebem os pacotes de discos da casa de música ou victrolas, e como isto representa negócio, lucro, anúncio, atiram aquilo tudo a boca do microfone. Nos programas de executantes, não há um Director que *organisa* a audição; ao contrário, ele *recebe* a lista de peças a serem executadas, insistindo no que é mais do gosto-do-público. Gosto-do-público, são 3 ou 4 rádios amadores, que, pelo telefone, requerem a execução da peça admirada, em geral de máo gosto. (GALLET, apud. KATER, 2001, p.).

Naquela década de 1930, o rádio – esse “meio mecânico de socialização da música”, já tinha reconhecida, nos meios intelectuais e políticos, sua capacidade de adentrar os lares e falar às coletividades com a proximidade de um amigo. Essa característica atraiu a atenção de muitos estadistas e contribuiu para o estabelecimento de projetos políticos hegemônicos. Sem as vozes multiplicadas pelas ondas do rádio, não seria possível o aparecimento de tantos governos, ditos populistas. Conforme escreveu Canclini:

Para que cada país deixe de ser um ‘país de países’ foi decisivo que o rádio retomasse, de forma solidária, as culturas orais de diversas regiões e incorporasse as ‘vulgaridades’ proliferantes nos centros urbanos. (CANCLINI, 1997, p. 256)

No Departamento de Cultura de São Paulo, espaço onde se elaborava uma política cultural que privilegiava a aproximação com as coletividades, a Rádio Escola teria um papel mediador importante. Levada pelos alto-falantes, a Rádio Escola seria a voz do Departamento de Cultura ganhando espaço no cotidiano da cidade. Naquele contexto, o Brasil ainda não havia firmado um modelo de radiodifusão hegemônico, o que só veio a ocorrer em meados da década de 1940. Nesse sentido, o projeto da Rádio Escola do Departamento de Cultura parece ser uma espécie de laboratório, onde São Paulo poderia experimentar uma proposta ainda inusitada de radiodifusão garantida pelo poder público, na qual a programação estaria submetida à uma política institucional,

que visava muito claramente promover a formação do gosto musical do público. Se o Departamento não pôde cumprir o trabalho hercúleo e ingrato, de tornar a cultura uma “necessidade cotidiana de ser” nos anos que se seguiram, o rádio, bem ou mal, cumpriu o intento com relação à música, contribuindo para torná-la uma presença constante na vida das pessoas.

Os meios tecnológicos de difusão do som são responsáveis, em grande parte, por uma mudança significativa na forma como nós ouvimos e pensamos a música. Essas tecnologias inauguraram o fenômeno que o teórico Muray Schafer (1991; 2001) denominou de *esquizofonia*: que nada mais é do que a separação entre o som e o corpo que o produz. Disso decorreu uma série de mudanças na forma como as pessoas se relacionavam com a música, que, a partir daí, passou a ocupar espaços que até então ela não ocupava. Como observou Simon Frith (2003), aos poucos a música acabou se tornando uma espécie de “trilha sonora da vida cotidiana”, porque ela saiu das salas de concerto, e dos outros espaços tradicionalmente dedicados à ela pra se tornar parte constante da vida das pessoas. Foi como se os auditórios se multiplicassem e com eles as oportunidades de ouvir música. O rádio e o disco também possibilitaram que as pessoas conhecessem repertórios completamente inusitados.

A progressiva inserção dessas novas tecnologias de mídia no cotidiano nos levou a um processo de massificação, surgindo a partir daí uma nova categoria de ouvinte, muito mais numerosa e complexa do que os ouvintes que costumavam frequentar as salas de concerto. Esse fato chamou a atenção dos intelectuais que pensavam a música naquele período. De modo geral, eles observaram que grande parte dos ouvintes que compunha essa nova categoria, não dispunha dos mesmos meios intelectuais para a compreensão da música que os habituais frequentadores de concertos.

O principal sintoma que deixa clara essa percepção por parte dos intelectuais é o surgimento de uma série de livros que se apresentam como manuais para ouvir e compreender a música. Alguns dos trabalhos que tratam desse assunto serviram de base para as análises que faremos nos capítulos seguintes. Dentre os estudiosos que abordam essa perspectiva podemos citar Aaron Copland (2013), Maurice Emmanuel (1935) e Harry Allen Feldman (1945). O surgimento de obras desse gênero é também decorrente de um processo de

hierarquização dos modos de escuta que se processa, sobretudo, no século XX. Sobre esse assunto, vale citar o trabalho de Fernando Iazzetta (2009):

Num certo sentido, a tradição estabelecida pela música de concerto buscou isolar a escuta de outras experiências, como se fosse possível compreender a música destacada de seu contexto e isolada de outras sensações. Para isso, o ouvinte teve que aprender certos códigos de conduta bastante claros no que diz respeito à repressão de qualquer ação que pudesse abalar a primazia do ouvido. Essa conduta deveria propiciar a canalização do sentido da audição para a música e um isolamento do ouvido em relação à qualquer outro estímulo que não o sonoro. [...] A escuta focada e concentrada é também resultado de uma hierarquização das qualidades da música: escutar bem é escutar as estruturas engendradas pela composição. [...] Especialmente dentro da tradição da música de concerto, essa escuta concentrada e consciente dos eventos sonoros sempre foi tida como uma escuta mais qualificada” (IAZZETTA, 2009, p.37-38)

A progressiva inserção da música no cotidiano das através do rádio e do disco, promoveu a prática de uma escuta distraída, na medida em que as pessoas podiam ouvir música enquanto faziam outras atividades diárias, de modo que essa prática se tornou cada vez mais habitual. De modo geral, os autores que citamos acima consideravam a escuta distraída como uma prática prejudicial, uma vez que esta esvaziava o próprio sentido de ouvir música. Nesse contexto, o tema da formação do gosto musical ganhou grande relevância, sobretudo, no período Entreguerras, como uma forma de se opor aos efeitos “nocivos” da massificação.

Outra questão relevante é que para alguns autores, o assunto da formação do gosto foi tratado como questão de sobrevivência da música contemporânea, que parecia estar cada vez mais distante do ouvinte. Tinha-se a impressão de que todos os processos de renovação que propunham as vanguardas artísticas estavam afastando a música da compreensão do público e, por isso, era necessário dar-lhe subsídios para o entendimento da arte musical naquele contexto. Isso inclui conhecer elementos técnicos e também os processos históricos que conduziram a música até aquele ponto.

## A 1ª SÉRIE DE PROGRAMAS DE DISCOS DA RÁDIO ESCOLA

Neste capítulo analisaremos o documento intitulado *1ª Série de Programas de Discos da Rádio Escola*<sup>7</sup>, de autoria de Oneyda Alvarenga. O documento datilografado, que contém o roteiro de trinta e um programas, foi escrito, provavelmente, quando a Chefe da Discoteca Pública havia recém assumido seu cargo no Departamento de Cultura, isto é, entre fins de 1935 e início de 1936. O ofício anexado aos roteiros informa apenas que os programas foram elaborados para servirem às irradiações da emissora durante o mês de março, mas deixa de informar o ano em questão. No entanto, é de se supor que a data fosse 1936, tendo em vista que os planos eram iniciar as transmissões da Rádio Escola ainda no primeiro semestre daquele ano. Já que o Departamento de Cultura não pôde estruturar a estação irradiadora, os programas nunca foram transmitidos, conforme Oneyda Alvarenga escreveu mais tarde na capa do documento, sem esconder um tom de decepção: “Nunca foram ao ar, porque a Rádio Escola jamais passou de projeto”.

Essa série de programas ilustra bem o papel que a Discoteca Pública exerceria na Rádio Escola. Muito embora o projeto da emissora previsse a criação de corpos musicais estáveis que realizariam apresentações de música ao vivo durante a programação, a Rádio Escola não poderia prescindir de uma coleção de discos que garantisse também a manutenção de programas de “música mecânica”. Além de conservar um acervo fonográfico de grande porte, que não encontrava precedentes em São Paulo (e talvez no Brasil), a Discoteca contava com uma equipe de funcionários especialistas em música, cuja função consistia em catalogar os fonogramas e estudar as coleções de discos, a fim de produzir comentários históricos e estéticos que serviriam às irradiações da Rádio Escola.

---

<sup>7</sup> ALVARENGA, Oneyda. Rádio-Escola. Datiloscrito a tinta preta e vermelha, 10 folhas numeradas, com notas a lápis preto e vermelho. Capa, papel almaço branco, timbre da Prefeitura do Município de São Paulo, título por Oneyda Alvarenga manuscrito a tinta azul, com nota: “Comentários e 1ª Série de Programas, deliciosamente criticada por Mário. Nunca foram ao ar, porque a Rádio Escola jamais passou de projeto.” Documentação anexada. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.



Mário de Andrade, juntamente sua longa experiência como musicólogo, professor e crítico de música, tinha clareza sobre a orientação que deveria tomar os programas. Como colecionador de discos e conhecedor dos catálogos das gravadoras (basta reparar a extensa discografia que indica no seu *Compêndio de história da música*), sabia quais gravações deveriam constar nos repertórios dos programas, e, sabia também como conciliar as obras no quadro da programação. Por isso, acompanhou de perto a elaboração da *1ª Série de Programas de Discos da Rádio Escola*. Nas bordas do documento, ao lado das peças que ele não julgava adequadas ou talvez bem acomodadas em determinado programa, o Diretor do Departamento anotou com lápis vermelho: “Não”, “Nunca” e ainda “Não, Nunca”. Isso demonstra o quanto Oneyda Alvarenga, na função de Chefe da Discoteca, permanecia atenta às lições do seu antigo professor no Conservatório Dramático Musical. O trabalho de Valquíria Carozze (2014), sobre a trajetória de Oneyda Alvarenga como poeta e musicóloga, evidencia bem a importância que Mário de Andrade teve na sua formação intelectual.

Carozze estudou os Concertos de Discos que Oneyda Alvarenga ofereceu na Discoteca em dois momentos distintos, entre 1938 e 1942 e, posteriormente, entre 1953 e 1958. Mesmo após ter deixado o Departamento de Cultura e se mudado para o Rio de Janeiro, Mário de Andrade colaborou ativamente com Oneyda durante a primeira fase dos Concertos. A Chefe da Discoteca escreveu diversas vezes para o amigo, pedindo orientações a respeito dos repertórios, como na carta de 28 de novembro de 1938:

Às vezes me pergunto também se os nossos concertos não estarão muito sérios. Repugna-me incluir neles coisas tipo Sinfonia do Guarani, repugna-me trair a honestidade que sinto dever mostrar para com o público, não o enganando, não tomando o seu tempo com o que não é essencial, com o que concorrerá desastrosamente para acentuar os males que visamos exatamente combater. Outro dia, uma senhorita, que, aliás, é metida a sebo, me disse não frequentar as nossas audições porque elas eram “muito clássicas”. Como essa moça, que procura num concerto apenas um meio de matar a noite, é comum dos frequentadores de salas de música, sei bem. Deverei mudar de rumo? Mas torno a pensar nos meus programas e não encontro neles nada assustador. Tudo é honesto, embora sem agressividade. Tenho a preocupação de misturar para não cansar: junto o Trio para piano, oboé e fagote de Poulenc, com a Sinfonia Escocesa de Mendelssohn, caso um Quarteto de Hindemith com o Concerto em Lá de Grieg, Scarlatti com

Schumann, Bach com Beethoven. Você sente aspereza erudita nisso? (ALVARENGA, 1983, p. 154)

Como bem observou Carozze, com os Concertos de Discos, a Discoteca acabou assumindo, de certo modo, o papel que seria desempenhado pela Rádio Escola. Sem poder contar com uma estação irradiadora, Oneyda Alvarenga viu nesses concertos uma forma de fazer cumprir os mesmos propósitos educativos para os quais a Rádio fora planejada. Nesse sentido, podemos dizer que a *1ª Série de Programas de Discos da Rádio Escola* era uma versão inicial do que foram os Concertos de Discos posteriormente, e, em ambos, Mário de Andrade se fez presente como colaborador ativo.

Desde a década de 1920, Mário de Andrade já estava atento às múltiplas possibilidades que a fonografia oferecia ao conhecimento musical. Em 1927, no *Diário Nacional*, o musicólogo escreveu um artigo aplaudindo a iniciativa do governo Italiano de criar a Discoteca do Estado, instituição que se encarregaria de registrar em disco as canções tradicionais das diferentes regiões do país. Mário de Andrade sublinhou a importância que aquele projeto teria para preservar a “italianidade da música italiana” e aproveitou para sugerir que o Brasil se espelhasse na iniciativa e se empenhasse em salvar a música popular brasileira, “um tesouro prodigioso condenado à morte” (ANDRADE, apud. TONI, 2004, p.264).

Alguns dias depois da publicação desse texto, o musicólogo retomou o assunto da fonografia: “Hoje em dia já é possível se falar que gosta de fonógrafos e discos sem que os professores de música se riam.” Na época em que o autor escreve, as gravadoras haviam implantado recentemente a tecnologia de gravação eletromagnética, e ecoavam ainda as críticas de certos profissionais de música, que, além temer a competição que a “música mecânica” poderia representar à eles, entendiam que os discos difundiam uma arte artificial e de baixa qualidade (TONI, 2004, p.36). A opinião de Mário de Andrade era totalmente contrária, para ele a fonografia era uma “manifestação musical perfeitamente legítima e agradável de arte” (ANDRADE, apud. TONI, 2004, p.267). No entendimento do autor, o disco já havia provado a sua utilidade em diversos aspectos da música, e, nesse artigo, Mário de Andrade enfatiza, sobretudo, o potencial da fonografia como instrumento para a educação musical:

Esse gênero de produção musical está alcançando um lugar indispensável até na musicologia. Faz pouco ainda recebi uma *História da música*, saída na Alemanha, que abrindo as citações musicais, tão imperfeitas quase sempre para o leitor perceber o efeito citado, ao invés de chapa, apenas como nota no baixo da página: “Disco tal, casa tal”.

Nas minhas lições de Estética e História da Música, no Conservatório, só vendo a dificuldade que tenho para dar exemplos e citações. Geralmente não dou o exemplo. Minha convicção é que as casas de ensino musical deviam possuir um bom aparelho fonográfico e uma Discoteca. Só mesmo com isso um professor de História Musical, de Estética, ou mesmo um professor de instrumentos podia dar para os alunos um conhecimento verdadeiramente prático e útil. Quanto à História então, acho que a utilização das vitrolas modernas está se tornando uma precisão imperiosa. (ANDRADE, apud. TONI, 2004, p. 268, grifo do autor)

Partindo dessa percepção, Mário de Andrade formulou em 1933 a segunda edição do seu *Compêndio de história da música*, que se difere da primeira, principalmente, pela inclusão de uma seção de discografia ao final de cada capítulo. Pelo volume de gravações inclusas nas discografias, percebe-se que o autor estava atento aos catálogos de discos da época e provavelmente se mantinha informado dos últimos lançamentos através dos periódicos internacionais que ele assinava (CAROZZE, 2014, p.118). Ao longo do livro, Mário de Andrade cita gravações de dezoito catálogos diferentes: Victor, His Master's Voice, Gramophone, Odeon, Columbia, Polydor, Pathé, Parlaphon, Melodian, Brunswick, Ultraphone, Zonophone, Okeh, Decca, Arte-Phone, Odeon do Brasil, Columbia do Brasil e Parlaphon do Brasil. O trabalho de Flávia Toni (2004) sobre a coleção de discos populares de Mário de Andrade nos revela um aspecto interessante na relação do musicólogo com a fonografia. Ao adquirir novos exemplares para a sua coleção, Mário de Andrade substituía os envelopes que vinham de fábrica por outros de cartolina, idealizados por ele mesmo, que serviam para anotar suas impressões sobre a audição dos fonogramas. Essa foi a maneira que o musicólogo encontrou para sistematizar o estudo dos discos e a partir daí utilizar as informações em seus textos sobre música.

Das convicções de Mário de Andrade sobre as potencialidades da fonografia, resultou a criação da Discoteca Pública Municipal. A Discoteca cumpria duas funções principais no projeto do Departamento de Cultura: de um lado, constituiu-se como espaço de pesquisa e repositório das manifestações

populares do Brasil; e de outro, atuou como espaço de referência da música na capital paulista, oferecendo serviço de gravação e mantendo um amplo acervo que incluía discos, partituras e livros técnicos. Foi através da Discoteca que o Departamento articulou um projeto ambicioso de reconhecimento e registro do folclore nacional, que se iniciou com as gravações que Camargo Guarnieri fez em 1937, na Bahia, e culminou com a realização da Missão de Pesquisas Folclóricas (TONI, 1985, p.23). A Missão partiu em fevereiro de 1938, em direção ao Norte e Nordeste do país, tendo retornado cinco meses mais tarde, em julho, depois de ter percorrido um caminho que passou pelos estados de Pernambuco, Paraíba, Piauí, Ceará, Maranhão e Pará. O grupo formado por Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira, trouxe consigo registros em áudio, vídeo e foto de inúmeras manifestações, cadernetas de campo, melodias anotadas em partitura e alguns objetos recolhidos para formar um museu folclórico (instrumentos tradicionais, indumentárias, objetos de culto religioso etc.).<sup>8</sup>

A reunião de toda essa documentação folclórica pela Discoteca se destinava ao reconhecimento e preservação do patrimônio imaterial brasileiro representado pelos cantos e danças populares. Mas a função desse acervo também consistia em fornecer material de estudo para os compositores comprometidos com a formação de uma “música nacional” a partir das fontes populares. Nesse ponto, o Departamento de Cultura se alinhava com a concepção de “nacionalização” da música defendida por Mário de Andrade em vários de seus trabalhos e que foi apresentada de modo mais sistemático no seu *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 1972a), publicado originalmente em 1928. No argumento central do *Ensaio*, o autor defende que as bases para a uma arte nacional já existiriam na inconsciência do povo e caberia, portanto, ao artista, dar uma transposição erudita para o material popular (ANDRADE, 1972a, p. 16). Nesse sentido, a Discoteca desempenharia um papel fundamental na concretização desse ideal, fornecendo aos compositores a matéria sobre a qual eles deveriam se debruçar. Sobre esse aspecto, vale citar o programa do concerto que o Coral Paulistano realizou para a Sociedade de Cultura Artística

---

<sup>8</sup> Grande parte dos registros feitos pela Missão está reunida no DVD-ROM *Missão de Pesquisas Folclóricas, Cadernetas de Campo* (CERQUEIRA, 2011).

do Rio de Janeiro, em 24 de outubro de 1937. Ao tratar do repertório do Coral Paulistano e do Coral Popular, o texto do programa comenta:

Esta coleção de corpos corais, embora uma vez por outra execute obras selecionadas de música internacional, destina-se principalmente ao cultivo da música brasileira de caráter nacional, como bem o demonstra o programa de hoje. Sendo, porém insuficiente para manter repertório, a produção erudita que já existe, montou o Departamento de Cultura, em sua Discoteca Pública, um Arquivo de Melodias Populares, composto não só de peças folclóricas colhidas por meios não mecânicos por especialistas, como de gravações e filmagens sonoras, documentos, cientificamente recolhidos por todo o Brasil, e que são objetos de estudos, cessão aos compositores a quem o Departamento encomenda peças corais, e futura publicação. (Programa do Concerto do Coral Paulistano para a Sociedade de Cultura Artística do Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1937)

O serviço de gravação de música de concerto dos compositores paulistas, que acompanhou a criação de um selo de discos próprio do Departamento de Cultura, constituiu outro aspecto importante das atividades da Discoteca. Com isso, o Departamento visava remediar a carência de discos de música brasileira de concerto no mercado fonográfico. Conforme se pode observar no *Catálogo Histórico-Fonográfico* (DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA, 1993), entre os registros que a Discoteca realizou durante a década de 1930 estão composições de Agostino Cantú, Arthur Pereira, Camargo Guarnieri, Carlos Gomes, Dinorá de Carvalho, Francisco Casabona, Francisco Mignone, João de Sousa Lima e João Gomes de Araújo. Por questões financeiras, os discos tinham uma tiragem pequena e não chegavam a ser comercializados, mas o Departamento distribuía as cópias no Brasil e no exterior, para discotecas, escolas de música, emissoras de rádio e outras instituições culturais (ALVARENGA, apud. CAROZZE, 2014, p. 426).

Segundo consta no *Catálogo Histórico-Fonográfico*, as primeiras gravações feitas para selo da Discoteca Pública na série Música Erudita, foram do Quarteto Haydn com Luigi Presepe ao contrabaixo, interpretando a *Sonata em quatro tempos*, de Carlos Gomes. O registro dessa obra, em 1936, integrava uma série de ações instituídas naquele ano por ocasião das comemorações do centenário de nascimento do compositor campineiro. Mas, o Diretor do Departamento de Cultura havia imaginado algo mais ambicioso que o registro

dessa pequena peça, que, aliás, é a única do gênero escrita por Carlos Gomes. Em ofício encaminhado ao Prefeito Fábio Prado, ainda em 1935, Mário de Andrade escreve:

Como comemorar-se dignamente um dos maiores padrões da raça brasileira, um dos únicos brasileiros que conseguiu realmente se universalizar e permanecer na memória quotidiana da humanidade? Já se elevaram monumentos ao gênio, tanto nesta Capital como em Campinas. Por muitas cidades do país há ruas com o nome de Carlos Gomes. Que fazer, pois, para que o imortal campineiro seja dignamente celebrado?... [...] ousa esta Diretoria temer que nos caiba apenas uma comemoração volátil, transitória, feita de sessões solenes, e de realizações no teatro. [...] Há um meio, hoje em dia, de tornar a obra musical acessível permanentemente a todos, como um romance ou uma escultura, e este meio é o disco. Desde pouco mais de cinco anos as grandes empresas fonográficas têm lançado a publicação de óperas inteiras, ou de seleção quase completas de óperas e oratórios. Não seria esse o meio de comemorar condignamente o gênio campineiro? (Ofício de 19 de agosto de 1935, Processo 63.054/35)

O Diretor do Departamento de Cultura estava certo de que era preciso preencher uma grande lacuna de gravações do repertório nacional, a começar pelas obras mais célebres do compositor que o *Compêndio de História da Música* intitulava como o “verdadeiro iniciador da música brasileira” (ANDRADE, 1933, p.168). A sugestão de Mário de Andrade era que fossem registradas as óperas “*O Guarani*”, “*Fosca*” e “*O Escravo*”, além de reunir em álbum uma seleção dos trechos principais de outras óperas. A gravação e a prensagem dos fonogramas seriam feitas no exterior – em Nova Iorque, Londres ou Berlin –, onde os recursos tecnológicos garantiriam uma maior qualidade.

Na ocasião, Fábio Prado acolheu prontamente a iniciativa e solicitou que Mário de Andrade se encarregasse de entrar em entendimento com o Secretário de Educação para combinar a contribuição do Estado na iniciativa. Contudo, por motivos que nos escapam, a ideia não foi levada adiante e a coleção de discos de Carlos Gomes não saiu. De todo modo, o Departamento de Cultura não deixou de celebrar o centenário do compositor com gravações, realizando, por seus próprios meios, o registro da *Sonata em quatro tempos* com o equipamento que fora adquirido para a Discoteca naquele mesmo ano. Embora os discos não tenham sido distribuídos por conta de defeitos no suporte de gravação, Oneyda Alvarenga preservou as matrizes no acervo, com o número de indexação original

que corresponde aos códigos ME-1, ME-2 e ME-3 (DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA, 1993, p.131-133).

A Discoteca Municipal também mantinha um amplo acervo de discos postos à disposição para consulta pública.<sup>9</sup> Os músicos, estudantes, professores e outros interessados que frequentavam a Discoteca podiam desfrutar da coleção, acomodados em cabines de audição especialmente construídas para esse fim, de modo que o manuseio dos fonogramas era feito do lado de fora pelos funcionários responsáveis. O acervo contemplava as músicas de períodos diversos da história, desde gravações de música antiga, até as composições contemporâneas mais recentes, dentro, é claro, das limitações que ofereciam os catálogos da indústria fonográfica da época. Em um período onde os discos ainda eram um artigo muito caro, a que poucas pessoas tinham acesso, a Discoteca oferecia aos seus consulentes a oportunidade de conhecer compositores e gêneros musicais talvez distantes da realidade cotidiana dos ouvintes na capital paulista, como bem expressa Oneyda Alvarenga, em entrevista concedida ao Diário da Noite de 17 de agosto de 1938:

Mesmo na Europa e na América do Norte, em que o movimento musical é importante e intenso, e onde há muito mais amplas oportunidades de ouvir música do que aqui, o disco é o meio indispensável de difusão e educação musical. As facilidades que oferece para a educação são imensas. Em primeiro lugar, coloca-se a possibilidade de conhecer o que, sem esse recurso, não temos ao nosso alcance. Onde obteríamos nós, no Brasil, por exemplo, execuções de música do século XII? Como poderíamos conhecer a música instrumental do século XVI executada em instrumentos da época, quando nem ao mesmo [sic] um clavicímalo moderno possuímos? Onde nos seria dado ouvir a música moderna essencial de todos os grandes compositores universais? Tudo isso o disco coloca nas mãos dos estudiosos de música e de todo o povo em geral. (ALVARENGA, apud. CAROZZE, 2014, p.429)

Foram questões como essas que permearam a elaboração da *1ª Série de Programas de Discos da Rádio Escola*. Com esses programas o Departamento de Cultura pretendia utilizar o potencial da fonografia para a

---

<sup>9</sup> O Relatório de Atividades do Departamento de Cultura de 1936 menciona que no final daquele ano a Discoteca já contava com um acervo de dois mil e quinhentos fonogramas (Relatório de atividades de 1936, Processo nº 45.308/37).

formação do gosto musical das massas de ouvintes, fazendo tocar nos alto-falantes da emissora uma programação elaborada cuidadosamente.

## 2.1. Os repertórios dos programas

Os programas da *1ª Série* apresentam obras de sessenta e cinco compositores de dezesseis nacionalidades diferentes, conforme se pode observar na *Tabela 01*, abaixo. Como se pode observar, os repertórios se atêm, quase que exclusivamente, às composições de artistas europeus, sendo que uma parte significativa do repertório, mais da metade das obras, é de artistas de nacionalidade italiana, alemã ou francesa. Os compositores italianos representam a maioria, somando dezessete nomes. Isso se deve, principalmente, ao grande número de árias e excertos de óperas entre os repertórios dos programas, sendo que quase a totalidade das composições de artistas italianos se concentra no gênero dramático. Em segundo lugar, somando doze nomes, está a Alemanha e em terceiro a França, com dez.

Em comparação com os Concertos Públicos, que veremos no capítulo seguinte, a *1ª Série de programas de discos* apresenta um grande discrepância nesse aspecto. Enquanto que nos Concertos Públicos a maior parte dos compositores é de nacionalidade brasileira, aqui o único representante do Brasil é Carlos Gomes, com a *Abertura* da ópera “*O Guarani*”. A razão disso, certamente reside na ausência de gravações do repertório brasileiro no mercado fonográfico.

**Tabela 01 - Compositores por nacionalidade**

<b>País</b>	<b>Compositor</b>
Alemanha	BACH, Filip Emanuel
	BACH, Johann Sebastian
	BEETHOVEN Ludwig van
	BRAHMS, Yohannes
	FLOTOW, Friedrich von
	GLÜCK, Christoph Willibald
	HAENDEL, Georg Friedrich
	MENDELSSOHN, Félix



	OFFENBACH, Jacques
	SCHUMANN, Robert
	WAGNER, Richard
	WEBER, Carl Maria von
Áustria	HAYDN, Joseph
	KREISLER, Fritz
	LISZT, Franz;
	MOZART; Wolfgang Amadeus;
	SCHUBERT, Franz;
Bélgica	DUFAY, Guillaume;
	FRANCK, Frank;
Brasil	CARLOS GOMES, Antônio
Espanha	ALBENIZ, Isaac;
Estados Unidos	GERSHWIN, George;
	GOTTSCHALK, Louis Moreau;
	MAC DOWELL, Edward Alexander
Finlândia	SIBELIUS, Jean
França	BERLIOZ, Hector;
	BIZET, Georges;
	CHARPENTIER, Gustave;
	DEBUSSY, Claude;
	DELIBES, Léo;
	GODARD, Benjamin;
	GOUNOD, Charles;
	MASSENET, Jules;
	RAVEL, Maurice;
	SAINT-SAËNS, Camille;
Inglaterra	BYRD, Willian;
	PURCELL, Henri;
	WEELKES, Thomas
Irlanda	FIELD, John
Itália	BELLINI Vincenzo
	BOITO, Arrigo
	CIMAROSA, Domenico
	DONIZETTI, Gaetano
	GIORDANO, Umberto
	LEONCAVALLO, Ruggero
	LULLY, Jean-Baptiste
	MASCAGNI, Pietro
	MONTEVERDI, Claudio
	PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da
	PERGOLESI, Giovanni Battista

	PONCHIELLI, Amilcare
	PORPORA, Nicola
	PUCCINI, Giacomo
	ROSSINI, Gioachino
	TARTINI, Giuseppi
	VERDI, Giuseppe
Noruega	GRIEG, Edvard
Polônia	CHOPIN, Friédérich
República Checa	DVORÁK, Antonín;
	SMETANA, Bedrich;
	SUK, Josef;
Rússia	BORODIN, Alexander Porfiryevich;
	RACHMANINOFF, Sergei;
	TCHAIKOWSKY, Peter Ilyich;
Suécia	BUXTEHUDE, Dietrich

**Tabela 02 - Número de compositores por século**

Século	Número de compositores
XV	1
XVI	3
XVII	5
XVIII	10
XIX	41
XX	5

Para compor o quadro acima, (*Tabela 02*) somamos os compositores pertencentes à cada século, e levando em consideração o período em que as suas respectivas obras tiveram maior representatividade. É preciso explicar, contudo, que esse critério temporal é de ordem subjetiva. Nesse sentido, tomamos por base a classificação dada por Mário de Andrade no *Compêndio de história* (ANDRADE, 1933).

Conforme se pode observar, o século XIX comporta quase dois terços dos compositores incluídos nos programas, totalizando quarenta e um nomes. Número que representa grande discrepância com o século XVIII, que está em segundo lugar, somando dez nomes ao todo. É preciso levar em conta que os catálogos das gravadoras ofereciam certas limitações, principalmente no que se refere às obras de tempos mais remotos. Nesse sentido, os compositores anteriores ao século XVIII são os que aparecem em menor número nos

programas. Chama a atenção, a pequena quantidade de compositores do século XX, principalmente se levarmos em conta os repertórios dos Concertos Públicos, onde se sobressai a ocorrência de compositores contemporâneos. Se compararmos a *1ª Série de Programas de discos* com os Concertos de Discos, que Oneyda Alvarenga ofereceu na Discoteca posteriormente, veremos que, em ambos os casos, o século XIX concentra o maior número de compositores. Por outro lado, nos Concertos de Discos, as ocorrências do século XX superam as do século XIX (CAROZZE, 2014, p. 350), diferentemente do que acontece na *1ª Série de programas de discos*.

No que se refere aos gêneros de composição contemplados nos programas, observa-se certa predominância das obras de música dramática. Entre óperas e balés – incluindo árias, intermezzos, aberturas etc. – listamos cinquenta obras ao todo. Em seguida, estão os gêneros de música de câmara com um total de trinta e sete ocorrências, onde estão inclusos os quintetos, quartetos, trios, corais, peças para instrumento solista, canto e instrumento acompanhado. Entre as peças que aparecem em menor número nos programas, estão as obras nos gêneros sinfônicos – sinfonias, concertos e poemas sinfônicos –, que totalizam dez ocorrências.

A análise que faremos a seguir se baseia na comparação entre os repertórios da *1ª Série de Programas de Discos* e as indicações de obras presentes em Mário de Andrade (1933), Maurice Emmanuel (1935), Harry Allen Feldman (1945) e Aaron Copland (2013). A comparação se limitará em verificar se há ou não citação das composições pelos autores de referência. Na ausência de menção aos autores, subentende-se que a peça em questão não consta nas respectivas indicações. Nesse procedimento, foram consideradas as particularidades de cada publicação. No que se refere à 2ª edição *Compêndio de história da música* (ANDRADE, 1933) e ao *Como entender e apreciar música* (FELDMAN, 1945), a comparação se dará tomando-se as discografias indicadas pelos autores ao final de cada capítulo. No caso do *L'initiation a la musique* (EMMANUEL, 1935), tomamos como referência o dicionário de obras que integra a publicação. No *Como ouvir e entender música* (COPLAND, 2013) não há menção à nenhuma gravação. Nesse caso, buscamos as referências feitas às obras no decorrer dos capítulos, tendo em consideração que o autor escolheu

os exemplos conforme as composições disponíveis em disco na época da primeira edição do livro.

Ao mencionarmos as peças, incluiremos também o código da gravação quando informado pelo autor. Em Mário de Andrade, o título das composições vem acompanhado de uma abreviação indicativa da empresa que distribuía o disco. Aqui, transcrevemos as indicações nas palavras do próprio autor:

- **V.:** Victor
- **H.:** His Master's Voice (da Inglaterra)
- **G.:** Gramophone (La Voix de son Maître, ramo francês)
- **O.:** Odeon (ramo francês)
- **C.:** Columbia
- **P.:** Polydor
- **Pat.:** Pathé
- **Parl.:** Parlaphon (numeração francesa)
- **M.:** Melodian
- **B.:** Brunswick
- **U.:** Ultraphone (marca francesa)
- **Z.:** Zonophone (marca inglesa)
- **Okeh:** Marca ianque
- **Decca:** Marca ianque
- **A.:** Arte-Phone, do Brasil
- **O. B.:** Odeon do Brasil
- **C. B.:** Columbia do Brasil
- **P. B.:** Parlaphon do Brasil

Os discos indicados por Feldman também trazem abreviações semelhantes. Entretanto, não há qualquer menção à empresa ou catálogo específico onde o leitor pudesse buscar as gravações.

Nos itens que se seguem, veremos a transcrição dos trinta e um programas obedecendo a mesma ordem, na qual as informações estão dispostas no documento original. No título de cada item, será apresentada a numeração dos programas seguidos da minutagem total das obras. Na lista de repertório, os dados de cada composição estão relacionados da seguinte forma:

(Minutagem da peça) SOBRENOME DO AUTOR. *Movimento, ou ária, ou excerto etc., opus ou Título da Obra (quando houver)*; Intérprete(s). Comentário de MA: indicação entre aspas quando houver comentário de Mário de Andrade na borda do manuscrito.

### 2.1.1. Programa 1

(4min.) CHOPIN. *Noturno em fá sustenido*, op.15; Mira Hess.

(5min.) BYRD. *O Conde de Salisbury, Pavana e Galharda para Virginal*; Rudolph Dolmetsch .

(5min.) PUCCINI. *Racconto di Rodolfo, Bohème*; G. Martinelli.

(4min.) VERDI. *Questa o quella, Rigoletto*; Tito Schipa. Comentário de MA: “Não”.

No *Compêndio de história da música*, página 151, Mário de Andrade cita o *Noturno*, op.151, n.2 (código V 6825). Sobre a obra de Verdi, o musicólogo cita apenas “*Rigoletto* (trechos) V. Álbum, M 32” (ANDRADE, 1933, p.149).

Emmanuel cita “*Bohème*” (1935, p.223) e “*Rigoletto*” (1935, p. 254) sem especificar nenhuma das árias programadas aqui, fornecendo apenas uma descrição do enredo e dos personagens.

### 2.1.2. Programa 2

(4min.) DONIZETTI. *Sogno soave e casto, do D. Pasquale*.

(8min.) BACH. *1º movimento do Concerto em Mi Maior, para violino; Bratza com cordas e clavicimbaló do Bach Cantata Club de Londres sob a reg. De Kennedy Scott.*

(6min.) ROSSINI. *Uma voce poco fa, do Barbeiro de Sevilha; Mercedes Capsir.*

Da ópera “*Dom Pasquale*”, Mário de Andrade cita na página 149 apenas a “*Abertura*” (código P 27003). Na página 87 do *Compêndio* aparece a indicação da gravação completa do *Concerto para em Mi Maior* (código G. DB 708/91). O musicólogo não especifica a ária “*Uma voce poco fa*”, apenas indica: “*Barbeiro de Sevilha, ópera completa em gravação Columbia*” (ANDRADE, 1933, p.148)

Emmanuel (1935, p.201) também cita a ópera de Rossini, sem contudo especificar a ária programada.

No livro de Feldman, dentre os concertos de Bach, há apenas a indicação dos “*Concertos Brandenbúrgueses*” (FELDMAN, p.58)

### 2.1.3. Programa 3

(5min.) GIORDANO. *Come um bel di maggio, do Andrea Chenier. Comentário de MA: “Não”.*

(5min.) NORCOME. *Divisões sobre um baixo; viola da gambá e alaúde, Rudolph Dolmetsch, e Arnold Dolmetsch.*

(4min.) MASSENET. “*Il signo*”, de “*Manon*”; Gigli.

(4min.) MENDELSSOHN. “*Canção da primavera*”; Pachman.

A ária “*Come um bel di maggio*”, da ópera “*Andrea Chenier*”, não aparece nas indicações do *Compêndio de história da música*. Na página 153, o autor cita apenas “*Un di all’azzurro spazio*” (código HDB 1143) e “*Nemico dela Patria*”. A ópera “*Manon*” aparece citada em gravação completa pela Columbia (ANDRADE, 1933, p.153).

A ópera de Massenet também aparece no dicionário de obras de Emmanuel, na página 249, sem especificar a ária “*Il Signo*”.

Copland cita brevemente o “*Manon*” na página 160 do seu capítulo sobre ópera.

#### 2.1.4. Programa 4

(7min.) BEETHOVEN. *Abertura de Fidelio*; Orquestra Sinfonica reg. Clarence Raybould.

(6min.) GLÜCK. *Che faró senza Euridice, do Orfeu*; Sigrid Onegin com orquestra.

(4min.) PUCCINI. *E lucean le stelle, da Tosca*; Lauri Volpi com orquestra.  
Comentário de MA: “Não, Nunca”.

O *Compêndio de história da música* cita a *Abertura de “Fidélío”* (código V. 4087) na página 150. Da ópera “*Tosca*” o *Compêndio* cita a ária programada aqui – “*E lucean le stelle*” –, além da “*Recondita armonia*” (código de ambas O. B. C 7514). O *Compêndio* também indica a gravação da ária “*Che faró senza Euridice*”, do “*Orfeu*” (código H. DB 1190), na página 122.

Sobre “*Fidélío*”, o livro de Emmanuel comenta apenas a “*Ária de Leonora*” (EMMANUEL, 1935, p. 183-184). Também aparecem em Emmanuel comentários contextuais sobre o “*Orfeu*” (p. 225) e a “*Tosca*” (p. 276).

Das obras programadas aqui, aparece em Copland apenas o “*Orfeu*”, no capítulo dedicado à ópera (COPLAND, p.159).

#### 2.1.5. Programa 5

(6min.) MOZART. *Abertura da ópera O Casamento de Figaro*; Orq. Sinf. de Milão, reg. por Lorenzo Malajoli.

(9min.) ROSSINI. *Abertura da ópera O Barbeiro de Sevilha*; Orq. Sinf. de Milão, reg. por Lorenzo Malajoli.

(4min.) MASCAGNI. *Voi lo sapete, da Cavaleria Rusticana*; Maria Jeritza com Orquestra. Comentário de MA: “Nunca”.

Mário de Andrade cita na página 148 do *Compêndio* a gravação completa de “*O Barbeiro de Sevilha*” pela Columbia. Da “*Cavaleria Rusticana*” o autor cita a ária programada aqui, “*Voi lo sapete*” e inclui também “*Prelúdio e Siciliana*” (código V. 8109) e “*Addio alla mama*” (O. B. E7130) (ANDRADE, 1933, p.154)

A ópera “*O Casamento de Fígaro*” aparece no dicionário de Emmanuel (1935, p. 262), que trata especificamente de cada uma das partes dessa obra. O musicólogo também cita “*O Barbeiro de Sevilha*” (1935, p. 286), ópera sobre a qual apresenta apenas comentários contextuais sobre o enredo e os personagens.

### 2.1.6. Programa 6

(5min.) MAC DOWELL. *A. D. [sic] 1620, dos Sea Pieces*; Myra Hess.

(9min.) GERSHWIN. *Rhapsody in blue*; Orq. De Concertos de Paul Witheman com o autor ao piano.

(4min.) DVORÁK. *1ª Dança Eslava*, Myra Hess e Hamilton Harty.

Na parte da discografia referente à Mac'Dowell, Mário de Andrade cita apenas a *Indian Suite* (código V. 2043) e *Fron Indian Lodge* (código V. 20342) (ANDRADE, 1933, p. 155). A obra de Gershwin programada aqui aparece na página 210 do *Compêndio* (código V. 35822).

No livro de Emmanuel (1935, p. 105) a “*Rhapsody in blue*” aparece mencionada somente fora do dicionário, na parte em que o autor dedica à música norte-americana.



### 2.1.7. Programa 7

(5min.) BORODIN. *Canção do Príncipe Galitsky, da ópera Príncipe Igor; Chaliapin com orquestra.*

(8min.) HAYDN. *1º movimento da Sinfonia em Mi bemol; Orquestra Sinfônica reg. p. Clarence Raybould.*

(5min.) FLOTOW. *M'appari, da Marta, Schipa. Comentário de MA: "Não".*

A ária "M'appari" (código H. DB 1382), da ópera "Marta", aparece na página 152 do *Compêndio*, onde Mário de Andrade cita também a *Abertura* (V. 35916). Da ópera "Príncipe Igor", o musicólogo menciona apenas as *Danças* (V. 6514) na página 197.

Feldman inclui a *Sinfonia n.º103, em Mi bemol* (código CM 221, álbum) na discografia do capítulo dedicado a Haydn. É preciso salientar que Haydn escreveu duas sinfonias na tonalidade de Mi bemol maior (n.99 e n.103) e com a falta de especificação no documento elaborado por Oneyda Alvarenga, não temos como saber à qual delas a Diretora da Discoteca estava se referindo.

### 2.1.8. Programa 8

(5min.) PONCHIELLI. *Cielo e mare, da Gioconda; Gigli.*

(5min.) BERLIOZ. *Marcha de Rakoczy, da Danação de Fausto; Orq. Sinf. de Filadélfia reg. Stokowsky.*

(5min.) SAINT-SAËNS. *Bacanal, da Sansão e Dalila; Orq. Sinf. de Filadélfia reg. por Stokowsky.*

(4min.) VERDI. *Pace, pace mio Dio, da Forza Del Destino; Rosa Ponselle com Orquestra.*

A ária “*Cielo e mare*” (código V. 7194), da “*Gioconda*”, aparece na página 153 do *Compêndio de história da música*. Da mesma ópera o autor menciona também a “*Dansa das horas*” (código V. 35833). A “*Marcha de Rakoczy*” (código H. C1279), da “*Danação de Fausto*”, está citada na discografia da página 151. O *Compêndio* também cita, na página 152, o “*Bacanal*” (código H. D1807) da “*ópera Sansão e Dalila*”. O livro indica ainda, na página 149, a gravação completa ópera “*Forza del destino*” (V. 35846).

Nas páginas 289 e 290, Emmanuel menciona a ópera “*Sansão e Dalila*”. O autor também registra a ópera “*Danação de Fausto*”, sobre a qual o autor dá uma descrição mais minuciosa citando cada parte da obra, incluindo a “*Marcha*” programada aqui (EMMANUEL, 1935, p.190).

### 2.1.9. Programa 9

(9min.) DONIZETTI. *Ardon Gl'incenst e Spargi D'amaro Pianto, cena de Loucura de Lúcia de Lammermoor; Lily Pons acomp. Flauta por George Possel.*

(6min.) MENDELSSOHN. *Canzoetta do Quarteto em Mi bemol; Quarteto de Cordas de Budapeste.*

(4min.) BELLINI. *Meco all'altar di venere, da Norma; Lauri Volpi.*

Dos dois trechos da ópera “*Lucia de Lammermoor*” programados aqui, Mário de Andrade cita apenas o segundo, “*Spargi D'amaro Pianto*” (V. 6611), na página 148 do *Compêndio*. O quarteto de Mendelssohn aparece na discografia da página 150 (código V. 9245). Sobre a ópera “*Norma*”, o musicólogo registra na página 149 apenas “*Abertura*” (V. 21669), “*Casta Diva*” (V. 8125), “*Mira Norma*” (V. 8110), “*Vi ravviso*” (V. 1269) e “*Oh del tebro*” (V. 3053). Veremos adiante que essa última está incluída no Programa 16 (item 2.16 deste capítulo).

### 2.1.10. Programa 10

(5min.) SCHUBERT. *Esquerzo do Quarteto em Ré, A morte e a moça.*

(5min.) CHARPENTIER. *Depuis Le jour, de Luise; Lucrezia Bori.*

(5min.) PURCELL. *1ª suíte p. Clavicimbaló; Rudolph Dolmetsch.*

(4min.) GOUNOD. *Le veau d'or, do Fausto; Ezio Pinza com coro da Metropolitan reg. por Giulio Setti.*

O *Compêndio de história da música* menciona em gravação completa o *Quarteto* (código V. 9241/5), de Schubert, na discografia da página 149. Do “*Fausto*”, de Gounod, o livro cita apenas “trechos seletos” (código P. 566070/4) na página 152.

Emmanuel registra à ópera “*Louise*”, na página 201 do dicionário de obras. Sobre o “*Fausto*” o autor dedica um comentário mais extenso na página 228, descrevendo separadamente cada parte da obra.

### 2.1.11. Programa 11

(4min.) BIZET. *Mi par d'udir ancora, do Pescatori di perle; Gigli. Comentário de MA: “Não”.*

(9min.) MOZART. *Allegro do Concerto em Lá maior; Rubstein e Orquestra Sinfônica de Londres reg. John Barbirolli.*

(5min.) *O Paraíso, da Africana;*<sup>10</sup> *Gigli. Comentário de MA: “Não”.*

Mário de Andrade indica a gravação completa do *Concerto* (código Parl. 59041/4), de Mozart, na página 123 do *Compêndio*.

---

<sup>10</sup> Autor não indicado no manuscrito. Trata-se da ária *Oh, paradis!*, da ópera “*L'Africaine*” (título original), de Giacomo Meyerbeer.

### 2.1.12. Programa 12

(5min.) WAGNER. *Mo-yo-to-ho, Grito de batalha de Brunhilde, da Valquíria*; Maria Jeritza.

(5min.) VERDI. *Ritorna Vincitor, da Aída*; Rosa Ponselle.

(9min.) BRAHMS. *Andante un poco adágio, do Quarteto em Fá menor, op.34*; Harold Bauer com o Quarteto Flonzaley.

Na página 151, a discografia do *Compêndio* indica sobre a “Valquíria”: “ópera quasi completa” (código V. álbuns M 26 e 27). A ópera “Aída” (V. álbuns M-54) aparece citada em gravação completa na página 149.

O dicionário de Emmanuel cita as óperas de Verdi e Wagner nas páginas 313 e 326 respectivamente.

Copland cita “A Valquíria” na página 160 do capítulo dedicado à ópera.

### 2.1.13. Programa 13

(4min.) PUCCINI. *Vissi d’arte, da Tosca*; Maria Jeritza. Comentário de MA: “Não”.<sup>11</sup>

(5min.) RAVEL. *Jeux d’Eau*; Cortot.

(5min.) SCHUMANN. *À estrela da tarde*; BRAHMS. *As irmãs*; Victoria Anderson e Viola Morris com acomp. de piano por Hubert Foss.

(5min.) GIORDANO. *Un di all’azzurno spazio, do Andrea Chernier*; Giovanni Martinelli. Comentário de MA: “Não”<sup>12</sup>

<sup>11</sup> No manuscrito os nomes estão riscados com caneta de cor preta.

<sup>12</sup> No manuscrito os nomes estão riscados com caneta de cor preta.

Da ópera “*Tosca*”, Mário de Andrade registra apenas “*Recondita armonia*” e “*E lucean le stelle*” (código de ambas O. B. C 7514), na página 154 do *Compêndio*. A peça para piano *Jeux d’Eau* (código C. D13054), de Ravel, aparece na página 210. A ária “*Un di all’azzurno spazio*” (código H. DB1143), da ópera de Giordano, aparece na página 153, citada juntamente com “*Nemico della Patria*” (código V. 7153).

A ópera “*Tosca*” aparece também no dicionário de Emmanuel, página 276.

Em Feldman, a peça *Jeux d’Eau* aparece citada somente fora da discografia (FELDMAN, 1945, p.227).

#### **2.1.14. Programa 14**

(8min.) GOTTSCHALK. *Hino Nacional Brasileiro*; Guiomar Novaes. Comentário de MA: “Não, Nunca”.

(5min.) MONTEVERDI. *Deixa o doce esquecimento acalantar-te, da Coroação de Pompeia*; Doris Owens com acomp. de cravo por Frederick Jackson.

(5min.) MASCAGNI. *Brindisi, Viva Il vino spumeggianti, da Cavaleria Rusticana*; Gigli com coro e orq. Do Metropolitan de N. York reg. Giulio Setti. Comentário de MA: “Nunca”.

O *Compêndio* registra somente outros trechos da “*Cavaleria Rusticana*” na página 154: *Prelúdio e Siciliana* (V. 8109), “*Voi lo sapete*” (V. 1346) e “*Addio alla mama*” (O. B. E7130).

#### **2.1.15. Programa 15**

(9min.) CARLOS GOMES. *Abertura do Guarany*; Orq. Sinfônica de Milão.

(5min.) PALESTRINA. *Sanctus e Hosanna da Missa do Papa Marcelo*; Richar Terry e coro.

(5min.) MASCAGNI. *Ave Maria, adaptação do Intermezzo da Cavaleria Rusticana*; Schipa. Comentário de MA: “Nunca”.

Na página 171 do *Compêndio*, Mário de Andrade indica três gravações da *Abertura* de “*O Guarani*”, duas com orquestra (códigos O. B. 5044; V. 21300) e outra com banda (código V. 35935). A *Missa*, de Palestrina, está mencionada na página 45, em gravação completa (código V. 35941/4). Da ópera de Mascagni, Mário de Andrade registra apenas as partes que já citamos no item anterior deste capítulo (2.1.14).

Emmanuel fornece uma descrição completa da *Missa do Papa Marcelo* nas páginas 269 e 270 do seu dicionário.

#### **2.1.16. Programa 16**

(5min.) SCHUBERT. *Alegro Vivace, Final, da Sinfonia n°5, em Si bemol maior*; Orq. Da Ópera Estadual de Berlin reg. Leo Blech.

(5min.) GOUNOD. *Air de bijoux, do Fausto*; Elisabeth Rethberg.

(5min.) WEELKES. *Fantasia para uma família de 6 violas; Família Dolmetsch*.

(4min.) BELLINI. *Ah! Del Tebro, da Norma*; Ezio Pinza com orquestra e coro da Metropolitan de N. York reg. por Giulio Setti.

Mário de Andrade registra na página 149 do *Compêndio* a gravação completa da *Sinfonia* de Schubert. Sobre o “*Fausto*”, foi dito, o musicólogo indica apenas “trechos seletos” (código P 566070/4) na página 152. Na discografia referente a Weelkes, Mário de Andrade indica na página 60 outras gravações que não a *Fantasia* programada aqui: *Sing we at pleasure* (código H. E422) e *To*

*shorten winter's sadness* (código H. E446). A ária de Bellini aparece na discografia da página 149 (código V. 3053).

Emmanuel registra o “*Fausto*” nas páginas 228 e 229.

### 2.1.17. Programa 17

(5min.) LISZT. *Sonho de amor, piano*.

(5min.) BACH. *Vivace inicial do Concerto duplo em Ré menor para 2 violinos; Menuhin-Enesco com orq. reg. por Pierre Monteux*.

(9min.) PUNCHIELLI. *Dança das horas, da Gioconda; Orq. Victor. Comentário de MA: “Não”*.

O *Compêndio de história da música* registra a gravação completa do *Concerto duplo* (código C. álbum nº13) na página 87.

### 2.1.18. Programa 18

(5min.) RACHMANINOFF. *Prelúdio nº1; Karol. Comentário de MA: “Não”*.

(4min.) DUFAY. *Christe Redemptor e Conditor Alme Siderum; Richard Terry e coro*.

(5min.) CHOPIN. *Fantasia impromptu; Brailowsky*.

(5min.) LEONCAVALLO. *Pagliacci (?) [sic]; Coro do Scala. Comentário de MA: “Nunca”*.

Na parte da discografia referente a Dufay, página 45, o *Compêndio de história da música* indica apenas a gravação de *Glória ad Modum Tubae* (código Parl. B37025). A *Fantasia impromptu* (código V. 6546), de Chopin, está

registrada na página 151. O *Compêndio* cita também a gravação de Leoncavallo (código O. B. E7098), na página 153.

### 2.1.19. Programa 19

(5min.) ALBENIZ. *Sevilha; Rubinstein.*

(9min.) CIMAROSA. *Matrimônio secreto, Abertura (?)* [sic]

(4min.) BEETHOVEN. *Marcha turca das ruínas de Atenas; Guiomar Novaes.*

Mário de Andrade menciona as gravações de “*Ruínas de Atenas*” (código V. 1196) e *Sevilha* (código V. 7249) respectivamente nas páginas 150 e 154 do *Compêndio de história da música*.

### 2.1.20. Programa 20

(4min.) SCHUMANN. *Rêverie; Tradkin.*

(5min.) ANÔNIMO. *Hino a S. João Batista, ano 770; Olive Kline.*

(5min.) CESAR FRANCK. *Panis Angelicus; Frances Alda com acomp. de piano e violoncelo.*

(4min.) GODARD. *Berceuse de Jocelyn; Levy. Comentário de MA: “Nunca”.*

A gravação de *Panis Angelicus* (código H. DB962) aparece na discografia da página 152 do *Compêndio de história da música*.



### 2.1.21. Programa 21

(5min.) CHOPIN. *Berceuse*; *Fiedmann*.

(9min.) PORPORA. *Sonata para violoncelo*; *Sala*.

(4min.) MASSENET. *Elegia*; *Levy*. Comentário de MA: “Nunca”.

O *Compêndio de história da música* menciona a *Berceuse* (código V. 6752), de Chopin, e a *Sonata* (código C. 9281), de Porpora, nas discografias das páginas 151 e 298 respectivamente.

### 2.1.22. Programa 22

(10min.) WEBER. *Convite à valsa*; *Orq. Sinf. de Filadélfia reg. por Stokowsky*.

(5min.) CHOPIN. *Valsa, op. 70, n°1*; *R. Koczalski*.

(4min.) LISZT. *Valse oubliée*; *Vladimir Horovitz*.

A discografia do *Compêndio de história da música* registra “*Invitation à la Valse*” (código V. 1201) e *Valsa, op.70, n°1* (código V. 22153) respectivamente nas páginas 149 e 151.

### 2.1.23. Programa 23

(5min.) KREISLER. *Capricho Vienense*; *Toscha Seidel*.

(5min.) TARTINI. *Variações*; *Eddy Brown*.

(5min.) GRIEG. *Au Printemps*; *Percy Grainger*. Comentário de MA: “Nunca”.

(4min.) VERDI. *Stride La Vampa, do Trovador; Louise Homer.*

Mário de Andrade menciona na página 104 a gravação Tartini, das “*Variações sobre um tema de Corelli*” (código P. 69823). A ópera “*O Trovador*” (código C. álbum nº9) está indicada em gravação completa na página 149.

#### **2.1.24. Programa 24**

(9min.) MASSENET. *Meditação da Taís; Mischa Elman.*

(4min.) FILIP EMANUEL BACH. *Lento da Sonata em Sol, 3ª da 1ª coleção;* Harnold Samuel.

(5min.) BOITO. *La Luna Imobile, do Mefistofele*

Mário de Andrade registra a *Meditação* (código H. DB235) na discografia da página 152.

#### **2.1.25. Programa 25**

(5min.) LISZT. *Soneto de Petrarca.*

(5min.) DELIBES. *Fantasie aux Divins Mensonges, do Lakmé*

(5min.) BACH. *Prelúdio e Fuga em Si bemol, nº21 dos 48; Arnold Dolmetsch, clavicórdio.*

(4min.) VERDI. *Parigi o cara, da Traviata; Amelita Gallicurci e Tito Schipa.*

Comentário de MA: “Só até aqui”.

Na discografia da página 151, Mário de Andrade indica “Sonnet de Pétrarque” (P. 95203). A gravação da *Fantasia*, da ópera “*Lakmé*”, aparece na página 153 do *Compêndio*. O musicólogo cita ainda, na página 149, a gravação completa da “*Traviata*”, pela Columbia.

Em Emmanuel também encontramos menção à ópera de Delibes, na página 212 do dicionário de obras.

### 2.1.26. Programa 26

(5min.) FIELD. *Noturno em Lá, n°4; Myra Hess.*

(6min.) CHOPIN. *Noturno, op.15 n°2; Paderewsky.*

(9min.) DEBUSSY. *Noturno (?)* [sic]; *Société des Concerts Du Conservatoire.*

O *Noturno*, op.15, n.2 (código V. 6825), de Chopin, está registrado na página 151 do *Compêndio de história da música*. Na página 153, Mário de Andrade cita os três noturnos de Debussy, *Nuages* (código C. D15025), *Sirènes* (código O. 123668) e *Fêtes* (código C. D15020).

Emmanuel também cita os “*Trois Nocturnes*”, na página 208 do seu dicionário de obras.

Em Feldman encontramos menção aos noturnos de Debussy, porém, fora da discografia.

### 2.1.27. Programa 27

(9min.) TCHAIKOWSKY. *Marcha Eslava; Princes Orchestra.*

(5min.) SIBELIUS. *Valsa Triste; Orq. Sinf. de Chigago.*

(5min.) OFFENBACH. *Canto da Boneca, dos Contos de Hoffmann; Marion Talley.*

### 2.1.28. Programa 28

(5min.) BEETHOVEN. *Andante cantábile da Sonata ao Luar; Harold Bauer.*

(5min.) LULLY. *Noturno, do Triunfo do Amor; Orq. Sinf. de Filadelfia reg. por Stokowsky.*

(5min.) PERGOLESI. *Nina; Caruso.*

(4min.) RACHMANINOFF; KREISLER. *Folha de Albúm; Kreisler.*

A gravação da *Sonata ao luar* (código V. 6591/2) está indicada na página 150 do *Compêndio de história da música*. O livro registra também “*Nina*” (código V. 1317), na página 122.

O dicionário de obras de Emmanuel, na página 187, também menciona a *Sonata* de Beethoven.

Copland faz referência apenas ao Scherzo da *Sonata ao luar*, ao mostrar exemplos da forma “a-b-a” (COPLAND, 2013, p. 95).

### 2.1.29. Programa 29

(5min.) DONIZETTI. *Uma Furtiva Lágrima, do Elixir de Amor; Schipa.*

(5min.) DIETRICH-BUXTEHUDE. *Prelúdio e Fuga, órgão; Alfred Sittard.*

(5min.) BACH. *Concerto p. Órgão em Ré menor; Alfred Sittard.*

(5min.) VERDI. *Ah fors'ê Lui, da Traviata; Lucrezia Bori.*

Mário de Andrade cita na página 149 a gravação de “*Uma Furtiva Lagrima*” (código V. 7194). O *Prelúdio e Fuga* (código P. 9516) e o *Concerto para*

Órgão aparecem ambas na discografia da página 87 do *Compêndio*. Sobre a “*Traviata*” o musicólogo indica na página 149 a gravação completa da ópera pela Colúmbia.

### 2.1.30. Programa 30

(5min.) SAINT-SAËNS. *O Cisne*; *Pablo Casals*. Comentário de MA: “Não”.

(4min) PURCELL. *Rejoice in the Lord alway*; *Coro, cordas e cravo do Bach Cantata Club de Londres reg. p. Kennedy Scott*.

(5min.) HAENDEL. *Largo, do Xerxes*; *Schipa*.

(4min.) CHOPIN. *Marzurca, op.33 n°4*; *Raul de Koczalski*.

A *Mazurca* (código P. 90034) aparece na discografia da página 151 do *Compêndio*. Sobre a ópera “*Xerxes*” a discografia inclui na página 104 apenas “*Ombra mai fú*” em duas versões diferentes (códigos H. DB1064; H. D1432), na página 104.

### 2.1.31. Programa 31

(9min.) SMETANA. *Abertura da ópera A noiva Vendida*; *Orq. da Ópera Estadual de Berlin*.

(4min.) SUK. *Minuete da Suíte p. piano*; *Friedmann*.

(5min.) PUCCINI. *Un bel di Vedremo*; *da Mme. Butherfly*; *por Lucrezia Bori*.

A *Abertura* de “*A Noiva Vendida*”, citada com título em francês (*Fianceé Vendue*), aparece na discografia do *Compêndio de história da música*, página

154. Das obras de Suk, também na página 154, o livro menciona apenas a gravação do *Quarteto* (código P.95080/3).

Emmanuel registra a ópera de Smetana na página 305, dedicando a ela um comentário pormenorizado sobre cada parte, incluindo a *Abertura* programada aqui.

## OS CONCERTOS PÚBLICOS DE DEPARTAMENTO DE CULTURA

O Teatro Municipal de São Paulo abriu suas portas na noite de 28 de março de 1936 para a realização do 1º Concerto Público oferecido pelo Departamento de Cultura. Sob a regência do maestro Ernst Mehlich, a orquestra sinfônica subiu ao palco para executar obras de Beethoven, Schubert, Weinberger, Mignone e Rossini. Naquela ocasião o Departamento de Cultura anunciava duas grandes novidades para a música na capital paulista: além da estreia da primeira orquestra sinfônica estável de São Paulo, iniciava-se ali a primeira série de concertos gratuitos promovida pela municipalidade. A partir de então os Concertos Públicos<sup>13</sup> estabeleceram uma agenda contínua no Teatro Municipal, com apresentações da orquestra sinfônica e dos corpos estáveis da Seção de Rádio Escola contabilizando, ao todo, sessenta récitas entre 1936 e 1938. Com a impossibilidade de iniciar as irradiações da Rádio Escola, o Departamento acabou transferindo para essa série de concertos a função educativa que os corpos estáveis cumpriram na programação da emissora. Assim como a Biblioteca Municipal e a Biblioteca Ambulante tiveram um papel fundamental no incentivo à leitura e na formação dos leitores, os Concertos Públicos foram igualmente fundamentais para a política de formação do gosto musical do público da cidade.

Os objetivos da série se relacionavam diretamente com as atribuições da Divisão de Expansão Cultural no que dizia respeito ao desenvolvimento e a difusão das artes no município. Como Diretor do Departamento e também Chefe da Divisão de Expansão Cultural, Mário de Andrade acompanhou de perto a organização dos concertos e pôde pôr em prática muitas das convicções que já defendia em sua atividade como musicólogo e crítico de música. Nesse sentido, foram quatro os aspectos principais que caracterizaram os Concertos Públicos:

- 1) A priorização da música coletiva, dita “socializadora”, como gesto de recusa

---

<sup>13</sup> É preciso esclarecer que alguns programas de concerto apresentam variações do título “Concerto Público”, designado por vezes como “Concerto Grátis” ou “Concerto Popular Grátis”. Ao que tudo indica, essa era uma estratégia do Departamento para chamar a atenção do público explicitando a gratuidade da entrada. Nas transcrições dos programas que estão na segunda parte deste capítulo mantivemos os títulos conforme os originais, entretanto, ao longo do texto utilizaremos “Concertos Públicos” para nos referirmos à série como um todo.

ao individualismo representativo da música dos virtuosos; 2) A franquia do Teatro Municipal à população como forma de inversão das práticas elitistas naquele espaço; 3) A promoção de récitas de cunho educativo como saída para o diletantismo; e 4) O fomento e a divulgação de um repertório de caráter nacionalizante como afirmação de uma concepção nacionalista da música.

A realização de uma série de concertos de tal porte só foi possível com a criação de corpos musicais que pudessem garantir uma programação regular. Para a manutenção de um repertório tão extenso e diversificado, com poucas repetições de obras e um grande número de primeiras audições, o Departamento de Cultura precisava garantir certa estabilidade aos integrantes da orquestra sinfônica e dos grupos musicais da Rádio Escola. Ao assumir a diretoria do Departamento, Mário de Andrade, que por diversas vezes defendeu com convicção a proteção das atividades musicais pelo poder público, encontrou aí um meio de viabilizar a criação de corpos musicais fixos dirigidos pela instituição. No regime em que viviam as atividades musicais em São Paulo até então, era praticamente impossível a existência de grupos dessa natureza. É o que se pode perceber nesse texto publicado no *Diário de São Paulo*, em 25 de outubro de 1934, onde o autor comentava a apresentação do quarteto de cordas mantido pelo Conservatório Dramático Musical à época:

Não temos Quartetos, no sentido em que nenhum agrupamento pode viver de vida exclusivamente quartetística. O único que vive é este, com o apoio esclarecido do Conservatório. Não temos orquestras permanentes. A única que aparece, pode existir graças ao apoio também esclarecido da Sociedade de Cultura Artística. Não temos corais, quando outro dia um agrupamento chinês de Xangai realizou, com duzentas vozes, a *Missa* de Bach. São Paulo não é pior que Xangai, nem os seus dias de calor, isto é certo. Mas uma execução, interessantíssima como a que nos deu ontem o Quarteto Paulista, prova que podemos fazer muito mais do que estamos fazendo. E com a exclusiva prata da casa. Mas o que falta são protetores. Um raro que aparece disponível por aí só quer fazer é hospital. Todo o nosso protecionismo é negativo. Protege-se os condenados à morte pela doença, protege-se os mendigos incapazes. Ninguém não funda bibliotecas. Ninguém não subvenciona orquestras. (ANDRADE, 1993, p.153-154)

De fato, antes da fundação do Departamento de Cultura, a atividade regular de música coletiva era quase inexistente em São Paulo, os músicos de orquestra atuavam em agrupamentos provisórios organizados para ocasiões



específicas, como nas temporadas líricas ou nos concertos promovidos eventualmente pelas sociedades artísticas. A manutenção de tais sociedades, por sua vez, era sempre incerta, pois dependia dos proventos obtidos com as mensalidades de sócios, a venda de ingressos e o apoio inconstante de patrocinadores (TONI, 1995). Por conta de uma crise financeira vivida pela Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, em 1931, Mário de Andrade chegou a sugerir no Diário Nacional que municipalidade criasse uma taxa sobre a difusão de “música mecânica”, a fim de arrecadar fundos que auxiliassem na recuperação da Sociedade.

A estrutura arregimentada pelo Departamento de Cultura com a fundação dos seus corpos estáveis visava remediar essa situação precária dos músicos e da música de coletiva na capital paulista. Segundo o relatório de atividades do Departamento de 1936, a orquestra foi organizada através de um acordo de subvenção entre Prefeitura e a Sociedade de Cultura Artística:

De acordo com a lei e dado que pelo vulto das suas despesas a Municipalidade não pode ainda acarretar com a nossa justa ambição de possuímos orquestra própria, foi por intermédio desta Seção [de Teatros, Cinemas e Salas de concertos] concedida a subvenção de 350:000\$000 (trezentos e cinquenta contos)<sup>14</sup> à Sociedade de Cultura Artística, para manter uma orquestra de setenta e poucos professores, com a obrigação de realizar dezessete concertos orquestrais. Destes concertos, oito foram, sem mais ônus com ensaios e orquestra fixa, realizados pela Divisão de Expansão Cultural, oferecidos gratuitamente ao público. (Relatório de atividades de 1936, Processo nº 45.308/37)

Quanto a admissão de músicos para os corpos estáveis da Rádio Escola, foi dito, ocorreu por meio de contratos renováveis, com duração de doze meses. Constam na documentação da Seção os papéis relativos a contratação de trinta e seis músicos ao todo, sendo oito para o Madrigal, vinte para o Coral Paulistano, quatro para o Quarteto Haydn, três para o Trio São Paulo, além de um regente titular para o Coral e um regente substituto.

---

<sup>14</sup> Aqui o relatório apresenta um engano quanto ao valor da subvenção. Na verdade, conforme esclareceu o próprio Diretor do Departamento de Cultura em ofício posterior endereçado ao Prefeito, a verba destinada à manutenção da orquestra em 1936 foi de 150:000\$000, e não 350:000\$000. Depois de ter sido publicado no Diário Oficial, o equívoco no relatório gerou certa polêmica na Câmara Municipal. O que, aliás, resultou em um pedido de demissão por parte de Mário de Andrade que foi enfaticamente recusado por Fábio Prado.

O Departamento também fez dos Concertos Públicos uma oportunidade de incentivar o desenvolvimento da arte da regência no Brasil, convidando diversos artistas para assumirem a condução da orquestra sinfônica, em alguns casos até interpretando suas próprias composições. Dentre os regentes que participaram podemos citar: Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, João de Sousa Lima, Francisco Murino, Ernst Mehlich, Gabriel Migliori, Dinorá de Carvalho, Odmar Amaral Gurgel, Francisco Casabona, Martin Braunwieser e Lorenzo Fernandez.

Em sintonia com as atribuições da Divisão de Expansão Cultural, os Concertos Públicos foram uma maneira de garantir ao público, principalmente às classes populares, a ampliação do acesso às manifestações artísticas. Não por acaso, o local escolhido para a realização das récitas foi o Teatro Municipal, espaço que melhor representava a arte erudita na cidade. Tradicionalmente frequentado pelas classes mais abastadas da sociedade, o Teatro foi construído pelas elites e para as elites. Era um espaço privilegiado para o exercício e manutenção do gosto musical das classes altas, que se imaginavam depositárias da “alta cultura”. Contribuía, nesse sentido, para demarcar as distinções de classe em uma sociedade extremamente estratificada. A própria arquitetura do edifício demonstra isso. Com sua fachada imponente, de ornamentação suntuosa, onde se lê o nome dos principais compositores de ópera do passado, o Teatro Municipal constituía um símbolo físico do gosto e, ao mesmo tempo, do poder econômico das elites paulistas.

Antes mesmo de tornar-se diretor do Departamento de Cultura, durante sua atividade como crítico de música no Diário Nacional, foi dito, Mário de Andrade já se mostrava um observador atento às contradições sociais e políticas nos meios artísticos paulistanos. Em seus textos, a crítica musical comum se mesclava com a crítica social, por vezes, assumindo uma expressão mais austera e contundente. Foi com esse espírito combativo que, em 1928, reprovou severamente o modo como a municipalidade vinha conduzindo a organização da Temporada Lírica Oficial, subvencionando uma empresa que, além de promover uma programação considerada gasta e desinteressante, praticava na bilheteria preços proibitivos às classes populares. Sobre o assunto, Mário de Andrade dedicou uma série de sete artigos denunciando a “falsificação de arte” que considerava ser a Temporada Lírica. Já no início do primeiro texto o escritor dá

o tom da crítica: “Iniciou-se ontem, por mais uma vez, essa bonita festa de riqueza decorada com o título de Temporada Lírica Oficial”. Para o autor, a organização desses espetáculos se baseava em um despropósito de erros encobertos pela “mais irritante hipocrisia”:

Nenhum interesse verdadeiro a justifica. A nacionalidade está abolida. A cidade está abolida. O povo está abolido. A arte está abolida. Uma ou outra manifestação mais legítima, não passa de hipocrisia pra enganar a realidade. [...] Diz [a companhia lírica] que é obrigada a levar as bambochatas que leva porque o público só gosta disso. Mas o público só gosta disso porque é só isso que dão pra ele. E se pode falar em “público”? Que público esse? O público que vai no municipal? Mas esse não representa absolutamente o povo da cidade que elegeu os donos da prefeitura, pra que ela subvencionasse uma Empresa, pra que esta por preços exorbitantes satisfizesse uma moda da elite. E a toda esta falsificação de arte se chama, nesta política, de Temporada Lírica Oficial. (ANDRADE, 1963, p. 193-194)

O artigo seguinte deu prosseguimento à crítica e assunto acabou transbordando para outros aspectos da política municipal: como poderia a Prefeitura queixar-se de não ter dinheiro para resolver os problemas vitais da cidade e mesmo assim pagar trezentos contos para uma empresa levar ao teatro *Tosca*, *Manon*, *Traviata* e “outras suas rivais no amor”? (ANDRADE, 1963, p.195) Para Mário de Andrade, os erros cometidos na organização da Temporada eram na verdade fruto de um Governo que, ignorando o “povo”, governava para si próprio, ou seja, para as elites: “O povo que vá plantar batatas. Enquanto isso o Governo vai ver a *Tosca* de que o povo está abolido [...]”. O autor conclui o artigo associando as temporadas de ópera aos costumes prejudiciais das classes altas, representadas politicamente pelo governo municipal, que “se namora a si mesmo”, “divorciado” da nacionalidade e do povo. As temporadas nada teriam a acrescentar no desenvolvimento social e cultural da cidade, serviriam apenas para sustentar as “aspirações de vaidade” das elites e perpetuar uma situação de atraso que vinha se arrastando desde muito tempo:

E toda essa série de compromissos entre a irresponsabilidade e a hipocrisia, está tradicionalizada na história da cidade já. Vem de longe. E a flor falsa que produz, vem sistematicamente se abrindo desde se construiu, por aspirações de vaidade, a quinquilharia arquitetônica, que é o Teatro Municipal. Luxo inútil, falso, hipócrita,

duma cidade infeliz, na qual o povo não conta. (ANDRADE, 1963, p. 195)

Por diversas vezes, Mário de Andrade criticou as práticas elitistas instituídas no Teatro e defendeu a inclusão das classes populares naquele espaço. Por ocasião do concerto comemorativo ao dia de São Paulo, promovido em 1931, sugeriu que a entrada fosse franqueada ao público em eventos dessa natureza, semelhante ao que já se praticava na Europa:

Um alvitre que não me parece desacertado, seria o de não realizar concertos como o de ontem, por convites. Um concerto com a finalidade do de ontem, devia ser *público*, e aliás, causava pena ver a quantidade enorme de povo estacionado nas portas do teatro e desejoso de entrar. Por que não se franqueia o teatro ao público, reservando apenas frisas e camarotes de primeira, pro mundo oficial? Assim se faz em Paris, no 14 de julho, na Ópera, na Ópera Cômica, em todos os teatros subvencionados. O público inunda o teatro não há corredor que não esteja repleto, o entusiasmo é delirante, e a manifestação se humaniza numa maneira verdadeiramente comemorativa. É bom exemplo que podíamos seguir, pouco importando, está claro, os que não quisessem tentar a conquista dum lugarzinho, pra não se contaminar de povo. Seria interessante tradicionalizar assim, por meio de grandes concertos francos ao público, o dia mais glorioso desta cidade anchietana, que não foi fundada por Anchieta. (ANDRADE, 1931, apud. TONI, 1995, p. 134, grifo do autor)

Como se pode notar, a criação dos Concertos Públicos em 1936 refletiu de perto as ideias defendidas por Mário de Andrade desde a década anterior. Naquele contexto, a atitude de abrir as portas do Teatro indistintamente à população constituiu uma legítima inversão de ordem no que diz respeito a utilização daquele espaço.

Basta notar que os Concertos Públicos ocuparam uma parte importante do calendário de apresentações do Teatro entre 1936 e 1938, levando em conta a escolha dos dias para a realização das récitas. Do total de quatorze Concertos Públicos realizados em 1936, oito aconteceram aos sábados, dias que tradicionalmente são visados em espaços como o Teatro Municipal. Cumpre observar que os Concertos Públicos não seguiam um calendário fixo, semanal ou quinzenal, por exemplo. Apesar de se observar certa preferência pelos sábados, as récitas também aconteceram eventualmente em outros dias da

semana. Contudo, nos Concertos de 1937, do total de dezessete récitas, dez foram aos sábados, e no ano seguinte treze, do total de vinte e três.

As mudanças que o Departamento vinha implementando nos usos do Teatro Municipal logo viraram notícia na capital paulista e os Concertos Públicos não estream sem causar certa polêmica por parte das elites “grã-finas”, conforme conta Paulo Duarte:

O Teatro Municipal fora aberto, pela primeira vez, aos trabalhadores com grande inquietação dos meios grã-finos pelos estragos que aí podia praticar o homem do povo. Foi outra inesperada observação sociológica. Se nos espetáculos acessíveis apenas à elite, com frequência, cadeiras e outras instalações eram danificadas com pontas de canivete ou lâmina de gilete, que dirá o Teatro entregue às massas populares que certamente nada respeitariam? Pois a surpresa foi sensacional: a gente do povo era muito mais educada do que a gente educada! ... Nunca se verificou um estrago, um desrespeito durante aqueles espetáculos de música ou de teatro oferecidos especialmente aos operários, com entrada grátis. (DUARTE, 1977, p. 35)

As mudanças de direção no Teatro Municipal se fizeram sentir também nos programas de concerto que eram distribuídos para as plateias. Foi com os Concertos Públicos que o Departamento lançou, em 1936, um novo modelo para esses folhetos. Além de diversificar a diagramação das páginas utilizando, por vezes, formatos inusitados que davam certo ar de modernização aos impressos, o Departamento acrescentou capas que foram assinadas por diversos artistas da época (imagem na página seguinte). Com essa inovação o Departamento incentivava o desenvolvimento das artes gráficas, envolvendo artistas como Anita Malfatti, Madeleine Roux, Nelson Nóbrega, Odette, Oswald de Andrade Filho, Quirino Campofiorito, Tarsila do Amaral, Vittorio Gobbis, e Yokanaan.

A política de se estabelecer uma programação regular e gratuita através dos Concertos Públicos não se limitava em franquear a entrada do Teatro à população. Quer dizer, o Departamento de Cultura não pretendia somente promover a inclusão das classes populares e, assim, a multiplicação de plateias assíduas e interessadas na música de concerto, embora isso tivesse grande relevância nos objetivos da instituição. Os Concertos Públicos são o exemplo mais claro de que o Departamento tratava como política pública a formação do gosto musical nas plateias paulistas. E por esse motivo, foram concebidos como

uma ação de caráter educativo pautada pela ideia de educação “totalizada” defendida pelo Diretor do Departamento, isto é, um tipo de educação que ultrapassasse os limites da sala de aula e dos currículos escolares.

Os folhetos de programas distribuídos para a plateia dos Concertos Públicos caracterizavam-se, principalmente, pela inclusão de textos de caráter educativo que se apresentavam como guias para a apreciação dos repertórios (vide exemplos nos anexos). A leitura desse material permite vislumbrar de que modo o Departamento de Cultura pôs em prática uma noção de formação do gosto musical.

Os textos dos programas não são assinados, mas com base no estilo de escrita e no conteúdo das ideias ali defendidas, sua autoria já foi atribuída anteriormente à Mário de Andrade (TONI, 1985; ABDANUR, 1995; BARBATO, 2004). Entretanto, ao nos depararmos com um conjunto mais extenso desses impressos, verifica-se que há uma mudança significativa nos textos divulgados a partir do início de 1938, o que pode indicar que a tarefa de redigi-los tenha sido delegada à outra pessoa na época. Não temos elementos suficientes para assegurar a autoria dos textos desse período, no entanto, é provável que tenham sido escritos por algum, ou alguns dos especialistas que trabalharam na Divisão de Expansão Cultural – Oneyda Alvarenga, Edite Capote Valente, Fernando Mendes de Almeida, José Bento Faria Feraz e Sonia Sternman – cuja incumbência também consistia em produzir material informativo sobre o repertório difundido pelo Departamento de Cultura.

De todo modo, a intenção aqui não é interrogar sobre a autoria desses escritos, visto que são textos de natureza institucional (e por esse motivo não são assinados), dizem respeito à um projeto concebido no âmbito do Departamento de Cultura. O que nos interessa neste capítulo é perceber de que maneira os textos apresentam os repertórios aos ouvintes e a partir daí tentar entender os contornos da noção de formação do gosto musical posta em prática nos Concertos Públicos: Quais assuntos os textos abordam? Que visões sobre o repertório eles difundem? Quais elementos musicais privilegiam? Que tipo de escuta pretendem incentivar?

Os programas estão organizados como legítimas aulas de música, foram cuidadosamente preparados para orientar o ouvinte na compreensão do repertório programado. Nesse sentido, abordam tópicos como melodia,

harmonia, ritmo, timbre, formas, gêneros, escolas de composição, formações instrumentais, questões de estética, história e folclore. Esses tópicos aparecem, de modo geral, espalhados ao longo da série e surgem conforme a necessidade do repertório. Por outro lado, houveram ocasiões em que os concertos foram planejados para apresentar algum assunto em específico. Por exemplo, a récita de 04 de setembro de 1936 (item 3.1.4 deste capítulo), cujo repertório (que incluiu Oswald, Fauré e Grieg) fora selecionado especificamente para tratar da forma sonata quando aplicada à música de câmara.

Muitas vezes os textos dos programas recorrem à uma linguagem simplificada para explicar ao leigo processos musicais complexos. Como no concerto sinfônico de 02 de março de 1936, cujo texto do programa compara a polifonia musical à uma partida de futebol, onde a cooperação de todos os jogadores de um time contribui para o seu sucesso final:

A letra, o bonito que um jogador faz sozinho é como a melodia solista, ao passo que a combinação perfeita dos onze jogadores é como a música polifônica que o Coral Paulistano e os Madrigalistas vão cantar (Programa de 02 de abril de 1936).

Os textos convidam o ouvinte para seguir as formas musicais, apreciar texturas e timbres, e conhecer o contexto histórico das obras, por isso, exigem dele uma atitude ativa, um “esforço de compreensão” que ultrapassasse os limites da simples fruição:

As outras partes do programa são mais amáveis. Não quis o Departamento de Cultura, depois do esforço de compreensão a que obriga os seus ouvintes na primeira parte, exigir mais esforços grandes.” (Programa de 08 de maio de 1935)

Essa preocupação com a compreensão do ouvinte é um aspecto permanente nos programas e se manifesta nos tópicos que o Departamento quer ressaltar. Por vezes, as explicações se atêm às características mais técnicas das obras, como na récita de 04 de abril de 1938 (item 3.1.20 deste capítulo), em que se apresentou o *Trio em Lá menor*, de Ravel:

Sem uma introdução prévia, o plano, em acordes de ritmo decisivo e grande simplicidade, anuncia o primeiro tema do movimento. O som límpido do violino dá brilho ao tema, o qual na parte do piano,





Imagem 1 - Capada do programa do 7º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura. Artista: Vittorio Gobbis





JOIAS

Objectos de Arte para presentes.

CASA BENTO LOEB

RUA 15 DE NOVEMBRO, 49



O BATON DAS IRRESISTIVEL

A PROVA DE BEIJO NAS BOAS CASAS DO RAMO

PROGRAMA

Sabado, 28 de Março de 1936 AS 2 HORAS

1.º CONCERTO PUBLICO

Departamento Municipal de Cultura

ORQUESTRA SINFONICA Dir. ERNST MEHLICH

- I. PARTE
- I - BEETHOVEN - "Egmont" - Abertura
  - II - SCHUBERT - Suite de Ballet "Rosamunde"
  - III - WEINBERGER - Folk e Fuga de "Schwanau", o Galop.

- 2.ª PARTE
- IV - F. MIGNONE - "Baluçã", (V. e Violão)
  - V - ROSSINI - "Semiramis" - Abertura
  - VI - LISZT - "Baluçã"

Confeitaria SELECTA

SERVIÇO ESCRUPULOSO - AMBIENTE DISTINTO

Quer deixar de pagar aluguel? procure a

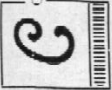


Casas e terrenos para construcções, independentemente do pagamento integral do terreno

COMPANHIA CITY

A maior organizadora imobiliária e urbanística da America do Sul, estabelecida em S. Paulo desde 1912

50, LIBERO BADARO



COM o concerto de hoje o Departamento de Cultura, inicia a série dos seus concertos populares. O programa está composto de obras para orquestra, que é a composição instrumental mais complexa e mais rica.

A orquestra diferencia-se da banda por usar instrumentos que pela sua diversidade de som, não se prestam muito para execuções de conjunto ao ar livre. Os violinos, as harpas, o piano, e demais instrumentos de cordas, têm um lugar muito saliente na orquestra, ao passo que desasturam das bandas ao ar livre, em que são usados exclusivamente instrumentos de sopro, além dos timbales e demais instrumentos da percussão.

No programa de hoje serão executadas três obras geniais de compositores célebres e duas obras de autores vivos. Há duas "aberturas", uma de Beethoven, outra de Rossini. A "abertura", é uma composição orquestral destinada a servir de introdução ás representações teatraes, geralmente óperas. A de Beethoven foi destinada a abrir o drama de Goethe, e nos tons desda nuna harmoniosa e colorida, dos dois maiores genios de que a humanidade se orgulha. A abertura do "Egmont", é perfeitíssima, duma severa nobreza de expressão. A outra abertura, Rossini a escreveu, para iniciar a sua ópera "SEMIRAMIS". Estamos atoda agra de um compo-

stor genial, mas a sua linguagem é um pouco mais de música. Talvez seja mais leve, mais graciosa, mais expansiva, como era de costume italiano do início do século passado.

O outro grande genio executado no concerto de hoje é Schubert, o famoso compositor austriaco. Embora conhecido principalmente pelas suas canções e musica instrumental, Schubert escreveu também numerosa musica teatral, pouco extensa atualmente, mas o balado composto para a "Rosamunde", faz por sempre das melhores simfonias pela sua beleza e pela sua graça tão necessárias.

Dos autores vivos Jaromir Weinberger é tcheco e Francisco Mignone, brasileiro. De primeiro escutaremos trechos desasturados da sua ópera mais celebre, "Schwanau, o Galop". Toda costurada com musicas populares de sua patria. Francisco Mignone, nascido em São Paulo é um dos mais notáveis compositores nacionais. Também a peça dele que vamos ouvir, é toda inspirada na musica popular do Brasil. Chamase "Baluçã", principalmente na Bal, a qual quer balada de pretes. Em geral, terminam sempre n "Baluçã", furtoso, as comitinas de festegaria, hoje vulgarmente chamadas "marchetas". Francisco Mignone procura descrever nesta sua peça violenta, uma das condições mais impressionantes da feição negra do Brasil, a "queda do santo". É uma dança de loucura, realizada

pelas mulheres da selva, as "filhas de Santo". Dançam, dançam, mexendo o corpo todo, girando sem parar, violentamente, até que uma delas tomara de verdadeira a felicidade "ad no sacro", isto é, estado que o santo favorecido entra dentro d'ella, e perde os sentidos.

Os cordões devoto apovear e acção core que Francisco Mignone soube se aproveitar da riqueza e das tão lindas melodias nacionais, para descobrir aqui a sua orquestra cheia de vida e de sonoridade nova, esta acrobacia, vicioria.

Sem dúvida, não estamos mais usanco a orquestra tão conhecida e fácil de entender que Beethoven, Rossini e Schubert empregam um século atrás. Trata-se duma orquestra moderna, diferente da antiga, porque os tempos mudaram, mas igualmente equilibra a dia. Os seus efeitos não são apenas os que ainda não estão acostumados a ouvir musica moderna, é a isto o publico paulista precisa se acostumar. Só é verdadeiramente feliz o povo que, sem esquecer o passado, saiba viver e entender o tempo em que vive. Era uma boa musica que não entendeu o presente. E seria uma boa musica que não entendesse os tempos nem entendesse os grandes artistas de actualidade, em nome duma musica que, por histore que seja, não poderá mais voltar. Si se compreendermos o passado, busquemos compreender também o presente, porque assim, além de termos mais numerosos prazeres esteticos, distribuímos de nossos aplausos com uma mais honra.

Imagem 2 - Programa do 1º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura

começa a desviar-se até parte do desenvolvimento. Então o violino, contra um acompanhamento staccato do piano, junta sons delicados e os três instrumentos comentam docemente o tema. (Programa de 04 de abril de 1938)

Em outros casos, os textos formulam um discurso mais crítico, fornecendo ao ouvinte uma interpretação histórica e estética das peças ou mesmo do conjunto da obra dos compositores:

Finaliza o programa a deliciosa abertura escrita por Carlos Gomes para a sua ópera “A Foscá””. Embora pouco executada, esta ópera do nosso grande música é sem dúvida uma das suas maiores criações. Foi com ela que Carlos Gomes, depois de estrondoso sucesso popular obtido com o “Guarani”, quis escrever música elevada, com maiores preocupações estéticas que as então usadas na escola melodramática em que se formara. Mas a reserva do público, dos empresários e editores, obrigou-o a escrever de novo como o público fácil o exigia. (Programa de 14 de junho de 1937)

Nota-se também uma preocupação frequente com a legitimação da música contemporânea, sobretudo, no que diz respeito ao repertório nacional. Por ocasião do 1º Concerto Público, o programa explica que a orquestra empregada no *Batucagé*, de Francisco Mignone, já não era mais “tão equilibrada e fácil de entender” quanto a que Beethoven, Rossini e Schubert empregaram no século XIX. O ouvinte deveria se preparar para os efeitos e sonoridades novas daquela instrumentação caracteristicamente contemporânea, que poderiam chocar os que ainda não estivessem “acostumados a ouvir música moderna”:

[...] a isso o público paulista precisa se acostumar. Só é verdadeiramente feliz o povo que, sem desprezar o passado, saiba amar e entender o tempo em que vive. Erra quem imagina que o passado foi melhor que o presente. E seria uma feia injustiça que não entendêssemos nem cultivássemos os grandes artistas da atualidade, em nome dum passado que, por ilustre que seja, não poderá mais voltar. Si já compreendermos o passado, busquemos compreender também o presente, porque assim, além de termos mais numerosos prazeres artísticos, distribuiremos os nossos aplausos com justiça mais honesta. (Programa de 28 de março de 1936)

Veremos adiante que os programas apresentam uma grande quantidade de peças inspiradas nos cantos, danças e outras manifestações da cultura

nacional. Nesses casos, os textos incluem informações sobre as manifestações que inspiraram os compositores dessas peças, por vezes, indicando o local de origem e até fornecendo alguma descrição mais detalhada, como ocorreu na apresentação do *Batucagé*:

Francisco Mignone, procura descrever nesta sua peça violenta, uma das cerimônias mais impressionantes da feitiçaria negra do Brasil, a “queda do santo”. É uma dança de loucura, realizada pelas mulheres da seita, as “Filhas de Santo”. Dançam, dançam, mexendo o corpo todo, girando sem parar, violentamente, até que uma delas tomada de verdadeira alucinação “cai no santo”, isto é, sente que o santo invocado entrou dentro dela, e perde os sentidos. (Programa de 28 de março de 1936)

Os Concertos Públicos também se constituíram como plataforma de fomento e divulgação de um repertório de caráter nacionalizante. Podemos dizer que nos Concertos Públicos a ideia de “nacionalização” da música tomou uma dimensão prática, tornando-se uma política institucional claramente voltada para a difusão de obras ditas “nacionais” e ao mesmo tempo para a formação de compositores, intérpretes e ouvintes alinhados com uma perspectiva nacionalista da música. Isso fica evidente nos programas dos concertos, onde Departamento reforçava constantemente a importância dessa noção, tanto no discurso crítico dos textos quanto por meio da seleção dos repertórios. Sobre esse aspecto, vale citar mais longamente o programa do Concerto Público de 06 de novembro de 1937, que descreve bem as intenções do Departamento:

O Departamento de Cultura com o concerto que oferece hoje ao povo de São Paulo, termina a série de seus três concertos sinfônicos de fim de estação. Era pois natural que reservasse em seu programa de hoje exclusividade para a música brasileira. Ninguém nega mais a importância da escola musical do Brasil, que vai rapidamente conquistando importância internacional. Se nos tempos de Carlos Gomes era quase só ele a sustentar em todo o mundo o conhecimento musical do Brasil, hoje, de toda a parte, os críticos e os artistas procuram conhecer a música brasileira e por ela se interessam. Se é certo que compositores da grandeza de Heitor Villa-Lobos, Guiomar Novais, Antonieta Rudge e João de Sousa Lima, ou como Henrique Oswald, Francisco Mignone, Lourenço Fernandez, Camargo Guarnieri, Barroso Neto, Frutuoso Vianna, Luiz Cósme, e outros, contribuem com sua importância pessoal para o valor da escola de música brasileira, sempre convém não esquecer que a razão principal deste valor está nesses artistas se terem voltado para a alma nacional e buscado interpretá-

la por meio da música. É que as coletividades são mais importantes que os indivíduos, e é buscando interpretar as aspirações e a alma das coletividades que os artistas adquirem a mais humana e bela justificação de si mesmos. O Brasil tem que dar ao mundo a contribuição dos seus caracteres essenciais, para com eles enriquecer o patrimônio da humanidade; e é por isto que, no momento em que os artistas nacionais citados, voltaram-se para a música brasileira, adquiriram desde logo uma grandeza especial que é o caráter da coletividade brasileira. (Programa de 06 de novembro de 1937)

Aqui é visível a relação desse discurso com a ideia de “nacionalização” da música no Brasil, que Mário de Andrade defendia constantemente nos seus textos, já dissemos, e que está expressa de modo mais sistematizado no *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 1972a). Em muitos aspectos os Concertos Públicos se aproximaram do pensamento exposto no *Ensaio*, mas nessa citação se sobressai a ideia de que o valor pessoal dos artistas nacionais, sua justificação, se revelaria na medida em que eles se voltam coletivamente para a interpretação da “alma nacional” por meio da música, dando “uma transposição erudita” aos elementos que já estariam formados na “inconsciência do povo” (ANDRADE, 1972a, p.16). A reafirmação desse pensamento ocorre constantemente nos programas dos Concertos Públicos e fornecem a base sobre a qual o Departamento de Cultura apoiou-se para incluir sistematicamente nos programas obras que se aproximariam dessa perspectiva.

Raras foram as vezes em que não se programou obras de artistas brasileiros e muito disso se deve à uma política de encomenda de obras a compositores como: Clorinda Rosato, Francisco Mignone, Silvio Motto, Arthur Pereira, Sophia Mello de Oliveira, Camargo Guarnieri, Helza Camêu, Francisco Casabona, João Sépe, Gabriel Migliori, Fabiano Lozano, Arthur Pereira, Agostino Cantú, Lorenzo Fernandez, Francisco Braga, Villa-Lobos, entre outros. Ao tratar dos Concertos Públicos no Relatório de Atividades do Departamento de Cultura de 1936, Mário de Andrade deixava clara a intenção de ampliar e difundir a produção nacional, fosse através de encomendas, de concursos de composição ou mesmo com a difusão de composições ainda inéditas:

Hoje já são numerosas as obras nacionais surgidas expressamente porque o Departamento existe, assim como muitas outras permaneceriam inéditas e mortas se o Departamento não existisse. (Relatório de Atividades de 1936, Processo nº 45.308/37)

Para se ter uma ideia do vulto que tomou essa política, somente nas récitas de música de câmara (que analisaremos mais adiante, na segunda parte deste capítulo), o Departamento de Cultura fez estrearem, entre 1936 e 1938, cinquenta e quatro peças ao todo. Nesse conjunto estão inclusas composições originais de autores brasileiros ou estrangeiros com produção dita “nacionalizada”, arranjos de canções folclóricas para coro e obras estrangeiras com letras traduzidas para o português. No quadro a seguir (*Tabela 03*), estão listadas as obras que estrearam nas récitas de música de câmara, dispostas na ordem cronológica de estreia:

**Tabela 03 - Obras estreadas nos Concertos Públicos de música de câmara entre 1936 e 1938**

<b>Compositor</b>	<b>Título da peça</b>	<b>Data de estreia</b>
<i>Coro Triunfal</i> (Coro misto a 4 vozes e piano)	GOMES, Antônio Carlos	20 de junho de 1936
<i>Flores Dispersas</i> (Coro feminino a 4 vozes)	GOMES DE ARAÚJO, João	20 de junho de 1936
<i>Engenho Novo</i> (Coro misto a 4 vozes, chocalho e reco-reco)	ROSATO, Clorinda	20 de junho de 1936
<i>Fuga</i> (4 vozes mistas)	MOTTO, Silvio	20 de junho de 1936
<i>Sonata em quatro tempos para cordas</i> (quinteto)	GOMES, Antônio Carlos	20 de junho de 1936
<i>Eu vi amor pequenino</i> (coro misto á 4 vozes)	GALLET, Luciano	10 de outubro de 1936
<i>Cantiga de Roda</i> (coro misto á 4 vozes)	PEREIRA, Arthur	10 de outubro de 1936
<i>Coral a 4 vozes</i> (tradução)	BACH, Johan Sebastian	10 de outubro de 1936
<i>Pai Zuzé</i> (coro feminino á 4 vozes)	CASABONA, Francisco	10 de outubro de 1936

<i>Nas ondas da praia</i> (coro feminino á 4 vozes)	CAMARGO GUARNIERI, Mozart	10 de outubro de 1936
<i>Oh-za-Loanda</i> (coro feminino á 4 vozes)	CAMARGO GUARNIERI, Mozart	10 de outubro de 1936
<i>Prenda minha</i> (coro feminino á 4 vozes)	CAMARGO GUARNIERI, Mozart	10 de outubro de 1936
Um lenço (para coro misto a 4 vozes)	TEIXEIRA, Benedito Dutra; Letra de CELSO, Maria E.	17 de novembro de 1936
Foi o vento... foi a vida (coro misto a 4 vozes)	TEIXEIRA, Benedito Dutra; letra de Corrêa Júnior	17 de novembro de 1936
<i>Cantiga contraditória</i> (para coro misto a 4 vozes)	FLORENCE, Paulo; letra de CAMPOS, Clemente de	17 de novembro de 1936
GOMES, Antônio Carlos <i>Coro dos caçadores, da ópera "O Guarany"</i> (arranjo para 4 vozes masculinas com acompanhamento de piano)	GOMES, Carlos	17 de novembro de 1936
<i>Quarteto em Si Maior</i>	CAMÊU, Helza	10 de abril de 1937
<i>7 de setembro</i>	SÉPE, João; letra de AZEVEDO, Manoel Mattos	10 de abril de 1937
<i>Quando ela passa</i>	LOZANO, Fabiano; letra de Aires Melo	10 de abril de 1937
<i>Canção, op.29, n°2</i> (tradução)	SCHUMANN, Robert	10 de abril de 1937
<i>Rochedo Sinhá</i> (coro misto a 4 vozes)	BRAUNWIESER, Martin	10 de abril de 1937
<i>Capim da Lagoa</i> (coro misto a 4 vozes)	PEREIRA, Arthur	10 de abril de 1937

<i>O soldado novo</i> (coro misto a 4 vozes)	INDY, Vincent d'	08 de maio de 1937
<i>Tu morrerás sorrindo</i> (coro feminino a 2 vozes e piano)	PAGLIUCHI, Carlos	08 de maio de 1937
<i>Berceuse da Boneca</i> (coro misto a 4 vozes)	BENEDICTIS, Savino de	08 de maio de 1937
<i>Quarteto em ré</i>	MOTTO, Silvio	19 de junho de 1937
<i>Casinha Pequenininha</i> (coro misto a 4 vozes)	FERNANDEZ, Oscar Lorenzo	30 de agosto de 1937
<i>Órfãzinha</i> (coro misto a 4 vozes)	BARROSO NETTO, Joaquim Antônio	30 de agosto de 1937
<i>Cateretê</i> (coro misto a 4 vozes)	MIGNONE, Francisco	30 de agosto de 1937
<i>Meditação sobre o sofrimento de Cristo</i> , da "Paixão segundo S. João" (tradução)	BACH, Johann Sebastian	18 de setembro de 1937
<i>Terceto, op. 114, n° 2</i> (tradução)	SCHUMANN, Robert	18 de setembro de 1937
<i>Hino triunfal a Carlos Gomes</i> (coro misto a 4 vozes, com acompanhamento de piano)	ZANDONAI, Riccardo	18 de setembro de 1937
<i>Canção da Folha Morta</i> (Coro misto a 4 vozes com acompanhamento de piano)	VILLA-LOBOS, Heitor; letra de MARIANO, Olegário	18 de setembro de 1937
<i>Tatú é caboclo do Sul</i> (coro misto a 4 vozes)	ROSATO, Clorinda	18 de setembro de 1937
<i>Padre-Nosso</i> (coro misto a 4 vozes)	BRAGA, Francisco	20 de novembro de 1937
<i>Ave-Maria</i> (coro misto a 4 vozes)	FRANÇA, Agnelo Gonçalves Viana	20 de novembro de 1937

<i>la mim ejê kelejô</i> (coro misto a 4 vozes)	CAMARGO GUARNIERI, Mozart	20 de novembro de 1937
<i>“Impressões brasileiras”</i> (quarteto para cordas)	MIGLIORI, Gabriel	10 de dezembro de 1937
<i>“Quem canta” ...</i> (coro a capela a 4 vozes mistas)	TEIXEIRA, Benedito Dutra; letra de Corrêa Júnior	30 de dezembro de 1937
<i>“Sonhei que Sinhá tinha morrido”</i> (coro para 3 vozes masculinas)	MIGNONE, Francisco	30 de dezembro de 1937
<i>“Contrastes”</i> (coro a 4 vozes mistas)	CHIAFFITELLI, Francisco; letra de Catulo da Paixão Cearense	30 de dezembro de 1937
<i>“Toré”</i> (coro a 4 vozes mistas)	MELLO, Sophia Oliveira de; letra de FERREIRA, Ascenso	30 de dezembro de 1937
<i>“Cantiga popular”</i> (coro a 4 vozes mistas)	MELLO DE OLIVEIRA, Sophia	30 de dezembro de 1937
<i>“Laude”</i> (Trio)	BOSSI, Renzo	30 de dezembro de 1937
<i>Coisas deste Brasil</i> (coro misto a 4 vozes)	CAMARGO GUARNIERI, Mozart; letra de MATTOS, Gregório de	19 de março de 1938
<i>A Casinha da Colina</i> (coro misto a 4 vozes)	MANFREDINI	04 de abril de 1938
<i>Tutú Marambá</i> (coro a 4 vozes mistas)	LOZANO, Fabiano	04 de abril de 1938
<i>Babu como há de ser isto?</i>	BARBOSA DE BRITO, José; letra de MATTOS, Gregório de	04 de abril de 1938



<i>Ave Maria</i>	GUARNIERI CAMARGO, Mozart	09 de julho de 1938
<i>História de Malbrough</i> (tradução)	INDY, Vincent d'	09 de julho de 1938
<i>Ao som da viola</i>	LOZANO, Fabiano	06 de agosto de 1938
<i>Devaneio</i> (arranjo para coros misto a 4 vozes)	SCHUMAN, Robert; arranjo de LOZANO, Fabiano	19 de novembro de 1938
<i>A pombinha voou</i> (coro misto a 4 vozes)	PEREIRA, Arthur	22 de dezembro de 1938
<i>Cantiga de Jatobá</i> (coro misto a 4 vozes)	CANTÚ, Paolo Agostinho	22 de dezembro de 1938

Desse conjunto, a maior parte se constituía de canções originais e canções folclóricas arranjadas para coro. Os arranjos eram peças de pequeno porte, mas que somadas formam uma coleção de grande fôlego que representa um esforço sem precedentes de transpor para o palco as manifestações populares brasileiras. A encomenda dessa série de arranjos também parece responder à uma inquietação que Mário de Andrade já manifestara em 1928, no seu *Ensaio sobre a música brasileira*, ao comentar as harmonizações de Luciano Gallet nos *Cadernos de Melodias Populares*:

[...] os trabalhos dele são de ordem positivamente artística, requerendo do cantor e do acompanhador cultura que ultrapassa a meia-força. E requer o mesmo dos ouvintes. Si muito trabalhos desses são magníficos e se a obra folclórica de L. Gallet enriquece a produção artística nacional, é incontestável que não apresenta possibilidade de expansão e suficiência de documentos para se tornar crítica e prática. Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência. (ANDRADE, 1972a, p.21)

No repertório dos Concertos Públicos fica evidente que o Coral Paulistano e o Coral Popular serviram amplamente a um projeto de nacionalização da música vocal e aprimoramento do canto em “língua nacional”.

Foi através desses grupos que o Departamento de Cultura pôs em prática as *Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito*, publicação de 1937, resultado das determinações do Congresso da Língua Nacional Cantada. Os corais também funcionaram como uma espécie de laboratório onde os compositores puderam explorar timbres e dicções brasileiras e ao mesmo tempo ampliar o número disponível de obras para canto coral em língua portuguesa. Vale acrescentar que muito do material utilizado para a elaboração dos arranjos folclóricos foi fornecido pelo próprio Departamento de Cultura através do arquivo de melodias populares organizado pela Discoteca Municipal, conforme ressalta o programa de 10 de outubro de 1936.

Os Concertos Públicos também serviram de palco para a estreia das obras premiadas nos concursos de composição instituídos pela Divisão de Expansão Cultural, em 1936 e 1937. No concurso de peças sinfônicas inscreveram-se dezesseis concorrentes, segundo informa o Relatório de Atividades citado anteriormente. O Júri composto por Francisco Mignone, Ernst Mehlich e Francisco Murino, premiou João de Sousa Lima com o primeiro lugar pelo seu poema sinfônico *O Rei Mameluco*, obra que estreou no Concerto Público de 29 de maio de 1937. Em segundo lugar ficou a *Sinfonia em ré*, de Francisco Casabona, que teve sua estreia em 28 de agosto de 1937. Outras duas obras que obtiveram menção honrosa no concurso também estrearam nos Concertos Públicos: *Festa na vila*, de Dinorá de Carvalho; e a *Alvorada Brasileira*, de José de Lima Siqueira.

Sobre o concurso que premiou composições para quarteto de cordas, o Diretor do Departamento de Cultura escreveu em 1936:

Também este concurso, exigindo sempre música de caráter nacional, obteve um êxito inesperado. Apareceram nada menos de 17 concorrentes. Dado que muito dificilmente em toda a produção nacional se possam enumerar 17 quartetos de cordas; dado ainda que dos quartetos existentes apenas uns cinco poderão dizer-se musicalmente nacionais, o concurso do Departamento de Cultura conseguiu duplicar talvez a produção quartetística nacional e imprimir-lhe uma orientação enérgica de brasilidade (Relatório de Atividades de 1936, Processo nº 45.308/37)

Entre os dezessete concorrentes citados, obtiveram os três primeiros prêmios, respectivamente, os compositores Silvio Motto, Elza Camêu e Gabriel Migliori, cujas estreias das obras veremos mais adiante.

### 3.1. Os Concertos Públicos de música de câmara

Nesta segunda parte do Capítulo nos concentraremos nas récitas de música de câmara, das quais participaram o Coral Paulistano, o Coral Popular, o Madrigal, o Quarteto Haydn e o Trio São Paulo. A intenção com esse recorte é observar mais especificamente a atuação dos corpos estáveis formados na Seção de Rádio Escola, que transferiram para os Concertos Públicos parte dos objetivos que cumpririam na emissora caso ela houvesse se efetivado.<sup>15</sup>

Entre 02 de abril de 1936 e 29 de dezembro de 1938 ofereceu ao todo vinte e oito apresentações de música de câmara, sendo sete em 1936, dez em 1937 e onze em 1938. Ao longo desses quase três anos, os corpos estáveis da Seção de Rádio Escola e o Coral Popular apresentaram obras de setenta e quatro compositores de diversas nacionalidades e períodos diferentes.

De modo geral, o repertório desses concertos representa uma espécie de diálogo entre a música brasileira e a europeia, onde a necessidade de nacionalização da música no Brasil acaba por sobrepor-se ao peso da tradição musical da Europa. Os compositores brasileiros e os compositores estrangeiros com produção dita “nacionalizada” são os que figuram em maior número nos programas, totalizando trinta e sete nomes. Enquanto que os compositores de países europeus somam juntos vinte e oito. Mais adiante, veremos que apenas a récita de 15 de agosto de 1936 (item 3.1.3 deste capítulo) inclui compositores de outras nacionalidades que não brasileiros e europeus. No programa temático dedicado à música sul-americana, aparecem pela única vez nos Concertos Públicos os nomes dos argentinos Pascual de Rogatis, Alberto Willians, Juan José Castro, Carlos López Buchardo, Vicente Forte, Enrique Mario Casella; dos uruguaios Eduardo Fabini, Luis Cluzeau Mortet; e do chileno Pedro Humberto Allende. É interessante constatar a ausência de compositores estrangeiros de outras nacionalidades que cuja produção já encontrava grande reconhecimento e divulgação mundial naquela época como, por exemplo, os norte-americanos

---

<sup>15</sup> No intuito de evidenciar de modo mais específico a atuação da Seção de Rádio Escola através dos seus corpos estáveis, nos concentraremos exclusivamente nas récitas de música de câmara sem, contudo, perder de vista a programação dos Concertos Públicos como um todo.

George Gershwin, Aaron Copland e Roger Sessions, ou o mexicano Carlos Chávez.

Conforme se pode observar no quadro abaixo (*Tabela 04*), os nomes de compositores brasileiros supera em muito qualquer outra nacionalidade. Os números apresentam grande discrepância comparando-se o Brasil com a Itália que, em segundo lugar, totaliza oito compositores. Em terceiro está a França, com sete, seguida de Alemanha e Argentina, que somam seis nomes cada uma.

**Tabela 04 - Compositores por nacionalidade**

Alemanha	BACH, Johan Sebastian
	BEETHOVEN, Ludwig Van
	BRAHMS, Johannes
	MENDELSSOHN, Felix
	SCHUMANN, Robert
Argentina	CASELLA, Enrique Mario
	CASTRO, Juan José
	LÓPEZ BUCHARDO, Carlos Félix
	ROGATIS, Pascual de
	VICENTE FORTE
	WILLIAMS, Alberto
Áustria	HAYDN, Franz Joseph
	MOZART, Wolfgang Amadeus
Brasil	BARBOSA DE BRITO, José
	BARROSO NETO, Joaquim Antônio
	BENEDICTIS, Savino de (Itália/Brasil)
	BRAGA, Ernani
	BRAGA, Francisco
	BRAUNWIESER, Martin (Áustria/Brasil)
	CAMARGO GUARNIERI, Mozart
	CAMÊU, Helza
	CANTÚ, Paolo Agostinho (Itália/Brasil)
	CARVALHO, Dinorá de
	CASABONA, Francisco
	CHIAFFITELLI, Francisco
	FLORENCE, Paulo
	FRANÇA, Agnelo Gonçalves Viana
	GALLET, Luciano
GOMES DE ARAÚJO, João	
GOMES, Antônio Carlos	

	LORENZO FERNANDEZ, Oscar
	LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil)
	MANFREDINI, J. (Itália/Brasil)
	MIGLIORI, Gabriel
	MIGNONE, Francisco
	MOTTO, Silvio
	NEPOMUCENO, Alberto
	OLIVEIRA, Sophia Mello de
	OSWALD, Henrique
	OTERO, Felix
	PAGLIUCHI, Carlos (Itália/Brasil)
	PEREIRA, Arthur
	ROSATO, Clorinda
	SÉPE, João
	SOUSA LIMA, João de
	TEIXEIRA, Benedito Dutra
	VELASQUEZ, Glauco (Itália/Brasil)
	VIANNA, Frutuoso
	VIANNA, José Araújo
	VILLA-LOBOS, Heitor
Chile	ALLENDE, Pedro Humberto
Espanha	VICTORIA, Tomás Luis de
França	D'HARCOURT, Marguerite Béclard
	FAURÉ, Gabriel Urbain
	GERO, Jhan
	INDY, Vincent d'
	RAVEL, Maurice
	ROUSSEL, Albert
	TOMBELLE, Fernand de la
Itália	ALFANO, Franco
	BARBIROLI, Alfredo
	BOSSI, Renzo
	CACCINI, Giulio
	CASALI, Giovanni Battista
	MERULO, Claudio
	PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da
	ZANDONAI, Riccardo
Noruega	GRIEG, Edward Ragerup
Rússia	ARENSKI, Anton Stepanovitch
	BORODIN, Alexei Porphyrevitch
	GRETCHANINOV, Alexander
	RIMSKY-KORSAKOFF, Nikolai

Uruguai	CLUZEAU MORTET, Luis
	FABINI, Eduardo

A diferença é ainda mais significativa ao observarmos os números do quadro abaixo (*Tabela 05*), onde estão somadas as execuções de obras levando-se em conta a nacionalidade dos compositores. Ao longo da série os concertos apresentaram um total de duzentas e vinte e quatro execuções. Mais da metade, cento e quarenta, são de obras de compositores brasileiros. Somando-se os números de todas as outras nacionalidades obtêm-se oitenta e oito ocorrências. Em segundo lugar está a Alemanha, com trinta e seis, número que representa certa discrepância se comparado com a Áustria, que fica em terceiro lugar, com treze ocorrências. A grande quantidade de obras de compositores alemães se deve, principalmente, ao número de execuções de obras de Beethoven, cujos quartetos de cordas foram apresentados integralmente.

**Tabela 05 - Ocorrências de obras por nacionalidade dos compositores**

País	Número de ocorrências
Alemanha	36
Argentina	6
Áustria	13
Brasil	140
Chile	2
Espanha	1
França	9
Itália	12
Noruega	2
Rússia	6
Uruguai	2

Ao considerar os repertórios por uma perspectiva temporal, reunindo os compositores pertencentes a cada século, observamos que a maior parte dos nomes se concentra no século XX. Isso se deve a predominância dos artistas brasileiros nos programas, sendo que sua grande maioria era de compositores contemporâneos. No quadro a seguir (*Tabela 06*), os compositores estão colocados no século em que suas obras tiveram maior representatividade. Porém, conforme já observamos anteriormente, esse é um critério de ordem

subjetiva. E nesse sentido, optamos por proceder do mesmo modo que no Capítulo 2 deste trabalho, isto é, utilizando a mesma classificação proposta no *Compêndio de história da música* (ANDRADE, 1933). Cabe observar que na interpretação de Mário de Andrade, alguns artistas como Glauco Velásquez e Henrique Oswald aparecem como representantes de uma estética anterior a Primeira Guerra Mundial, sendo portanto compreendidos como compositores do século XIX.

**Tabela 06 - Número de compositores por século**

<b>Século</b>	<b>Número de compositores</b>
XVI	5
XVII	0
XVIII	4
XIX	15
XX	50

Nos itens a seguir analisaremos récita por récita os vinte e oito concertos de música de câmara, buscando observar quais obras compõem os programas e o modo como os textos desses programas apresentam os repertórios aos ouvintes. Nesse sentido, os comentários que se seguem concentram-se principalmente nos tópicos que ganham destaque em cada récita. A fim de estabelecer um horizonte de comparação e evidenciar as nuances de abordagem, tomaremos como base a bibliografia referente à formação do gosto musical já discutida anteriormente (ANDRADE, 1933; EMMANUEL, 1935; FELMAN, 1945; COPLAND, 2013), buscando referências aos compositores, obras e temas que envolvem os programas.

### **3.1.1. 2º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 02 de abril de 1936**

#### 1ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827) – Op.1, n.º3

*Trio em Dó menor* (Pelo Trio São Paulo)

Allegro com brio

Andante cantábile con variaxioni [sic]

Minuetto (Quase Allegro)

Finale (Prestissimo)

2ª Parte

MANFREDINI, J. (Itália/Brasil, [?])

*Casinha pequenina* (canção popular, arranjo para 4 vozes mistas) (pelo Coral Paulistano)

OTERO, Felix (Brasil, 1868-1946)

*As violetas* (para 3 vozes femininas) (pelo Coral Paulistano)

LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil, 1886-1965)

*Dorme filhinho* (melodia popular, arranjo para 4 vozes mistas) (pelo Coral Paulistano)

MERULO, Claudio (Itália, 1533-1604)

*Madonna poi ch'uccider mi uolette* (Madrigal a 4 vozes mistas) (pelos Madrigalistas)

GERO, Jhan (França, século XVI)

*Peró ch'amor mi sforza* (Madrigal a 4 vozes mistas) (pelos Madrigalistas)

PIERLUIGI DA PALESTRINA (Itália, 1525-1594)

*Gitene, liete rime* (Madrigal a 4 vozes mistas) (pelos Madrigalistas)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*Tenho um vestido novo* (Tema popular, arranjo para 4 vozes mistas) (pelo Coral Paulistano)

*Cabocla bonita* (Tema popular, arranjo para 4 vozes mistas) (pelo Coral Paulistano)

VILLA-LOBOS, Heitor (Brasil, 1887-1959)



*Na Bahia tem* (para 4 vozes masculinas) (pelo Coral Paulistano)

*Xangô* (para 4 vozes mistas) (Coral Paulistano)

### 3ª Parte

BORODIN, Alexei Porphyrevitch (Rússia, 1834-1887)

*Quarteto em Ré maior* (pelo Quarteto Haydn)

Allegro Moderato

Scherzo (Allegro)

Finale (Allegro)

Noturno (Andante)

Na noite de quinta-feira, 02 de abril de 1936, o Departamento apresentava pela primeira vez em seus Concertos Públicos os grupos estáveis contratados para a Rádio Escola. Subiram ao palco o Quarteto Haydn, o Trio São Paulo, o conjunto madrigalístico e o Coral Paulistano. A série de Concertos Públicos fora inaugurada na semana anterior – em 08 de março de 1936 – com a orquestra sinfônica recém estruturada pelo Departamento.<sup>16</sup>

O formato em que se apresenta este primeiro concerto dedicado à música de câmara consiste de um padrão seguido em grande parte da série. Em geral, na divisão em três partes, a abertura e o encerramento eram reservados à música instrumental com o Quarteto Haydn e o Trio São Paulo, enquanto que, na segunda parte, o Madrigal, Coral Paulistano e o Coral Popular apresentavam os gêneros de música vocal, concentrando-se, principalmente, no repertório cantado em língua nacional.

Parece relevante a escolha do *Trio n.3, op. 1* como peça de abertura dos concertos dedicados à música de câmara. Tendo em vista o caráter educativo proposto pela série, pode-se dizer que a execução dessa obra assinala o início de um caminho mais ou menos cronológico a ser percorrido na produção camerística de Beethoven. Veremos nas récitas seguintes a execução integral dos quartetos de corda entremeados dos trios *op. 1, n. 1; op. 1, n. 3; op. 70, n. 1* e da *Quarta Sonata, em Dó Maior, op. 102*, para violoncelo e piano. Com a

---

<sup>16</sup> A orquestra sinfônica apresentou-se sob a regência do maestro Ernst Mehlich, que na mesma época atuava nos concertos promovidos pela Sociedade Cultura Artística no Teatro Municipal.

presença constante das obras de câmara de Beethoven os programas demonstram um interesse particular no emprego e no desenvolvimento dados à forma sonata pelo compositor. Seguindo uma trajetória que vai dos acentos clássicos das obras de juventude – dos trios op.1 e dos quartetos op.18 – ao anúncio da música romântica, nas obras escritas no fim de sua vida.

Na segunda parte, sob a regência de Camargo Guarnieri, o Coral Paulistano apresentou um repertório composto unicamente de canções populares brasileiras, evidenciando desde então a característica principal do seu repertório. O programa ressalta a importância das canções populares para a nacionalização da música no Brasil, e reforça tal pensamento fazendo referência ao compositor russo Alexei Borodin e ao Grupo dos Cinco:

O que Borodin e seus companheiros fizeram para a música russa, também Carlos Gomes, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno procuraram fazer para a música nacional brasileira. E da mesma forma que na Rússia, na Espanha, na Hungria, também os compositores foram buscar sua inspiração nas canções populares. Porque o povo, mais liberto de influências estrangeiras, quando canta, manifesta com maior naturalidade e profundidade os caracteres e os sentimentos da coletividade. O coral paulistano vai por isso mostrar como os compositores brasileiros de agora estão se inspirando nas canções populares do Brasil.

Ainda na segunda parte do concerto, coube ao Madrigal a apresentação dos gêneros vocais de caráter polifônico do século XVI, com composições de Palestrina, Gero e Merulo.

O programa se encerrou na terceira parte com a participação do Quarteto Haydn interpretando o *Quarteto em ré maior*, de Alexei Borodin. O *Compêndio de História da Música* menciona Borodin ao falar do Grupo dos Cinco, descrito por Mário de Andrade como o primeiro “movimento nacional reacionário contra a hegemonia ítalo-franco-germânica” (ANDRADE, 1933, p.144). Para o autor, os compositores reunidos por Balakirev foram responsáveis por uma “nacionalização eficiente” da música russa, com o emprego de elementos populares em suas obras. Antes dos *Cinco*, Michail Ivanovich Glinka já teria buscado nacionalizar sua música com a ópera *A vida pelo Tzar*. Contudo, na opinião de Mário, tal nacionalização se caracterizaria mais “pelo texto que pela invenção musical” (ANDRADE, 1933, p.144).

### 3.1.2. Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 20 de junho de 1936

#### 1ª Parte

LORENZO FERNANDEZ, Oscar (Brasil, 1897-1948)

*Trio Brasileiro* (pelo Trio São Paulo)

Allegro Maestoso

Andante Molto Moderato (Canção)

Presto (Dança)

Allegro – Final

#### 2ª Parte

GOMES, Antônio Carlos (Brasil, 1839-1896)

*Coro Triunfal* (Coro misto a 4 vozes e piano) (1ª Audição em São Paulo) (ao piano, Professor Alberto Salles) (pelo Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

GOMES DE ARAÚJO, João (Brasil, 1846-1943)

*Flores Dispersas* (Coro feminino a 4 vozes) (1ª audição) (pelo Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

ROSATO, Clorinda (Brasil, 1913-1975)

*Engenho Novo* (Coro misto a 4 vozes, chocalho e reco-reco) (1ª audição) (pelo Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

BENEDICTIS, Savino de (Itália, 1883-1917 / Brasil a partir de 1903)

*Caducità delle cose umane* (madrigal a 4 vozes mistas)

MOTTO, Silvio (Brasil, [?])

*Fuga* (4 vozes mistas) (1ª audição) (Madrigalistas)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*Irene no céu* (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

MIGNONE, Francisco (Brasil, 1897-1986)

*Cantiga de Ninar* (coro feminino a 3 vozes) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

SOUSA LIMA, João de (Brasil, 1898-1982)

*Canto do Matuto* (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

### 3ª Parte

GOMES, Antônio Carlos (Brasil, 1839-1896)

*Sonata em quatro tempos para cordas* (1ª audição) (pelo Quarto Haydn com o concurso de L. Presepe)

Allegro Animato

Allegro Scherzoso

Adágio Lento e Calmo

Vivace (O burrico de pau)

Este segundo concerto de câmara deu início às comemorações do centenário de nascimento de Carlos Gomes instituídas pelo Departamento de Cultura para aquele ano. Apresentou-se com grande importância a primeira audição paulista do *Coro Triunfal*<sup>17</sup> e da *Sonata em quatro tempos para cordas*, também conhecida posteriormente como *Sonata Burrico de Pau*. O texto do programa chama a atenção para a singularidade desta última, que foi a única peça de Carlos Gomes escrita especificamente para conjunto de cordas. Aquela primeira audição, portanto, revelaria para o público paulista uma face ainda desconhecida da produção do compositor, que concentrou grande parte da sua obra na música operística.

---

<sup>17</sup> Essa peça foi encomendada para a inauguração da 1ª Exposição Regional de Campinas, em 1885, quando Carlos Gomes residia na Itália. Posteriormente, em 1994, foi adotada como hino oficial do município, terra natal do compositor.

Na parte dedicada a ele no *Compêndio de História da Música*, Carlos Gomes aparece como “verdadeiro iniciador da música brasileira” (ANDRADE, 1933, p.168). Mário de Andrade discorda da opinião recorrente de que as obras do compositor não apresentariam nada de musicalmente nacional com exceção dos enredos de algumas óperas. Para o autor, apesar de todo o italianismo abundante na música de Carlos Gomes, seria possível perceber nela certos caracteres onde transpareceriam as suas origens brasileiras: “certas originalidades rítmicas, certa rudeza de melodia desajeitada, certas coincidências com a nossa melódica popular” (ANDRADE, 1933, p.169).

A obra de Carlos Gomes, entretanto, pertenceu a um período da história em que ainda não haviam se amalgamado as bases raciais para a criação artística nacional. Para Mário de Andrade, essa amálgama (essa “cantiga racial”) de base popular que deveria servir de fundamentação para a música dos compositores brasileiros da contemporaneidade, só se tornou mais evidente no final do século XIX. Ele argumenta que antes disso não haveria características raciais reconhecíveis para que, a partir delas, a música do Brasil pudesse representar verdadeiramente o seu povo. As composições desse período estariam impregnadas de certo espírito colonial e, nesse sentido, seria preciso abolir da música brasileira contemporânea todo traço que ela pudesse conter da música de Carlos Gomes, “porque as exigências da Atualidade brasileira não têm nada que ver com a música de Carlos Gomes.” (ANDRADE, 1933, p.171, grifo do autor). Contudo, Mário de Andrade pondera:

Mas além dessa *atualidade* moça, tão feroz, existe a *realidade* brasileira que transcende às necessidades históricas e passageiras das épocas. E nessa Realidade, Carlos Gomes tem uma colocação alta e excepcional.” (ANDRADE, 1933, p.171)

Para verificarmos a proximidade que se estabelece com o pensamento expresso no *Compêndio*, vale citar o programa do concerto sinfônico de 18 de julho de 1936 (7º Concerto Público), dedicado exclusivamente à obra do compositor:

Carlos Gomes é um símbolo. Ele representa, talvez como nenhum outro, essa fatalidade de raça e lugar, que todos os homens úteis convertem com firmeza em *seres nacionais*. Sem dúvida a

humanidade e o mundo devem ser as idealidades profundas a moverem o gesto e a criação humana. Porém a própria compreensão legítima dessas idealidades é que deverá levar o homem a reconhecer a variedade sublime, que conforma o ser humano em elemento representativo e criador da região e do grupo em que lhe é dado agir. Isso, Carlos Gomes compreendeu e representa. A nenhum brasileiro tanto como ele, pela técnica e pela arte que o envolveram, foi possível esquecer essa exigência humana do ser. Mas com firmeza extraordinária, pelas páginas ardentes e imortais do “Guarany” e do “Escravo”, ele se converteu no Homem Brasileiro que devemos ser. Com isso Carlos Gomes conseguiu ultrapassar-se a si mesmo. A sua obra musical poderá ser amada ou não, pois que depende de preferências pessoais, de circunstâncias históricas e imparcialidade. Mas se o Artista poderá tornar-se incompreendido, ninguém deixará de venerar, com amor infinito o Homem Brasileiro que ele foi. (Programa de 18 de julho de 1936, grifo do autor)

Nas comemorações daquele centenário era preciso celebrar Carlos Gomes para além do seu valor pessoal e da sua música, era preciso reverenciá-lo como símbolo representativo do “Homem Brasileiro”, que apesar da escola italiana onde se desenvolveu, soube converter seu gênio em favor da expressão de seu “ser nacional”. Nesse sentido, a edificação de uma arte nacional, confiada agora aos compositores contemporâneos, deveria ter no horizonte essa representação simbólica, mas o momento exigiria que as suas criações representassem um compromisso com as necessidades do presente, rompendo com o “espírito colonial” que prevalecera no passado.

### **3.1.3. 8º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 15 de agosto de 1936**

1ª Parte

ROGATIS, Pascual de (Itália/Argentina, 1880 - 1980)

*Evocaciones Indigenas* (pelo Quarteto Haydn, com o concurso dos professores [Ilegível] Swaig, violoncelo; H. Batini, viola)

- Yaraví

- Fiesta

OSWALD, Henrique (Brasil, 1852-1931)

*Serrana* (pelo Trio São Paulo)

2ª Parte

FABINI, Eduardo (Uruguai, 1882-1850)

*El Tala* (pelo pianista Sousa Lima)

WILLIANS, Alberto (Argentina, 1862-1952)

*Vidalita* (pelo pianista Sousa Lima)

VILLA-LOBOS, Heitor (Brasil, 1887-1959)

*Seresta n.4* (pela soprano Branca Caldeira de Barros e pelo pianista Sousa Lima)

*Saudades da minha vida*

ALLENDE, Pedro Humberto (Chile, 1885-1959)''

*Bajo el Emparrado* (pelo pianista Sousa Lima)

D'HARCOURT, Marguerite Béclard (França, 1884-1964)

*Que te parece, Pirúca* (Equador) (pelo pianista Sousa Lima)

D'HARCOURT, Marguerite Béclard (França, 1884-1964)

*Pumucalau, puma* (Peru) (pela soprano Amarylida C. S. Rodrigues e pelo pianista Sousa Lima)

CLUZEAU MORTET, Luis (Uruguai, 1888-1957)

*Evocación Criolla* (pelo pianista Sousa Lima)

CASTRO, Juan José (Argentina, 1895-1968)

*Suite Infantil* (pelo pianista Sousa Lima)

*Sobre el puente de Avignon*

ALLENDE, Pedro Humberto (Chile, 1885-1959)

*Tonada n.5* (pelo pianista Sousa Lima)

LÓPES BUCHARDO, Carlos Félix (Argentina, 1881-1948)

*Baile* (pelo pianista Sousa Lima)

3ª Parte

VICENTE FORTE (Argentina, 1883-1966)

Canto litúrgico do Sol (pela pianista Anita Queiroz de Almeida e pelo Coral Paulistano, regência de Camargo Guarnieri)

CASELLA, Enrique Mario (Argentina, 1891-1948)

*Cantar de Arriero* (pelo Coral Paulistano, regência de Camargo Guarnieri)

VILLA-LOBOS, Heitor (Brasil, 1887-1959)

*Jaquibáu* (pelo Coral Paulistano e pelos solistas Julieta Peres – contralto – e Sálvio do Amaral – tenor –, regência de Camargo Guarnieri)

CARVALHO, Dinorá de (Brasil, 1905-1980)

*Ou-lê-lê-lê* (pelo Coral Paulistano, regência de Camargo Guarnieri)

Em de 15 de agosto de 1936, o Departamento de Cultura ofereceu esta récita dedicada exclusivamente à apresentação de um repertório sul-americano. O programa concentrou-se principalmente na geração de compositores nascidos nas últimas décadas do século XIX. Quase todos ainda estavam em plena atuação naquela época, com exceção única de Henrique Oswald, falecido em 1931. Segundo o texto do programa, os compositores elencados neste concerto, por diferentes que fossem, teriam como ideal comum a “estética nacionalista”, percebida aqui como “uma das maiores preocupações da música viva” após a Primeira Guerra Mundial. Também no *Compêndio de história da música* os mesmos artistas aparecem citados em conjunto, como representantes da nacionalização da música nos seus países.

Com este panorama sobre a produção contemporânea na América do Sul, o programa quer chamar atenção do ouvinte para a necessidade de conhecimento recíproco entre os países do continente, cuja música estaria sofrendo de certo esquecimento mútuo. As origens de tal esquecimento residiriam na circulação restrita desse repertório para além das suas fronteiras



nacionais. Nesse sentido, o texto do programa enfatiza o contraste de condições a que estaria sujeita a música composta aqui em relação à europeia e norte-americana:

Em geral, levados pelas facilidades comerciais e pelo brilho de tradições incomparáveis, todos nós, povos sulamericanos, nos interessamos exclusivamente pela música europeia e norte-americana e seguimos-lhes os passos, esquecendo uns dos outros. Ora, si ninguém contestará a grandeza sublime que representa a música europeia dos séculos passados; si não é possível ignorar que vindos na esteira dessa herança maravilhosa e por facilidades imensamente maiores de execução, os compositores vivos do Velho Mundo apresentam ainda agora um acervo de criações mais numeroso em obras ilustres: não é menos certo que os compositores vivos da América do Sul, embora citáveis em menor número e com produção mais restrita, são tão valiosos quanto os compositores europeus. São razões apenas exteriores à criação artística propriamente dita, que causam o esquecimento injusto de nós mesmos em que vivemos.

Ao mencionar as “facilidades comerciais” que favoreceriam a música europeia e norte-americana, o programa se refere à carência de publicações e gravações do repertório contemporâneo da América do Sul. Grande parte dessa produção ainda permanecia registrada apenas em manuscritos – muitas vezes de cópias únicas, em posse dos compositores – dificultando sua circulação entre os executantes, estudiosos, promotores de concertos, emissoras de rádio e, conseqüentemente, entre os ouvintes.

Na bibliografia internacional consultada (EMMANUEL, 1935; FELDMAN, 1945; COPLAND, 2013), é possível perceber esse quadro de “esquecimento” para além das fronteiras continentais da América do Sul. Dentre os compositores do continente, apenas o nome de Villa-Lobos aparece, citado brevemente por Aaron Copland (2013, p. 168). Os livros de Maurice Emmanuel e Harry Allen Feldman, por sua vez, não fazem qualquer menção à música da América do Sul, atendo-se somente a produção europeia e norte-americana. Mesmo no trabalho de Emmanuel, que dedica especial atenção a produção recente, a música destes compositores é completamente desconsiderada, enquanto sobejam referências aos seus contemporâneos europeus e norte-americanos.

Não se pode deixar de notar que os sintomas de tal “esquecimento” aparecem, inclusive, nos próprios programas dos concertos públicos que se

seguem. Basta reparar que, com exceção dos brasileiros, nenhum outro compositor sul-americano aparecerá nas récitas seguintes (e isso inclui os programas sinfônicos). Os repertórios dos próximos concertos se concentrarão exclusivamente na música brasileira e europeia.

Ao final, o texto do programa se volta para a música brasileira, percebendo nela certa unidade e proeminência em relação aos países vizinhos:

Coroada por uma figura tão excepcional como Villa-Lobos, a escola musical brasileira não encontra na América do Sul outra que com ela rivalize. Caracteriza-a principalmente uma preciosa unidade estética e expressiva, fundindo e unificando personalidades que se diriam diversas, por virem de regiões diferentes do país. Mas parece que paira como salvaguarda das nossas dispersões, a sempre augusta figura daquele Campineiro genial que foi buscar no “Guarany” dum Cearense que descrevia o vale do Paraíba, a pedra fundamental da música do Brasil. (Programa de 15 de agosto de 2015)

Embora não se tenha programado nenhuma peça de Carlos Gomes para a ocasião, o texto evoca seu nome com relevo neste último parágrafo. No contexto deste programa, que abordava o alcance restrito do repertório sul-americano, tal referência contribui para sustentar, nas entrelinhas, a ideia de primazia da escola brasileira, tendo sido Carlos Gomes o primeiro compositor do continente a ganhar notoriedade nos palcos internacionais. O texto associa sua imagem à noção de unidade na música brasileira e note-se que a referência se faz novamente no plano simbólico: Carlos Gomes como uma entidade que paira sobre os brasileiros servindo de salvaguarda para as nossas aparentes dispersões. Se no *Compêndio de história da música* o compositor ganha o epíteto de “verdadeiro iniciador da música brasileira” (ANDRADE, 1933, p.168), aqui, a composição que o projetou internacionalmente aparece como “a pedra fundamental da música do Brasil”. Além de ser a obra que lança a música brasileira no panorama internacional, “O Guarany” encerra ainda, pelas suas circunstâncias de criação, um atributo importante para a afirmação da ideia de unidade, ao combinar elementos que caracterizariam a complexidade da cultura brasileira e a formação múltipla de um país com dimensões continentais: o compositor campineiro que se inspirou na obra do cearense José de Alencar que, por sua vez, descrevia a região do Vale do Paraíba.

### 3.1.4. 10º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 04 de setembro de 1936

#### 1ª Parte

OSWALD, Henrique (Brasil, 1852-1931)

*Trio em Si Menor, op.45* (pelo Trio São Paulo)

Allegro moderato

Adágio (variações) andante expressivo

Prestíssimo

Allegro deciso

#### 2ª Parte

GRIEG, Edward Ragerup (Noruega, 1843-1907)

*Sonata em Fá Maior, op.8* (pelo pianista Souza Lima e violinista Anselmo Zlatopolsky)

Allegro con brio

Allegretto quase andantino

Allegro molto vivace

#### 3ª Parte

FAURÉ, Gabriel Urbain (França, 1845-1924)

*Quarteto em Dó Menor, op.15* (Trio São Paulo e violista Amadeo Barbi)

Allegro molto moderato

Allegro vivo

Adágio

Allegro molto

Neste concerto, programado unicamente com música instrumental, o assunto central foi a forma sonata e sua aplicação na música de câmara. No Concerto Público anterior, a apresentação da primeira sinfonia de Beethoven pela orquestra do Departamento já servira de mote para a abordagem do assunto

no domínio orquestral e, conforme veremos, a forma sonata continuou sendo assunto de interesse nos programas que se seguem.

Aaron Copland trata o assunto com bastante atenção em seu livro, pois considera a sonata uma das formas principais de que o ouvinte precisaria ter clareza para compreender a música produzida a partir do século XVIII. Nesse sentido, pondera: “Não é exagero dizer que, desde aquela época, a forma básica de quase toda peça importante de música tem-se relacionado de alguma maneira com a sonata.” (COPLAND, 2013, p.131) O autor acrescenta que a forma sonata preservaria sua importância e vitalidade na música contemporânea por ser ainda matéria de interesse para muitos compositores.

No texto do programa a apresentação da obra de Oswald se dá mais por um viés estético que propriamente musical, diferentemente do que ocorre com Grieg e Fauré. Nos comentários que faz sobre as obras dos dois compositores europeus, o texto se atém à elucidação da forma sonata quando aplicada às diferentes formações instrumentais da música de câmara (trios, quartetos, quintetos etc.). No caso ainda de Fauré, atenta para as peculiaridades de timbre proporcionadas pelo piano na instrumentação menos habitual deste *Quarteto em dó menor*. Mas para o brasileiro, o texto reserva algo de mais severo ao compreendê-lo dentro de um período em que se fazia no Brasil uma música:

[...] aparentemente internacional, que se depauperou no individualismo dispersivo com o qual cada compositor, em vez de se garantir mais humanamente com as credenciais, refletia de perto a escola francesa, italiana ou alemã que lhe agradava mais. (Programa de 04 de setembro de 1936)

No programa, Fauré representa a hegemonia das três grandes escolas europeias, enquanto que Grieg (“o célebre músico norueguês que cantou com tanto caráter a curiosa música popular da sua terra”) reflete a ruptura com tal hegemonia em favor da expressão da música de seu país. Tal ruptura não se observaria, entretanto, na música de Oswald e de seus contemporâneos brasileiros, cujas criações teriam se edificado preponderantemente sobre moldes europeus. Podemos encontrar a mesma interpretação no *Compêndio de história da música*, onde Mário de Andrade situa a obra de Oswald na fase artística anterior à Primeira Guerra Mundial, quando, em sua opinião, a música brasileira vivia ainda sob a influência de um espírito colonial (ANDRADE, 1933, p.166).

Ao fazer essa ressalva à obra de Oswald, o programa não pretende de todo modo desqualificá-la, nem tampouco desqualificar o compositor. E o mesmo pode ser dito sobre a avaliação de Mário de Andrade no *Compêndio*. Ambos destacam as qualidades artísticas do compositor e o consideram como a figura mais representativa de sua geração. No livro, Mário de Andrade chega a mencionar o *Trio em si menor* entre as composições de Oswald que considera legítimas obras-primas:

Algumas das obras dele, o Trio com piano, a Sinfonia op.43, quartetos, muitas das peças de canto e de piano, são notáveis pela perfeição, equilíbrio e lógica de conjunto, graça, riqueza de invenção: obras-primas legítimas. (ANDRADE, 1933, p.171)

Portanto, ao que parece, a intenção de tal ressalva não seria propriamente desmerecer a qualidade artística da obra de Oswald, mas evidenciar por contraste certa ruptura (ou a necessidade dela) na música contemporânea brasileira com uma estética do passado. É a partir desse entendimento que o programa descreve Henrique Oswald como: “o grande músico brasileiro, da fase anterior à em que estamos”.

### **3.1.5. 11º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 10 de outubro de 1936**

#### 1ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Trio, op.70, Nº.1* (pelo Trio São Paulo)

Allegro vivace e com brio

Largo assai ed espressivo

Presto

#### 2ª Parte

GALLET, Luciano (Brasil, 1893-1931)

*Eu vi amor pequenino* (coro misto á 4 vozes) (1ª audição) (pelo Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*Cantiga de Roda* (coro misto á 4 vozes) (1ª audição) (pelo Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

BACH, Johan Sebastian (Alemanha, 1685-1750)

*Coral a 4 vozes* (1ª audição) (tradução) (pelo Madrigal)

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da (Itália, 1525-1594)

*Ginete, liete rime* (madrigal á 4 vozes) (pelo Madrigal)

CASABONA, Francisco (Brasil, 1894-1979)

*Pai Zuzé* (coro feminino á 4 vozes) (1ª audição) (pelo Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*Nas ondas da praia* (coro feminino á 4 vozes) (1ª audição) (pelo Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*Prenda minha* (coro feminino á 4 vozes) (1ª audição) (Pelo Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*Oh-za-Loanda* (coro feminino á 4 vozes) (1ª audição) (Pelo Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

3ª Parte

BRAHMS, Johannes (Alemanha, 1833-1897)

*Quinteto, op.34* (Quarteto Haydn e Sousa Lima)

Allegro non troppo

Andante un poco adágio

Allegro (Scherzo)

Finale – Poco sostenuto – Presto non troppo

Na récita de 10 de outubro de 1936 o programa chama a atenção para o Coral Paulistano e os arranjos de canções populares apresentados em primeira audição. Esse repertório era parte da série de peças corais encomendadas aos compositores pelo Departamento de Cultura, incluindo canções populares brasileiras, composições originais de inspiração nacional e peças estrangeiras traduzidas para o português. Desse conjunto, o Coral Paulistano e o Coral Popular estrearam em Concertos Públicos quarenta e cinco peças ao todo, sendo que a maior parte (vinte e cinco) eram arranjos de canções populares para três e quatro vozes, seguidos das peças originais (dezesseis) e das traduções (quatorze). Para compor essa série, o Departamento solicitou o trabalho de vinte e dois compositores, envolvendo desde os mais experientes, como Agostinho Cantú, até os mais jovens, como Clorinda Rosato.

### **3.1.6. 13º Concerto Popular Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 17 de novembro de 1936**

1ª Parte

MOZART, Wolfgang Amadeus (Áustria, 1756-1791)

*Quarteto em sol maior* (pelo Quarteto Haydn)

Allegro vivace assai

Minueto

Andante cantábile

Molto allegro

2ª Parte

TEIXEIRA, Benedito Dutra (1892-1962)

*Um lenço* (Letra de Maria E. Celso) (para coro misto a 4 vozes) (1ª audição)  
(Coral Paulistano)

TEIXEIRA, Benedito Dutra (1892-1962)

*Foi o vento... foi a vida* (Letra de Corrêa Júnior) (para coro misto a 4 vozes) (1ª audição) (Coral Paulistano)

FLORENCE, Paulo (Brasil, 1864-1949)

*Cantiga contraditória* (Letra de Clementes de Campos) (para coro misto a 4 vozes) (1ª audição) (Coral Paulistano)

GOMES, Antônio Carlos (Brasil, 1839-1896)

*Ópera "O Guarany", Coro dos caçadores* (arranjo para 4 vozes masculinas com acompanhamento de piano) (Letra de A. Scavini. Versão brasileira de C. Paula Barros) (1ª audição em Língua Portuguesa)

SCHUMANN, Robert (Alemanha, 1810-1858)

*Drei Lieder für Frauenstimmen und Klavier*, op. N°114

Nênia (Letra de L. Bechstin) (para 3 vozes femininas com acompanhamento de piano)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*2 canções populares brasileiras* (harmonizadas por Arthur Pereira) (Melodia e letra do "Ensaio sobre música brasileira" de Mário de Andrade) (Coral Popular, regido por Martin Braunwieser; Tatiana Braunwieser ao piano)

Sapo cururu (para coro misto a 4 vozes)

Mineiro pau (para coro misto a 4 vozes)

3ª parte

GRETCHANINOV, Alexander (Rússia, 1864-1956)

*Trio, op.38* (Trio São Paulo)

Lento assai

Allegro Vivace

No concerto de 17 de novembro de 1936 o Coral Popular se apresentou pela primeira vez, subindo ao palco sob a regência de Martin Braunwieser e o acompanhamento de Tatiana Braunwieser ao piano. Na sua estreia o grupo interpretou dois números somente, mas apesar da participação breve, o texto do



programa dedicou total atenção ao grupo (vide anexo), deixando clara a importância que se atribuía a ele.

O Departamento de Cultura queria enfatizar, sobretudo, o caráter socializador e inclusivo do Coral Popular, que não pretendia fazer distinção nem de classe social nem de conhecimentos musicais entre os seus integrantes. Ao explicar sobre a formação amadorística do grupo, o texto convida: “Quem quer possa cantar, mesmo que não tenha conhecimentos técnicos de música, pode pertencer ao Coral Popular.” O Departamento de Cultura, que com seus Concertos Públicos já abria as portas do Teatro Municipal para a população indistintamente, agora, com a fundação do Coral Popular, convidava a mesma população para também ocupar um lugar no palco. Seria impossível deixarmos de perceber na fundação do Coral Popular as mesmas convicções políticas que Mário de Andrade sustentaria mais tarde, em 1942, no texto já citado (vide 1.2 deste trabalho) *Distanciamentos e aproximações* (ANDRADE, 1963, p. 363-367). Nesse artigo o autor defende que a arte deveria recuperar sua função social, isto é, sua natureza socializadora. Para ele, a realização puramente estética e individualista da arte serviria apenas para aprofundar o distanciamento social entre a arte erudita e o povo.

Seguindo um princípio inclusivo, o Coral Popular transcenderia as intenções “mais imediatamente artísticas” para apoiar-se no seu valor social. Não se tratava em primeiro plano de fazer arte impecável, com a precisão técnica e o polimento que se poderia esperar de um grupo profissional como o Coral Paulistano. A intenção era valer-se do canto coral e de sua capacidade de integrar os indivíduos em harmonia para contribuir com o cultivo de certa consciência de coletividade. Consciência essa considerada indispensável para levar o ser humano “a um equilíbrio mais perfeito entre o seu ser indivíduo e sua forma social de ser.” O que deveria, portanto, tocar a compreensão dos ouvintes era esse aspecto socializante, pois nele residiria o verdadeiro valor da iniciativa.

Já nesta primeira apresentação, o grupo revelou seguir a mesma orientação de repertório que Coral Paulistano, mantendo o compromisso com a nacionalização da música vocal no Brasil. Não por acaso, o programa frisa que as duas canções escolhidas para a estreia (*Sapo cururu* e *Mineiro pau*) foram retiradas do *Ensaio sobre a música brasileira*. Nas participações seguintes, pode-se perceber que o Coral Popular dedicou-se quase que exclusivamente ao

canto em língua portuguesa através das canções populares e das peças estrangeiras com letra traduzida.

Na primeira parte do programa, o Coral Paulistano continuou a série de primeiras audições iniciada no mês anterior. Apresentou desta vez um conjunto três de peças originais encomendadas a compositores e letristas brasileiros, além da tradução do *Coro dos caçadores*, excerto da ópera *O Guarani*.<sup>18</sup>

### **3.1.7. 14º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 23 de dezembro de 1936**

#### 1ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Trio em Dó menor*, op.1, n.3 (Trio São Paulo)

Allegro con brio

Andante cantábile com variazioni

Finale (Prestíssimo)

#### 2ª Parte

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*Tenho um vestido* (tema popular, arranjo para coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano, regência de Camargo Guarnieri)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*Cabocla bonita* (tema popular, arranjo para coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano, regência de Camargo Guarnieri)

CARVALHO, Dinorá de (Brasil, 1905-1980)

*Ou-le-le-lê* (Coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano, regência de Camargo Guarnieri)

---

<sup>18</sup> Carlos Marinho Paula Barros, responsável pela tradução do *Coro dos caçadores*, publicou posteriormente, em 1938, uma versão completa em português da ópera *O Guarani*. Para um comentário de Mário de Andrade sobre essa publicação ver: ANDRADE, 2013, p.39-43.

CASABONA, Francisco (Brasil, 1894-1979)

*Pai Zuzé* (Coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano, regência de Camargo Guarnieri)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*Irene no Céu* (Coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano, regência de Camargo Guarnieri)

VILLA-LOBOS, Heitor (Brasil, 1887-1959)

*Jaquibáu* (Coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano, contrato Julita Perez da Fonseca, tenor Sálvio do Amaral e regência de Camargo Guarnieri)

SOUSA LIMA, João de (Brasil, 1898-1982)

*Canto do matuto* (tema popular arranjado para coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano, regência de Camargo Guarnieri)

### 3ª Parte

GOMES, Antônio Carlos (Brasil, 1839-1896)

*Sonata para cordas, em 4 tempos* (Quarteto Haydn e Prof. Luiz Presepi)

Allegro Animato

Allegro Scherzoso

Adágio Lento e Calmo

Vivace (O Burrico de Pau)

A récita de 23 de dezembro encerrou os concertos de câmara de 1936. O Quarteto Haydn interpretou mais uma vez a *Sonata para cordas*, de Carlos Gomes, fechando as comemorações instituídas para o ano do centenário de seu nascimento. Na segunda parte do programa, além de peças já apresentadas em récitas anteriores, o Coral Paulistano trouxe as canções *Irene no céu* e *O canto do matuto*. Por fim, o Trio São Paulo, apresentou o mesmo *Trio op.1, n.3*, de Beethoven, que já havia interpretado na sua primeira participação em Concertos Públicos, em março daquele ano.

### 3.1.8. 16º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 17 de março de 1937

#### 1ª Parte

MOZART, Wolfgang Amadeus (Áustria, 1756-1791)

*Trio em mi maior* (Trio São Paulo)

Allegro

Andante Grazioso

Allegro

#### 2ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Quarteto, op.18, n.º1* (Quarteto Haydn)

Allegro con brio

Adágio

Scherzoso

Allegro

#### 3ª Parte

SCHUMANN, Robert (Alemanha, 1810-1858)

*Quinteto, op.44* (Quarteto Haydn e Sousa Lima ao piano)

Allegro

In modo d'una marcia

Scherzo

Allegro ma non troppo

O primeiro concerto de música de câmara de 1937 propunha um aprofundamento no tema da forma sonata. Desta vez o programa quer chamar a atenção dos ouvintes para as características da forma em dois períodos distintos da música, reunindo Mozart (“o mais perfeito dos compositores clássicos”) e Schumann (“o mais completo dos autores românticos”). Entre os dois estava Beethoven, percebido como representante do período de transição

entre a estética clássica, centrada na perfeição da forma, e a romântica, que privilegiaria a expressão dos sentimentos em detrimento do equilíbrio formal.

Mozart aparece no programa como artista que “mesmo em suas peças mais tristonhas, conserva sempre uma serenidade, um ar reservado de quem não gosta de fazer confidências”. Ao passo que Schumann, empregando recursos harmônicos e melódicos para descrever estados de espírito, “demonstra nas suas obras uma expressão, uma tragédia interior mais facilmente perceptível”.

Em *L'Initiation a la musique*, Maurice Emmanuel se aproxima desse entendimento se utilizando de analogias semelhantes para designar a estética do período clássico, mais contida e menos suscetível às paixões pessoais. Quando se refere a Haydn, o musicólogo escreve: “C’était un brave homme, un peu naïf, qui ne fut troublé par aucune grande passion. Il fut heureux, d’un bonheur simple et tranquille dont Il portait en lui-même le secret.” (EMMANUEL, 1935, p.27)<sup>19</sup>. Também a opinião de Feldman se aproxima dessa interpretação: “Na verdade é duvidoso que – ainda que quisesse – Haydn pudesse compor música de grande profundidade emocional, pois sua vida era muito serena e plácida.” (FELDMAN, 1945, p. 56)

Para Mário de Andrade, a ênfase no sentimento característica dos românticos teria desvirtuado o equilíbrio entre a expressão e a perfeição da forma que caracterizava os clássicos. Segundo ele, foi no classicismo que a música se libertou de sua função social interessada para tornar-se “Arte Pura”: “na música instrumental artística, é dança que ninguém dança, canção que ninguém canta, não tem palavras de amor ou de esporte: *é Música só pra gente escutar*” (ANDRADE, 1933, p.110-111, grifo do autor). Se nos clássicos os processos composicionais (como, por exemplo, o desenvolvimento temático e a variação) se justificariam por intenções puramente musicais – no sentido de apenas expor as possibilidades dos temas –, nos românticos o emprego desses procedimentos tornou-se interessado, pois serviria para ressaltar a expressão sentimental. Mário de Andrade reconhece que mesmo antes do romantismo a música já havia sido usada para descrever “estados-de-alma”, mas entende que

---

<sup>19</sup> “Era um homem de bem, um pouco ingênuo, que não foi perturbado por nenhuma grande paixão. Foi feliz, de uma felicidade tranquila, da qual trazia no íntimo o segredo” (EMMANUEL, 1935, tradução de OLIVEIRA, 1965)

os compositores do século XIX fizeram isso de maneira sistemática, o que considera ser a deformação principal do romantismo (ANDRADE, 1933, p.128-129). A ênfase no sentimento teria levado os compositores daquele período a subverterem, em favor da expressão, o equilíbrio desinteressado da forma clássica.

Com a apresentação do op.18, n.1 neste 16º Concerto Público, o Departamento convidava o ouvinte para seguir a execução integral dos quartetos de Beethoven, que se iniciava naquela noite e se estenderia por todo o ano de 1937 e 1938. Conforme se pode observar nos concertos seguintes, os quartetos foram programados na ordem cronológica de sua publicação, buscando ressaltar certa progressividade no tratamento dado à forma sonata pelo compositor no decorrer de sua vida. Nesse sentido, a obra de Beethoven, representada aqui pelos seus quartetos, era considerada essencial para que o ouvinte pudesse acompanhar, na própria trajetória do artista, a transição da estética clássica para a romântica. O texto do programa descreve esse primeiro quarteto como obra de mocidade, onde ainda se revelam “os acentos dos clássicos” que o compositor estudara.

Nenhum dos livros consultados sobre a formação do gosto musical omite a importância dos quartetos de Beethoven. Ao tratarem sobre a ampliação das formas clássicas no século XIX, a atenção recai, principalmente, sobre os quartetos escritos ao fim da sua vida. A esses se atribui grande relevância pela complexidade, pela expressividade e pelo aprofundamento da forma alcançados por Beethoven. No entendimento de Aaron Copland:

“Beethoven usou todo o seu gênio no alargamento da concepção de sonata que recebeu do classicismo; e foi seguido nisso por Schumann e Brahms, que também ampliaram, de uma maneira menor, a significação desse molde formal.” (COPLAND, 2013, p. 132)

Note-se que o autor reforça a mesma ideia de progressividade que se apresenta neste 16º Concerto Público. Como se houvesse no tratamento da forma sonata uma espécie de linha sucessória que parte do classicismo de Haydn e Mozart, passa por uma transição com Beethoven (o principal responsável pelo alargamento da forma) e encontra continuidade no romantismo de Schumann e Brahms.

Harry Allen Feldman trata o assunto de maneira semelhante, percebendo nas sinfonias de Beethoven a necessidade do compositor de se libertar dos moldes formais herdados do classicismo:

Que significação poderemos encontrar no fato de que enquanto Haydn compôs mais de 109 sinfonias, e Mozart 49, Beethoven publicou apenas 9? Pelos seus rascunhos se compreende que Beethoven compôs material suficiente para mais de 50 sinfonias, se quisesse seguir moldes definidos; mas este homem, consciente ou inconscientemente, era por demais revolucionário para se contentar com a padronização; verificamos então que em cada uma de suas nove sinfonias há características e inovações de molde a tornar cada uma delas capaz de marcar época. (FELDMAN, 1945, p.70)

Veremos que ao longo da execução integral dos quartetos o Departamento de Cultura construirá uma narrativa linear dividindo a obra de Beethoven em três fases cujo sentido conduzirá à liberdade formal reconhecida nos últimos quartetos. Nessa narrativa, a obra do compositor representaria uma espécie de luta entre a tradição clássica e o prenúncio do romantismo que se manifestaria, sobretudo, na busca por desvencilhar-se dos moldes formais do século XVIII.

### **3.1.9. 17º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 10 de abril de 1937**

1ª Parte

CAMÊU, Helza (Brasil, 1903-1995)

*Quarteto em Si Maior* (1ª audição) (Obra premiada no Concurso de Quarteto de Cordas, instituído pelo Departamento de Cultura em 1936) (Quarteto Haydn)

Ponteio

Toada

Dança

2ª Parte

SÉPE, João [(Brasil, [?])] (letra de Manoel Mattos Azevedo)

*7 de setembro* (1ª audição) (para coro misto a 4 vozes com acompanhamento de piano) (Coral Popular sob a regência de Martin Braunwieser com acompanhamento de Tatiana Braunwieser)

LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil, 1886-1965) (letra de Melo Aires)

*Quando ela passa* (1ª audição) (para coro misto a 4 vozes) (Coral Popular sob a regência de Martin Braunwieser)

MIGNONE, Francisco (Brasil, 1897-1986)

*Canção Brasileira* (para coro misto a 4 vozes) (Coral Popular sob a regência de Martin Braunwieser)

SCHUMANN, Robert (Alemanha, 1810-1858) (letra de E. Geibel)

*Canção, op.29, n°2* (1ª audição em língua nacional) (para 3 vozes femininas com acompanhamento de piano) (Coral Popular sob a regência de Martin Braunwieser com acompanhamento de Tatiana Braunwieser)

VILLA-LOBOS, Heitor (Brasil, 1887-1959)

*Cabocla de Caxangá* (tema e palavras de Catulo Cearense) (embolado do norte para solos e coro a 4 vozes com acompanhamento de piano) (Coral Popular sob a regência de Martin Braunwieser com acompanhamento de Tatiana Braunwieser)

BRAUNWIESER, Martin (Áustria, 1901-1991/ Brasil a partir de 1929)

*Rochedo Sinhá* (1ª audição) (canção popular brasileira arranjada para coro misto a 4 vozes) (Coral Popular sob a regência de Martin Braunwieser)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*Capim da Lagoa* (1ª audição) (canção popular brasileira arranjada para coro misto a 4 vozes com acompanhamento de piano) (Coral Popular sob a regência de Martin Braunwieser com acompanhamento de Tatiana Braunwieser)

3ª Parte

MENDELSSOHN, Felix (Alemanha, 1806-1847)



*Trio em Ré Maior, op.49* (Trio São Paulo)

Muito alegre e agitado

Andante com movimento tranquilo

Esquerzo

Final

Na récita de 10 de abril o Departamento de Cultura promoveu a estreia de uma das peças premiadas nos concursos de composição instituídos no ano anterior. O *Quarteto em si maior* da carioca Helza Camêu obteve o segundo lugar entre dezesseis concorrentes nesse gênero. A compositora, que fora aluna de Lorenzo Fernandez, tinha na época trinta e três anos e havia estreado como compositora em 1934, segundo informa o programa.

Na ocasião o Coral Popular participou dos concertos públicos pela segunda de vez. No repertório estavam peças de compositores paulistas, arranjos de melodias populares brasileiras e a *Canção*, op.29, n.2, de Schumann, apresentada pela primeira vez em português.

O programa reservou para o encerramento o *Trio em ré maior*, op.49, de Mendelssohn. Dando seguimento ao assunto abordado na récita anterior, a execução dessa peça serve de mote para tratar mais uma vez da diferenciação estética entre classicismo e romantismo. Aqui o compositor representa um período transitório, tal como Beethoven fora compreendido anteriormente. No que diz respeito à arquitetura sonora e ao tratamento instrumental e harmônico, o texto caracteriza a música de Mendelssohn dentro de uma concepção clássica. Entretanto, sua tendência para a música dita descritiva e seu envolvimento com a pesquisa de formas (o “Romance sem palavras”, por exemplo) o colocariam como um daqueles que profetizaram a música romântica.

### **3.1.10. 19º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 08 de maio de 1937**

1ª Parte

VELASQUEZ, Glauco (Itália/Brasil, 1884-1914)

2º *Trio*, op.63 (Trio São Paulo)

Allegro moderato

Scherzando

Lento

Allegro vivace

2ª Parte

INDY, Vincent d' (França, 1851-1931)

*O soldado novo* (1ª audição) (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil, 1886-1965)

*Cascata de Risos* (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

SCHUMANN, Roberto [sic] (Alemanha, 1810-1858)

*Sentença, op. 114, n°3* (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

SCHUMANN, Roberto [sic] (Alemanha, 1810-1858)

*Canção de fiar, op.79, n°24* (coro feminino a 3 vozes e piano) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

PAGLIUCHI, Carlos (Itália, 1885-1963 / Brasil a partir de 1917)

*Tu morrerás sorrindo* (1ª audição) (coro feminino a 2 vozes e piano) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

GALLET, Luciano (Brasil, 1893-1931)

*Luar do Sertão* (coro feminino a 2 vozes e piano) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

BENEDICTIS, Savino de (Itália, 1883-1917 / Brasil a partir de 1903)

*Berceuse da Boneca* (1ª audição) (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

VILLA-LOBOS, Heitor (Brasil, 1887-1959)

*Xangô* (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

3ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Quarteto em Sol Maior, op. 18, n.º 2* (Quarteto Haydn)

Allegro

Adagio Cantabile

Scherzo

Alegro molto, quasi presto

Em 08 de maio de 1937 o 16º Concerto Público trouxe na abertura o *Trio n.2, op.63* de Glauco Velásquez. O texto do programa dá destaque para a vida breve de Velásquez, que depois de ter estreado como compositor em 1911, logo faleceu em 1914, com apenas trinta anos, vítima da tuberculose. Atribui-se a ele o arquétipo do gênio romântico, enigmático, doente e atormentado, que encontrou nos infortúnios de sua vida a matéria substancial para a sua arte. Porém, Velásquez, em sua existência efêmera, não teria tido tempo de completar sua obra e de aprimorar seu gênio, deixando uma produção considerada imatura e irregular:

Tudo torna Glauco Velásquez um verdadeiro enigma, um dos problemas mais indecifráveis e mais apaixonantes da música americana. As suas origens misteriosas, o seu caráter fantástico, a doença que o minou e o destruiu tão moço, a prodigiosa musicalidade irregular cheia de criações recônditas, pouco acessíveis a todos, mas entremeadas de belezas e lucilações geniais, o seu espírito doentio, dotado duma curiosidade inquieta e que o levava a experiências musicais pouco usadas entre os compositores brasileiros de então: tudo em Glauco Velásquez são promessas, são mistérios, são perigos e são fatalidades desastrosas que nos deixam dolorosamente insatisfeitos diante de uma obra que não se completou.

A descrição do programa se assemelha ao *Compêndio de história da música*, embora neste, Mário de Andrade forneça uma definição muito mais concisa sobre o compositor: “Glauco Velásquez, foi uma experiência inquieta, com lampejos de gênio num resultado precário.” (ANDRADE, 1933, p. 166) Em

ambos os documentos a obra de Velásquez se insere na “fase anterior”, quando, salvo as exceções individuais, os artistas brasileiros não se preocuparam com a representação do Brasil na música. A exceção não coube a Glauco Velásquez. Ele teria feito de sua obra uma espécie de ilha onde a arte conviveu com os dramas pessoais. Contudo, o programa acrescenta:

É de crer-se, porém, que se a morte não lhe tivesse imobilizado a criação tão cedo, Glauco Velásquez viria mais tarde, mais completo e mais na posse dos seus meios de expressão, a compor música de caráter brasileiro. Porque o seu espírito incansável de curiosidade e experiências, capaz de todas as coragens, não fugiria acovardado diante do máximo problema da música brasileira, depois que tivesse resolvido os seus problemas de técnica da composição.

O programa ainda adverte o ouvinte sobre a complexidade da obra que seria apresentada. Não se tratava de uma peça fácil, e não bastaria ouvi-lo com o espírito despreocupado de quem apenas busca a fruição. Aquela obra “inquieta” refletia a imagem do compositor e seu “caráter fantástico”. Era preciso, portanto, pensar nas tragédias que atormentaram o compositor durante sua vida: “Glauco Velásquez não pode ser compreendido em sua música se não for compreendido em sua tragédia pessoal.”

Após o esforço de compreensão que exigiria a audição do *Trio n.2*, op.63, o programa trouxe peças ditas “mais amáveis”. Na sequência do programa, o Coral Paulistano fez sua primeira participação nos Concertos Públicos daquele ano. Além das obras já apresentadas anteriormente, o grupo continuou a série de primeiras audições apresentando a peça original *Berceuse da Boneca* e as traduções *O soldado novo*, *Sentença*, op.114, n.3, e *Canção de fiar*, op.79, n.24.

No encerramento do concerto, o Quarteto Haydn seguiu com a execução integral dos quartetos de Beethoven. Sobre esse segundo que compõe a série op.18, o programa comenta apenas: “... ainda estamos naquele Beethoven moço, cheio ainda de ideias graciosas, e suavemente melancólicas, dos grandes clássicos, Haydn e Mozart.” (Programa de 08 de maio de 1937)

### 3.1.11. 22º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 19 de junho de 1937

1ª Parte

MOTTO, Silvio (Brasil, [?])

*Quarteto em ré* (1ª audição) (Quarteto Haydn)

Presto

Adágio

Moderato

Final – vivace

2ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Sonata em Dó Maior* (violoncelo C. Corazza e piano Sousa Lima)

Andante

Allegro vivace

Adágio e tempo de Andante

Allegro vivace

3ª Parte

ALFANO, Franco (Itália, 1875-1954)

*Concerto* (Trio São Paulo)

Con dolce malinconia

Allegretto fantastico

Presto

O Departamento de Cultura planejou 22º Concerto Público para apresentar ao ouvinte a polifonia na música instrumental para pequenos conjuntos. Ao tratar de um assunto notadamente complexo, a explicação do programa se atém aos aspectos mais elementares da composição polifônica sem, no entanto, deixar de lado alguns termos técnicos:

Ao passo que na harmonia o processo de compor consiste em acompanhar uma melodia com acordes, na polifonia o compositor

se aplica em combinar diversas melodias ao mesmo tempo. A maneira principal de compor polifonia consiste no que se chama a *imitação*. A imitação em música é o processo de tomar uma pequena melodia, chamada *tema* e fazer com que ela passe pelos diversos instrumentos ou vozes de um conjunto, de forma que uns imitam os outros. Todo o nosso público já tem reparado que muitas vezes, nas músicas de conjunto, um instrumento entoa uma pequena melodia e logo outro instrumento a repete, combinando com o primeiro. Pois isso é a *imitação* polifônica, de que as formas mais rigorosas são o fugato e a fuga. (Programa de 19 de junho de 1937, grifo do autor)

A rigor, nenhuma das peças do programa se baseia em processos estritamente polifônico. Por isso, o texto do programa toma o cuidado de indicar para o ouvinte o trecho de cada obra onde ele poderá encontrar texturas polifônicas:

Todas as peças que executaremos contém fugas ou fugatos: o *Quarteto* de Silvio Motto, nos seus dois tempos finais, e o *Concerto* de Franco Alfano em seu final apresentam fugas, ao passo que ainda teremos dois fugatos, um no 1º tempo do *Quarteto* de Silvio Motto, e outro no *Presto* final da *Sonata* de Beethoven. (Programa de 19 de julho de 1937, grifo do autor)

O destaque daquela noite coube à primeira audição do *Quarteto em ré*, de Silvio Motto, que foi contemplada com o primeiro lugar no concurso de composição instituído pelo Departamento de Cultura no ano anterior. Na pequena biografia que o programa apresenta, consta que o compositor nasceu na Itália e saiu de lá em 1896 para radicar-se em São Paulo, onde acabou se naturalizando brasileiro. A característica principal deste *Quarteto*, segundo o programa, seria sua inspiração nos temas brasileiros, passando pelo canto indígena “Nozani-ná orecuá”, pela canção sertaneja e pelos tangos brasileiros do fim do império.

Ao tratar da *Sonata em dó maior* (op. 102, n.4), o programa insiste na interpretação de que a obra de Beethoven um caminho que o levou paulatinamente a uma ruptura com a perfeição e o equilíbrio das formas clássicas. Esta *Sonata* representaria um ponto de transição entre o segundo e o terceiro período de sua obra, onde os “ardores românticos” e “a beleza melódica” característicos da segunda fase se conjugaria com uma “inquietação nova”. Sobretudo no Adágio e tempo de andante, a constante alteração de

movimentos se aproximaria da “inquietaude de forma” característica das últimas obras do compositor.

### **3.1.12. 25º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 30 de agosto de 1937**

#### 1ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Quarteto em Ré maior, op.18, n.3* (Quarteto Haydn)

Allegro

Andante con moto

Allegro

Presto

#### 2ª Parte

GALLET, Luciano (Brasil, 1893-1931)

*Eu vi amor pequenino* (século XIX) (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com a regência de Camargo Guarnieri)

BRAUNWIESER, Martin (Áustria, 1901-1991/ Brasil a partir de 1929)

*Rochedo, Sinhá* (Rio Grande do Norte) (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com a regência de Camargo Guarnieri)

LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil, 1886-1965)

*Cascata de Risos* (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com a regência de Camargo Guarnieri)

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo (Brasil, 1897-1948)

*Casinha Pequenina* (1ª audição) (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com a regência de Camargo Guarnieri)

BARROSO NETTO, Joaquim Antônio (Brasil, 1881-1941)

*Órfãzinha* (1ª audição) (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com a regência de Camargo Guarnieri)

MIGNONE, Francisco (Brasil, 1897-1986)

*Cateretê* (1ª audição) (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com a regência de Camargo Guarnieri)

3ª Parte

ARENSKI, Anton Stepanovitch (Rússia, 1861-1906)

*Trio em ré menor* (Trio São Paulo)

Allegro moderato

Allegro molto

Adágio

Allegro non troppo

O concerto de 30 de agosto de 1937 prosseguiu com a execução da série completa dos quartetos de Beethoven apresentando o terceiro dos seis que integram o opus 18. O Coral Paulistano iniciou a segunda parte do programa com algumas canções que haviam estreado em récitas anteriores (*Eu vi amor pequenino*, *Rochedo*, *Sinhá*; e *Cascata de Risos*) e, em seguida, executou em primeira audição três arranjos de canções folclóricas (*Casinha Pequenina*, *Órfãzinha* e *Cateretê*). Por fim, na terceira parte, o Trio São Paulo apresentou o *Trio em ré menor* de Anton Arenski, compositor russo pouco conhecido do público.

### **3.1.13. 24º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 18 de setembro de 1937**

1ª Parte

ROUSSEL, Albert Charles Paul Marie (França, 1869-1937)

*Trio, op.2, em mi bemol* (Trio São Paulo)

Moderato (sans lenteur [ilegível])

Lento

Molto lento – Vivo e alegremente



BACH, Johann Sebastian (Alemanha, 1685-1750)

*Meditação sobre o sofrimento de Cristo* (da Paixão segundo S. João) (coro a 4 vozes mistas) (1ª audição em língua nacional) (Coral Popular, com a regência de Martin Braunwieser)

SCHUMANN, Robert (Alemanha, 1810-1858)

*Terceto, op. 114, n.º 2* (coro a 3 vozes femininas com acompanhamento de piano) (1ª audição em língua nacional) (Coral Popular, com a regência de Martin Braunwieser e acompanhamento de Sousa Lima)

ZANDONAI, Riccardo (Itália, 1883-1944)

*Hino triunfal a Carlos Gomes* (letra de A. Zampedri) (coro misto a 4 vozes, com acompanhamento de piano) (1ª audição em língua nacional) (Coral Popular, com a regência de Martin Braunwieser e acompanhamento de Sousa Lima)

VILLA-LOBOS, Heitor (Brasil, 1887-1959)

*Canção da Folha Morta* (poesia de O. Mariano) (Coro misto a 4 vozes com acompanhamento de piano) (1ª audição em São Paulo) (Coral Popular, com a regência de Martin Braunwieser e acompanhamento de Sousa Lima)

ROSATO, Clorinda (Brasil, 1913-1975)

*Tatú é caboclo do Sul* (canção popular) (coro misto a 4 vozes) (1ª audição) (Coral Popular, com a regência de Martin Braunwieser)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*Cabocla bonita* (canção popular) (coro misto a 4 vozes) (Coral Popular, com a regência de Martin Braunwieser)

3ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Quarteto n. 4, op.18, em dó menor* (Quarteto Haydn)

Allegro

Andante

Minueto  
Allegro (Finale)

A inclusão de Albert Roussel no programa de 18 de setembro prestava homenagem ao compositor, grande representante da música francesa contemporânea, que falecera a pouco menos de um mês, em 23 de agosto de 1937. No *Compêndio de História da Música* o nome de Roussel consta apenas na discografia do capítulo XIII, “Atualidade”, que cita as gravações do balé *Festin de l’Araignée* e da *Symphonie en Sol Mineur* (ANDRADE, 1933, p. 211). Em Maurice Emmanuel, o nome de Roussel se associa à figura de seu professor, Vincent d’Indy, defensor apaixonado do nacionalismo musical francês. Contudo, ao lado de Déodat de Séverac, Roussel estaria entre os alunos que mais nitidamente se desprenderam da influência de d’Indy e dos valores dogmáticos da “Schola Cantorum” (EMMANUEL, 1935, p. 75-76).

Nesta terceira participação do Coral Popular em Concertos Públicos, apresentou-se pela primeira vez em português peças traduzidas de Bach, Schumann e Zandonai. O Coral apresentou também em primeira audição a *Canção da Folha Morta*, de Villa-Lobos, com letra de Olegário Mariano, e a canção folclórica *Tatú é Caboclo do Sul*, com arranjo de Clorinda Rosato.

No encerramento, o Quarteto Haydn prosseguiu com a série integral dos quartetos de Beethoven apresentando o op.18, n.4.

### **3.1.14. 25º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 18 de outubro de 1937**

1 Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Quarteto, n.5, op.18, em lá maior* (Quarteto Haydn)

Allegro

Minuetto

Andante Cantabile

## 2ª Parte

TEIXEIRA, Benedito Dutra (Brasil, 1892-1962)

*Um lenço* (letra de Maria E. Celso) (coro a capela a 4 vozes mistas) (pelo Coral Popular, sob a regência do Maestro Martin Braunwieser)

MIGNONE, Francisco (Brasil, 1897-1986)

*Canção Brasileira* (coro a capela a 4 vozes mistas) (pelo Coral Popular, sob a regência do Maestro Martin Braunwieser)

LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil, 1886-1965)

*Quanto ela passa* (letra de Melo Aires) (coro a capela a 4 vozes mistas) (pelo Coral Popular, sob a regência do Maestro Martin Braunwieser)

ROSATO, Clorinda (Brasil, 1913-1975)

*Tatú é caboclo do sul* (canção popular) (coro a capela a 4 vozes mistas) (pelo Coral Popular, sob a regência do Maestro Martin Braunwieser)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*Sapo Cururu* (canção popular) (coro a capela a 4 vozes mistas) (pelo Coral Popular, sob a regência do Maestro Martin Braunwieser)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*Cabocla bonita* (canção popular) (coro a capela a 4 vozes mistas) (pelo Coral Popular, sob a regência do Maestro Martin Braunwieser)

## 3ª Parte

MENDELSSOHN, Félix (Alemanha, 1806-1847)

*Trio, Op. 66, em dó menor* (pelo Trio São Paulo)

Allegro energico e com fuoco

Andante expressivo

Molto allegro e quase presto (Scherzo)

Allegro appassionato (Final)

Na primeira parte do programa de 18 de outubro o Quarteto Haydn prosseguiu com os quartetos de Beethoven executando o penúltimo da série op.18. Em seguida o Coral Paulistano apresentou um conjunto de peças originais e arranjos de canções populares que já havia apresentado em récitas anteriores. Na terceira parte, o Trio São Paulo encerrou com o trio op. 66, em dó menor, de Mendelssohn.

### **3.1.15. 34º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 20 de novembro de 1937**

#### 1ª Parte

SCHUMANN, Robert (Alemanha, 1810-1858)

*Quarteto em fá, op.41* (Quarteto Haydn)

Andante expressivo, Allegro

Scherzo

Adágio

Presto

#### 2ª Parte

BRAGA, Francisco (Brasil, 1868-1945)

*Padre-Nosso* (coro misto a 4 vozes) (1ª audição em São Paulo) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

FRANÇA, Agnelo Gonçalves Viana (Brasil, 1975-1964)

*Ave-Maria* (coro misto a 4 vozes) (1ª audição em São Paulo) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

BRAUNWIESER, Martin (Áustria/Brasil, 1901-1991 / Brasil a partir de 1929)

*Rochedo Sinhá* ((coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*la mim ejê kelejô* (coro misto a 4 vozes) (1ª audição) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*Prenda Minha* (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

CANTÚ, Paolo Agostinho (Itália/Brasil, 1878-1943)

*Toada do Lauro Louro* (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

3ª Parte

MOZART, Wolfgang Amadeus (Áustria, 1756-1791)

*Trio em dó maior* (Trio São Paulo)

Allegro

Andante Cantabile

Allegro

A récita de 20 de novembro se iniciou com a execução do *Quarteto em fá, op.41*, de Schumann, a segunda dentre suas quatro peças instrumentais apresentadas nos Concertos Públicos (itens 3.1.8, 3.1.21, 3.1.25 deste capítulo). O texto do programa se concentra em dar uma descrição sucinta de cada movimento a fim de que o ouvinte possa identificar em linhas gerais a estrutura da peça:

Após uma introdução bastante curta e expressiva (Andante expressivo), um apressando prepara o “Allegro”, peça de grande intensidade, cheia de emoção contida e, por momentos, levada por arroubos ardentes. O “Scherzo” jovial e rutilante, apresenta, em vez do habitual “trio”, um intermezzo delicioso e romântico. O “Adágio”, de uma emoção intensa, de carácter profundo, apaixonado, e de um romantismo bem Schumaniano, é uma das páginas mais admiráveis do grande compositor. O “Presto” é de fatura brilhante, orquestral. É interessante notar a calma que nele aparece, em forma de “pastoral”, seguida de acordes “pianíssimo”, preparando a volta de um dos temas secundários e o desencadeamento furioso do final. (Programa de 20 de novembro de 1937)

Parágrafos descritivos como esse aparecerão com frequência nos programas que se seguem. As descrições, ora mais concisas ora mais detalhadas, servem de recurso “didático” e denotam uma preocupação constante em apresentar para o ouvinte os elementos que caracterizam a construção das obras: o aparecimento de temas, a coerência no encadeamento de ideias, o equilíbrio entre os movimentos, os acordes preparatórios, os temas e andamentos contrastantes etc.

Na segunda parte do Concerto, o Coral Paulistano estreou três peças de caráter religioso: *Padre-Nosso*, de Francisco Braga; *Ave-Maria*, de Agnelo França; e *la mim ejê kelejô*, arranjo de Camargo Guarnieri sobre um tema “feitiçaria baiana”.

O programa se encerrou com o *Trio em dó maior* de Mozart, peça situada na última fase da obra de Mozart. Ao descrever o último movimento, “Allegro”, o texto do programa aproveita para dar uma breve definição sobre a forma rondó: “O tema, de uma graça feliz, brincalhona, é repetido como refrão, depois de cada estrofe, cada uma destas cheia de maior interesse instrumental, em toda sorte de variantes.” (Programa de 20 de novembro de 1937)

### **3.1.16. 36º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 10 de dezembro de 1937**

#### 1ª Parte

HAYDN, Franz Joseph (Áustria, 1732, 1809)

*Trio em ré maior* (Trio São Paulo)

Allegro

Andante

Allegro ma dolce

#### 2ª Parte

MIGLIORI, Gabriel (Brasil, 1909-1975)

*“Impressões brasileiras”* (quarteto para cordas) (1ª audição) (Quarteto Haydn)

Tamba-Tajá (lenda)

Saci Pererê (lenda)

Cantiga

Boi Bumbá (dança)

3ª Parte

BRAHMS, Johannes (Alemanha, 1833-1897)

*Quinteto em fá menor* (com piano) (Quarteto Haydn com Sousa Lima)

Allegro non troppo

Andante um poço adágio

Scherzo

Finale

O destaque do programa de 10 de dezembro coube ao quarteto “*Impressões Brasileiras*”, do compositor paulistano Gabriel Migliori, que fora premiado em 1936, no concurso promovido pelo Departamento de Cultura. Sobre as características principais da obra o texto do programa pontua:

O quarteto que vamos ouvir, apresenta-se numa forma livre, se bem que guardando em sua estrutura uma temática rigorosa. É atonal, isto é, sem tonalidade definida, seguindo o exemplo de grandes figuras musicais como **Schoenberg, Szymanovsky, Malipiero** etc. (Programa de 10 de dezembro de 1937, grifo do autor)

Seguindo a mesma linha das outras obras premiadas no concurso, o quarteto se pautava por uma temática nacionalista, abordando nos dois primeiros movimentos as lendas do “Tamba-Tajá” e do “Saci-Pererê”, respectivamente, seguidos da “Cantiga” de caráter sertanejo e do movimento final, intitulado “Boi Bumbá”.

A récita incluiu também a apresentação do *Trio em ré maior*, de Haydn, descrito no programa como uma das páginas mais célebres dentre as trinta e oito obras escritas pelo compositor neste gênero. Coerente com o que já fora apresentado em programas anteriores, o texto apresenta Haydn como um dos responsáveis pela fixação das formas clássicas no século XVIII:

O 1º movimento inicia com um acorde forte a tonalidade; em seguida o tema singelo é exposto a duas vozes pelas cordas, seguindo-se o desenvolvimento que com uma lógica e naturalidade admiráveis constitui, como em todas as obras desse primeiro

grande mestre da música instrumental moderna, verdadeiro modelo de estrutura. (Programa de 10 de dezembro de 1937)

E ao descrever o *Quinteto em fá menor*, apresentado na terceira parte do concerto, o programa estabelece uma comparação entre Brahms e Haydn, reiterando a interpretação sobre certa ingenuidade presente na música desse último: “No ‘final’, Brahms se mostra de um ‘humour’ à maneira de Haydn, apesar de faltar-lhe para isso a necessária ingenuidade.” (Programa de 10 de dezembro de 1937) No *Compêndio de História da Música*, Mário de Andrade já fornecera uma interpretação semelhante sobre a música de Haydn:

(...) é o lado da graça, da ingenuidade fresca e meia bobinha, a epiderme colorida e polida de alemão, que ele significa mais. É como que um riso ainda sem experiência da vida – essa parte da psicologia germânica tão surpreendente dentro da rigidez de caráter desses filhos de huno. Isso Haydn representa como ninguém. A vida dele foi a dum bocó. Porém na Música essa bobice ingênita não deu nenhuma expressão de ridículo ou de puerilidade. Deu mas foi uma invenção melódica por temas curtos, uma riqueza rítmica bem rara na Música europeia, uma vivacidade graciosa, bem distinta da italiana, mais infantil, mais ingenuamente engraçada, desprovida de qualquer sensualidade.” (ANDRADE, 1933, p.117)

Seria essa ingenuidade, consequência de uma vida sem grandes desassossegos, que permitiria a Haydn manter-se nos limites da “forma inflexível da sonata” (ANDRADE, 1933, p.117)

### **3.1.17. 37º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 30 de dezembro de 1937**

1ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Quarteto em si bemol, n.6, op. 18* (Quarteto Haydn)

Allegro con brio

Adágio ma non troppo

Scherzo

La Malinconia – Allegretto quase allegro



## 2ª Parte

TEIXEIRA, Benedito Dutra (Brasil, 1892-1962)

“*Quem canta*” ... (coro a capela a 4 vozes mistas) (letra de Corrêa Junior) (1ª audição) (Coral Popular sob a regência de Maestro Martin Braunwieser)

NEPOMUCENO, Alberto (Brasil, 1864-1920)

“*As Uyáras*” (letra amazônica, poesia de Mello Moraes Filho) (Coro para 4 vozes femininas, solo de soprano com acompanhamento de piano) (D. Branca Caldeira de Barros) (Coral Popular sob a regência de Maestro Martin Braunwieser)

MIGNONE, Francisco (Brasil, 1897-1986)

“*Sonhei que Sinhá tinha morrido*” (coro para 3 vozes masculinas) (1ª audição) (Coral Popular sob a regência de Maestro Martin Braunwieser)

CHIAFFITELLI, Francisco (Brasil, 1881-1954)

“*Contrastes*” (poesia de Catulo Paixão Cearense) (coro para 4 vozes mistas) (Coral Popular sob a regência de Maestro Martin Braunwieser) (1ª audição)

OLIVEIRA, Sophia Mello de (Brasil, [?])

“*Toré*” (versos de Ascenso Ferreira) (coro a 4 vozes mistas) (1ª audição) (Coral Popular sob a regência de Maestro Martin Braunwieser)

OLIVEIRA, Sophia Mello de (Brasil, [?])

“*Cantiga popular*” (Itapetininga) (coro a 4 vozes mistas) (1ª audição) (Coral Popular sob a regência de Maestro Martin Braunwieser)

## 3ª Parte

BOSSI, Renzo (Itália, 1883-1965)

“*Laude*” (1ª audição) (Trio São Paulo)

Com a récita de 30 de dezembro o Departamento de Cultura encerrava os Concertos Públicos de 1937 totalizando naquele ano dezessete apresentações, sendo sete concertos sinfônicos e dez de música de câmara.

Na ocasião, o Quarteto Haydn abriu o concerto executando o *Quarteto em si bemol* (n.6, op.18), que encerrava a primeira fase da execução integral dos quartetos de Beethoven.

Na segunda parte do programa, o Coral Popular apresentou-se com um repertório composto quase que exclusivamente de obras apresentadas em primeira audição, com exceção apenas de “*As Uyáras*”, de Alberto Nepomuceno. O repertório de peças inéditas contemplava os compositores Benedito Dutra Teixeira, Francisco Mignone, Francisco Chiaffitelli e Sophia Mello de Oliveira.

O encerramento do programa coube ao Trio São Paulo, com a primeira audição paulista do “*Laude*”, do italiano Renzo Bossi, compositor contemporâneo pouco conhecido do público paulistano.

### **3.1.18. 39º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 01 de fevereiro de 1938**

#### 1ª Parte

MOZART, Wolfgang Amadeus (Áustria, 1756-1791)

*Quarteto em sol maior* (pelo Quarteto Haydn)

Allegro vivace assai

Minuetto

Andante Cantabile

Molto allegro

#### 2ª Parte

VILLA-LOBOS, Heitor (Brasil, 1887-1959)

*Redondilha* (contralto Iracema Bastos Ribeiro com acompanhamento de Gabriel Migliori ao piano)

BRAGA, Ernani (Brasil, 1888-1948)

*Okimimbá* (contralto Iracema Bastos Ribeiro com acompanhamento de Gabriel Migliori ao piano)

FERNANDEZ, Lorenzo (Brasil, 1897-1948)

*Toada para você* (contralto Iracema Bastos Ribeiro com acompanhamento de Gabriel Migliori ao piano)

NEPOMUCENO, Alberto (Brasil, 1864-1920)

*Trovas* (baixo Mario Graccho com acompanhamento de Gabriel Migliori ao piano)

GALLET, Luciano (Brasil, 1893-1931)

*Foi numa noite calma* (modinha) (baixo Mario Graccho com acompanhamento de Gabriel Migliori ao piano)

VIANNA, José Araújo (Brasil, 1871-1916)

*Maria* (baixo Mario Graccho com acompanhamento de Gabriel Migliori ao piano)

X. X. [sic] [anônima]

*Último Adeus do Amor* (modinha imperial) (soprano Mary Grazi com acompanhamento de Gabriel Migliori ao piano)

OTERO, Felix (Brasil, 1868-1946)

*A Flor e a Fonte* (soprano Mary Grazi com acompanhamento de Gabriel Migliori ao piano)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*Se você compreendesse* (soprano Mary Grazi com acompanhamento de Gabriel Migliori ao piano)

3ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Trio em mi bemol, op. 1, n. 1* (Trio São Paulo)

Allegro

Andante cantábile

Scherzo (allegro assai)

Final (presto)

*Componentes do “Quarteto Haydn”*

Anselmo Zlatopolsky – 1º violino

Gino Alfonsi – 2º violino

Amadeu Barbi – viola

Calixto Corazza – violoncelo

*Componentes do “Trio São Paulo”*

- Sousa Lima – piano

- Anselmo Zlatopolsky – 1º violino

- Calixto Corazza – violoncelo

*Acompanha os solistas*

Professor Gabriel Migliori

Neste primeiro concerto de música de câmara de 1938, o Departamento de Cultura trouxe um repertório atípico, incluindo um conjunto de peças para canto e piano, em que se apresentaram os solistas Iracema Bastos Ribeiro, Mario Graccho e Mary Grazzi, com acompanhamento de Gabriel Migliori. Até então, a única vez em que o canto solista aparecera nos concertos fora em 15 de agosto de 1936, no programa dedicado à música sul-americana (item 3.1.3 deste capítulo). Com este programa o Departamento desejava contemplar o gênero camerístico quase ignorado nos Concertos Públicos em virtude de sua orientação coletivista.

Ao incluir a música para canto entre as manifestações próprias da música de câmara, o texto do programa aproveita para fornecer ao ouvinte uma definição:

Ao contrário da música de ópera, ou de orquestra, ou de órgão e corais numerosos, que exige ambientes grandes para ser bem ouvida, outras manifestações de música existem, mais delicadas, que podem ser ouvidas em salas e salões menores, sem nada perder, pelo contrário, ganhando em valor. A estas manifestações mais delicadas, dá-se o nome de música de câmara, justamente como quem diz, música de salão. Entre as manifestações de música de câmara, para conjunto, estão as elevadas fórmulas instrumentais do quarteto e do trio. Entre as manifestações de música de câmara para vozes, a manifestação mais deliciosa está o canto solista, derivado daquela eterna e antiquíssima necessidade de cantar que o homem tem, para expandir suas mágoas ou exprimir os seus amores. “Quem canta seu mal espanta”, diz o lindo versinho português. (Programa de 01 de fevereiro de 1938)

Tendo programado nove canções para a ocasião, o Departamento separou três para cada tessitura vocal incluída na récita (contralto, baixo e soprano, respectivamente) e tomou o cuidado de explicar ao ouvinte sobre a classificação das vozes:

São quatro as principais modalidades de voz humana: o soprano que é a mais aguda e o contralto que é a mais grave, para as vozes femininas; o tenor que é a mais aguda e o baixo que é a mais grave, para as vozes masculinas. Cada sexo tem também uma voz intermediária entre o grave e o agudo, a de meio-soprano para as vozes femininas, e a de barítono para as masculinas. (Programa de 01 de fevereiro de 1938)

É interessante observar que, na visão do Departamento de Cultura, a inclusão de peças para canto solista – supostamente de caráter individualista – não contrariava a orientação coletivista adotada nos Concertos Públicos. A justificativa para a escolha de obras desse gênero se daria pela origem nacional das canções. Por serem brasileiras, elas trariam “a marca da nossa raça” e, nesse sentido, o que importava não era o traço individualista inerente ao gênero, mas a capacidade das canções de manifestarem o sentir coletivo do brasileiro: “Essas são as mais verdadeiras canções do Brasil, porque não refletem apenas o artista que as cantou, mas ainda o sentir geral da raça a que ele pertence.” (Programa de 01 de fevereiro de 1938)

A primeira parte do programa contou com a participação do Quarteto Haydn executando o *Quarteto em sol maior*, de Mozart. Coerente com o discurso já expresso em programas anteriores, o texto insere o compositor em certa linha

sucessória da música vienense, iniciada por Haydn e seguida por Mozart, até chegar às raias do romantismo com Beethoven:

Mozart, que compôs 26 quartetos, vem logo depois de Haydn, e é continuado por Beethoven, os três contemporâneos vivendo nessa Viena da Áustria, que foi o maior centro de música instrumental da segunda metade do século dezoito. Mozart é a suprema elevação clássica do Quarteto, que Beethoven logo em seguida iria aprofundar ainda mais, tornar mais expressivo e dramático, abrindo as portas do Romantismo. (Programa de 01 de fevereiro de 1938)

O *Trio em mi bemol*, primeira obra de Beethoven publicada com número de opus, estaria mais próximo do classicismo, pois nele seria possível reconhecer ainda “aquele sopro de leveza e graciosidade que percebemos no Quarteto de Mozart”. Esse *Trio* seria o retrato do Beethoven moço, cuja fisionomia não trazia ainda as marcas das tragédias e do sofrimento a que fora submetido em sua vida e que ele soube converter em dores de toda a humanidade: “São dores multiplicadas, dores de todos os homens, porque exprimidas em obras de arte que nós todos podemos viver e compreender”. (Programa de 01 de fevereiro de 1938) O *Trio* antecederia a essas dores, era um retrato de juventude “de pele ainda sem rugas, de olhos amáveis e curiosos e um sorriso de graça nos lábios.” (Programa de 01 de fevereiro de 1938)

### **3.1.19. 40º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 19 de março de 1938**

1ª Parte

GOMES, Carlos (Brasil, 1839-1896)

*Sonata para cordas* (Quarteto Haydn)

Allegro animato

Allegro Scherzoso

Adágio lento e calmo

Vivace (o burrico de pau)

2ª Parte

CANTÚ, Paolo Agostinho (Itália/Brasil, 1878-1943)

*Toada Lauro Louro* (coro a 4 vozes mistas) (Coral Paulistano regido por Camargo Guarnieri)

LORENZO FERNANDEZ, Oscar (Brasil, 1897-1948)

*Casinha Pequeninha* (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano regido por Camargo Guarnieri)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*Coisas deste Brasil* (Letra de Gregório de Mattos) (1ª audição) (1º prêmio no Concurso de Peças Corais, do Departamento) (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano regido por Camargo Guarnieri)

Reprovações

Aos mesmos Caramurus

À gente da Baía

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*“la mim kelejô”* (coro misto a quatro vozes) (Coral Paulistano regido por Camargo Guarnieri)

MIGNONE, Francisco (Brasil, 1897-1986)

*Cateretê* (coro misto a quatro vozes) (Coral Paulistano regido por Camargo Guarnieri)

3ª Parte

OSWALD, Henrique (Brasil, 1852-1931)

*Quinteto em Dó Maior, op.18* (para cordas e piano) (Quarteto Haydn e Sousa Lima)

Allegro moderato

Prestissimo (Scherzo)

Molto adágio

Molto allegro

O programa de 19 de março de 1938 apresentou um repertório exclusivamente brasileiro. Na abertura do concerto o Quarteto Haydn executou pela terceira vez em Concertos Públicos a *Sonata para cordas*, de Carlos Gomes, obra que estreou na récita de 20 de julho de 1936 (item 3.1.2 deste capítulo). Aqui o texto do programa sublinha mais uma vez a singularidade da obra:

Como se sabe, Carlos Gomes dedicou-se quase que exclusivamente à música teatral, tendo-nos legado, nesta, todas as belas páginas de sua inspiração exuberante. Da imensa bagagem musical do grande compositor campineiro, a “Sonata” que ouviremos, é talvez a única obra escrita no gênero “camerístico”. (Programa 19 de março de 1938)

E mais adiante pontua:

O trabalho realizado com essa Sonata evidencia de maneira indiscutível, o grande conhecimento que Carlos Gomes possuía do gênero, o que constitui para todos nós, verdadeira revelação. Pena é que, na sua produção, não tenham sido mais numerosas as realizações “gênero puro” da música, que viriam ajuntar mais uma pedra à formação do monumento musical brasileiro da “*Musica de Câmara*”. (Programa de 19 de março de 1938, grifo do autor)

No repertório apresentado pelo Coral Paulistano, destacou-se a estreia de *Coisas deste Brasil*, composição de Camargo Guarnieri que, em 1937, recebeu o primeiro prêmio no concurso de peças corais instituído pelo Departamento de Cultura. A obra se constituía de três movimentos – “Reprovações”, “Aos mesmos Caramurus” e “A gente da Baía” – e, conforme determinava o regulamento do concurso, foi escrita sobre versos de Gregório de Mattos.

O texto do programa deu destaque também para a peça de Francisco Mignone, o *Cateretê*, sobre o qual esclarece não tratar-se de uma canção de origem popular, apesar do nome, mas onde se poderia reconhecer certa fusão da diversidade formadora do Brasil:

Não é uma peça popular, mas inspirada no popular. Reina a dança, sobe aos ares uma cantiga de alegria. Amalgamam-se as influências estranhas, fundem-se os caracteres diversos. É o branco, é o negro, é o mameluco, é o caipira, é o Brasil. É o Brasil



sem sul nem norte, soando na mesma alegria com que o Coral Paulistano canta para o Brasil. (Programa de 19 de março de 1938)

Sobre o *Quinteto em Dó Maior*, de Henrique Oswald, o texto do programa noticia que sua apresentação se devia à publicação da obra no Rio de Janeiro pela Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Embora tenha sido escrito ainda no século XIX, quando Oswald vivia na Itália, o *Quinteto* até então permanecia registrado apenas nos manuscritos. Com a publicação, a obra que permanecia pouco conhecida do público, apesar de sua envergadura, poderia dali em diante ser executada “com a frequência que ela merece” (Programa de 19 de março de 1938).

### **3.1.20. 42º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 4 de abril de 1938**

1ª Parte

RAVEL, Maurice (França, 1875-1937)

*Trio em lá menor* (Trio São Paulo)

2ª Parte

CASALI, Giovanni Battista (Itália, 1715-1792)

*Improperium* (coro misto a 4 vozes) (Coral Popular com a regência de Miguel Arquerons)

MANFREDINI, J. (Itália/Brasil, [?])

*A Casinha da Colina* (1ª audição) (coro misto a 4 vozes) (Coral Popular com a regência de Miguel Arquerons)

OLIVEIRA, Sophia Mello de (Brasil, [?])

*Toré* (coro a 4 vozes mistas) (Coral Popular com a regência de Miguel Arquerons)

LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil, 1886-1965)

*Tutú Marambá* (1ª audição) (coro a 4 vozes mistas) (Coral Popular com a regência de Miguel Arquérons)

BARBOSA DE BRITO, José (Brasil, [?])

*Babu como há de ser isto?* (1ª audição) (coro misto a 4 vozes) (Coral Popular com a regência de Miguel Arquérons)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*Cabocla Bonita* (coro misto a 4 vozes) (Coral Popular com a regência de Miguel Arquérons)

3ª Parte

MIGLIORI, Gabriel (Brasil, 1909-1975)

*Impressões brasileiras* (Quarteto Haydn)

Tamba-tajá

Sacy

Cantiga

Boi-bumbá

O Trio São Paulo abriu a récita de 04 de abril de 1938 com o *Trio em lá menor*, de Ravel. Ao comentar a peça, o texto do programa enfatiza a habilidade com a qual o compositor soubera extrair efeitos e coloridos originais da instrumentação restrita que caracteriza o gênero trio (violino, violoncelo e piano). Num esforço para aproximar-se das sonoridades produzidas pela peça, o texto se utiliza de uma série metáforas e outras expressões como, por exemplo: “O som límpido do violino dá brilho ao tema”; “Passando de um para outro, misturando cada um os matizes de seus sons, com grande ternura, com grande veemência, como luz quando brinca com uma pedra preciosa”; “Como chispas que saem de uma bigorna, são os frágeis sons do piano e do violino”; “Uma figura sussurrante nas cordas serve de fundo aos acordes vigorosos do piano”. (Programa de 04 de abril de 1938) Desse modo, o programa procura fazer daquela audição do *Trio* um convite para que o ouvinte aprecie as qualidades dos timbres e a riqueza com que Ravel soubera combiná-las.

Na segunda parte, o Coral Popular se apresentou pela primeira vez sob a batuta de Miguel Arquerons, que assumiu a regência do grupo em substituição à Martin Braunwieser. Na época o antigo regente fora destacado para integrar a Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura, que partiu em fevereiro daquele ano em direção ao Norte e Nordeste do país. O Coral iniciou a apresentação interpretando, do compositor italiano Giovanni Battista Casali, o *Improperium*, obra religiosa composta sobre um dos salmos de Davi. Na sequência, o grupo interpretou cinco canções brasileiras, sendo que três delas em primeira audição: *Casinha da colina*, *Tutú Marambá* e “*Babu como há de ser isto?*”.

No encerramento do programa o Quarteto Haydn apresentou mais uma vez as *Impressões Brasileiras*, de Gabriel Migliori, peça que fora premiada no concurso do Departamento de Cultura em 1936, tendo estreado na récita de 10 de dezembro de 1937 (item 3.1.16 deste capítulo).

### **3.1.21. 45º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 11 de junho de 1938**

#### 1ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Quarteto em fá, op.59 n.1* (Quarteto Haydn)

#### 2ª Parte

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*Sapo Cururu* (Coral Paulistano, maestro Fructuoso Vianna)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*Cabocla Bonita* (Coral Paulistano, maestro Fructuoso Vianna)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*Tenho um vestido novo* (Coral Paulistano, maestro Fructuoso Vianna)

BARBOSA DE BRITO, José (Brasil [?])

*Babu, como há de ser isto?* (Coral Paulistano, maestro Fructuoso Vianna)

LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil, 1886-1965)

*Cascata de Risos* (Coral Paulistano, maestro Fructuoso Vianna)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*Oh-za-Loanda* (Coral Paulistano, maestro Fructuoso Vianna)

3ª Parte

SCHUMANN, Robert ((Alemanha, 1810-1858)

*Quinteto em mi bemol maior, op. 44 – com piano* (Quarteto Haydn e Sousa Lima)

Allegro

Marcha Fúnebre

Scherzo

Final

Com a execução do *Quarteto em fá* (op.59, n.1) na récita de 11 de junho, o Departamento de Cultura retomou a execução integral dos quartetos de Beethoven, cuja primeira fase fora concluída na récita de 30 de dezembro de 1937 (item 3.1.17 deste capítulo). Conforme veremos adiante, esta segunda fase – que consta do op.59 (três quartetos), op.74 e op.95 – se estenderá até a récita de 07 de novembro de 1938 (item 3.1.25 deste capítulo). O texto do programa identifica um contraste profundo entre os opus 18 e 59, atribuído às lutas e ao sofrimento pessoal que fizeram amadurecer a alma de Beethoven:

O salto do 6º ao 7º quarteto é súbito e inesperado. Os 6 primeiros quartetos são a obra de um artista jovem, radiante de vida e desejoso de imitar os modelos que admira e ama (Haydn, Mozart); os que seguem são de um mestre já no outono da vida, depois de anos de sofrimentos e lutas. Entre 1800 e 1806, alternativas de desespero e de paixão, de alegria e de dor, amadureceram a alma de Beethoven. Amou e perdeu Giulietta Guicciardi, egoísta e indigna do amor ideal que lhe tinha votado o artista. No momento de desespero, pensou mesmo em acabar com a vida, e escreveu o pungente “Testamento de Heiligenstadt” (6 de outubro de 1802). Cada vez mais surdo e isolado do resto do mundo. As ideias da

liberdade, independência, fraternidade, trazidas pela Revolução vitoriosa, entusiasma Beethoven; ei-lo sonhando com a felicidade universal. Mas descobrindo logo as ambições pessoais e a vulgaridade escondidas debaixo das generosas aparências de heroísmo e desinteresse, a sua alma é ferida em seu ponto mais sensível. É neste período que seus meios de expressão tomam uma forma ampla e firme: escreveu o Concerto em dó menor, op. 37, a Heroica, a Sonata a Kreutzer, a Apassionata, o Fidelio. Um novo amor lhe aparece: em Maio de 1806 Tereza de Brunswick, que foi ao que parece a imortal amada. “Jamais me senti a tal altura, diz ele. Tudo é luz, pureza, claridade”. É neste período, em que pensava ter atingido a felicidade, que brotaram obras-primas, tais como: a Abertura de Coriolan, a Sinfonia em si bemol, e os 3 Quartetos da op. 59. (Programa de 11 de junho de 1938)

Já no primeiro movimento, Allegro, o texto identifica uma mudança significativa: “A primeira parte não é repetida; é a primeira vez que um Quarteto apresenta tal infração às regras da Sonata.” (Programa de 11 de junho de 1938) Era como se essa “infração” representasse um sintoma da busca pela liberdade de forma que o compositor só alcançara de fato nos quartetos que escreveu no fim de sua vida.

Na continuação do programa, o Coral Paulistano apresentou-se pela primeira vez sob a regência do maestro Fructuoso Viana, substituto de Camargo Guarnieri. Tendo sido contemplado com uma bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo à época, Camargo Guarnieri deixou a regência do Coral Paulistano e mudou-se para Paris para estudar. Como forma de homenagear o seu primeiro regente, o grupo executou o seu arranjo do canto de maracatu “Oh-za-Loanda”.

O Departamento de Cultura aproveitou a ocasião para fazer um balanço dos dois anos de atividade coral. Em um longo trecho do texto, que vale citar na íntegra, o Departamento de Cultura expõe as finalidades socializantes com as que promovia a prática do canto coletivo e chega a qualificar o Coral Popular como “o coro mais social do Brasil”:

Ninguém poderia realmente profetizar que em dois anos de existência, o costume de cantar em coro se tornasse apreciado do público paulista. Mas o bom exemplo do Coral Paulistano entusiasmou o nosso povo, tão perigosamente individualista, e se pode com isso fundar o Coral Popular, outro título de glória da nossa arte musical, atualmente. E não só da arte como da nossa vida social. Um grupo de cantores, alguns sem a menor noção de música, pessoas de todas as classes sociais, se reúnem

diariamente no seu clubezinho da rua Florência de Abreu 65, levados pelo gozo de cantar em coro. Adquirem logo uma alma nova, uma compreensão mais social e perfeita da vida, levados unicamente pelo poder socializador da arte dos sons. Canta junto e cantam os lindíssimos cantos populares do Brasil. As vozes se fundem no ambiente silencioso e as almas também. E assim, aos poucos, tocados por cantares de todas as regiões brasileira, vão criando em si mesmo uma concepção mais irradiante de vida nacional, formando com mais profunda constância, aquela alma social brasileira que decidirá dos nossos destinos como raça e como nação. Todos podem cantar no Coral Popular. Não é preciso saber música, nem mesmo voz bonita é preciso ter. Os cantos mais bonitos que a nossa memória guarda são os cantos de adormecer com que nossas mães e nossas amas nos embalam na primeira infância. Desses cantos nunca nos esquecemos e eles são como que o impulso inicial da nossa vida. É no entanto as amas e as mães não estudaram música nem procuram ter voz bonita para entoar o “Dorme, nenê” e o “Tutu marambá”. Todos quantos quiserem cantar em coro entre nós, podem se dirigir à Rua Florência de Abreu 65, nalguma noite de segunda, quarta ou sexta e se inscrever no coro mais social do Brasil. E aí descansarão mais suavemente dos trabalhos do dia, embalando-se, como na infância, à doce voz dos cantos nacionais. (Programa de 11 de junho de 1938)

Na terceira parte do programa, com a participação de Sousa Lima ao piano, o Quarteto Haydn retornou ao palco para executar o *Quinteto em mi bemol maior*, de Schumann, obra que já fora executada na récita de 17 de março de 1937 (item 3.1.8 deste capítulo).

### **3.1.22. 47º Concerto de Música de Câmara – 9 de julho de 1938**

1ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Quarteto em mi menor, op.59, n.2* (Quarteto Haydn)

Allegro

Molto adágio

Allegretto

Presto

2ª Parte

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*Ave Maria* (1ª audição) (Coral Paulistano regido por Frutuoso Vianna)

BARBOSA DE BRITO, José (Brasil, [?])

*Babú, como há de ser isto?* (a pedido) (Coral Paulistano regido por Frutuoso Vianna)

BARROSO NETO, Joaquim Antônio (Brasil, 1881-1841)

*Orfázinha* (Coral Paulistano regido por Frutuoso Vianna)

INDY, Vincent d' (França, 1851-1931)

*História de Malbrough* (1ª audição) (palavras em português, de Mário de Andrade) (solista D. de Barros) (Coral Paulistano regido por Frutuoso Vianna)

MIGNONE, Francisco (Brasil, 1897-1986)

*Cateretê* (Coral Paulistano regido por Frutuoso Vianna)

3ª Parte

MOZART, Wolfgang Amadeus (Áustria, 1756-1791)

*Trio em si bemol maior* (Trio São Paulo)

Allegro assai

Adágio

Rondó (tempo de minueto)

Dando continuação à execução integral dos quartetos de Beethoven, o concerto de 09 de julho de 1938 se iniciou com a apresentação do *Quarteto em mi menor*, a segunda das três peças do op.59. Aqui o texto do programa identifica um contraste com o op.59, n.1, no que diz respeito à estrutura formal. Se no quarteto anterior Beethoven demonstraria certa independência de forma, neste *Quarteto em mi menor* a escrita se aproximaria da forma simétrica mais “tradicional” empregada nas obras de Haydn e Mozart.

O conjunto de cinco canções que o Coral Paulistano apresentou na segunda parte do programa incluiu as estreias da *Ave Maria*, de Camargo Guarnieri, e da *História de Malbrough*, de Vincent D’Indy com tradução de Mário de Andrade.

Na última parte do programa, o Trio São Paulo executou o *Trio em si bemol maior*, obra que estaria envolta de certa “elegância palaciana” característica da música setecentista: “É a volúpia do prazer, a leviandade mesmo, a inconsequência frágil e aristocrática do século XVIII, que terminarão o programa de hoje.”

### **3.1.23. 49º Concerto Grátis do Departamento de Cultura – 16 de julho de 1938**

1ª Parte

HAYDN, Franz Joseph (Áustria, 1732-1809)

*Trio em Sol Maior* (Trio São Paulo)

Andante

Poco Adágio

Presto (à húngara)

2ª Parte

RIMSKY-KORSAKOFF, Nikolai (Rússia, 1872-1908)

*Soir Paisible* (pelo Sr. Sálvio Amaral, com acompanhamento de piano Sta. Nair de Carvalho Medeiros)

*La Romanella* (*canção napolitana, século XVIII*) (pelo Sr. Sálvio Amaral, com acompanhamento de piano Sta. Nair de Carvalho Medeiros)

VIANNA, Frutuoso (Brasil, 1896-1976)

*Toada nº 3* (pelo tenor Sálvio Amaral, com acompanhamento de piano Sta. Nair de Carvalho Medeiros)

CACCINI, Giulio (Itália, 1546-1618)

*Amaryllis* (Madrigal) (pela Sra. Branca Caldeira de Barros, com acompanhamento de piano Sta. Nair de Carvalho Medeiros)

BARBIROLLI, Alfredo (Itália, 18[?]-1931)



*Jene veux que dês Fleurs* (letra de François de Lagarenne)

NEPONUCENO, Alberto (Brasil, 1864-1920)

*Soneto* (versos de Coelho Netto) (pela Sra. Branca Caldeira de Barros, ao piano Sta. Nair de Carvalho Medeiros)

3ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Quarteto em Dó Maior, op.59, nº3* (Quarteto Haydn)

Introdução, allegro vivace

Andante com moto, quasi allegretto

Minueto

Allegro molto

O Trio São Paulo iniciou o concerto de 16 de julho de 1938 apresentando o *Trio em sol maior*, de Haydn.

Na sequência o Departamento de Cultura ofereceu mais uma vez um repertório dedicado à música para canto solista, no qual se apresentaram alguns dos integrantes do grupo de madrigal.

A terceira parte do programa encerrava a segunda fase da série integral dos quartetos de Beethoven com a execução do último quarteto do op.59. Aqui o texto do programa reconhece o ponto culminante no desenvolvimento do gênero nos limites de uma concepção clássica, por assim dizer. O programa justifica tal visão assumindo uma narrativa romantizada ao citar as palavras que Beethoven teria escrito no esboço do movimento final, Allegro Molto: “Vai! que a tua surdez não seja mais uma vergonha para ti, nem um mistério para os outros... Nada te impedirá jamais de compor a tua Música!” Com aquele Allegro Molto, Beethoven teria alcançado o máximo do poder sonoro do quarteto e, ao mesmo tempo, o ápice da “objetividade” da forma. Dali em diante, só lhe restaria enveredar para o caminho da expressão emocional.

### 3.1.24. 50º Concerto Grátis do Departamento de Cultura – 6 de agosto de 1938

#### 1ª Parte

LORENZO FERNANDEZ, Oscar (Brasil, 1897-1948)

*Trio Brasileiro* (pelo Trio São Paulo)

#### 2ª Parte

CASALI, Giovanni Battista (Itália, 1715-1792)

*Improperium*

ROSATO, Clorinda (Brasil, 1913-1975)

*Tatú é caboclo do Sul*

MANFREDINI, J. (Itália/Brasil, [?])

*A Casinha da Colina*

TEIXEIRA, Benedito Dutra (Brasil, 1892-1962)

*Um lenço*

LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil, 1886-1965)

*Ao som da viola* (1ª audição)

LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil, 1886-1965)

*O luar do sertão*

LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil, 1886-1965)

*Dorme, filhinho*

#### 3ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Quarteto em mi bemol maior, op. 74, n.10* (Quarteto Haydn)

Poco adágio – allegro

Adágio ma non troppo

Presto

Allegretto com variazioni

O concerto de 06 de agosto de 1938 iniciou-se com a apresentação do *Trio Brasileiro*, de Lorenzo Fernandez, descrita no programa como uma das peças mais expressivas e também mais representativas da música de câmara nacional. Mário de Andrade menciona a peça em dois momentos no *Compêndio de história da música*. Primeiro, na parte em que comenta a perda de predominância dos instrumentos de arco na música contemporânea. Nesse trecho o autor escreve:

Estão mesmo singularmente desprestigiados [os instrumentos de arco], e a literatura para violino, pra violoncelo, pouco tem produzido com valor real (Pizzetti, “Sonatas”; Ravel, “Tzigane”, “Sonata”; Lourenço Fernandes, “Trio Brasileiro”; Jarnach, “Sonata para Violino”; Soltan Kodaly, “Sonata para Violoncelo” etc.) (ANDRADE, 1933, p.199)

Mais adiante, no trecho em que Mário de Andrade discute sobre a liberdade formal na música contemporânea, o *Trio* serve como exemplo de composição que, apesar de estar escrita sobre moldes formais tradicionais, a forma já não teria a mesma importância para a sua compreensão:

Ora uma obra de um contemporâneo “moderno” muitas vezes até emprega formas tradicionais (“Trio Brasileiro” de Lourenço Fernandes; “Sonata” de Stravinsky; “Quarteto” de Mario Labroca; “Sonatina” de Camargo Guarnieri, etc. etc.) porém essa forma não afeta mais a compreensibilidade do ouvinte. (ANDRADE, 1933, p.206)

O *Trio Brasileiro* foi composto em forma cíclica, na qual os temas originais (de “inspiração nacional”) se cruzam com temas populares brasileiros. Na descrição dos movimentos do *Trio*, o texto do programa tenta dar ao ouvinte uma noção sobre como se processa a forma cíclica na peça:

No 1º movimento, escrito em forma de sonata, ouve-se já no fim, a canção “Sapo Cururu”. O 2º movimento é trabalhado com dois temas, sendo um popular, do Ceará, e outro de imaginação do autor. Esse movimento é chamado “Canção” e é, sem dúvida, a página mais feliz e também mais expressiva desta composição. Eis

que reaparece, no terceiro movimento, o tema “Sapo Cururu”, desta vez transformado e com o nome de “Dança”. O quarto e último movimento “allegro” está todo construído com um único motivo, muito curioso aliás, que foi colhido entre os sertanejos da região cuiabana pelo Dr. Roquette-Pinto. (Programa de 06 de agosto de 1938)

O programa reconhece no *Trio* uma das peças mais representativas do repertório de câmara nacional, pelo seu acabamento técnico refinado mas, sobretudo, pelo seu conteúdo e sua inspiração nacional: “Ouvi-lo, é perceber perfeitamente a intenção do autor de cingir-se ao cenário brasileiro na composição de todas as suas frases musicais.” (Programa de 06 de agosto de 1938)

O Coral Popular apresentou-se na segunda parte do programa. Entre canções já executadas em concertos anteriores, o grupo estreou *Ao som da viola*, de Fabiano Lozano.

Na sequência, o concerto seguiu com a execução integral dos quartetos de Beethoven, apresentando o *Quarteto em mi bemol maior*, op. 74. Nessa composição o programa identifica um ponto de ruptura, um contraste marcante em relação aos quartetos do op.59. O compositor já não demonstraria mais a mesma “objetividade soberba”, nem a “exterioridade brilhante” dos quartetos precedentes:

Beethoven, hoje, recolhe-se no mais profundo de seu ser e fazendo aparecer um canto misterioso de sua alma, exprime tudo o que nele descobre de amor inexprimido, de tristeza, de desejos insatisfeitos. Ele compõe um quadro psicológico comovente onde vivem os seus pensamentos mais íntimos. (Programa de 06 de agosto de 1938)

Na visão do programa, o op.74 representaria o abandono dos sentimentos melancólicos e uma vontade franca de resistir à dureza da vida. Como se Beethoven abandonasse as incertezas e se lançasse com convicção em uma luta onde não haveria espaço para sentimentos contrários, apenas a vontade de resistir.

### 3.1.25. 54º Concerto Grátis do Departamento de Cultura – 07 de novembro de 1938

#### 1ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Quarteto n. 11, op.95, em lá menor* (pelo Quarteto Haydn)

Allegro con brio

Allegretto ma non troppo

Allegro assai vivace

Larghetto – Allegretto agitado – Allegro

#### 2ª Parte

VICTORIA, Tomás Luis de (Espanha, 1548-1611)

*Ave Maria* (1ª audição) (pelo Coral Popular, com regência de Miguel Arquerons)

OLIVEIRA, Sophia Mello de (Brasil, [?])

*Foi o vento... foi a vida* (pelo Coral Popular, com regência de Miguel Arquerons)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*O capim da lagoa* (pelo Coral Popular, com regência de Miguel Arquerons)

TEIXEIRA, Benedito Dutra (1892-1962)

*Um lenço* (pelo Coral Popular, com regência de Miguel Arquerons)

LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil, 1886-1965)

*Bandinha da roça* (pelo Coral Popular, com regência de Miguel Arquerons)

#### 3ª Parte

SCHUMANN, Robert (Alemanha, 1810-1858)

*Trio em fá maior, op. 80* (pelo Trio São Paulo)

Molto animato

Con espressione intima

Moderato

Non troppo vivo

Na récita de 07 de novembro de 1938 o Quarteto Haydn prosseguiu com a execução dos quartetos de Beethoven apresentando o op.95, intitulado “Quarteto Serioso”. O programa identifica nessa obra certa semelhança com os primeiros quartetos (op.18) o que, entretanto, não indicaria uma intenção de retorno. Tal semelhança se daria pelo emprego de pensamento musical mais “reduzido” e um material temático dito mais “simples”, diferente da “grandeza sinfônica” que se observou nos quartetos do op.59. Isto é, se no op.59 Beethoven teria alcançado uma sonoridade mais expansiva, que lembraria a potência de uma orquestra sinfônica, aqui, como no op.18, o compositor daria ao material musical um tratamento puramente quartetístico, mais conciso e mais sóbrio, fazendo jus ao título de “Serioso”.

Na participação do Coral Popular, o grupo apresentou o moteto *Ave Maria*, do compositor espanhol Tomás Luis de Victória, além de arranjos e peças de artistas brasileiros já apresentados em outras ocasiões.

Na parte final do concerto o Trio São Paulo executou o *Trio em fá maior*, op. 80, de Schumann.

### **3.1.26. 55º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura – 19 de novembro de 1938**

#### 1ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Quarteto n. 12, op. 127, em mi bemol* (pelo Quarteto Haydn)

Magestoso Allegro

Adágio ma non troppo e molto cantábile

Scherzo

Final

#### 2ª Parte

CASALI, Giovanni Battista (Itália, 1715-1792)

*Improperium* (pelo Coral popular, sob a regência do Prof. Miguel Arquerons Verdaguer)

SCHUMANN, Robert (Alemanha, 1810-1858) – LOZANO, Fabiano (Espanha / Brasil, 1886-1965)

*Devaneio* (1ª audição para coro) (pelo Coral popular, sob a regência do Prof. Miguel Arquerons Verdaguer)

OLIVEIRA, Sophia Mello de (Brasil, [?])

*Toré* (pelo Coral popular, sob a regência do Prof. Miguel Arquerons Verdaguer)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*O capim da lagoa* (pelo Coral popular, sob a regência do Prof. Miguel Arquerons Verdaguer)

MIGNONE, Francisco (Brasil, 1897-1986)

*Canção Brasileira*

LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil, 1886-1965)

*Bandinha da Roça* (pelo Coral popular, sob a regência do Prof. Miguel Arquerons Verdaguer)

3ª Parte

MENDELSSOHN, Felix (Alemanha, 1806-1847)

*Canzonetta* (pelo Quarteto Haydn)

BORODIN, Alexei Porphyrjevitch (Rússia, 1834-1887)

*Noturno* (pelo Quarteto Haydn)

GRIEG, Edward Ragerup (Noruega, 1843-1907)

*Intermezzo* (pelo Quarteto Haydn)

Com a apresentação do op.127 na récita de 19 de novembro de 1938 o Departamento de Cultura iniciava o último estágio da execução integral do quartetos de Beethoven, que corresponderia aos opus 127, 130, 131, 132, 133 e 135. Segundo o texto do programa, esses trabalhos datam dos últimos três

anos da vida do compositor, um período de grande sofrimento e agonia. Nesse sentido, são descritos como as últimas confissões do gênio de Beethoven, seu testamento artístico. A partir desse ponto o compositor teria abandonado definitivamente os traços de objetividade formal dos quartetos precedentes para aprofundar-se no subjetivismo. Quer dizer, na expressão dos seus “sofrimentos morais e físicos”, privilegiando uma intenção descritiva e transcendendo assim aos limites estabelecidos pela forma.

O texto do programa prepara o ouvinte para uma obra de difícil compreensão, na qual o compositor substituíra os moldes formais por um encadeamento de ideias musicais. Era preciso ouvi-la com outra atitude, diferente das obras anteriores:

A maneira por que a maioria do público ouve e segue uma obra de música de câmara deve, neste caso, transformar-se por completo. O público está acostumado a observar, sobretudo na 1ª audição, exclusivamente certos detalhes do quarteto (*tema, melodia* etc., tudo o que agrada ao ouvido, como *ária, cantilena* etc.). O resto é considerado um desenvolvimento engenhoso, onde voltam fragmentos do tema, mas para o qual não se pensa ser necessário ter a mesma atenção mostrada para com este; no desenvolvimento o ouvido descansa, tornando-se de novo atento só no fim do movimento. Ora, nos últimos quartetos de Beethoven, não existe essa espécie de *desenvolvimento-enchimento*, pois que o Mestre, como Wagner em sua melodia infinita – encadeia os seus pensamentos organicamente, compasso por compasso, desde a 1ª até a última nota. É preciso ouvir tudo ou nada. Quem desleixa um só compasso perde o fio do labirinto. Si para um ouvido profano os temas são de percepção difícil, com justa razão o são muito mais os seus encadeamentos e desenvolvimentos, por vezes bastante complicados. (Programa de 19 de novembro de 1938, grifo do autor)

De modo semelhante, Emmanuel aborda o quarteto op.131 no dicionário de obras que integra o volume *L'Initiation a la musique*:

C'est une immense composition, d'un seul tenant, qui ne comporte pas moins de treize ou quatorze épisodes distincts. Il n'est plus question ici de “musique à deux thèmes”, de symétries, de tons choisis à l'exclusion des autres. C'est un enchaînement de pensées austères, joyeux, dramatiques. [...] CEuvre transcendante à coup sûr, et qui, à l'auditeur attentif, est un haut enseignement. Elle apprend à écouter et à goûter des architectures sonores de formes non coutumières, où la profusion des motifs se substitue à la régularité prévue des constructions classiques. Sans infirmer en rien la valeur de ces dernières, elle montre que le champ rest ouvert à tous les



plans possibles, à tou les agencements, pourvu qu'ils soient au service d'une pensée sûre d'elle-même, et que leur ordonnance soit claire. (EMMANUEL, 1935, p.185)<sup>20</sup>

Em ambos os casos a apreciação de um obra de música é encarada como um exercício de audição, como uma atitude que precisa ser ativa, pois que depende de uma predisposição do ouvinte para acompanhar o pensamento musical do compositor. Se nos último quartetos Beethoven substituiu certa previsibilidade das construções clássicas por uma profusão de motivos, para não perder o “fio do labirinto” seria preciso acompanhar compasso por compasso o modo particular como ele encadeia e desenvolve o material.

Na segunda parte do programa, o Coral Popular fez a sua última apresentação daquele ano, tendo participado de três Concertos Públicos em 1938. Destacou-se no repertório a primeira audição do arranjo coral de Lozano sobre a peça *Réverie*, de Schumann, nominada no programa como “*Devaneio*”.

Ao final do concerto o Quarteto Haydn retornou ao palco para executar peças de Mendelssohn, Borodin e Grieg.

### **3.1.27. 59º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 22 de dezembro de 1938**

#### 1ª Parte

HAYDN, Franz Joseph (Áustria, 1732, 1809)

*Trio em Sol Maior* (pelo Trio São Paulo)

Andante (variações)

Poco Adágio, Cantabile

Presto (à húngara)

---

<sup>20</sup> “É uma composição imensa, de uma única sequência, que não comporta menos de treze ou quatorze episódio distintos. Não se trata mais aqui de ‘música a dois temas’, de simetrias, de tons escolhidos com exclusão dos outros. É um encadeamento de pensamentos austeros, joviais, dramáticos. [...] É seguramente uma obra transcendente e que é para o ouvinte atento um grande ensinamento. Ensina a ouvir e apreciar arquiteturas sonoras de formas não habituais, nos quais a profusão de motivos se substitui à regularidade prevista das construções clássicas. Sem invalidar em nada o valor destas últimas ela mostra que o campo permanece aberto a todos os planos possíveis, a todos os arranjos, contanto que eles estejam ao serviço de um pensamento seguro de si mesmo e que sua ordenação seja clara.” (EMMANUEL, tradução de OLIVEIRA, 1954, p. 181, 182)

## 2ª Parte

BACH, Johan Sebastian (Alemanha, 1685-1750)

*Meditação sobre o sofrimento de Cristo* (pelo Coral Paulistano)

TOMBELLE, Fernand de la (França, 1854-1928)

*Benedicta es tu (motete)* (Coro misto a 3 vozes 1ª audição) (pelo Coral Paulistano)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*A pombinha voou* (1ª audição para coro misto) (pelo Coral Paulistano)

MIGNONE, Francisco (Brasil, 1897-1986)

*Cantiga de ninar* (pelo Coral Paulistano)

CANTÚ, Paolo Agostinho (Itália/Brasil, 1878-1943)

*Cantiga de Jatobá* (1ª audição) (pelo Coral Paulistano)

## 3ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

*Quarteto n. 13, op. 130, em si bemol* (pelo Quarteto Haydn)

Adágio ma non troppo-Allegro

Presto

Andante com molto, ma non troppo

Alla danza tedesca

Cavatina

Finale

Na abertura do programa de 22 de dezembro de 1938 o Trio São Paulo apresentou o *Trio em sol maior*, de Haydn, obra que já apresentara alguns meses antes, na récita de 16 de julho (item 3.1.23 deste capítulo).

Na participação do Coral Paulistano, destacaram-se as primeiras audições de *Cantiga de Jatobá* (Agostinho Cantú), *A pombinha voou* (Arthur

Pereira) e a primeira audição paulista do moteto *Benedicta es tu* (Fernand de la Tombelle).

No encerramento do concerto, o Quarteto Haydn interpretou o op.130, último quarteto de Beethoven a ser apresentado em 1938, restando ainda outros quatro para a conclusão da série. O que se observou nos Concertos Públicos ao longo da execução integral dos quartetos de Beethoven, entre março de 1937 e dezembro de 1938, foi a reiteração de uma narrativa linear amplamente difundida na bibliografia que consultamos sobre a formação do gosto musical. Guardadas as particularidades, os autores desses trabalhos (ANDRADE, 1933; EMMANUEL, 1935; FELMAN, 1945; COPLAND, 2013) reconhecem unanimemente em Beethoven um esforço no alargamento das formas clássicas. Conforme observa Feldman (1945, p.71), era como se o compositor se recusasse a reconhecer a forma como sua mestra, insistindo, ao contrário, em que fosse sua serva. Essa recusa ganharia força paulatinamente em sua obra, até que no fim da vida, com os últimos quartetos de corda, Beethoven escaparia completamente à forma sonata no modo como fora concebida no século XVIII.

Ao promover a execução desses quartetos, o Departamento de Cultura visava uma história das formas musicais a fim de fixar para o ouvinte bases técnicas e contextuais para a apreciação dos repertórios. Em contraposição à uma escuta meramente distraída, quer dizer, alheia aos processos musicais que envolvem uma peça, essa narrativa privilegiou uma escuta racionalizada que exigia do ouvinte um esforço de compreensão e encontrava no reconhecimento da forma um dos principais, senão o principal meio para a apreciação musical.

Como assinalou Copland no trecho já citado anteriormente, a sonata seria a forma básica de quase toda a peça importante desde o século XVIII (COPLAND, 2013, p.131). Daí derivava a necessidade de esclarecer para o ouvinte dos Concertos Públicos os pormenores da forma, tanto no que se refere aos seus elementos técnicos essenciais (exposição, desenvolvimento, recapitulação etc.) quanto à transformação de sua fisionomia no tempo. A obra de Beethoven irá conduzir a narrativa não simplesmente por ser considerada paradigmática, mas por constituir-se como o exemplo mais didático dessa transformação. Ao recordarmos os extremos da execução integral dos quartetos nos Concertos Públicos, fica nítida a intenção de sublinhar um sentido de progressividade no tratamento da forma. Se por um lado, o programa de 17 de

março de 1937 (item 3.1.8 deste capítulo) reconhece nos “acentos clássicos” do op.18 uma familiaridade com a estética de Haydn e Mozart, por outro, este programa de 22 de dezembro de 1938 enfatiza uma ruptura com os moldes formais setecentistas no op.130.

Conforme escreve Mário de Andrade no *Compêndio de história da música*, “é na técnica, principalmente formal, que se manifesta em Beethoven a luta entre a tradição clássica e o tempo novo que se abria.” (ANDRADE, 1933, p.134) Nessa “luta”, Beethoven terminaria por desnortear a forma e abrir caminho para a música programática, das “formas desprovidas de fôrma”, que no romantismo substituiu a arquitetura sonora pelas intenções descritivas.

### **3.1.28. 60º Concerto Grátis do Departamento Municipal de Cultura – 29 de dezembro de 1938**

#### 1ª Parte

MOZART, Wolfgang Amadeus (Áustria, 1756-1791)

*Trio em dó maior* (pelo Trio São Paulo)

Allegro

Andante cantábile

Allegro

#### 2ª Parte

MOZART, Wolfgang Amadeus (Áustria, 1756-1791)

*Ave-Verum* (pelo Coral Paulistano, sob a regência Fructuoso Vianna)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*Ave Maria*

ROSATO, Clorinda (Brasil, 1913-1975)

*Quatro Corais* (sobre a poesia de Gregório de Mattos)

Anica, o que me quereis

Preso entre quatro paredes

Quando o mundo se acabar

Ouve, ó amigo João

3ª Parte

BORODIN, Alexei Porphyrevitch (Rússia, 1834-1887)

*Quarteto em ré maior* (pelo Quarteto Haydn)

Allegro moderato

Scherzo

Noturno

Finale

O Departamento de Cultura ofereceu em 29 de dezembro o último Concerto Público de 1938, tendo realizado vinte e duas apresentações ao longo daquele ano, divididas igualmente entre onze de música sinfônica e onze de câmara.

Na primeira parte do programa o Trio São Paulo apresentou o *Trio em dó maior*, de Mozart, composição já apresentada no ano anterior, na récita de 20 de novembro de 1937 (item 3.1.15 deste capítulo).

O Coral Paulistano abriu a segunda parte do concerto cantando outra peça de Mozart, *Ave-Verum*, um hino a “Corpus Christi” cuja letra foi retirada de um manuscrito do século XIV atribuído ao Papa Inocêncio. A peça seguinte foi *Ave Maria*, de Camargo Guarnieri, obra que estreara no concerto de 09 de julho de 1938 (item 3.1.22 deste capítulo). Por fim, o Coral Paulistano interpretou *Quatro Corais*, composição de Clorinda Rosato sobre versos de Gregório de Mattos.

O concerto encerrou-se com a execução do *Quarteto em ré maior*, peça já executada na récita de 02 de abril de 1936 (item 3.1.1 deste capítulo), na primeira participação do Quarteto Haydn em Concertos Públicos. Em um comentário breve sobre o *Quarteto* o programa destacou a importância de Borodin e do Grupo dos Cinco para a nacionalização da música na Rússia.

## CODA

Durante a década de 1930 a radiodifusão brasileira iniciava uma nova fase em que aos poucos deixaria para trás seu aspecto amadorístico para tornar-se uma atividade profissional e um negócio lucrativo. Contudo, a fase áurea do rádio no Brasil só aconteceu de fato após o fim da 2ª Guerra Mundial, quando o rádio se tornou verdadeiramente um fenômeno de massas. Na época do Departamento de Cultura, Mário de Andrade estava ciente de que no rádio brasileiro haviam espaços a serem ocupados. Ele também sabia que no futuro, a exemplo do que já acontecia em outros países com uma cadeia de radiodifusão mais consolidada, o rádio estaria cada vez mais presente no cotidiano das pessoas. A questão portanto era: como e com quais interesses esses espaços deveriam ser ocupados? O projeto de criação da Rádio Escola do Departamento de Cultura parece ser uma tentativa de responder a esse questionamento. A própria forma como estavam planejadas para acontecer as primeiras irradiações da emissora demonstra isso. Através de alto-falantes instalados em locais públicos, o Departamento de Cultura pretendia ocupar a praça pública, ocupar espaços na paisagem sonora da capital paulista.

Em 1936, por convite da Sociedade Paulista de Medicina, Mário de Andrade proferiu uma conferência intitulada *Terapêutica musical*, na qual se propõe a falar sobre os supostos poderes curativos da música e sobre o que alguns autores entendiam por “meloterapia”, isto é, a cura através dos sons. No trecho final da conferência, depois de discorrer a respeito da força de atuação da música sobre os indivíduos e sobre as massas, o autor encerra dando a sua visão de como seria a utilização hipotética da terapêutica musical sobre as coletividades. Pela beleza do texto e pela sua relevância para o tema deste trabalho, vale citar mais longamente o trecho:

A meloterapia, a meu ver, residirá na utilização desses poderes facilmente reconhecíveis [da música], não exclusiva, mas especialmente aplicados à coletividade. Uma organização social que empregasse a terapêutica musical à coletividade, não é uma utopia, porque isso já existe, só faltando sistematização. Proibir-se-ia os rádios e demais elementos de pandifusão da música, de executar peças apaixonadas, violentas, marciais, depois das vinte

horas... Todos os processos difusores do som seriam obrigados nessa hora, a executar só peças graves doces e serenas, para auxiliarem as crianças, os enfermos, os operários e as mães a dormir. Quando muito a um rádio apenas por noite, seria permitido a execução de canções, “jazz”, sambas e tangos, para os que se curam na dança, no jogo e no álcool, da irremediável superioridade humana. De manhã, alvoradas claras de claros acordes simples, em alegros moderados concitariam o ser à ginástica, ao banho e ao trabalho contente. Ritmos bem ordenados de danças e rondós populares, seriam ouvidos nas usinas, nas fábricas, nos cais de mercadorias, facilitando os trabalhos. Nas temporadas de fabricação intensiva, estas mesmas músicas ou quaisquer outras facilmente reconhecíveis de todos, seriam executadas mais rápido que no andamento ordinário – o que contribuiria não somente para dinamizar com mais rapidez os gestos, como, pela mutação sensível do andamento, a tornar consciente no operário a precisão de trabalhar mais rápido. No jantar, no almoço, viriam músicas bem digestivas, como essas fáceis, gostosas e mesmo banais, cantorias de ópera francesa e italiana, que só agradam por fora, ativam a disposição dos que não têm preconceitos, e permitem conversar. Um Bach, um Villa-Lobos, um Mussorgski ouvidos à mesa seria terrível. Não são autores digestivos, e junto deles é pecado conversar. Digestivos e conversáveis são uma deliciosa abertura de Rossini, um La Donna é móbile, um Sento una forza indômita, uma meditação de “Thaís”, que enfeitam tão bem uma sala de jantar, como um “jazz” decora um “grill-room” de estação de águas...

Estou pressentindo a objeção de todos: – Mas nesse caso não haverá mais lugar para concertos!... Haverá sempre concertos e horas serão também determinadas para que todos escutem um Mozart, um Scarlatti, um Wagner, um Henrique Oswald. Mas isso é o domínio da estética e não desta notícia, em que tive a audácia imperdoável de namorar com a Medicina...” (ANDRADE, 1972b, p. 55-56)

Esse trecho expressa muito bem a convicção de Mário de Andrade no poder socializante da música como força coletivizadora, assim como demonstra sua percepção de que os meios massivos de difusão potencializavam tal característica. Através do rádio a música poderia ultrapassar as salas de concerto para se estabelecer em quase todos os lugares como uma espécie de língua franca.

O Departamento de Cultura foi uma experiência inédita e singular na história das políticas culturais de São Paulo e certamente a Rádio Escola teria sido a voz do Departamento a ganhar força no dia-a-dia da cidade. A impossibilidade de levar ao ar a emissora não significou que alguns dos objetivos que envolviam a sua criação não tenham sido cumpridos. Como foi dito, os corpos estáveis e a Discoteca Pública assumiram por seus próprios meios o

projeto de formação do gosto musical do público paulistano. No contexto onde se almejava uma inversão nas práticas elitistas e antidemocráticas da arte, ambos provaram ser necessários. Tão necessários que alguns deles – a Discoteca Pública (atual Discoteca Oneyda Alvarenga), o Coral Paulistano (atual Coral Paulistano Mário de Andrade) e o Quarteto Haydn (atual Quarteto da Cidade de São Paulo) – ainda hoje existem e permanecem atuantes, mais de oitenta anos depois de sua criação.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDANUR, Elizabeth França. **Os "ilustrados" e a política cultural em São Paulo**: o departamento de cultura na gestão Mário de Andrade (1935-1938). 1992. Dissertação de mestrado - Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

ALMEIDA BESSA, Virgínia. **A escuta singular de Pixinguinha**: história e música no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010.

ALVARENGA, Oneyda. Pequena contribuição ao estudo das questões de organização discotecária. In. **Boletim Latino Americano de Música**, v. IV, Montevideu, p. 267-278, 1938.

\_\_\_\_\_. **Mário de Andrade, um pouco**. Rio de Janeiro; São Paulo: José Olympio Editora; Conselho Estadual de Cultura, 1974.

\_\_\_\_\_. **Cartas**: Oneyda Alvarenga/Mário de Andrade. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário de. **Compêndio de história da música**. 2ª edição. São Paulo: Casa Sotero, 1933.

\_\_\_\_\_. **Música, doce música**. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª edição. São Paulo; Brasília: Livraria Martins; Instituto Nacional do Livro, 1972a.

\_\_\_\_\_. **Namoros com a medicina**. 3ª edição. São Paulo; Brasília: Livraria Martins; Instituto Nacional do Livro, 1972b.

\_\_\_\_\_. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

\_\_\_\_\_. **Aspectos da música brasileira**. 2ª edição. São Paulo. Livraria Martins, 1975.

\_\_\_\_\_. **Música e jornalismo**: Diário de São Paulo. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: HUCITEC; Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Sejamos todos musicais**. Introdução, estabelecimento de texto e notas de Francini Venâncio de Oliveira. São Paulo: Alameda, 2013b.

ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e o modernismo musical no Brasil: identidade nacional, política e redes sociais entre os anos 1930 e 1940. In. **Revista e-hum**, v. 3, n. 2, 2010. Disponível em: <http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/article/view/423> Acesso em: 14/11/2014.

ARRIBÁ, Sergio. El peronismo y las políticas de radiodifusión (1946-1945). In. MASTRINI, Guillermo (org.). **Mucho ruido, pocas leyes**: economía y políticas de comunicación en la Argentina. Buenos Aires: La Crujía, 2009.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARBATO, Roberto Jr. **Missionários de uma utopia nacional-popular**: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.

BARBOUR, Phiplip L. La difusión de la música de las Américas por medio de la radio de onda corta. In. **Boletín Latino Americano de Música**, Montevidéo, p. 127-152, 1941.

BARTÓK, B. Música mecanizada. In. **Escritos sobre música popular**. México: SigloVeintiuno, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BLANNING, Tim. **O triunfo da música**. São Paulo : Comanhia das Letras, 2011.

BORDOLLI, Marita Fornaro. **En el comienzo fue la radio**: exposición en el marco del 80 aniversario del Sodre. Montevidéo: SODRE, 2009.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CABRAL, Sérgio. **MPB na era do rádio**. São Paulo: Lazuli, 2011.

CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

\_\_\_\_\_. Políticas públicas culturais de 1924 a 1945: o rádio em destaque. In. **Estudos Históricos, Mídia**, n.31. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003. Consultado em 20/03/2013. Disponível em: [www.casaruibarbosa.gov.br](http://www.casaruibarbosa.gov.br)

\_\_\_\_\_. O historiador e o rádio. In. **Anais do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da INTERCOM**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

\_\_\_\_\_. **O rádio na sintonia do tempo**: radionovelas e cotidiano (1940-1946). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.

CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo (orgs.). **Mário de Andrade: me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 1997.

CAROZZE, Valquíria Maroti. **Oneyda Alvarenga: da poesia ao mosaico das audições.** São Paulo: Alameda, 2014.

CARVALHO TEIXEIRA, Maurício de. **Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira.** 2001. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de (org.) **Missão de Pesquisas Folclóricas, Cadernetas de Campo.** DVD-ROM. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural São Paulo, 2011.

CHAGAS, Genira. **Rádiodifusão no Brasil: poder, política, prestígio e influência.** São Paulo: Atlas, 2012.

COEUROY, André. **Panorama da música contemporânea.** Tradução de Maria Lourdes Cabral. São Paulo: Antena, s/d.

COLI, Jorge. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística *Mundo Musical*.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928). In. **Revista Música**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 75-121, maio/novembro, 1995.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música**. São Paulo: Realizações Editora, 2013.

DOSSIÊ MODERNISMO: EM DEBATE. In. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n.55, p.9-89, março/setembro, 2002.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: HUCITEC, 1977.

DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA. **Catálogo Histórico-Fonográfico**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.

EGG, André. Modernismo musical e colaboração internacional na Política de Boa Vizinhança. In. Revista **Baleia na rede**: estudos em arte e sociedade. N.10, V.01. São Paulo: UNESP, 2013. ISBN: 1808-8473. Consultado em: 15/02/2014. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/viewFile/3356/2582>

EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **Arte e política no Brasil**: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014.

EL DEPARTAMENTO de Cultura de la Municipalidad de São Paulo. In. **Boletín Latino Americano de Música**, vol. III, Montevideu, p. 459-471, 1937.

EMMANUEL, Maurice (org.). **L'initiation a la musique**: a l'usage des amateurs de musique et de radio. Paris: Editions Du Tambourinaire, 1935.

EMMANUEL, Maurice (org.). **Iniciação à música**: para uso dos amadores de música e de rádio, 2ª ed. Tradução de Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1962.

ESTRELA, Arnaldo. Música de câmara no Brasil. In. **Boletín Latino Americano de Música**, Rio de Janeiro, vol. VI, p. 255-281, 1946.

FELDMAN, Harry Allen Feldman. **Como entender e apreciar música**: guia prático para ouvintes de rádio e concertos. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1945.

FOCILLON, Henri. Arte e Cultura Populares. In: **Revista Brasileira de História**, v.8, n.15. São Paulo: USP, 1987. p. 205-214.

FRITH, Simon. Music and Everyday Life. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. (org.) **The Cultural Study of Music**: a critical introduction. Londres, Nova York: Routledge, 2003. P.92-101.

GARCIA, Tânia Costa; TOMÁS, Lia (orgs.). **Música e política**: um olhar transdisciplinar. São Paulo: Alameda, 2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

GARRAMUÑO, Florencia. Modernidades Primitivas: tango, samba e nação. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **Educação e cultura no rádio brasileiro**: concepções de radioescola em Roquette-Pinto. 2008. Tese de doutorado - Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

GUERRINI Jr, Irineu. **A elite no ar**: óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

GURGUEIRA, Fernando Limongeli. **Integração nacional pelas ondas**: o rádio no Estado Novo. São Paulo: Hucitec, 2009.

HAUSSEN, Dóris Fagundes. **Rádio e política**: tempos de Vargas e Perón. 1992. Tese de doutorado. Departamento de Comunicação e Artes da Escola de

Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992.

HILL, Ralph. **Sinfonia**. Tradução de João de Freitas Branco. Lisboa: Ulisseia, 1956.

\_\_\_\_\_. **O concerto**. Tradução João de Freitas Branco. Lisboa: Ulisseia, 1956.

IAZZETA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: FAPESP e Perspectiva, 2010.

KATER, Carlos Elias. **Música Viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora, 2001.

LANGE, Francisco Curt. Fonografia pedagógica – II. In. **Boletín Latino Americano de Música**, vol. I, Montevideu, p. 197-260, 1935a.

\_\_\_\_\_. Organización musical en el Uruguay: la Orquesta Sinfonica del Servicio de Difusión Radio Electrica. In. **Boletín Latino Americano de Música**, Montevideu, p. 111-132, 1935b.

\_\_\_\_\_. Tres conferencias em la Universidad Mayor de San Marcos de Lima. In. **Boletín Latino Americano de Música**, Montevideu, p. 117-156, 1936.

\_\_\_\_\_. Fonografia pedagógica - III. In. **Boletín Latino Americano de Música**, vol. IV, Bogotá, p. 99-131, 1938.

LAS ACTIVIDADES musicales latino americanas en Montevideo. In. **Boletín Latino Americano de Música**, v.III, Montevideu, p. 461-467.

MacCANN, Bryan. **Hello hello Brazil**: popular music in the making of modern Brazil. Durham and London: Duke University Press, 2004.

MORAES, José Geraldo Vinci. **História e música**: canção popular e conhecimento histórico. In. Revista Brasileira de História, vol.20, n.39. São Paulo: ANPUH, 2000a.

\_\_\_\_\_. **Metrópole em sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000b.

MORELLI, Rita C. L. **Indústria Fonográfica**: um estudo antropológico. 2ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. Fontes Audiovisuais: A história depois do papel. In. PINSKY, Carla (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. Pp.235-289.

MOTA, Carlos Guilherme. O Brasil do Estado Novo: matrizes político-ideológicas. In. PRADO, Maria Lígia Coelho (org.) **Vargas e Perón**: aproximações e perspectivas. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2009. p. 195-215.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

PATRÍCIO, Edgar. Movimentos iniciais do rádio “escolar” no Brasil. In. **Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Fortaleza: INTERCOM, 2012.

RAFFAINI, Patricia Tavares. **Esculpiendo a cultura na forma Brasil**: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938). São Paulo: Humanitas, FFLCH, USP, 2001.



ROCHA, Francisco. Na Trilha das grandes orquestras. O ABC da cidade moderna. Aviões, Bailes e Cinema. In. MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

SAMUEL, Claude. **Panorama da arte musical contemporânea**. Tradução João de Freitas Branco. Lisboa: Estúdios Cor, 1964.

SANDRONI, Carlos. **Mário contra Macunaíma**: cultura e política em Mário de Andrade. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

\_\_\_\_\_. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida do século XXI**: no loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SMITH, Carleton Sprague. Relações musicais entre o Brasil e os Estados Unidos de Norte América. In. **Boletín Latino Americano de música**, v. VI, Rio de Janeiro, 141-148, 1946.

SOUSA LIMA, João de. **Moto perpetuo**: autobiografia do Maestro Sousa Lima. São Paulo: IBRASA, 1982.

TAYLOR, Davidson. Música en el aire. In. **Boletín Latino Americano de Música**, vol. V, Montevideu, p. 215-219, 1941.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TONI, Flávia Camargo. **A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

\_\_\_\_\_. Uma orquestra sinfônica para São Paulo. In. **Revista Música**, v.6, n.1/2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995. Pp. 122-149.

\_\_\_\_\_. (org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: SENAC, 2004.

\_\_\_\_\_. Missão: as pesquisas folclóricas. In. **Mário de Andrade: Missão de Pesquisas Folclóricas (CD)**. São Paulo: SESC/SP, 2006.

\_\_\_\_\_. A musicologia e a exploração de arquivos pessoais. In. **Revista de história**, n.157. São Paulo: USP, 2007. p.101-128.

TRAVASSOS, Elizabeth. Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

VILLA-LOBOS, Heitor. Oscar Lorenzo Fernández. In. **Boletín Latino Americano de Música**, V. VI, Rio de Janeiro, p.589-593, 1946.

WIEBE, G. D. El rádio en el ambiente musical de las Escuelas Públicas. In. **Boletín Latino Americano de Música**, vol. V, Montevideú, p. 161-167, 1941.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários**: a música em torno da semana de 22. São Paulo, SCCT/Livraria Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. Algumas questões de música e política no Brasil. In. SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. (org.). **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

## ANEXOS

### Programa do Concerto Público de 28 de março de 1936

#### 1ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827)

- *“Egmont”, Abertura*

SCHUBERT, Franz (Áustria, 1797-1828)

- *Suíte do balé “Rosamunde”*

WEINBERGER, Jaromír (Tchecoslováquia, 1896-1967)

- *Polka e Fuga de “Schwanda, o gaiteiro”*

#### 2ª Parte

MIGNONE, Francisco (Brasil, 1897-1986)

- *“Batucagé”* (1ª audição)

ROSSINI, Gioachino (Itália, 1792-1868)

- *“Semíramis”, Abertura*

Com o concerto de hoje o Departamento de Cultura, inicia a série dos seus concertos populares. O programa está composto de obras para orquestra, que é a composição instrumental mais complicada e mais rica.

A orquestra diferencia-se da banda por usar instrumentos que pela sua delicadeza de som, não se prestam muito para execuções de conjunto ao ar livre. Os violinos, as harpas, o piano, e demais instrumentos de cordas, têm um lugar muito saliente na orquestra, ao passo que desaparecem das bandas ao ar livre, em que são usados exclusivamente instrumentos de sopro, além dos timbales e demais instrumentos da percussão.

No programa de hoje serão executadas três obras geniais de compositores célebres e duas obras de autores vivos.

Há duas “aberturas”, uma de Beethoven, outra de Rossini. A “abertura”, é uma composição orquestral destinada a servir de introdução às representações teatrais, geralmente óperas. A de Beethoven foi destinada a abrir o drama de Goethe, e nós temos assim numa harmoniosa coloração, dois dos maiores gênios de que a humanidade se orgulha. A abertura de “Egmont”, é perfeitíssima, duma severa nobreza de expressão.

A outra abertura, Rossini a escreveu, para iniciar a sua ópera “SEMIRAMIS”. Estamos ainda diante dum compositor genial, mas a sua linguagem é um outro mundo da música. Trata-se duma obra mais leve, mais graciosa, mais expansiva, como era da tradição italiana do início do século passado.

O outro grande gênio executado no concerto de hoje é Schubert, o famoso compositor austríaco. Embora celebrado principalmente pelas suas canções e música instrumental, Schubert escreveu também numerosa música teatral, pouco executada atualmente. Mas o bailado composto para a “Rosamunda”, faz parte sempre dos repertórios sinfônicos, pela sua beleza e pela sua graça tão vienense.

Dos autores vivos, Jaromir Weinberger é tcheco e Francisco Mignone, brasileiro. Do primeiro escutaremos trechos destacados da sua ópera mais célebre, “Schwanda, o Gaiteiro”, toda construída com músicas populares de sua pátria.

Francisco Mignone, nasceu em São Paulo e é um dos mais notáveis compositores nacionais. Também a peça dele que vamos ouvir, é toda inspirada na música popular do Brasil. Chama-se “Batucagé”, principalmente na Baía, a qualquer bailarico de pretos. Em geral, terminam sempre num “Batucagé” furioso, as cerimônias de feitiçaria, hoje vulgarmente chamadas “macumbas”. Francisco Mignone, procura descrever nesta sua peça violenta, uma das cerimônias mais impressionantes da feitiçaria negra do Brasil, a “queda do santo”. É uma dança de loucura, realizada pelas mulheres da seita, as “Filhas de Santo”. Dançam, dançam, mexendo o corpo todo, girando sem parar, violentamente, até que uma delas tomada de verdadeira alucinação “cai no santo”, isto é, sente que o santo invocado entrou dentro dela, e perde os sentidos.

Os ouvintes deverão apreciar o acerto com que Francisco Mignone soube se aproveitar dos ritmos e das tão lindas melodias nacionais, para descrever com a sua orquestra cheia de vida e de sonoridade novas, esta cerimônia violenta.

Sem dúvida, não estamos mais usando a orquestra tão equilibrada e fácil de entender que Beethoven, Rossini e Schubert empregaram um século atrás. Trata-se duma orquestra moderna, diferente da antiga, porque os tempos mudaram mas igualmente equilibrada e rica. Os seus efeitos chocam apenas os que ainda não estão acostumados a ouvir música moderna, e a isso o público paulista precisa se acostumar. Só é verdadeiramente feliz o povo que, sem desprezar o passado, saiba amar e entender o tempo em que vive. Erra quem imagina que o passado foi melhor que o presente. E seria uma feia injustiça que não entendêssemos nem cultivássemos os grandes artistas da atualidade, em nome dum passado que, por ilustre que seja, não poderá mais voltar. Si já compreendermos o passado, busquemos compreender também o presente, porque assim, além de termos mais numerosos prazeres artísticos, distribuiremos os nossos aplausos com justiça mais honesta.

**Programa do Concerto Público de 02 de abril de 1936**

## 1ª Parte

BEETHOVEN, Ludwig Van (Alemanha, 1770-1827) – Op.1, n.º3

*Trio em Dó menor* (Pelo Trio São Paulo)

Allegro com brio

Andante cantábile con variaxioni [sic]

Minuetto (Quase Allegro)

Finale (Prestissimo)

## 2ª Parte

MANFREDINI, J. (Itália/Brasil, [?])

*Casinha pequenina* (canção popular, arranjo para 4 vozes mistas) (pelo Coral Paulistano)

OTERO, Felix (Brasil, 1868-1946)

*As violetas* (para 3 vozes femininas) (pelo Coral Paulistano)

LOZANO, Fabiano (Espanha/Brasil, 1886-1965)

*Dorme filhinho* (melodia popular, arranjo para 4 vozes mistas) (pelo Coral Paulistano)

MERULO, Claudio (Itália, 1533-1604)

*Madonna poi ch'uccider mi uolette* (Madrigal a 4 vozes mistas) (pelos Madrigalistas)

GERO, Jhan (França, século XVI)

*Peró ch'amor mi sforza* (Madrigal a 4 vozes mistas) (pelos Madrigalistas)

PIERLUIGI DA PALESTRINA (Itália, 1525-1594)

*Gitene, liete rime* (Madrigal a 4 vozes mistas) (pelos Madrigalistas)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

*Tenho um vestido novo* (Tema popular, arranjo para 4 vozes mistas) (pelo Coral Paulistano)

*Cabocla bonita* (Tema popular, arranjo para 4 vozes mistas) (pelo Coral Paulistano)

VILLA-LOBOS, Heitor (Brasil, 1887-1959)

*Na Bahia tem* (para 4 vozes masculinas) (pelo Coral Paulistano)

*Xangô* (para 4 vozes mistas) (Coral Paulistano)

### 3ª Parte

BORODIN, Alexei Porphyrevitch (Rússia, 1834-1887)

*Quarteto em Ré maior* (pelo Quarteto Haydn)

Allegro Moderato

Scherzo (Allegro)

Finale (Allegro)

Noturno (Andante)

Este segundo concerto realizado pelo Departamento de Cultura apresenta ao público paulistano, quatro dos organismos musicais criados para as irradiações da Rádio Escola.

Serão executadas [sic] um Trio e um Quarteto. Entre os conjuntos instrumentais um Trio e um Quarteto [sic]. Entre os conjun- te [sic] a fusão mais perfeita, reunindo os três principais instrumentos de cordas e arco, dois violinos, uma viola e um violoncelo. No Trio, ao violino e ao violoncelo, foi ajuntada a voz dum piano. A fusão sonora não é, por certo, tão perfeita como a do quarteto, mas em compensação o piano com a sua poderosa riqueza, traz ao conjunto uma variedade nova, de fecunda fantasia.

As peças escolhidas foram desta vez um Trio de Beethoven e um Quarteto de Borodine [sic]. As duas obras estão construídas conforme a tradição clássica, que tem por base a chamada “forma sonata”. Consiste esta forma na união de três trechos diversos: o primeiro em andamento rápido (Allegro), o segundo em andamento vagaroso e o Final em andamento rápido. É costume generalizadíssimo acrescentar-se a esses três tempos obrigatórios, mais um,

central, escolhido pela fantasia do autor. Com efeito o Trio de Beethoven, conforme a maneira geralmente seguida na segunda metade do século dezoito, apresenta um Minuete, a dança de salão mais usada naquele tempo. Já o Quarteto de Borodine [sic], traz um Scherzo, peça geralmente vivaz e cheia de espírito brincalhão.

O Trio de Beethoven, que vai ser executado é uma obra de mocidade. Ainda não representa completamente o grande gênio, que seria também mais tarde uma figura moral do espírito clássico, influenciada pela música do século dezoito em cujo final Beethoven nasceu. Mais tarde Beethoven apontaria resolutamente o Romantismo, esta maneira artística que preferiu, em música, a profundidade da expressão sentimental, sacrificando a beleza das formas musicais. O Quarteto de Borodine [sic] já representa o Romantismo do século passado. Borodine [sic] é um compositor russo pertencente ao famoso Grupo dos Cinco, que procurou dar à música um caráter bem russo, bem nacional. É razoável que as nações procurem manifestar em suas artes, os sentimentos, os caracteres e os ideais da nacionalidade.

O que Borodine [sic] e seus companheiros fizeram para a música russa, também Carlos Gomes, Alexandre Leví e Alberto Nepomuceno procuraram fazer para a música nacional brasileira. E da mesma forma que na Rússia, na Espanha, na Hungria, também os compositores brasileiros foram buscar a sua inspiração nas canções populares. Porque o povo, mais libero de influências estrangeiras, quando canta, manifesta com maior naturalidade e profundidade os caracteres e os sentimentos da coletividade. O Coral Paulistano vai por isso mostrar como os compositores brasileiros de agora estão se inspirando nas canções populares do Brasil. J. Manfredini, Félix Otero, Fabiano Lozano, Artur Pereira, e Villa-Lobos, são todos compositores brasileiros de agora e mostram perfeitamente que a escola musical brasileira é das mais valiosas e interessantes.

Entre essas canções brasileiras, o grupo de cantores madrigalistas reunido pelo Departamento de Cultura, cantará três madrigais italianos do século dezesseis. O Madrigal é uma canção amorosa, cantada a várias vozes. Talvez o público, ainda não acostumado com estas admiráveis canções que já têm quatro séculos de existência, sinta um pouco de estranheza ao escutá-las. Deve se acostumar, e principalmente exercitar-se em saber ouvir essa música, tão



diferente em seus processos de composição, do processo de compor usado em nossos dias, nas óperas e nas canções a uma só voz. Na ópera e na canção a uma voz, há só uma melodia cantada que os instrumentos acompanham por meio de acordes combinados. Tanto nos corais como nos madrigais que vamos escutar, em vez duma melodia, há várias melodias cantadas ao mesmo tempo e combinadas entre si. A música de ópera como da canção solista, chama-se “música harmônica” ou “melodia acompanhada”, ao passo que a música dos corais e dos madrigais, chama-se “polifonia” ou “música polifônica”. Os ouvintes devem se acostumar a distinguir as várias melodias ajuntadas, e notar como elas se combinam perfeitamente. É muito mais difícil escutar música polifônica do que melodia acompanhada, mas o nosso povo tem o defeito grave de ser muito individualista e por isso em vez de se apaixonar e lutar pelos grandes ideais de todos juntos, cada qual cuida de si e vive se lastimando dos seus sacrifícios pessoais. Isso é egoísmo e falta de compreensão da humanidade.

Quem já não se apaixonou por um jogo de futebol? É lindo ver como os onze jogadores de cada partido, embora independentes, se cominam, se conjugam, se ajudam para a conquista da vitória. Os vencedores do jogo não são os que fazem mais bonito individualmente, mas os que souberam se combinar melhor. Pois a letra, o bonito que um jogador faz sozinho é como a melodia solista, ao passo que a combinação perfeita dos onze jogadores é como a música polifônica que o Coral Paulistano e os Madrigalistas vão cantar. O dia em que os nossos ouvintes souberem escutar música polifônica como sabem apreciar o jogo polifônico do futebol, todos dirão que o povo paulista é um grande povo culto. E nós perceberemos muito melhor, com muitos e maiores prazeres, as belezas musicais criadas pelos grandes gênios do mundo.

**Programa do Concerto Público de 20 de junho de 1936**

## 1ª Parte

LORENZO FERNANDEZ, Oscar (Brasil, 1897-1948)

*Trio Brasileiro* (pelo Trio São Paulo)

Allegro Maestoso

Andante Molto Moderato (Canção)

Presto (Dança)

Allegro – Final

## 2ª Parte

GOMES, Antônio Carlos (Brasil, 1839-1896)

*Coro Triunfal* (Coro misto a 4 vozes e piano) (1ª Audição em São Paulo) (ao piano, Professor Alberto Salles) (pelo Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

GOMES DE ARAÚJO, João (Brasil, 1846-1943)

*Flores Dispersas* (Coro feminino a 4 vozes) (1ª audição) (pelo Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

ROSATO, Clorinda (Brasil, 1913-1975)

*Engenho Novo* (Coro misto a 4 vozes, chocalho e reco-reco) (1ª audição) (pelo Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

BENEDICTIS, Savino de (Itália, 1883-1917 / Brasil a partir de 1903)

*Caducità delle cose umane* (madrigal a 4 vozes mistas)

MOTTO, Silvio (Brasil, [?])

*Fuga* (4 vozes mistas) (1ª audição) (Madrigalistas)

CAMARGO GUARNIERI, Mozart (Brasil, 1907-1993)

*Irene no céu* (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

MIGNONE, Francisco (Brasil, 1897-1986)

*Cantiga de Ninar* (coro feminino a 3 vozes) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

SOUSA LIMA, João de (Brasil, 1898-1982)

*Canto do Matuto* (coro misto a 4 vozes) (Coral Paulistano com regência de Camargo Guarnieri)

3ª Parte

GOMES, Antônio Carlos (Brasil, 1839-1896)

*Sonata em quatro tempos para cordas* (1ª audição) (pelo Quarto Haydn com o concurso de L. Presepe)

Allegro Animato

Allegro Scherzoso

Adágio Lento e Calmo

Vivace (O burrico de pau)

O programa apresentado hoje pelo Departamento de Cultura revela, além de várias primeiras audições a cargo do Coral Paulistano, a execução, também em primeira mão, da “sonata” para conjunto de câmara de autoria do nosso imortal Carlos Gomes. Da imensa bagagem musical do autor campineiro a “sonata” é, talvez, a sua única obra escrita no gênero “camerístico”. Como se sabe, Carlos Gomes dedicou-se quase que exclusivamente à música teatral, tendo-nos legado, nesta, todas as belas páginas de sua inspiração exuberante. Não obstante, é inegável que a “sonata” faz transparecer, pela sua factura impecável e inspiração fluente mais um lado do seu extraordinário poder criador.

Nesse trabalho, os instrumentos são tratados de maneira muito própria, encerrando, cada um deles numa linha de desenvolvimento muito rico, as mais interessantes formas rítmicas, como, talvez, as frases mais expressivas de sua obra. Compõe-se a sonata de quatro movimentos: Allegro animato, Allegro Scherzoso, Adágio lento e calmo e Vivace (O burrico de pau), destacando-se entre eles o andante que, de uma simplicidade encantadora tocando quase as raias da ingenuidade, é sem dúvida o ponto culminante desse trabalho, e onde

a expressão testemunha uma sinceridade admirável. Muito belos são também os primeiro e terceiro movimentos, aquele em caráter muito decisivo, entrecortado de pequenos divertimentos, e este cheio de verve, em forma muito pura e característica. O último tempo que Carlos Gomes humoristicamente chamou “burrinho de pão” [sic] demonstra, dentro da forma perfeita em que está construído, grande habilidade na produção do efeito que quer obter só com o ritmo característico do galope, como também com certo efeito sonoro que, no 1º violino, reproduz onomatopeicamente as inflexões cômicas da voz daquele animal.

O trabalho realizado com essa sonata evidencia de maneira indiscutível o grande conhecimento que Carlos Gomes possuía do gênero, o que constitui para todos nós, verdadeira revelação. Pena é que na sua produção não tenham sido mais numerosas as realizações nesse “gênero puro” da música, que viriam ajuntar mais uma base na formação do monumento musical brasileiro da “música de câmara”.

**Programa do Concerto Público de 17 de novembro de 1936**

## 1ª Parte

MOZART, Wolfgang Amadeus (Áustria, 1756-1791)

*Quarteto em sol maior* (pelo Quarteto Haydn)

Allegro vivace assai

Minueto

Andante cantábile

Molto allegro

## 2ª Parte

TEIXEIRA, Benedito Dutra (1892-1962)

*Um lenço* (Letra de Maria E. Celso) (para coro misto a 4 vozes) (1ª audição)  
(Coral Paulistano)

TEIXEIRA, Benedito Dutra (1892-1962)

*Foi o vento... foi a vida* (Letra de Corrêa Júnior) (para coro misto a 4 vozes) (1ª audição)  
(Coral Paulistano)

FLORENCE, Paulo (Brasil, 1864-1949)

*Cantiga contraditória* (Letra de Clementes de Campos) (para coro misto a 4 vozes) (1ª audição)  
(Coral Paulistano)

GOMES, Antônio Carlos (Brasil, 1839-1896)

*Ópera "O Guarany", Coro dos caçadores* (arranjo para 4 vozes masculinas com acompanhamento de piano) (Letra de A. Scavini. Versão brasileira de C. Paula Barros) (1ª audição em Língua Portuguesa)

SCHUMANN, Robert (Alemanha, 1810-1858)

*Drei Lieder für Frauenstimmen und Klavier*, op. N°114

Nênia (Letra de L. Bechstin) (para 3 vozes femininas com acompanhamento de piano)

PEREIRA, Arthur (Brasil, 1894-1946)

2 *canções populares brasileiras* (harmonizadas por Arthur Pereira) (Melodia e letra do “Ensaio sobre música brasileira” de Mário de Andrade) (Coral Popular, regido por Martin Braunwieser; Tatiana Braunwieser ao piano)

Sapo cururu (para coro misto a 4 vozes)

Mineiro pau (para coro misto a 4 vozes)

3ª parte

GRETCHANINOV, Alexander (Rússia, 1864-1956)

*Trio, op.38* (Trio São Paulo)

Lento assai

Allegro Vivace

O concerto de hoje reveste-se de particular importância por ser a apresentação do Coral Popular. A bem esta é a primeira tentativa brasileira de reunir-se um coro popular, absolutamente sem distinção de classes nem especialização musical. Quem quer possa cantar, mesmo que não tenha conhecimentos técnicos de música, pode pertencer ao Coral Popular.

Assim o nosso coro de hoje ainda não tem aquelas prerrogativas de arte com que já se pode apresentar o Coral Paulistano. É porém um esforço para o desenvolvimento entre nós do canto a várias vozes. A importância pois do Coral Popular, aquilo que deve principalmente tocar a compreensão dos ouvintes, é o seu valor social. Universalmente se sabe que o coro é o processo musical mais perfeito para dispor o indivíduo em harmonia com os seus companheiros de organismo social. Não se trata de impor a brutal e energuicida [sic] unanimidade, mas sim de criar aquele unanimismo aquela consciência da coletividade e do organismo social que leva o homem a um equilíbrio mais perfeito entre o seu ser indivíduo e sua forma social de ser.

Mas não devemos esperar os momentos trágicos da vida, as grandes calamidades públicas, as revoltas e guerras para obter o que torna o ser humano mais completo e perfeito. É preciso aproveitar as dádivas da paz para essa reeducação do indivíduo, e nada como o coro para proporcionar tal reeducação.

E é com estas credenciais humanas que o Coral Popular se apresenta.

*As inscrições para o Coral Popular estão permanentemente abertas no Departamento de Cultura, Seção de Teatros e Cinemas, Teatro Municipal (porta dos fundos) das 12 às 17 horas.*

## **Programa do Concerto Público de 08 de maio de 1937**

No programa de hoje o Departamento de Cultura apresenta o Trio op.63 de Glauco Velasquez. Este autor brasileiro, nascido no Rio de Janeiro [sic], é uma das figuras mais curiosas da música nacional. Tudo torna Glauco Velasquez um verdadeiro enigma, um dos problemas mais indecifráveis e mais apaixonantes da música americana. As suas origens misteriosas, o seu caráter fantástico, a doença que o minou e o destruiu tão moço, a prodigiosa musicalidade irregular cheia de criações recônditas, pouco acessíveis a todos, mas entremeadas de belezas e lucilações geniais, o seu espírito doentio, dotado duma curiosidade inquieta e que o levava a experiências musicais pouco usadas entre os compositores brasileiros de então: tudo em Glauco Velasquez são promessas, são mistérios, são perigos e são fatalidades desastrosas que nos deixam dolorosamente insatisfeitos diante de uma obra que não se completou.

Glauco Velasquez é pouco executado entre nós e as suas obras principais são quase ignoradas dos Paulistas. Acresce ainda que vivendo nesse período anterior à Guerra Mundial, em que os compositores nacionais, com exceção quase única de Nepomuceno, pois que Alexandre Levi já morrera, estavam inteiramente entregues à composição de caráter europeu, Glauco Velasquez não se preocupou com a música brasileira de caráter brasileiro. Esse problema importantíssimo para a nacionalidade, essa orientação capital com que o Brasil tem de se manifestar na arte da música, não estava entre as preocupações do moço genial e atormentado. É de crer-se, porém, que se a morte não lhe tivesse imobilizado a criação tão cedo, Glauco Velasquez viria mais tarde, mais completo e mais na posse dos seus meios de expressão, a compor música de caráter brasileiro. Porque o seu espírito incansável de curiosidade e experiências, capaz de todas as coragens, não fugiria acovardado diante do máximo problema da música brasileira, depois que tivesse resolvido os seus problemas de técnica da composição.

O Trio que hoje se executa é uma das obras mais complexas e mais importantes de Glauco Velasquez. Não é uma obra fácil de compreender nem escrita com a intenção de agradar. Glauco Velasquez respeitava de mais a sua arte e os seus problemas, para rebaixar-se em busca dos aplausos fáceis. Obra irregular, inquieta, é uma imagem exata do espírito fantástico do seu autor.



Os ouvintes deverão ouvi-la com carinho, não com aquele mesmo espírito despreocupado de quem escuta as obras “gostosas” feitas exclusivamente com a preocupação de soar bem. Glauco Velasquez merece de nós outra atenção e outro respeito. É preciso escutá-lo pensando nas tragédias que o atormentavam, o mistério do ser que ignorava seus próprios pais, e que sentindo em si mesmo a lucilação do gênio, pressentia nos desfalecimentos do corpo o chamado prematuro da morte. Glauco Velasquez não pode ser compreendido em sua música se não for compreendido em sua tragédia pessoal. Dentro da evolução natural da música brasileira, ele forma como que uma ilha isolada na corrente serena do rio, ilha de inferno, ilha de drama e mistério, que a nós cumpre entender e respeitar. É com o espírito animado dessas ideias que os ouvintes deverão escutar o Trio de hoje. Com elas poderão compreendê-lo e apreciar.

As outras partes do programa são mais amáveis. Não quis o Departamento de Cultura, depois do esforço de compreensão a que obriga os seus ouvintes na primeira parte, exigir mais esforços grandes. O Quarteto Haydn continuará hoje a execução integral dos quartetos de Beethoven, com o segundo da série. Como o primeiro, ainda estamos naquele Beethoven moço, cheio ainda de ideias graciosas, e suavemente melancólicas, dos grandes clássicos, Haydn e Mozart.

Na segunda parte apresenta-se pela primeira vez este ano o Coral Paulistano. Com um ano apenas de existência e apesar das dificuldades enormes que teve para vencer num meio pouco adestrado na arte da polifonia vocal, o Coral Paulistano conquistou uma fusão sonora, um equilíbrio de timbre e uma virtuosidade de execução que, postos como estão, ao serviço de uma boa causa, o tornaram um dos conjuntos musicais mais úteis e mais perfeitos do Brasil. O Coral Paulistano dedicou-se ao serviço da música nacional. O programa de hoje caracteriza bem essa dedicação, pois nada menos de cinco compositores brasileiros serão cantados. Ouviremos a “Cascata de Risos” de Fabiano Lozano, inspirada nas valsas dos nossos choros paulistas; a graciosa e tristonha toada de Carlos Pagliuchi “Tu morrerás sorrindo”; uma delicada “Berceuse da Boneca” de Savino de Benedictis; uma audaciosa harmonização de Luciano Gallet sobre a célebre melodia do “Luar do Sertão” de Catulo Cearense; e finalmente uma das mais curiosas e belas melodias afro-brasileiras

de macumba carioca, uma das “linhas” (rezas cantadas) do deus do raio, Xangô, harmonizada por Villa-Lobos.

Ao lado desses autores nacionais, escutaremos ainda grandes autores estrangeiros, traduzidos em linguagem brasileira: o grande romântico alemão Schumann, e um dos mais importantes compositores franceses de antes da guerra mundial, Vincent d’Indy, numa deliciosa canção popular francesa.