UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JULIANE CRISTINA LARSEN

Republicana, moderna e cosmopolita: a música de concerto no Rio de Janeiro entre
1889 e 1914

São Paulo
2018

JULIANE CRISTINA LARSEN

Republicana, moderna e cosmopolita: a música de concerto no Rio de Janeiro entre
1889 e 1914

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, área de concentração Musicologia, Linha de Pesquisa Musicologia e Etnomusicologia, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior.

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo
2018

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 inseridos pelo(a) autor(a)

Larsen, Juliane Cristina

Republicana, moderna e cosmopolita: a música de concerto
no Rio de Janeiro entre 1889 e 1914 / Juliane Cristina
Larsen. -- São Paulo: J. C. Larsen, 2018.

177 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Mário Rodrigues Videira Júnior
Bibliografia

1. História da música brasileira I. Rodrigues Videira
Júnior, Mário II. Título.

CDD 21.ed. - 780

LARSEN, Juliane Cristina.

Republicana, moderna e cosmopolita: a música de concerto no Rio de Janeiro entre 1889 e 1914

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, área de concentração Musicologia, Linha de Pesquisa Musicologia e Etnomusicologia, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha família

AGRADECIMENTOS

À Comissão Europeia, que através do Programa Erasmus Mundus, Projeto Euro-Brazilian Windows Plus, concedeu-me bolsa de estudos para a realização do doutorado sanduíche na Universidade de Roma – La Sapienza, entre os anos 2015-2016.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior, pela paciência e confiança.

Ao Prof. Dr. Rodolfo Coelho Nogueira de Souza, pelo apoio e ensinamentos que me inseriram na carreira musicológica.

À Prof. Dra. Flávia Camargo Toni, grande inspiração como acadêmica, pesquisadora e professora.

Ao Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro, pelas discussões sobre sociologia da música e a necessidade de nossa descolonização intelectual.

Aos professores Dr. Maurício Dottori, pelas discussões sobre historiografia musical, e Dr. Renato Lopes Leite, pela minha inserção nos debates contemporâneos sobre teoria da história e historiografia.

Aos Professores Dr. Antonio Rostagno e Dr. Emanuelle Senici, que me receberam no Programa de Pós-Graduação em Musicologia na Universidade de Roma – *La Sapienza*, e à Giulia Trojano, professora de língua italiana daquela instituição.

À Rita Santos e o pessoal da Reitoria de Relações Internacionais da Universidade do Porto, que coordenou o projeto *Euro Brazilian Windows Plus*, do *Erasmus Mundus*, e garantiu que o período da mobilidade acadêmica na Itália fosse realizado com segurança e sucesso.

À Elisa Massari e o pessoal do Escritório Internacional da Universidade de Roma – *La Sapienza*, que me recebeu e auxiliou na vida acadêmica em Roma.

À banca de avaliação.

À comunidade acadêmica da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, principalmente meus alunos.

Ao pessoal do Fladem-Brasil, principalmente Leonardo Moraes e Glauber Resende.

Aos meus saudosos amigos brasileiros na Itália: Hieda, Mariana, Maurício, Juliano, Bruna, Roberto, Mirela e Manoel.

À Mariella e Andrea Ciacchi.

Aos meus amigos, pois sem eles essa tese não teria se materializado: Fabiana Benetti, Vânia Passaroti Maciel, Ana Carolina Noffke, André Luiz Gonçalves de Oliveira, Fábio Antônio da Silva, Márcio Galante, Valter Mazzo, Patrícia Mertzig, Sabrina Schulz, Tatiane Dreier, André Garcia, Lecy Sartori, Isadora de Assis, Pâmela Garcia, Vitor Ribeiro, Evandro Rodrigues, Fabiana do Canto, Eliziane Oliveira, Scheila Stahl, Mariana Rodriguez Espinosa e Ulisses Venâncio dos Santos.

E, finalmente, à minha família extraordinária, minha fonte de alegria e coragem: Maria Aparecida, Carlos, Alex, Pedro Henrique, Maria Luíza e Clara Elis.

Flores do mais

Devagar escreva
uma primeira letra
escreva
nas imediações construídas
pelos furacões;
devagar meça
a primeira pássara
bisonha que
riscar
o pano de boca
aberto
sobre os vendavais;
devagar imponha
o pulso
que melhor
souber sangrar
sobre a faca
das marés;
devagar imprima
o primeiro olhar
sobre o galope molhado
dos animais; devagar
peça mais
e mais e
mais.

Ana C.

RESUMO

A presente tese analisa a emergência da modernidade musical brasileira entre os anos 1889 e 1914. Analisa os discursos que a historiografia panorâmica tradicional brasileira construiu sobre a música de concerto daquele período, e analisa os discursos produzidos na própria época. Verifica que as iniciativas de atualização técnica e estilística da música de concerto respondiam a uma política oficial de modernização das artes, que tinha a Europa como modelo de civilização. Verifica também que a cultura das elites republicanas utilizava a prática da música de concerto como um mecanismo de distinção social. Conclui que as interações entre as concepções elitistas sobre música, as teorias raciais, o evolucionismo, e o cosmopolitismo legitimavam práticas culturais excludentes, reafirmando hierarquias sociais. Tais interações resultaram no aprofundamento do abismo entre a música de concerto e o público, na afirmação de hierarquias entre gêneros musicais, na valorização da noção de autonomia da obra musical e na manutenção dos vínculos com a música europeia, impedindo o surgimento de movimentos de vanguarda musical contra hegemônicos no Brasil no início do século XX.

Palavras-chave: História da música brasileira; Romantismo; Modernismo; Nacionalismo musical; Cosmopolitismo musical; Historiografia musical brasileira; Música de concerto na Primeira República; *Belle Époque* carioca.

ABSTRACT

This thesis analyzes the emergence of Brazilian musical modernity between the years 1889 and 1914. It analyzes the discourses that the Brazilian traditional panoramic historiography has elaborated about art music of that period, and analyzes the discourses produced at the time. It notes that the initiatives for the technical and stylistic art music's updating have risen in response to an official politics of modernization of fine arts, which had Europe as a model of civilization. It also notes that the culture of the Republican elites has used the practice of art music as a mechanism of social distinction. It concludes that the interactions between elitist conceptions about music, racial theories, evolutionism, and cosmopolitanism have legitimized exclusionary cultural practices, reaffirming social hierarchies. These interactions have resulted in a deepening gap between art music and the public, in the affirmation of hierarchies between musical genres, in the valorization of autonomy's notion of the musical work and in the maintenance of links with European music, preventing the emergence of vanguard movements counter-hegemonic in Brazil in the early twentieth Century.

Keywords: History of Brazilian music; Romanticism; Modernism; Musical nationalism; Musical cosmopolitanism; Art music in the First Republic; Brazilian musical historiography; *Belle Époque carioca*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Sobre os trajes adequados para a conferência sobre a “evolução musical no Brasil”	26
Figura 2 – Restaurante anexo ao Teatro Municipal em conferência em 1914.	27
Figura 3 – Danças no Rio de Janeiro cosmopolita: valsa, cakewalk, pas-de-quatre, maxixe.	69
Figura 4 – Olavo Bilac comenta as reformas urbanas.	99
Figura 5 – Avenida Central.	100
Figura 6 – Mulheres caminham na nova Avenida Central.	102
Figura 7 – Francisco Chiaffitelli: música de câmara no Rio de Janeiro.	120
Figura 8 – Atuação de Francisco Braga na banda do Asilo de Meninos Desvalidos.	129
Figura 9 – Banda do Asilo de Meninos Desvalidos em evento abolicionista.	130
Figura 10 – Banda do Asilo de Meninos Desvalidos no teatro.	131
Figura 11 – Publicação de peça de Francisco Braga em 1884.	132
Figura 12 – Anúncio de peça de Francisco Braga, 14/08/1886.	133
Figura 13 – Programa do concerto em homenagem ao povo chileno, em 20 de novembro de 1889.	135
Figura 14 – Francisco Braga em 1910.	142
Figura 15 – Francisco Braga por volta de 1940.	148
Figura 16 – Espetáculos de uma segunda-feira qualquer de 1894.	163
Figura 17 – Fachada do Teatro Lírico, Rio de Janeiro.	164
Figura 18 – Teatro Municipal do Rio de Janeiro em construção.	165
Figura 19 – Charge relacionando o aumento dos impostos e a construção do Teatro Municipal.	165
Figura 20 – Teatro Municipal na capa da Fon-Fon.	166
Figura 21 – Modelos para frequentar teatros.	167
Figura 22 – “Civilização” nos trópicos.	168
Figura 23 – Crônica sobre apresentação de Tristão e Isolda no Teatro Lírico em 1910.	169
Figura 24 – Glauco Velásquez na Fon-Fon.	170
Figura 25 – Compositores de destaque na cena da música de concerto no Rio de Janeiro dos anos 1920.	171
Figura 26 – Francisco Braga e Villa-Lobos.	172
Figura 27 – Homenagem a Francisco Braga.	173
Figura 28 – Obituário de Francisco Braga.	175
Figura 29 – Arte popular e arte oficial.	177

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	13
2.	PREMISSAS DA HISTORIOGRAFIA MUSICAL BRASILEIRA CANÔNICA.....	19
2.1	O conceito de evolução no final do século XIX	19
2.1.1	A noção de evolução na interpretação sobre a história da música no Brasil na <i>Belle Époque</i>	21
2.2	Os livros fundacionais da historiografia musical brasileira	28
2.2.1	Guilherme de Mello: A música no Brasil.....	29
2.2.2	Vincenzo Cernicchiaro: A história da música no Brasil.....	36
2.2.3	Renato Almeida: A história da música brasileira	39
2.2.4	Mário de Andrade e o projeto de nacionalização da música de concerto nos anos 1920	46
2.3.	Conclusões	52
3.	OUTROS TEMPOS, A MESMA HISTÓRIA: A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA BRASILEIRA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX.....	55
3.1	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 150 Anos de música no Brasil (1800-1950).....	55
3.2	Bruno Kiefer: A História da música brasileira	58
3.3	Vasco Mariz: A História da música no Brasil	64
3.4	David Appleby: A música do Brasil	66
3.5	José Maria Neves: Música contemporânea brasileira.....	70
3.6	Conclusões	73
4.	NOVAS ABORDAGENS NA MUSICOLOGIA E NA HISTORIOGRAFIA SOBRE MÚSICA	75
4.1	Indianismo e Paisagem na era brasileira do progresso: música de concerto de Carlos Gomes a Villa-Lobos, 1870 a 1930, de Maria Alice Volpe.....	77
4.2	Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo Musical no Rio de Janeiro antes da Semana, Corrêa do Lago.....	81
4.3	Avelino Romero Pereira: Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical	85
4.4	Conclusões	91
5.	MÚSICA DE CONCERTO E AS ELITES DA PRIMEIRA REPÚBLICA NO RIO DE JANEIRO.....	93
5.1	O Rio de Janeiro no início do século XX	94
5.1.1	A emergência da música moderna no Rio de Janeiro e o protagonismo de Glauco Velásquez na música de câmara	104
5.2	Conclusão	122
6.	APONTAMENTOS SOBRE FRANCISCO BRAGA	124
6.1.	Francisco Braga e a educação musical no Asilo de Meninos Desvalidos	125
6.2	Voltando ao Brasil com uma ópera para estrear	135
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
8.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152
	ANEXOS	162
	Anexo 1	163
	Anexo 2	164
	Anexo 3	165
	Anexo 4	166
	Anexo 5	167
	Anexo 6	169
	Anexo 7	170
	Anexo 8	171

Anexo 9172

Anexo 10173

Anexo 11174

Anexo 12176

1. INTRODUÇÃO

O ponto de partida para esta pesquisa foi a curiosidade sobre a transição do Romantismo para o Modernismo na música de concerto brasileira. Iniciei indagando pelas figuras dos compositores em seus percursos sociais e criativos, dentro do quadro político-cultural do Brasil dos anos 1890 a 1914. Logo o levantamento bibliográfico sobre a *Belle Époque* carioca e todo o processo que levou à Proclamação da República mostrou que não bastava pensar a música de concerto do Brasil como se ela estivesse sob os auspícios do fim de século europeu. Havia questões locais que era preciso observar e que não haviam sido apresentadas pelas narrativas panorâmicas da historiografia musical brasileira.

Era necessário, primeiramente, realizar a crítica de nossa tradição musicológica, a fim de tentar entender tanto o porquê daquela música ter soado estranha para os musicólogos modernistas, quanto para entendê-la dentro do sistema da cultura letrada das elites do fim do século.

A escolha do tema veio de uma inquietação em relação à historiografia musical. Ainda durante o mestrado¹ percebi que, apesar da crescente contribuição da sociologia e da história cultural, as narrativas sobre música privilegiavam, de um modo geral, a história da composição musical, concatenando compositores e obras a partir de critérios técnicos e composicionais.

Por exemplo, no discurso canônico sobre a música de concerto europeia na passagem do século XIX para o século XX, era dominante a interpretação desenvolvida por Arnold Schoenberg (1874-1951), baseada em um processo denominado por ele “emancipação da dissonância” (SCHOENBERG, 2001, p. 450; SCHOENBERG, 1984, p. 146). Através desse processo, segundo o compositor e teórico, a desestruturação do Sistema Tonal seria um fenômeno interno ao próprio sistema. O sistema teria “naturalmente” alcançado seus limites e atingido um ponto a partir do qual não era mais possível compor como nos séculos anteriores.

Em outras palavras, a busca constante por originalidade e inovação, empreendida pelos grandes compositores, teria expandido o sistema até a sua desintegração. Tal período ficou conhecido como Romantismo Tardio ou Pós-

¹ LARSEN, Juliane C. **A forma sonata em três obras inaugurais**: diálogos da nova música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

Romantismo, ou seja, um período limite do Romantismo a partir do qual era inevitável o surgimento de uma música completamente nova.

Carl Dahlhaus (1928-1989), um dos principais musicólogos do século XX, que influenciou a produção da historiografia musical europeia a partir dos anos 1980, argumentou, por sua vez, que a expressão “Romantismo Tardio” foi um termo pejorativo cunhado pela geração modernista dos anos 1920 para desacreditar a geração que lhe antecedeu e a qual desejava superar (DAHLHAUS, 2014, p. 323).

Como alternativa, o historiador alemão sugeriu o termo “Música Moderna”, em contraposição à “Música Nova” que entraria em cena a partir de 1920. A escolha de Dahlhaus procedeu da própria análise sobre o período, que concebeu a si mesmo como moderno, em uma concepção historicista das experiências da humanidade (DAHLHAUS, 2014, p. 319-323).

Ao atribuir ao período concernente entre 1889 e 1914 uma denominação própria, Dahlhaus atribuiu-lhe também uma maior importância. O período deixou de ser visto como uma mera transição entre o Romantismo e a “Música Nova”. A concepção de originalidade, nascida com o Romantismo, tornou-se fundamental para a música de concerto desse período. Ao ser associado às ideias de modernização e progresso, disseminadas com o Positivismo e o cientificismo dominantes no período, o paradigma da originalidade implicou na aceleração das transformações da linguagem musical tonal e implicou na valorização de estilos individuais.

A abertura para diferentes orientações composicionais se tornou mais expressiva no fim do século XIX por vários motivos, incluindo as transformações nos conceitos musicais. O estilo, desde o fim do século XVIII, não era mais entendido como um conceito normativo, pelo contrário, era identificado com a autenticidade e a valorização das soluções individuais (CARONE, 2009, p. 181). Ao mesmo tempo, as artes eram compreendidas como experiências evolutivas, suscetíveis de progresso constante através da manipulação das técnicas composicionais pelo compositor.

A variedade de tendências que essa concepção de música ocasionou pode ser percebida também no Brasil e, ao me deparar com a música de Alberto Nepomuceno (1864-1920), perguntei-me se teria havido por aqui um processo semelhante ao europeu ou uma racionalidade própria capaz de explicar a transição do Romantismo para a música do modernismo brasileiro.

Mas as narrativas baseadas na evolução dos estilos e centradas no conceito de obra musical (autônoma, autocontida e atemporal), que embasavam explicações como aquela de Schoenberg², não me davam uma explicação que eu considerasse satisfatória. A todo momento as obras de compositores como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga (1869-1945), Henrique Oswald (1852-1931) e Glauco Velásquez (1884-1914), tão diferentes entre si, apontavam para uma rede discursiva mais ampla. O que tornava impossível criar entre eles vínculos estilísticos óbvios, e isso em um período de apenas um quarto de século.

Comecei então a investigar a maneira como a música de concerto participava de sociabilidades específicas das elites daquele primeiro período republicano. A partir de uma abordagem ligada à história cultural (BURKE, 2008; CHARTIER, 1990; 2002; HUNT, 1992), passei a indagar aquela prática musical. Durante a pesquisa, tive como objetivos específicos verificar os círculos dos quais os compositores faziam parte, as conexões institucionais, os comportamentos e discursos que pautavam a ação desses grupos, os espaços que utilizavam, os lugares pelos quais circulavam e em quais debates do fim do século se envolviam.

Nesse ponto, deparei-me com um problema teórico que no século XX ocupou o debate entre muitos historiadores da música: qual o lugar das obras musicais na história da música? Como reconciliar o desejo (principalmente dos musicólogos) de tratar as obras musicais como “entidades” com valor e significados próprios, com o desejo de aceitar que as obras são também historicamente condicionadas (GOEHR, 1992)?

Essa questão se traduziu na historiografia musical de várias formas, como a dualidade entre musical/extramusical, obra/contexto, estética/história, e deveu-se em grande medida à permanência do legado formalista e positivista no campo da pesquisa em música. Não obstante, nos últimos anos esse tipo de abordagem tem cedido lugar a novos estudos com base em abordagens provenientes da história cultural, antropologia, fenomenologia, hermenêutica, estruturalismo, estudos culturais, estudos feministas, de gênero e decoloniais.

² O musicólogo Leonard Kramer considera que a transição da harmonia do período Clássico para o Romântico, e deste para a atonalidade, é “comumente descrita sob o ponto de vista de Schoenberg” em que, através do aumento gradual do cromatismo, as funções tonais seriam obscurecidas até culminarem no rompimento com o sistema tonal (1981, p. 191 apud LARSEN, 2010, p. 16). Ou seja, grande parte da historiografia musical do século XX foi fundamentada na concepção positivista da evolução da técnica composicional.

Jim Samson³, comentando a estrutura dos capítulos da história panorâmica da música do século XIX por ele coordenada, afirma que a relação obra/contexto consiste simplesmente da escolha de um fio condutor para a narrativa. Se parto do pressuposto da centralidade da “obra musical” (como um objeto estético do passado que se mantém no presente – DAHLHAUS, 1993) então minha narrativa permanece em torno de estilos composicionais e compositores. Se escolho a prática musical (de determinado grupo social de uma época e lugar específicos) minha narrativa tende a sondar as instituições e sociabilidades a que estas práticas se conectam (SAMSON, 2014, p. 10).

Nesse sentido, partir de uma prática localizada espaço-temporalmente permite perceber que os estilos podem se sobrepor em um mesmo momento histórico, respondendo a diferentes experiências do grupo social a que estão conectados. Assim, mais que uma relação de causa e efeito entre obras que influenciam umas às outras em um processo evolutivo e linear, é possível descortinar a atuação dos compositores no âmbito das relações e condições de criação de seu momento histórico.

A pesquisa sobre a música de concerto na *Belle Époque* brasileira exigiu o estudo sobre o Brasil da Primeira República, então, passei a atentar para as evidências da cultura da elite, às concepções sobre música, nacionalismo e cosmopolitismo, e às teorias que estiveram subjacentes a estas noções (Positivismo, evolucionismo social, determinismo biológico).

A partir dessa perspectiva, foi possível perceber que a música de concerto brasileira, entre os anos 1889 e 1914, desenvolveu-se sob a égide das teorias raciais e evolucionistas e deterministas que tomaram corpo no Brasil a partir de 1870, e foram difundidas principalmente através dos autores ligados à *Escola de Recife*.

Minha hipótese é que tais teorias alcançaram também a composição musical, onde podem ser percebidas através da adoção de técnicas composicionais modernas, da maneira como os elementos da música popular e folclórica começaram a ser empregados, e na própria concepção sobre música.

Para verificar essa questão tracei como objetivo estudar a música em um contexto específico, relacionado ao conjunto de sensibilidades do grupo social que

³ SAMSON, Jim (Ed.) **The Cambridge History of Nineteenth-century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

cultivava a prática da música de concerto: as elites republicanas do Rio de Janeiro entre 1889 e 1914. Essas sensibilidades foram forjadas em um modo de vida que incluía, além da música de concerto, a música de salão, a literatura brasileira e estrangeira (principalmente francesa), as revistas ilustradas, as exposições, o consumo de produtos importados, a possibilidade de viajar para a Europa, o direito de circular com desenvoltura pelas ruas de comércio de luxo por estar vestido adequadamente, enfim, a possibilidade de circular por determinados lugares da cidade onde a presença de outros grupos sociais eram indesejada e coibidas.

Um modo de vida privilegiado de um grupo que tinha acesso à educação formal, participação política, e o direito inquestionável de suas manifestações artísticas e religiosas e de sua própria existência, o que era negado a grandes parcelas da população, principalmente indígenas e negros.

Com isso em mente, o capítulo a seguir comenta as narrativas panorâmicas da historiografia musical, buscando descortinar suas premissas e critérios estéticos e historiográficos determinantes. Busca identificar nas primeiras narrativas sobre a história da música brasileira as matrizes do pensamento social brasileiro do século XIX.

O terceiro capítulo continua a revisão bibliográfica da historiografia musical brasileira canônica, e apresenta as conexões dos livros publicados na segunda metade do século XX com as premissas dos livros anteriores.

O quarto capítulo apresenta estudos recentes que abordaram a música do Romantismo Tardio brasileiro, trabalhos vinculados à história social e à musicologia.

Na parte central da pesquisa, o quinto capítulo relaciona a prática da música de concerto com os discursos das elites fluminenses das duas primeiras décadas republicanas. Nesse panorama, a apologia ao progresso (presente nos discursos sobre música entre os anos 1889-1914) pode ser vista como uma tentativa de aproximação ao modo de vida europeu. As noções de modernidade/civilização e o elogio ao cosmopolitismo foram relacionados à música de concerto nas críticas musicais de jornais e nas crônicas das revistas ilustradas, coexistindo com a defesa da arte nacional.

A defesa da modernização da “arte nacional” possibilitou a emergência da associação de convenções (padrões) para a representação da cultura popular dentro do repertório de concerto ao mesmo tempo em que defendia as inovações nas linguagens composicionais.

O uso de elementos das músicas populares e folclóricas na música de concerto estava imbuído do discurso racial das elites brasileiras do período, que defendiam ainda as teorias do branqueamento, discurso esse que foi assumido também por grande parte da historiografia musical brasileira (CARMO, 2016). Além de analisar os discursos sobre música da *Belle Époque*, o quinto capítulo comenta a emergência da música moderna no Brasil através das influências francesa e alemã, modernidade musical que entre os anos 1910 e 1914 teve como principal representante o compositor Glauco Velásquez.

No sexto e último capítulo são apresentados novos dados sobre o início da carreira de Francisco Braga e sua atuação como compositor, professor e maestro.

Concluindo, a associação complexa entre as teorias raciais e a ideologia do progresso, no Brasil do século XIX, dificultou a criação de um “estilo nacional”, apesar do patriotismo que aflorou com a Proclamação da República. A música de concerto respondia à demanda de uma elite que cunhava para si uma identidade cultural europeia através de seu modo de vida, das artes e dos discursos cientificistas. Nesse panorama, o uso de elementos culturais populares considerados pelas elites como “primitivos” e “folclóricos” ignorou os valores que esses elementos tinham em seu contexto originário. Viu-os como exóticos, e colaborou para o desconhecimento sobre seus significados e das culturas das quais se originavam, excluindo, ao invés de integrar, e transformando tais culturas no “outro”, reproduzindo internamente a lógica da colonialidade.

2. PREMISSAS DA HISTORIOGRAFIA MUSICAL BRASILEIRA CANÔNICA

2.1 O conceito de evolução no final do século XIX

O conjunto de teorias, conceitos e noções que respaldaram, no início do século XX, a compreensão sobre música e sua história foram gestadas a partir da década de 1870. A partir dessa época, a influência da “Escola de Recife”, como ficou chamado o grupo de intelectuais ligados à Faculdade de Direito daquela cidade, foi dominante para a interpretação sociológica do país.

A Faculdade de Direito de Recife surgiu do interesse do Estado a partir da Independência em 1822. Com a independência, tornou-se premente a necessidade da criação de estabelecimentos para a formação intelectual de brasileiros em substituição à hegemonia estrangeira. Foram criadas então, duas faculdades de Direito, uma em São Paulo e outra em Pernambuco, em 1827. Primeiramente sediada em Olinda, a faculdade de Pernambuco foi transferida para Recife em 1854. A partir de então, foram efetuadas reformas acadêmicas que levaram às modificações curriculares e o distanciamento em referência ao modelo da Universidade de Coimbra (SCHWARCZ, 2017, p. 192-193).

Entre os anos 1860 e 1870, uma nova geração passou a integrar o quadro docente e renovou o ambiente da faculdade. O principal autor naquele momento foi Tobias Barreto de Meneses (1839-1889), responsável pela difusão de autores alemães no Brasil. A partir de 1870, ocorreu uma guinada teórica que incluiu, além do germanismo, a recepção de autores como Herbert Spencer (1820-1903), Émile Littré (1801-1881), Charles Darwin (1809-1882), Pierre Le Play (1806-1882), Gustave Le Bon (1841-1831) e Arthur de Gobineau (1816-1882) (SCHWARCZ, 2017, p. 195).

Esses autores constituíram as principais influências da elite intelectual brasileira das últimas décadas do século XIX. Suas ideias foram utilizadas em áreas como direito, história e literatura. A partir de 1870, Silvio Romero (1851-1914) passou a ser a figura central da chamada “Geração dos 70” (SCHWARCZ, 2017, p. 201).

Além de Silvio Romero, encontramos entre os intelectuais atuantes entre 1870 e 1930, Euclides da Cunha (1866-1909), Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), José Pereira da Graça Aranha (1868-1931), João Capistrano de Abreu (1853-

1927), Tristão de Alencar Araripe Júnior (1848-1911), Francisco José de Oliveira Viana (1883-1951), dentre outros.

Essa elite intelectual chamou para si a responsabilidade de pensar um novo projeto político e debater os destinos da nação. Situados em áreas de conhecimento distintas, foram consumidores de uma literatura cientificista europeia dominada pelo conceito de evolução e que supervalorizava o método científico das ciências naturais e estendia seu uso também para as humanidades⁴.

O conceito de evolução foi comum a diversas teorias empregadas no fim do século XIX para o estudo da sociedade brasileira. Como exemplo, podemos citar os estudos sobre literatura, de Silvio Romero, sobre tradições africanas, de Nina Rodrigues, ou sobre movimentos messiânicos, de Euclides da Cunha (ORTIZ, 2006, p. 14).

O conceito de evolução biológica na teoria de Darwin significava que as mudanças nas propriedades das populações dos organismos extrapolavam a vida de um indivíduo da espécie. Isto é, um organismo não evolui em sua vida, o que evolui é sua espécie, que se adapta melhor ao meio para sua manutenção e eficiência (FUTUYMA, 2003, p. 7).

Ao ser aplicado às sociedades, o conceito de evolução modificou a herança do Iluminismo humanista de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e da Revolução Francesa. O conceito de humanidade deixou de ser compreendido como uma unidade diferenciada em nações e passou a ser compreendido como um conjunto de agrupamentos humanos em diferentes estágios de desenvolvimento, distintos entre si por características biológicas, identificáveis pelo fenótipo. Em tal teoria o indivíduo foi compreendido como resultado dos atributos específicos de sua “raça” (SCHWARCZ, 2017, p. 62-63). A partir desses pressupostos o racismo científico desenvolvido na Europa classificou as sociedades hierarquicamente através da categoria racial. (SCHWARCZ, 2017, p. 78).

A intelectualidade brasileira, formada em sua maioria por homens brancos ligados às elites políticas e econômicas, assumiu os pressupostos das teorias europeias. Foram utilizadas, a partir de então, as categorias de “raça” e “meio” para

⁴ A disseminação do Positivismo na Europa, a valorização do método científico e a divisão do conhecimento em áreas e subáreas específicas marcou as últimas décadas do século XIX. A Musicologia foi uma das disciplinas sistematizadas em tal período.

explicar os processos sociais, políticos, econômicos e históricos pelos quais o Brasil passava (ORTIZ, 2006, p. 16).

Foi naquela época que se tornou corrente a ideia de que o Brasil se formou do encontro entre o índio, o branco e o negro. O que, a partir de Gilberto Freyre, seria analisado em termos culturais, foi analisado, no século XIX, a partir do critério racial⁵ (ORTIZ, 2006, p. 19).

Até o final do século XIX ainda não havia no Brasil muitas publicações traduzidas dos autores europeus em voga. A influência se dava de modo individual, dependendo do interesse dos autores brasileiros que tinham acesso àquela literatura estrangeira cientificista.

Grande parte da população brasileira no primeiro decênio da república ainda era analfabeta, e a venda de livros era pequena. Não obstante, os desenvolvimentos técnicos da imprensa permitiram o crescimento no setor de comunicação, que respondia também ao aumento da demanda com o crescimento das cidades e da população urbana. Nesse contexto, a imprensa emergiu como uma instituição social importante.

2.1.1 A noção de evolução na interpretação sobre a história da música no Brasil na *Belle Époque*

A imprensa era utilizada para a divulgação das novas ideias e para fomentar debates. Nos jornais e revistas eram vinculadas as traduções de textos curtos,

⁵ Apesar da flutuação do sentido da mestiçagem entre os séculos XIX e XX, sua associação com a construção de uma identidade nacional não sofreu alterações. Kabengele Munanga explica que a elite política e intelectual brasileira atuou no processo de construção da identidade nacional através da inibição das diversas identidades existentes. Entendendo a mestiçagem como fusão, onde o resultado seria uma nova etnia, um povo novo, o discurso sobre identidade nacional no Brasil tentou assimilar as diversas identidades culturais em uma identidade nacional aparentemente homogênea, porém eurocêntrica, ligada à ideologia do “branqueamento” (MUNANGA, 2010). A ideologia, ou tese do branqueamento, foi uma ideia corrente entre a elite intelectual brasileira, que acreditava que a tendência da população brasileira era tornar-se branca em algumas gerações. Embora hoje tal ideia seja ilógica, implausível e racista, na visão do século XIX, a ideia do “embranquecimento” da população era defendida com bases nas teorias tidas como científicas do evolucionismo biológico e social. A formulação da identidade nacional a partir da miscigenação implicava em aceitar que as identidades matrizes da fusão seriam anuladas para o surgimento da identidade brasileira, mestiça. Todavia, Munanga aponta que na construção desse discurso não esteve presente a voz de mestiços, representantes dessa nova etnia, que contassem o caminho percorrido “até a tomada de sua consciência enquanto autênticos brasileiros” (MUNANGA, 2010, p. 446). Segundo Munanga, a construção do discurso da identidade nacional pela elite intelectual e política brasileira ocorreu de forma não democrática, inibindo a manifestação das identidades indígenas, africanas e afrodescendentes em favor do que seria uma identidade nacional. Foi, por isso, assimilacionista, tentando assimilar em uma identidade nacional todas as identidades existentes (MUNANGA, 2010, p. 446).

artigos ou ensaios, ou autores brasileiros apresentavam resenhas das obras teóricas europeias. Na passagem do século XIX para o século XX discutia-se na imprensa ideias de Littré, Henry Thomas Buckle (1821-1862), Darwin, Ernst Haeckel (1834-1919), e Auguste Comte (1798-1857). Muitas vezes ocorriam debates entre defensores do evolucionismo e membros de ordens religiosas, que o condenavam.

Além dos jornais de circulação diária, as revistas ilustradas⁶ também passaram a fazer parte da vida dos membros das elites e classes médias brasileiras. As revistas ampliaram a rede de comunicação e expressão do modo de vida burguês, e além de sátiras políticas, comentavam o mundo do espetáculo, os costumes da sociedade e a moda. A crítica musical se especializou e passou a ser atuante na cena musical dos maiores centros urbanos, não apenas divulgando os eventos, mas discutindo questões estéticas e técnicas da produção musical.

No final do século XIX, foram elementos ligados à crítica musical que começaram a ocupar-se da música a partir de um ponto de vista histórico. O interesse histórico pela música brasileira foi concomitante às publicações sobre a história da literatura e às pesquisas sobre cantos e contos populares, áreas em que se destacou Silvio Romero, estudioso que exerceria influência sobre a reflexão sobre a música de concerto no Brasil.

No contexto da implantação da República, a elaboração de narrativas sobre a história da música brasileira acompanhava a reflexão sobre o que seria a identidade nacional. Na música de concerto essa questão equivalia a verificar a diferença das músicas escritas por compositores brasileiros em relação às músicas de outras nações. Apesar de a primeira publicação sobre história da música no Brasil ter ocorrido apenas em 1908, no fim do século XIX suas características já eram tema de discussão de estudiosos, compositores, críticos e aficionados.

A imprensa era o principal veículo para a divulgação das ideias a respeito da história da música brasileira. A música de concerto fazia parte de um discurso sobre

⁶ Típicos produtos do fim do século, as revistas eram publicações semanais ou quinzenais, nas quais se comentava o que havia ocorrido no âmbito político e cultural, assim como era um veículo de divulgação da moda e eventos. Apresentavam normalmente uma linguagem direta, rápida e sarcástica e muitas vezes os textos eram assinados com pseudônimos. Atraíam as elites e classes médias comentando seus costumes, através de seus designs gráficos modernos e ilustrados. Ampliavam a comunicação artística e intelectual, para além dos encontros e eventos sociais. A música de concerto era sempre associada à elegância e ao refinamento. O seu contrário era o maxixe, associado à sensualidade, promiscuidade e às classes baixas. Com desprezo e ironia, o maxixe era, contudo, apresentado como símbolo nacional. (Fon-Fon, 1907 a 1914; A Cigarra-Hebdomadário, 1895; Revista Ilustrada, 1890; O Malho, 1902; Kósmos, 1904 a 1909).

a elevação do gosto estético do público brasileiro e era vista como símbolo de uma sociedade “moderna” e “civilizada”. As discussões sobre o uso de elementos da cultura popular, a qualidade estética e técnica, a vinculação de compositores e intérpretes a uma ou outra escola europeia (principalmente alemã ou italiana) e a modernização da música de concerto empolgavam os críticos brasileiros da época⁷.

Analisando as recorrências sobre música na imprensa⁸ fluminense entre 1889 e 1914, verificamos também que se discutia a função social da música, a diferença entre música e ciências, falava-se da música popular brasileira e sua história, eram divulgadas coletâneas de cantos tradicionais, debatia-se a “evolução da música brasileira” e falava-se muito de Richard Wagner. Encontramos ainda textos de críticos brasileiros comentando ideias de Herbert Spencer sobre música, Eduard Hanslick (1825-1904) Max Nordau (1849-1923) e Richard Wagner (1813-1883), e ainda de pensadores anteriores como François Joseph Fétis (1784-1871), Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), Arthur Schopenhauer (1788-1860), dentre outros.

Já as revistas ilustradas⁹ destacavam-se pelo elogio à modernidade (nos termos em que esta era pensada naquele momento) e expressões como “conquistas da civilização”, “progresso” e “evolução” eram constantes em temáticas envolvendo artes e literatura.

Consideramos, portanto, que mesmo antes da publicação em livro de uma história panorâmica da música no Brasil, já havia uma narrativa que extrapolava o meio musical e que considerava a história da música de concerto no Brasil a partir de uma concepção historicista e positivista. Em 1893, por exemplo, Chrispiniano da Fonseca, crítico literário que comentava por vezes as publicações inglesas, colega de Oscar Guanabara no na redação d'O País, comentou o livro *The Origin and Function of Music*, de Herbert Spencer, publicado em 1857.

No caso, Fonseca discordava de algumas ideias apresentadas por Spencer em seu livro. O brasileiro alegava que o estudo de Spencer sobre música era incompleto, porque este autor estaria associando a estética às ciências naturais,

⁷ Entre os principais críticos atuantes no Rio de Janeiro no período destacamos José Rodrigues Barbosa (1857-1939) crítico musical que participou da comissão de implantação do Instituto Nacional de Música, Luiz de Castro, crítico musical e teatrólogo, e Oscar Guanabara (1851-1937), conhecido professor de piano e crítico musical no Rio de Janeiro.

⁸ Analisamos para esta pesquisa os jornais Gazeta de Notícias, A Notícia, Jornal do Comércio e O País.

⁹ Fon-Fon, 1907 a 1914; A Cigarra-Hebdomadário, 1895; Revista Ilustrada, 1890; O Malho, 1902; Kósmos, 1904 a 1909

faltando, portanto, uma abordagem “psicológica e social”. O articulista questiona: “Como é possível determinar com certo grau de certeza o caminho para que tende uma atividade humana, se não tivermos previamente estudado a passada evolução dessa atividade (O país, 21/01/1893)?”

Tratando da questão da evolução musical, o jornalista enfatizou a importância da “educação auditiva”, considerada por ele necessária para se compreender a evolução da harmonia de Wagner, por exemplo, que incluía dissonâncias antes consideradas desagradáveis (O país, 21/01/1893).

Por fim, Fonseca considerou questões referentes à significação musical, afirmando que em obras de Carl Maria von Weber (1786-1826), Beethoven e Mendelssohn a “descrição” de situações não foi bem-sucedida, porque a música só pode produzir impressões indefinidas e gerais, como grandiosidade, tristeza, alegria, monotonia. Já o drama wagneriano, ao se associar à poesia, conseguiria realizar descrições mais precisas. O autor conclui:

É esse, a nosso parecer, o papel da música; chamando o espírito à contemplação do belo abstrato, não só lhe retira do campo visual a perspectiva do mundo em que vive, mas como que o habilita à compreensão de uma esfera em que o inatingível ideal se apercebe sem nitidez é certo, mas com iniludível emoção (O País, 21/01/1893).

O crítico, em 1893, apontava duas questões caras à música de concerto da modernidade. Primeiramente, a manutenção da estética romântica na crença da capacidade da música de transcender a realidade material. Em segundo lugar, a ideia da evolução musical, tanto da música na história quanto do homem envolvido com sua prática.

Essas ideias estavam em voga quando começaram a aparecer as primeiras alusões aos desenvolvimentos históricos da música no Brasil. Encontramos a noção de evolução musical também em um discurso oficial de divulgação do Brasil no exterior, através da atuação do diplomata e historiador Manuel de Oliveira Lima (1867-1928).

Entre 1908 e 1912, Oliveira Lima foi Ministro Plenipotenciário do Brasil em Bruxelas, na Bélgica. Nesse período, proferiu conferências em diversas cidades europeias, em Academias e Universidades, falando sobre história e cultura brasileira (FREITAS, 2017, p. 2).

Em 1909, por exemplo, Oliveira Lima foi incumbido de participar do Congresso Internacional de História Musical, realizado em Viena. Para tal ocasião, o Barão do Rio Branco (1845-1912), então Ministro das Relações Exteriores, enviara telegrama sugerindo o conteúdo da conferência que o diplomata deveria proferir (FREITAS, 2017, p. 82).

Seguindo as instruções, Oliveira Lima apresentou o desenvolvimento da história da música de concerto brasileira, de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e Marcos Portugal (1762-1730) a Carlos Gomes (1836-1896). Salientou o pertencimento dos compositores à tradição europeia, colocando-os sob os “mesmos padrões civilizacionais”, e se esforçando, ao mesmo tempo, em atribuir aos compositores o sentimento nacional, valorizando o patriotismo como elemento de diferenciação da música brasileira em relação à europeia (FREITAS, 2017, p. 82).

A mesma ideia foi apresentada em uma conferência realizada em 1914, e que agitou a imprensa por vários dias. O jornalista, secretário do jornal *A Notícia*, e conhecido como “homem de letras” Sebastião Sampaio, proferiu no restaurante Assírio, do Teatro Municipal, uma conferência intitulada “A evolução musical no Brasil”. O evento foi ilustrado com a interpretação do repertório brasileiro por músicos reconhecidos, ligados ao Instituto Nacional de Música. A conferência foi anunciada em diversos jornais cariocas por vários dias, e teve seu sucesso comentado nos dias que se seguiram.

Chamado de “chá, conferência, concerto”, prometia ser a festa mais “chic” do inverno (Gazeta de Notícias, 17/05/1914) e reunir “todo o Rio chic” (O País, 21/05/1914), “a alta sociedade feminina, os intelectuais, os políticos, os primeiros nomes do nosso alto mundo” (Gazeta de Notícias, 12/06/1914). Por tratar-se de um evento a que o público carioca não estava habituado, o jornal *A notícia* não se esqueceu de fazer recomendações para as vestimentas adequadas:

Figura 1 – Sobre os trajes adequados para a conferência sobre a “evolução musical no Brasil”.

Fonte: A Notícia, 19/05/1914, f. 1.

As dicas da “toilette” eram comuns na imprensa, a preocupação com a “elegância” do público aparecia muitas vezes disfarçada de respostas às perguntas de leitores. Em relação ao seu conteúdo, o conferencista situou o início da música de concerto brasileira nas obras de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, passando por Francisco Manoel da Silva, Carlos Gomes, Elias Lobo, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Glauco Velásquez, e outros da jovem geração do início do século XX.

Dias depois, *O País* comentou: “Sebastião Sampaio, que tem uma notável faculdade de síntese, fez uma penetração histórica na música brasileira, desde o batuque agreste do selvagem até a formosa expressão lírica do Abul, de Alberto Nepomuceno” (*O País*, 07/06/1914).

A evolução nesses casos (que podemos considerar um discurso oficial) era entendida como um processo civilizatório. Um processo que partiu do batuque do “selvagem” à grande ópera brasileira moderna.

Figura 2 – Restaurante anexo ao Teatro Municipal em conferência em 1914.

Fonte: O Malho, 06/07/1914, p. 16.

A revista *O Malho* também comentou o evento, incluindo uma fotografia do restaurante Assírio, em que figura na mesa em primeiro plano Alberto Nepomuceno. É possível perceber como eram os trajes elegantes daquele momento da *Belle Époque*, com paletós e gravatas para os homens e vestidos e chapéus enfeitados para as mulheres. O “chá/conferência/concerto” foi um evento social de sucesso entre a elite carioca, como é possível notar pela quantidade de pessoas no registro fotográfico. Semanas depois seria realizado nos mesmos moldes uma conferência sobre a “evolução” da dança no Brasil, proferida também por Sebastião Sampaio.

Tal concepção difere, portanto, da ideia de evolução da música nacional construída mais tarde pelo movimento modernista, pensada como um processo de autonomia e de “impregnação por elementos nacionalizadores” (TRAVASSOS, 2000, p. 24).

O fato da obra citada de Nepomuceno na conferência (a ópera *Abul*) não apresentar elementos do folclore ou da cultura popular é sintomático: o processo civilizatório almejado tinha como fim alcançar o “patamar evolutivo” da Europa.

Não importava, portanto, que as obras não tivessem alusões à cultura local. De fato, a maior parte da obra de Nepomuceno e de Francisco Braga não apresenta tais elementos, assim como não apresentam as obras de Henrique Oswald e Glauco

Velásquez. Todavia, eram produções da “grande arte nacional” porque eram manifestações da “civilização” nos trópicos.

Para as elites intelectuais da Primeira República a modernização das artes era, portanto, uma ideia atrelada à noção de evolução. Acreditando que a Europa estava em um estágio de desenvolvimento cultural e humano mais avançado, cabia aos compositores, artistas e autores, “elevar” a arte nacional e, para isso, acreditavam que o caminho que se apresentava era o de seguir as artes europeias.

Na narrativa da história da música brasileira evolutiva concebida na *Belle Époque*, o que se apresentava era a versão do homem branco da elite brasileira, identificado com a cultura europeia. Consequentemente, as relações hierárquicas raciais, de classe, sexo e gênero não emergem à superfície do discurso, que se pretende neutro e objetivo. Muito longe da neutralidade, os discursos das ciências, da filosofia e da estética europeias até o século XIX, na verdade ocultavam o sujeito que as enunciava e o seu locus de enunciação nas estruturas de poder e conhecimento da sociedade na qual se inseriam. De acordo com Ramón Grosfoguel, ao se desvincular o sujeito enunciador do seu lugar geopolítico (étnico-racial, sexual, de gênero), o conhecimento ocidental é gerado como um conhecimento universal verdadeiro (GROSFOGUEL, 2010, p. 459).

Essa questão é fundamental para pensarmos a história da música, quando lembramos que o período em questão foi marcado pela repressão e pela negação de valor cultural, histórico e estético das produções de grande parcela da população brasileira, principalmente das populações indígenas, africanas e afrodescendentes.

Nas narrativas tradicionais da história da música brasileira, essa questão muitas vezes permaneceu mascarada, mesmo quando se tratava da relação e circularidade existente entre a música de concerto e a música popular.

No período abordado, a negação da música popular e dos gêneros híbridos, por parte das elites, não implicava simplesmente na crença da superioridade da “grande arte” moderna europeia, mas também na crença de sua superioridade racial e moral. Embora não apareça de forma explícita nos discursos de cunho técnico, essa hierarquia e a relação de poder que ela encobre era extravasada nos jornais e nas revistas ilustradas, principalmente através do conceito de evolução.

2.2 Os livros fundacionais da historiografia musical brasileira

A seguir, comentaremos as narrativas panorâmicas sobre a história da música no Brasil publicadas na primeira metade do século XX. Tais publicações fundaram a historiografia musical brasileira, apresentando em comum a preocupação pela busca das origens da música nacional. Foram elas:

- ✓ *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, de Guilherme Theodoro Pereira de Mello, Salvador, 1908.
- ✓ *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*, de Vincenzo Cernicchiaro, Milão, 1926.
- ✓ *História da música brasileira*, de Renato Almeida, Rio de Janeiro, 1926, (Reeditado em 1942).
- ✓ *Compêndio de história da música brasileira* de Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 1929; e o *Ensaio sobre música brasileira*, de 1928.

2.2.1 Guilherme de Mello: A música no Brasil

Guilherme Theodoro Pereira de Mello (1867-1932) publicou em 1908 na Bahia *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, primeira história panorâmica sobre a música no Brasil. O livro ganhou uma segunda edição em 1922, como um capítulo do *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*, publicado em comemoração ao primeiro centenário da Independência (BENETTI, 2013, p. 54).

O livro foi reeditado em 1947 pela Imprensa Nacional e recebeu um prefácio de Luís Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), então chefe da seção de música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Embora reconhecesse que o livro trazia muitas informações incorretas, e que já havia sido superado por estudos mais recentes, Luiz Heitor corroborou a publicação da reprodução literal da primeira edição, visto tratar-se de um livro clássico da história da música brasileira (MELLO, 1947, p. vii-viii).

O pesquisador Jonatha Maximiniano do Carmo afirma ter sido o aval de Luiz Heitor que transformou o livro de Guilherme de Mello em uma obra canônica. Carmo salienta que esse tipo de postura de exaltação, mantida por intelectuais de um mesmo meio, dificulta a revisão do conhecimento, fazendo perpetuar discursos ambíguos, como o racial (CARMO, 2016, p. 76).

Revisitar o texto de Guilherme de Mello justifica-se, portanto, pela necessidade de análise do cânone historiográfico musical brasileiro. Além disso, sua obra consiste em uma fonte importante para a identificação das ideias sobre arte, música e sociedade em circulação no Brasil no início do século XX.

O objetivo declarado por Guilherme de Mello era provar que o povo brasileiro possuía uma arte musical com identidade nacional (MELLO, 1947, p. 5). Sendo assim, o percurso da narrativa se dá pela busca da origem da música nacional, ou melhor, do momento em que a música passa a ter as características da cultura brasileira miscigenada.

É notório o esforço do autor em provar a existência da música nacional através de documentos e fontes fidedignas. De acordo com Benetti, esse comprometimento seria um indício da presença do positivismo na pesquisa do musicólogo baiano, que intentava elaborar uma história da música à maneira científica (BENETTI, 2013, p. 59).

Já na “Nota preliminar”, Mello apresenta o que seria o fio condutor de sua narrativa ao afirmar que a música é “resultante da constituição psíquica do indivíduo, bem como da idiosincrasia da raça a que pertence.” E conclui que para se compreender a música de um país basta consultar a influência dos povos que o formaram. No caso do Brasil, essa miscigenação associou-se ao “clima americano” para originar o que seria o caráter nacional (MELLO, 1947, p. 7, 8).

O caráter (identidade) nacional seria, portanto, na compreensão de Mello, formado pela particularidade étnica da população brasileira, associada ao determinismo geográfico. Os debates sobre identidade nacional tomaram lugar entre a elite intelectual brasileira nos últimos anos do século XIX, e aparecem na história da música de Mello através da tentativa de associação de características musicais com o “povo”. A identidade musical era, portanto, pensada como um princípio de diferenciação das produções musicais em termos de nações.

Em resumo, as condições determinantes para a formação da identidade nacional seriam aspectos históricos, biológicos e geográficos da formação do Brasil. Embora Guilherme de Mello não se ocupe em explicar as características históricas da formação do Brasil, seu texto alude a estas questões através do desenvolvimento da história da música, que o autor divide em fases delineadas cultural e politicamente (MELLO, 1947, p. 8):

- Período de formação – contato com os indígenas e atuação dos jesuítas;
- Período de caracterização – influência portuguesa (já modificada pelo contato com o elemento indígena) influência africana, influência espanhola;
- Influência bragantina – período de desenvolvimento;
- Influência italiana – período de degradação;
- Influência republicana – período de nativismo;

Guilherme de Mello definiu um ponto que seria a origem da música brasileira e, a partir disso, traçou um percurso evolutivo, no qual a miscigenação ocupou um lugar central. O período de formação da música brasileira foi caracterizado pelo encontro entre colonizadores e indígenas. Na elaboração do autor, tal processo teria estabelecido o elemento português como determinante para a música brasileira (MELLO, 1947).

Contribuindo para a formação do mito da democracia racial no Brasil, o discurso de Mello não problematiza o processo colonial. Inserido no contexto das teorias raciais do século XIX, Mello compartilhou do racismo então tido como “científico” e creditou ao europeu a responsabilidade na condução do processo civilizatório. No início do século XX o país contava com grandes contingentes de populações indígenas e de africanos e afrodescendentes¹⁰. Todavia, na historiografia musical, vemos reduzida a contribuição dessas populações, desvalorizando suas culturas e tratando-as como minorias.

Sem conhecimento das culturas indígenas e africanas, Mello associou umas às outras e as amalgamou em um mesmo tipo de expressão, partindo de semelhanças superficiais por ele imaginadas. Tal racionalização é característica da ideia de mestiçagem associada à tese do branqueamento (CARMO, 2016, p. 76).

Enfatizando o encontro entre as culturas indígena e africana no período que chama de “formação da música brasileira”, Mello situou em um passado distante a contribuição de tais populações. A consequência de tal construção narrativa é a negação da resistência histórica desses povos e a ausência de problematização do processo de exclusão, além do ocultamento da realidade social opressora da época na qual o autor vivia.

¹⁰ O censo demográfico de 1890 indicou um total de 56% de negros e mestiços na população brasileira naquele ano (SCHWARCZ, 1993, p. 329).

Prosseguindo com a ideia de miscigenação, Mello denominou a segunda fase da música brasileira como *Período de caracterização*, quando as características raciais originárias teriam começado a se misturar para gerar um novo elemento. Segundo Mello

foi sob a influência da fusão dos costumes e do sentimento musical destas três raças [portuguesa, espanhola e africana] com a dos indígenas, que começaram a se caracterizar os três tipos populares da arte musical brasileira: o lundu, a tirana e a modinha (MELLO, 1947, p. 29).

Nota-se, no texto de Mello, o alcance das teorias raciais na interpretação do Brasil. Sua tese é de que a contribuição europeia para a música brasileira se sobrepunha às contribuições indígena e africana. Esse discurso de superioridade da música europeia traria consequências para o modo como se entendeu a música brasileira até mesmo depois de adiantado o século XX. A música de concerto era vista como música artística, enquanto a música popular era entendida como música ritualística, empregada em festas e danças, ou como música de entretenimento dos setores subalternizados da sociedade brasileira.

Ainda no *Período de caracterização*, o autor descreve as contribuições de cada uma das matrizes que formaram a música brasileira (nota-se que não há elementos musicais indígenas, os caracteres são europeus – portugueses e espanhóis - e africanos – estes vistos com homogeneidade, ao contrário dos elementos europeus, cujas contribuições são especificadas por países). Mello descreveu diferentes gêneros musicais praticados no Brasil colonial, pensando que naquele momento as músicas praticadas no Brasil seriam as mesmas dos lugares de origem das pessoas, pois os grupos étnicos ainda não haviam se misturado. Segundo o autor, os imigrantes formavam grupos de acordo com sua nacionalidade, dentro dos quais continuavam a cultivar suas músicas, para lembrarem de sua pátria distante.

Nessa concepção de música de Guilherme de Mello, o surgimento da música brasileira apenas seria possível quando as diferentes “raças” presentes no Brasil se “fundissem”. Neste processo de formação do povo brasileiro, o autor considerou que o determinismo geográfico era tão importante quanto a miscigenação, pois, de acordo com seu ponto de vista, a fusão das raças no meio ambiente brasileiro é que iria gerar uma cultura específica. Mello entendia que cada “raça” produzia uma

música específica, ou seja, as características biológicas definiam o tipo de produção cultural mais do que o gênio criador individual.

Guilherme de Mello acreditava que após a miscigenação emergiria um terceiro elemento, uma nova cultura. Essa nova identidade implicaria na diluição das três matrizes originais, como se ocorresse uma fusão e os elementos anteriores deixassem de existir. Todavia, assim como outros intelectuais brasileiros que ajudaram a construir a narrativa sobre a mestiçagem, Mello também apresentou uma visão eurocêntrica. Devido a ideologia do branqueamento, as músicas indígenas e africanas eram vistas como elementos que se diluiriam na música europeia para formar a música brasileira.

Em *A Música no Brasil*, Guilherme de Mello traçou uma história linear e evolucionista. Do encontro entre as diferentes culturas no período colonial, até o século XIX, teria ocorrido a miscigenação entre as músicas de indígenas, negros e brancos. Mello apresentou esse processo como o progresso em direção à arte nacional, e definiu em Carlos Gomes o apogeu de seu desenvolvimento.

A valorização de Carlos Gomes foi apontada por Benetti como uma contradição no discurso do musicólogo baiano, que havia sugerido que o estilo italiano era uma das causas da decadência da música brasileira no final do Império (BENETTI, 2013, p. 63).

Sobre o repertório da música de concerto de sua própria época, o autor comentou os eventos envolvendo a música de concerto no Rio de Janeiro: conferências sobre a arte nacional e encenação de óperas nacionais de Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez (1850-1902), Delgado de Carvalho (1872-1922), Euclides da Fonseca (1854-1929), Francisco Braga, Assis Pacheco (1865-1937), além de Carlos Gomes (MELLO, 1947, p. 282).

Para narrar os acontecimentos e a música no Brasil no início do século XX, Guilherme de Mello lançou mão de um relato do pianista e compositor português de carreira internacional, José Viana da Mota. O status como músico reconhecido, tanto no Brasil como em Portugal, daria legitimidade à sua fala:

Diante de um juízo criterioso, honesto e abalizado como este de José Viana da Mota, cujo profundo conhecimento de pedagogia e do estado geral da música em todos os países da Europa e da América é incontestável, vê-se que a música no Brasil tem atingido de certo tempo para cá um grau de perfectibilidade comparável com a de qualquer capital europeia, senão no número de seus sacerdotes, pelo menos na celebração de seu culto (MELLO, 1947, p. 295).

O musicólogo brasileiro comparou o estágio de desenvolvimento da música brasileira com a europeia, atestando que a música brasileira se aproximava do mais alto grau possível de perfectibilidade (e, portanto, da “civilização”).

Viana da Mota, no relato utilizado por Guilherme de Mello, comentou principalmente as atividades do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, seus principais professores e compositores em atividade. Deste círculo são citados os professores Alfredo Bevilacqua, Frederico Nascimento e Alberto Nepomuceno.

Nepomuceno foi diretor do Instituto entre 1906 e 1910, mas desde a década anterior estava envolvido com o Instituto como professor de órgão e composição. Viana da Mota comentou as conquistas de Nepomuceno em relação ao emprego da língua portuguesa na música de concerto. De acordo com o relato, o português também trabalhava com esta questão na época, embora não tivesse alcançado bons resultados em seu país. São citados ainda os compositores Joaquim Tomás Delgado de Carvalho, Francisco Valle (1869-1906), Manuel Faulhaber (1867-1922) e Francisco Braga (MELLO, 1947).

Em suas impressões, Viana da Mota discorreu ainda sobre a vida musical de São Paulo, que não seria tão rica quanto a do Rio, mas que estava crescendo, inclusive havendo a iniciativa de criação de um conservatório subvencionado pelo governo (futuro Conservatório Dramático e Musical de São Paulo). Como compositores nessa cidade destacou Henrique Oswald e Alexandre Levy (1864-1892) (*apud* MELLO, 1947, p. 293).

Guilherme de Mello citou ainda de passagem Francisca Gonzaga, que era apreciada no Rio de Janeiro por suas operetas, e ainda D. Amélia Mesquita, Ernesto Nazareth, Lima Coutinho, Elvira Lobo e Domingos Ferreira. Elvira Belo Lobo é citada como aluna do Instituto Nacional e uma das maiores pianistas brasileiras (MELLO, 1947, p. 313).

Mello comentou brevemente a vida musical em Pernambuco, com destaque para Euclides Fonseca, professor, pianista e compositor. No Pará, destacou Henrique Eulálio Gurjão, compositor nascido em 1834 e que estudara na Itália, Corbiniano Vilaça, que estudara ópera em Paris e se tornara um cantor de carreira internacional e Meneleu Campos, que também estudara na Itália.

Comentando a prática musical de sua época, Mello fez referência à existência de muitos concertos sinfônicos e solistas e lamentou a ausência de um número

significativo de apresentações de música de câmara, à qual se refere como “mais abstrata e por isso menos acessível” (MELLO, 1947, p. 291).

Ganhou destaque também em sua narrativa o episódio do concurso para o novo hino nacional. O autor atribuiu a escolha de Deodoro pelo hino antigo porque um novo hino não possuía história para o povo, não testemunhara batalhas, história esta que o hino antigo detinha, já que acompanhara os combatentes na Guerra do Paraguai. Assim, o hino que ganhou o concurso, de Leopoldo Miguez, fora denominado Hino da República, “enquanto o outro, o brasileiro, fora proclamado delirantemente pelo povo, Hino Nacional Brasileiro” (MELLO, 1947, p. 204).

Tal episódio foi discutido por José Murilo de Carvalho em *A formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. De acordo com esse autor, a disputa que envolveu tanto a escolha do hino, quanto da bandeira, permitiu entrever as divisões existentes entre os republicanos¹¹.

O entusiasmo de Guilherme de Mello com a República, que percebia os tempos de crise do Império como de crise na música nacional, e acreditava que o novo regime impulsionaria as artes nacionais, não era um sentimento compartilhado por toda a população.

O otimismo das elites com as perspectivas de transformações nos primeiros anos da mudança de regime político não duraria muito. Os primeiros quatro anos de governo dos militares foi um período de incertezas e um sentimento de frustração passou a pontuar os discursos da imprensa. O que se seguiu à Proclamação da República foi o caos, e a maior diferença para o regime anterior foi a ausência das instituições monárquicas (LESSA, 1988, p. 43). Quando se precipitou o fim da

¹¹ Segundo Carvalho, essas ocorrências permitem também verificar as condições de manipulação do imaginário coletivo (CARVALHO, 1990, p. 109). A manutenção do hino antigo, à revelia do escolhido por concurso, foi uma vitória da tradição. Os republicanos brasileiros não tinham hino próprio, costumava-se cantar a Marselhesa, hino que até o final do século XIX não pertencia só à França, mas a todos os revolucionários (CARVALHO, 1990, p. 122). Carvalho explica que o hino de Francisco Manuel da Silva não fora substituído no final do concurso por desejo popular e dos militares. O hino já se tornara simbólico para os militares que lutaram na Guerra do Paraguai e para aqueles que não eram partidários da República. É possível dizer que já naquele momento havia uma certa afeição de certos grupos sociais com o hino monárquico. Para isso contribuiu também a fantasia que o pianista e compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalk, que estivera em turnê e acabara falecendo no Brasil, compusera sobre o hino (CARVALHO, 1990, p. 125-126). A manutenção do hino da monarquia e a transformação do hino de Leopoldo Miguez, vencedor do concurso, em Hino da República foi um evento histórico importante porque demonstrou que o hino antigo já era mais nacional do que monarquista. O hino acabou se tornando um dos únicos símbolos republicanos com certo apelo popular. Para que isso ocorresse foi fundamental o patriotismo despertado pela Guerra do Paraguai. Os símbolos republicanos demoraram a se estabelecer porque o regime republicano fora instaurado sem grandes arroubos cívicos (CARVALHO, 1990).

monarquia, vários fatores se somaram e resultaram nos eventos do dia 15 de novembro.

Em um quadro geral, é possível perceber que a monarquia já se encontrava em dificuldades devido às pressões dos deputados e senadores descontentes com a política centralizadora. Esses políticos, que eram lideranças regionais, desejavam mais autonomia para a resolução das questões políticas e econômicas em seus estados. Se esperávamos que a mudança drástica de monarquia para república ocasionasse a democratização e ampliação da participação política, isso não ocorreu¹². Nas eleições de 1890 ficaram excluídas do pleito 80% da população, e na primeira eleição direta para presidente, em 1894, apenas 1,3% da população total do país compareceram para votar (CARVALHO, 2016, p. 85).

Neste contexto, a publicação de uma história da música brasileira viria, de certo modo, argumentar em favor da modernidade do país e da existência de uma identidade nacional. Com esta finalidade, Guilherme de Mello apresentou o que considerava as conquistas na área da música de concerto que a aproximavam das realizações europeias na área.

2.2.2 Vincenzo Cernicchiaro: A história da música no Brasil

O livro do italiano Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928), intitulado *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*, foi publicado em Milão em 1926. Cernicchiaro foi violinista e professor de violino no Instituto Nacional de Música. Durante a década de 1880 fez parte dos Clubes Mozart e Beethoven e foi um dos fundadores do Clube Haydn, em São Paulo. Cernicchiaro também foi compositor e regente (MARCONDES, 1998, p. 192). Cernicchiaro foi uma personalidade importante da cena musical fluminense entre o final do século XIX e início do século XX, sua principal atuação foi como professor de violino e regente, organizando concertos na cidade.

¹² De modo geral, o que se nota em toda a Primeira República é que não houve, por parte dos governantes, a intenção de legitimar novos atores políticos. A República fora proclamada para legitimar os atores que já estavam exercendo o poder (as oligarquias estaduais) e, após os primeiros 10 anos de governo provisório, nos quais a continuidade administrativa foi maior que a ruptura em relação à Monarquia, o governo passou apenas a administrar no âmbito nacional o que as oligarquias decidiam em seus estados (LESSA, 1988, p. 138).

A história da música de Cernicchiaro abrange desde o período colonial até o início do século XX. Apesar de imprecisões em relação a nomes e datas que o permeiam, o livro traz como pontos positivos uma vasta gama de personagens contemporâneos ao autor. A narrativa se aproxima à crônica, pois o autor testemunhou muitos dos eventos comentados. O envolvimento pessoal e político com as pessoas e fatos é notório. Por exemplo, depois de presenciar as apresentações de *Condor* e de *Cristoforo Colombo*, óperas de Carlos Gomes, Cernicchiaro enfatizou o sucesso de público e a qualidade das obras, que, no entanto, não obtiveram uma boa crítica da imprensa. O autor supôs que a predisposição negativa da imprensa afetou a recepção das obras, já que o ambiente musical fluminense do final do século XIX tendia para a modernidade musical. Essa pretensa modernidade republicana recusava as óperas em estilo italiano, que poderiam ser associadas ao período imperial (Cernicchiaro, 1926, p. 258).

A relação do Brasil com o estabelecimento do cânone¹³ europeu permeia o discurso do estudioso italiano. Formado no modelo europeu, Cernicchiaro analisa criticamente a cena musical da qual participava no Rio de Janeiro.

Na periferia da prática da música de concerto, a institucionalização não ocorria nos mesmos termos das cidades europeias centrais. A própria lógica colonial impedira o desenvolvimento de uma tradição local no interior dessa prática, e o ensino de música era precário e acessível apenas à minoria privilegiada da população.

O período que vai de 1890 a 1925, é classificado por Cernicchiaro como o sexto período da história da música no Brasil. A partir daquele momento, de acordo com o autor, teria emergido um ânimo voltado para uma nova estética, impulsionada pela República. O autor verifica ainda que a criação do Instituto Nacional de Música como órgão republicano significou um crescimento do apoio estatal, que pode ser percebido na reformulação da instituição e no aumento do número de professores (CERNICCHIARO, 1926, p. 568).

Assim como Guilherme de Mello, o escritor e músico italiano também se mostrou confiante com os efeitos positivos que a mudança de regime político

¹³ Encontramos em Samson uma definição breve sobre o cânone musical: “Um termo usado para descrever uma lista de compositores ou obras aos quais foram atribuídos valor e grandeza por consenso. Tende a colocar em relevo as qualidades a-históricas e essencialmente desinteressadas dos repertórios musicais, em oposição às suas qualidades mais temporais, funcionais e contingentes.” (SAMSON, 2009, p. 22)

poderia trazer à música de concerto. Segundo ele, nos primeiros anos da República houve um rápido progresso na música brasileira, principalmente na música instrumental e na prática de piano, instrumento mais procurado na época. (CERNICCHIARO, 1926, p. 568).

Cernicchiaro afirmou também que a partir de 1890 houve uma mudança na atitude dos jornais literários, políticos e teatrais, pois durante o Império a crítica não era técnica, resumia-se à exaltação de compositores e diretores de orquestras (CERNICCHIARO, 1926, p. 568).

Já no período republicano pareceu haver uma especialização da crítica. Apesar de parte das colunas sobre música ainda comentar as vestimentas das personalidades sociais influentes presentes na plateia, a atuação de músicos e críticos profissionais se tornou mais importante, como podemos perceber no Rio de Janeiro, na atuação de Rodrigues Barbosa (1857-1939) e Oscar Guanabara (1851-1937).

De acordo com Cernicchiaro, o piano era o instrumento mais procurado no fim do século, principalmente por mulheres. Seguiam-se o violino, o violoncelo, o contrabaixo e a flauta. A escola de canto também tinha um destaque considerável. Todavia, o mesmo não ocorria com o ensino de composição, o qual, de acordo com Cernicchiaro, não andava melhor devido, inclusive, à postura dos próprios alunos, “inebriados por um idealismo” (CERNICCHIARO, 1926, p. 568).

Cernicchiaro considerava como modelos composicionais obras como *Dom Giovanni* (1787), *Lohengrin* (1850), *Aida* (1871). À música moderna do início do século XX Cernicchiaro se refere como música de “extravagâncias harmônicas”, “efeitos tristes e bizarros”, “deficiente na forma e no ritmo”. O inaugurador desta escola no Brasil foi, na opinião de Cernicchiaro, Glauco Velásquez (CERNICCHIARO, 1926, p. 569).

O autor considerava o conhecimento da obra dos mestres do passado fundamental para o desenvolvimento de uma música nacional de qualidade. Sendo assim, via na precariedade do ensino musical no Brasil um dos maiores problemas para a música nacional. O desconhecimento sobre as obras dos grandes mestres europeus seria a principal crítica de Cernicchiaro a Velásquez e Villa-Lobos.

Além de identificar a deficiência no ensino musical no Brasil, o autor também fez sugestões para que essa situação fosse superada. Entre suas sugestões estavam: inserção da educação musical de maneira massiva nas escolas através do

solfejo e canto coral; reforma nas instituições de ensino de música no país; criação de sucursais do INM nas principais cidades do país; criação de um teatro lírico subvencionado pelo Estado para a atuação dos compositores e outras pessoas ligadas à ópera (CERNICCHIARO, 1926, p. 593).

O texto de Vincenzo Cernicchiaro é repleto de dados sobre o Instituto Nacional de Música. Afirma, por exemplo, que em 1890 teria 243 alunos matriculados, número que chegou a 1240 em 1920, dentre os quais um número considerável era de mulheres. Nesse período o autor afirma que o instrumento mais procurado era o piano, mas critica essa procura porque os alunos que se matriculavam não tinham o objetivo de tornarem-se pianistas profissionais, tratava-se de uma prática familiar e amadora (CERNICCHIARO, 1926, p. 595). Essa prática que o musicólogo denomina familiar e amadora era, em grande parte, a prática de piano desenvolvida por mulheres, principalmente jovens. Destinadas ao casamento e à vida doméstica era muito difícil para as mulheres tornarem-se professoras autônomas ou pianistas de carreira.

Em dois pontos específicos o autor se diferencia consideravelmente das pesquisas que lhe sucederam. O primeiro é na percepção da importância do papel da mulher na música de concerto, trazendo dados sobre o grande número de estudantes do gênero feminino no INM. O segundo, quando avalia a imprensa e a crítica musical brasileira, verificando o poder de legitimação desse organismo no processo de institucionalização da música de concerto no Rio de Janeiro.

Mas, o que diferencia de fato a narrativa de Cernicchiaro é a ausência da teoria da miscigenação como fundamento originário da música nacional brasileira. Distante das discussões sobre identidade nacional ou da preocupação da construção de música de concerto nacional, o autor se restringiu a descrever a prática, principalmente do Rio de Janeiro de sua época, através das fontes documentais e de seu próprio testemunho, sem perpetrar uma busca às origens da música brasileira.

2.2.3 Renato Almeida: A história da música brasileira

O segundo livro publicado em português sobre a história da música no Brasil foi de Renato Almeida (1895-1981), *A História da Música Brasileira*, de 1926, texto que sofreu grandes alterações para ser publicado em 1942.

Renato Almeida formou-se em Direito, atuou como folclorista, área que concentra o maior número de suas publicações, e colaborou para diversos periódicos, além de ter trabalhado no Ministério de Relações Exteriores (MARCONDES, 1998, p. 18).

Quase vinte anos depois da publicação do livro de Guilherme de Mello, o contexto político, econômico e social no Brasil não era mais aquele da passagem entre os séculos XIX e XX. A partir dos anos 1920, acentuou-se a urbanização e a industrialização, as relações sociais se tornaram mais complexas e o Estado centralizado buscou orientar o desenvolvimento econômico do país.

Em meio às transformações pelas quais passava a sociedade brasileira, o debate sobre a identidade nacional ganhou novos contornos, pontuados por novas demandas políticas e sociais. No entanto, não vemos na história da música brasileira de Renato Almeida uma proximidade com esta renovação na interpretação cultural do Brasil. Tendo sido publicado em 1926 o livro de Almeida ainda apresenta muitas características herdadas dos pensadores do século XIX, como Silvio Romero e Araripe Júnior.

Almeida dedicou a primeira edição de seu livro a José Pereira da Graça Aranha (1868-1931), importante escritor brasileiro da virada do século, autor do romance *Canaã* (1902). Considerado um predecessor do modernismo, Graça Aranha também atuou na organização da *Semana de Arte Moderna* de 1922.

Assim como ocorreu com Guilherme de Mello, as noções desenvolvidas pela Geração de 1870 também influenciaram a história da música de Renato Almeida. Sua narrativa inicia-se com uma sessão denominada *Sinfonia da Terra*, na qual o autor apresentou as categorias de “raça” e “meio” como principais parâmetros atuantes sobre a formação da identidade nacional e da música brasileira. As teorias sobre a miscigenação e o determinismo geográfico pontuam todo o livro de Almeida, constituindo o fundamento de sua hipótese sobre a formação e evolução da música no Brasil.

Diferentemente dos textos analisados até agora, Renato Almeida se propôs a falar tanto da música popular quanto da música de concerto, e com este objetivo dividiu seu livro em duas partes. Na primeira parte tratou apenas da música popular, explicando a sua formação através da fusão das matrizes raciais da sociedade, nas condições específicas de meio ambiente nacional, explicação semelhante à adotada por Mello.

É também de modo semelhante ao musicólogo baiano que Almeida estruturou sua narrativa, depositando no elemento europeu a supremacia racial e cultural, que no seu entendimento deveria guiar o processo de desenvolvimento da música nacional. Almeida acreditava que a música brasileira possuía uma melancolia inerente, resultado da junção das “três raças tristes”, o que explicaria o sucesso do romantismo:

O Romantismo, que foi a tremenda revolta do indivíduo contra a sociedade, levando-o a hipertrofia do “eu” e a um devaneio da personalidade, - quando veio da Europa para o Brasil, por volta de 1830, já encontrou no brasileiro um romântico feito.[...] A obra romântica, portanto, não era uma imitação do movimento europeu, mas um impulso do nosso espírito, o destino histórico que cumpriamos (ALMEIDA, 1926, p. 79, 82).

Contudo, de acordo com Almeida, os compositores românticos optavam por seguir as escolas europeias: “Nossos artistas, em geral, se deixam escravizar nas escolas alheias, em cujas fronteiras assentam tenda, contentando-se com os horizontes que os outros rasgaram” (ALMEIDA, 1926, p. 92).

Almeida afirmou que apenas a partir de 1890 (coincidindo, portanto, com o início do período republicano) os compositores começaram a se preocupar com a expressão do que ele chama de “brasilidade”: “não simplesmente imitativa, nem tampouco regionalista, mas que tenha raízes profundas na terra, no sentimento da gente e nos pendores da alma nacional” (ALMEIDA, 1926, p. 107).

O nacionalismo, para Renato Almeida, além de suplantiar os regionalismos, deveria também ser universalista. O autor acreditava que a música de concerto brasileira poderia contribuir para a “Arte” ocidental na medida em que conseguisse expressar características que a identificassem como brasileiras:

Não exaltamos arte regional, que fique bem claro nesta época de nacionalismos ardentes, observamos, apenas, que não temos uma expressão caracteristicamente brasileira, na música, como a alemã, a francesa, a espanhola ou a russa, sem que isso as torne menos universais (ALMEIDA, 1942, p. 112).

De acordo com Almeida, a geração de compositores em atividade por volta de 1890 não apenas foi a primeira a se preocupar com o nacionalismo, como também foi a geração que modernizou as técnicas composicionais, aproximando-se da música moderna europeia, principalmente através da tendência herdadas de Richard Wagner. O musicólogo considerou que o ponto alto dessa geração foi Alberto

Nepomuceno. No entanto, Alberto Nepomuceno não conseguiu, segundo Almeida, atingir “a suprema energia criadora da arte nacional”, tendo permanecido como um precursor (ALMEIDA, 1926, p. 115).

Alberto Nepomuceno obteve grande reconhecimento no Brasil durante sua vida. O longo período em que permaneceu como diretor do Instituto Nacional de Música e sua atuação como maestro no Rio de Janeiro lhe asseguraram um espaço de grande influência na música de concerto e no círculo oficial das artes na passagem do século XIX para o século XX. Além disso, suas realizações como compositor eram incontestes na sociedade fluminense, que o considerava, junto com Henrique Oswald e Francisco Braga, a grande trindade viva da música de concerto brasileira.

A imprensa, de modo geral, tratava o compositor com reverência, reconhecendo a importância de sua atuação e incentivando o público a comparecer aos concertos que organizava ou regia. A presença do compositor nos jornais e revistas ilustradas em eventos da elite carioca foi constante no período em que dirigiu o INM. O compositor participava de recepções e eventos políticos, representando um papel de destaque na sociedade carioca da Primeira República.

Na imagem abaixo vemos Alberto Nepomuceno e outras figuras da cena musical carioca, como os críticos Luiz de Castro e José Rodrigues Barbosa em uma seção da revista ilustrada de circulação nacional *Fon-Fon*.

Figura 3 – Alberto Nepomuceno em 1911.

Fonte: Fon-Fon, 19/08/1911, p. 18.

Almeida considerou Nepomuceno um precursor do nacionalismo porque a seu ver o compositor teria sido exitoso em inserir em sua música a “melancolia brasileira”, que Almeida considerava ser o resultado da junção das “três raças” com as “cores vivas” do meio ambiente (ALMEIDA, 1926, p. 116-117).

Almeida valorizou as obras de Nepomuceno que possuíam inclinação nativista e citou apenas de passagem a outra parte de sua produção, na qual destacam-se a ópera *Abul* (1899), o episódio lírico *Ártemis* (1898), a *Sinfonia em Sol menor* (1893), o *Trio para piano, violino e violoncelo, em fá menor* (1916) e o ciclo de canções *Le Miracle de la Semence* (1917).

Enquanto Nepomuceno foi o compositor escolhido por Almeida como principal representante da música de concerto brasileira do fim do século, outro lugar na história era destinado a Henrique Oswald. A maior parte de sua carreira Oswald

desenvolveu na Europa e, por não inserir em suas obras características que pudessem ser associadas ao nacionalismo, foi chamado de menos brasileiro dos compositores do período: “O Sr. Oswald é um artista fino, que procura a perfeição; nós, brasileiros, somos ainda violentos e desmedidos, e procuramos a emoção em sua intensidade brutal” (ALMEIDA, 1926, p. 124).

Outro compositor que recebeu destaque de Almeida foi o carioca Francisco Braga, considerado um excelente sinfonista e de inspiração nativista em algumas obras, como na ópera *Jupyra* (1898) e no poema sinfônico *Marabá* (1898), forma musical na qual demonstrou grande domínio técnico.

Braga foi lembrado por Almeida como professor de composição musical no Instituto Nacional de Música e compositor do *Hino à Bandeira*. Almeida reconheceu em sua obra a presença da natureza brasileira e, em relação às técnicas musicais, destacou a influência de Jules Massenet (1842-1912), com o qual Braga estudara no Conservatório de Paris, bem como a influência de Richard Wagner (ALMEIDA, 1926, p. 131).

Como compositores menores do período Almeida citou Joaquim Antônio Barroso Netto (1881-1941), Arthur Napoleão (1843-1925), Henrique de Mesquita (1830-1906), Carlos de Mesquita (1864-1953), Delgado de Carvalho, Araújo Vianna, Francisco Valle, João Gomes Júnior (1868-1963), dentre outros.

Renato Almeida comentou ainda a vida e obra do compositor Glauco Velásquez, destacando a modernidade de seu estilo, influenciado pelo impressionismo francês, pelo Wagner de *Tristão e Isolda* e Vincent d'Indy (1851-1931). Além disso, sugeriu que o compositor tivera contato com a obra de Schoenberg, através das classes de harmonia de Frederico Nascimento no INM (ALMEIDA, 1926, p. 134).

Na segunda edição de seu livro, Almeida enfatizou a ligação de Velásquez com Schoenberg e Igor Stravinsky (1882-1971): “Os seus estudos musicais eram muito profundos, tendo conhecido as teorias revolucionárias de Schoenberg e os processos de Stravinsky” (ALMEIDA, 1942, p. 407). Informação esta que seria repetida posteriormente por Bruno Kiefer (1997, p. 136) sem que fossem explicadas tais conexões estéticas do compositor brasileiro.

Velásquez foi uma figura de destaque no círculo oficial da música de concerto no Rio de Janeiro entre os anos 1909 e 1914. Falecido aos 30 anos em 1914, a obra do compositor permaneceu nos programas de concerto por alguns anos, graças aos

esforços de Luciano Gallet (1893-1931), que fundara uma sociedade voltada para a manutenção de sua obra, e pela atuação também de Darius Milhaud (1892-1974), que de passagem pelo Brasil se empolgara com a obra do compositor.

Na primeira edição da *História da Música Brasileira* Almeida elogiou o compositor: “embora não fosse criador brasileiro, Glauco Velásquez foi um músico excepcional, abandonando os cânones e as leis e fazendo música de uma sugestão infinita, seguindo um sistema, é certo, mas pessoal e independente” (ALMEIDA, 1926, p. 160).

Na segunda edição, no entanto, Almeida foi comedido nos elogios a Velásquez, afirmando até mesmo que o compositor teria sido mal compreendido na época: “foi afirmado um gênio e a imortalidade lhe foi apressadamente assegurada” (ALMEIDA, 1942, p. 406). Em comum com a edição anterior, o autor volta a afirmar que a música de Velásquez não é nacional, desta vez de modo mais enfático: “era uma flor exótica na música brasileira e nada, em absoluto, o liga ao nosso país.” (ALMEIDA, 1942, p. 407).

Em sua narrativa Almeida destacou ainda a fundação do Conservatório de Música no Rio de Janeiro em 1847, e sua transformação no Instituto Nacional de Música no início do período republicano, graças aos esforços de Leopoldo Miguez e Rodrigues Barbosa (ALMEIDA, 1926, p. 214), e comentou a importância que tiveram Miguez e Alberto Nepomuceno na direção do Instituto Nacional¹⁴.

No entanto, fez uma crítica ao Instituto, que segundo ele, apesar de formar excelentes técnicos, não formava os alunos e não influenciava a sociedade com valores estéticos. A prova dessa lacuna seria a ausência das disciplinas de Estética Musical e de História da Música nos cursos do Instituto (ALMEIDA, 1926, p. 216)

Além do Instituto Nacional de Música, no âmbito da educação musical no Brasil, Renato Almeida salientou a importância do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, fundado em 1906 por Gomes Cardim. Citou ainda os

¹⁴ Leopoldo Miguez e Rodrigues Barbosa fizeram parte da comissão nomeada pelo governo republicano para efetuar a transformação do Conservatório de Música em órgão republicano. A comissão foi nomeada já no dia 30 de novembro de 1889, apenas 15 dias após a Proclamação da República. Faziam parte também o pintor Rodolfo Amoedo (1857-1941), e Rodolfo Bernadelli (1852-1931). No mesmo despacho foram nomeadas também comissões para reformas na instrução primária, para o ensino secundário (que contava com a participação de Silvio Romero), e ainda comissões para a Escola Politécnica e para a Faculdade de Medicina (Gazeta de Notícias, 30/11/1889).

conservatórios da Bahia e de Belo Horizonte, além de escolas privadas como a de Alfredo Bevilacqua, Godofredo Leão Velloso e Luigi Chiafarelli, em São Paulo.

De acordo com Almeida, a criação de conservatórios e escolas de música foi um sinal do enriquecimento da vida musical nas grandes cidades brasileiras. Esse processo teria permitido a vinda de um número maior de virtuosos, além do intercâmbio dentro do país: “Tudo isso favoreceu esse crescente incentivo que existe pela música no Brasil. No entanto, ainda não temos uma formação de cultura musical perfeita e a educação do nosso gosto não está aprimorado” (ALMEIDA, 1926, p. 220).

Concluindo, o musicólogo reiterou que, embora muito já tivesse sido feito, o desafio para a música brasileira ainda era enorme, a saber: o de ligar a música com origens na “terra” ao “espírito universal” (ALMEIDA, 1926, p. 221).

2.2.4 Mário de Andrade e o projeto de nacionalização da música de concerto nos anos 1920

Mário de Andrade, o poeta, escritor e pensador mais importante do Modernismo brasileiro, foi também musicólogo e professor de história da música, além de crítico musical. Os escritos de Andrade sobre música estão dispersos por toda a sua produção e distribuem-se por um período que vai da publicação do *Ensaio sobre música brasileira*, em 1928, até 1945, ano da morte do escritor.

De toda a sua produção relacionada à música, destacam-se *O Ensaio sobre música brasileira* (1928), *Compêndio de História da Música* (1929), *Modinhas Imperiais* (1930) *Música Doce Música* (1933), *Música do Brasil e Danças dramáticas do Brasil* (1941), além das incontáveis contribuições em formas de artigos, ensaios e críticas, publicados em jornais e revistas brasileiras. Dentre estes, podemos citar *O Banquete*, conjunto de textos que haviam sido publicados na imprensa nos anos 1940 e que se tornou livro em 1977, no qual o autor utiliza personagens fictícios para elaborar uma metáfora sobre a situação da música brasileira nos anos 1940.

Personalidade fundamental da primeira metade do século XX, a influência de Mário de Andrade para a música se estendeu tanto sobre musicólogos quanto sobre compositores e vai muito além de seus escritos sobre história da música.

Em 1929 Mário de Andrade publicou o *Compêndio de História da Música*, texto base para os capítulos finais de sua *Pequena História da Música*, publicada em

1942, e no qual o autor traça uma linha evolutiva da “história da música ocidental”, desde a Antiguidade (que o autor distingue das sociedades “primitivas”, ameríndias) até o Romantismo.

No *Pequena História da Música* há apenas dois capítulos sobre a história da música brasileira, um deles sobre a música de concerto e outro sobre a música popular. A narrativa é encerrada com um capítulo sobre o panorama composicional contemporâneo ao escritor, posterior a 1914.

“A música erudita no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Por isso, até na primeira década do século XX, ela mostrou sobretudo um espírito subserviente de colônia” (ANDRADE, 1987, p. 163). É com esta afirmação que Andrade inicia o capítulo sobre a música de concerto brasileira, revelando um aspecto de suas considerações que reapareceria com frequência em seus escritos, a saber, que apenas a partir do Movimento Modernista foi possível começar a se pensar uma música nacional.

A subserviência à Europa seria, de acordo com Andrade, a grande diferença entre as gerações de compositores do início do período republicano, ainda com o olhar voltado para a Europa, da geração em torno dos anos 1920, para a qual a própria emergência das vanguardas europeias apareceu como um elemento libertador, já que propalavam a ruptura com o passado, com o academicismo e com a tradição.

De acordo com Mário de Andrade, o fato da independência da música brasileira para com a europeia ter ocorrido apenas no século XX foi um indício de que a substituição da Monarquia pelo regime republicano não foi acompanhada de modificações estruturais na cultura brasileira, sobre isso Andrade comenta:

A república vinha dar muito maior sentido americano e democrático ao Brasil. Já não éramos uma excrescência monárquica e aristocrática dentro das terras americanas. Era, portanto, de se prever que isso tivesse uma repercussão profunda no desenvolvimento social da nossa música e na sua orientação estética. Mas não foi exatamente assim. (ANDRADE, 1987, p. 29)

Andrade afirmou que o marco dos novos tempos foi a Primeira Guerra Mundial, que teria despertado nos homens a consciência do universalismo ao mesmo tempo em que despertava a consciência de pertencimento nacional (ANDRADE, 1987, p. 163).

Assim como Renato Almeida, Andrade dividiu os compositores brasileiros do fim do século XIX e início do século XX entre nacionalistas e não nacionalistas. Entre os primeiros receberam destaque Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, e entre os compositores chamados internacionalistas apareceram nomes como os de Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Glauco Velásquez, João Gomes de Araújo (1846-1943) Francisco Braga, Barroso Netto.

A principal característica da narrativa sobre a história da música brasileira de Mário de Andrade é, assim como em Renato Almeida, a busca de produções musicais que tivessem valor nacional nos diversos momentos históricos. O critério valorativo para a avaliação destas obras era a originalidade associada ao uso de elementos que as diferenciavam da produção europeia, ou seja, elementos que pudessem ser identificados como nacionais.

Sem querer esgotar as questões que envolveram as décadas de atuação de Andrade e suas ideias sobre música, sobre as quais muitos estudiosos já se debruçaram¹⁵, trazemos como exemplo o discurso por ele proferido na entrega dos diplomas aos alunos formandos pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no ano de 1922. O discurso foi publicado no Correio Paulistano e 19 de março daquele ano¹⁶.

Nesse discurso, Mário de Andrade antecipa os principais temas que estariam presentes no *Ensaio sobre música brasileira*. Tanto no discurso para os jovens formandos quanto no *Ensaio*, Andrade convoca os compositores à função que considerava inadiável, a de trabalhar pela elaboração de uma música nacional. A função social do compositor seria cumprida através da utilização de materiais sonoros provenientes do folclore, em um caminho que incluía três fases: a tomada de consciência por parte do compositor, o estudo do material sonoro e, finalmente, sua aplicação na música de concerto.

É importante notar que, para Andrade, esta normativa devia-se ao momento histórico, pois não havia ainda na música de concerto expressão do “caráter nacional” como já havia na música popular, a qual o musicólogo acreditava ser o

¹⁵ TONI (1990; 2004); CONTIER (1994; 1995; 2004); PÉREZ GONZALEZ (2012); CIPRIANO (2011); MOYA (2011).

¹⁶ Incluímos este texto em nosso trabalho por sugestão da prof. Dra. Flávia Camargo Toni que revisou a transcrição de Fabiana Bruder. O discurso pode ser consultado no Arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

resultado da união entre as três “raças” principais que teriam dado origem ao “povo brasileiro”.

Andrade denominou construtivista o que deveria ser a primeira fase do nacionalismo musical a partir daquele momento. Mas, acreditava que chegaria um momento em que os materiais folclóricos teriam se amalgamado de tal forma na música brasileira que estariam presentes no inconsciente coletivo, quando então não se faria mais necessário o nacionalismo, pois toda criação de compositor brasileiro já seria, a priori, nacional (ANDRADE, 1972).

Na primeira fase os compositores deveriam estudar o folclore musical, e é com este objetivo que Mário apresenta no *Ensaio* o que seriam as características melódicas, formais, polifônicas e instrumentais dos cantos por ele coletados e transcritos (ANDRADE, 1972). A segunda parte do *Ensaio* consiste em materiais musicais, principalmente canções folclóricas, com as quais o autor não queria apenas apresentar materiais que poderiam ser utilizados pelos compositores da música escrita da tradição europeia, mas, além disso, incentivar os compositores a realizarem suas próprias pesquisas.

O caráter de manifesto do *Ensaio* justifica-se pelo momento de preocupação com uma identidade nacional, entre os anos 1920-30, período em que houve uma efervescência nacional populista. A sociedade europeia e seus valores eram então símbolo de decadência, um modelo que não funcionara, pois havia culminado em uma Guerra Mundial. O debate sobre identidade nacional ganhou grande importância nas discussões sobre a arte brasileira, principalmente a partir da Semana de Arte Moderna. De acordo com Arnaldo Contier uma noção de identidade cultural foi compartilhada entre os escritores da música brasileira:

O debate sobre nacionalismo e identidade cultural no campo não musical foi amplamente discutido por Monteiro Lobato, pelo Grupo Antropofagia, pelo Movimento Verde-Amarelo ou “Anta”, pelos ensaístas Paulo Prado, Alberto Torres, entre outros. A identidade cultural cristalizou-se na música sem divergências teóricas nos trabalhos de: Mário de Andrade, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Andrade Muricy, Arnaldo Estrela, Renato Almeida, Antônio Sá Pereira, Eurico Nogueira França (CONTIER, 1995, p. 76-77).

Apesar de desenvolver alguns aspectos do nacionalismo musical em textos posteriores, o *Ensaio sobre música brasileira*, devido ao seu caráter panfletário e de apelo sentimental, causou um grande impacto nos jovens compositores brasileiros e exerceu influência sobre Camargo Guarnieri, Luciano Gallet, Francisco Mignone e Eunice Katunda.

O mote do texto do *Ensaio* é bastante simples: o elemento nacional estava presente na cultura popular e bastaria para o “compositor erudito” transmutar estes elementos em música de concerto:

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada (ANDRADE, 1972, s/n).

O trecho acima permite entrever que para Mário de Andrade o povo brasileiro já não estava mais no processo de formação, ideia que aparece em outros autores. No pensamento de Andrade a miscigenação não era mais um processo inconcluso. O autor considera que já havia um “povo” brasileiro e as contribuições de cada etnia era perceptível em diferentes porcentagens nas artes populares. Nota-se também a diferenciação que o autor constrói entre arte popular e arte “erudita”, sendo esta última considerada sem função social, ou seja, “desinteressada”.

Portanto, Mário de Andrade também credita ao fenômeno da miscigenação a responsabilidade pela formação da música brasileira. O problema que o autor detecta é que estas características nacionais não existiam na música de concerto escrita por compositores brasileiros porque nesta manifestava-se apenas a influência europeia. Cabia, portanto, aos compositores corrigirem tal situação, criando obras musicais que, ao incluir elementos de músicas folclóricas/populares estariam criando música de concerto nacional. Andrade justifica a conformação dos elementos indígenas e africanos à estética europeia porque o europeu seria o elemento predominante na música (e na sociedade) brasileira. Situado nas discussões da década de 1920, quando realizou o discurso para os formandos e quando escreveu o *Ensaio sobre música brasileira*, deve-se considerar que Andrade utilizava um aparato conceitual e compartilhava da mentalidade da época, por isso o resquício da tese do branqueamento em suas considerações.

Para Mário, a música nacional estava na música popular, pois esta já era uma música mestiça, ao contrário da música de concerto, que era apenas europeia. Daí a necessidade da conscientização e da ‘cruzada’ a que Mário se propõe para a formação de uma escola composicional brasileira. Assim, por volta dos anos 1920, Mário ainda não vê o resultado da união das culturas indígena, africana e europeia na música de concerto e constrói um projeto nacionalista que deveria ter a adesão

dos compositores para, dentro de algumas décadas, o Brasil possuir uma música de concerto com características próprias e uma escola de composição nacional.

Mário de Andrade defendia que a identidade nacional deveria estar presente na música de concerto, única que considerava “artística”, e acreditava que através da inserção de sonoridades que pudessem ser associadas à identidade nacional na música de concerto se encontrariam os valores universais que a música brasileira poderia oferecer à conjuntura internacional. É com este objetivo que o *Ensaio sobre música brasileira* se constitui em um texto pedagógico e deliberadamente incisivo em relação à responsabilidade do artista de despertar para a “consciência nacional” e contribuir para a construção de uma música que dialogasse com a europeia, mas que expressasse claramente suas origens na cultura brasileira.

Para Andrade deveria ser erigido, pelos compositores, um conhecimento teórico sobre a música folclórica para que esta servisse de inspiração e base para a música de concerto nacional. Isto garantiria que a música nacionalista, embora utilizasse de regras, escrita, afinação e instrumentação da música de tradição europeia, soasse brasileira.

Distinguindo entre música funcional e não funcional, entre música “artística” e “popular/folclórica”, a valorização do caráter nacional da música poderia ocorrer de uma só maneira, legitimando a música folclórica através da linguagem da música de tradição europeia. Não havia a intenção de divulgar a música folclórica ou popular enquanto produção cultural nacional de valor, o objetivo era fazer uma música europeia com um diferencial que apontava que o Brasil era um país civilizado, e não só isso, era também um país que poderia apresentar um elemento novo, uma contribuição para a sociedade ocidental.

O problema do projeto nacionalista de Mário seria, grosso modo, fazer com que compositores formados na tradição musical europeia conseguissem conciliar sua teoria composicional com as especificidades técnicas dos cantos folclóricos brasileiros. Como afirma Contier:

As tentativas de Mário, no sentido de conciliar esse projeto em prol da nacionalização da música brasileira e os traços técnico-melódicos, rítmicos, polifônicos, formais ‘inspirados’ nos cantos folclóricos, esbarraram na inexistência de tratados teóricos mais rigorosos, semelhantes às propostas de um Béla Bartók sobre a pesquisa do imaginário popular e nas dificuldades de os compositores ‘captarem’ e resolverem todos os *impasses* teóricos fundamentados nas obras escritas por J. P. Rameau, M. Moussorgsky, Claude Debussy, Arnold Schoenberg (CONTIER, 1995, p. 87).

O maior obstáculo para os compositores, percebido por Mário de Andrade no *Ensaio*, seria o de extrair as características de culturas regionais tão diversas e sublimá-las em uma teoria que pudesse permanecer subjacente às obras, não em sua superfície, mas lhes atribuindo, além do caráter étnico, a fundamentação estrutural, possibilitando a criação de música de concerto nacional com uma teoria estética própria, que era o objetivo principal do projeto modernista.

No projeto para a criação do nacionalismo musical apresentado no *Ensaio sobre música brasileira*, Andrade fundamentou-se em uma concepção formalista da música e positivista da história, e se baseou, primeiramente, em seu comprometimento com os ideais da construção de uma nação. Tal engajamento, aliado ao objetivo modernista de renovação e rompimento com a Europa, viu na música uma ferramenta política para a construção de uma identidade cultural nacional e, além disso, um produto artístico que apresentaria ao mundo e à própria população brasileira o progresso presente na sua cultura.

Embora a música nacionalista brasileira não tenha de fato se tornado representante desta abstração de povo brasileiro que almejava, deve-se o mérito ao autor do *Ensaio* por ter trabalhado em prol de uma mudança de atitude do artista e da elite econômica da época, em direção ao reconhecimento e valorização da cultura popular. O *Ensaio sobre música brasileira* tornou-se um texto fundamental para os compositores nacionalistas e através dele percebemos a importância de Mário de Andrade enquanto intelectual engajado que participava ativamente na discussão sobre a cultura brasileira. Além disso, o texto mantém-se como um importante relato sobre sua época, pois nos aproxima de conceitos em voga naquele momento, tais quais as distinções entre teoria musical e prática musical, música nacional e música universal, música de concerto e música popular, além de testemunhar pela necessidade de renovação da música brasileira a partir de recursos musicais próprios, ideia fundamental do *Ensaio*, que inspiraria compositores até meados dos anos 1970.

2.3. Conclusões

Os discursos sobre a história da música brasileira apresentados por Guilherme de Mello, Vincenzo Cernicchiaro, Renato Almeida e Mário de Andrade

foram determinantes para o modo como foi compreendida a tradição da música de concerto no Brasil. Ao construir narrativas voltadas para a valorização de compositores que consideravam gênios nacionais, os autores procederam com a realização de julgamento estético das obras, selecionando aquelas que consideravam relevantes para a memória musical nacional.

A ideologia nacionalista presente nos escritos sobre música desses musicólogos moldou a maneira pela qual os compositores situados entre 1889 e 1914 seriam compreendidos pelos músicos e estudantes das gerações seguintes. Alinhados ideologicamente entre si, os discursos dos livros analisados tornaram-se a narrativa oficial sobre música no Brasil. Outras perspectivas sobre o assunto emergiriam apenas a partir do crescimento da pós-graduação e dos estudos acadêmicos realizados a partir dos anos 1970.

A história da música brasileira de Vincenzo Cernicchiaro, embora não apresente o mito das três raças, não destoa radicalmente dos outros textos porque fortalece o discurso da história da música como história dos gênios e de suas obras, o que era comum na historiografia musical na época da publicação do livro.

Passadas duas décadas até a publicação dos livros de Andrade e Almeida, o debate sobre a identidade nacional mantinha-se vivo. Lembramos que o conceito de identidade nacional, na época em que Andrade e Almeida escreveram seus livros, relacionava-se aos conceitos de povo e nação desenvolvidos no século XIX. As categorias de povo e nação eram concebidas a partir da minimização das diferenças, em prol da valorização das características em comum e do sentimento de pertencimento, o que era considerado fundamental para a manutenção da ordem no território.

A interpretação sobre a formação do Brasil, baseada na miscigenação racial e no determinismo geográfico, elaborada no século XIX, foi repetida pela historiografia musical, ecoando ainda nos textos de Vasco Mariz e de José Maria Neves, como veremos no próximo capítulo. Não foram propostas novas compreensões a partir da verificação da diversidade musical e da resistência dos grupos sociais com a manutenção de suas práticas. Ao contrário, a historiografia musical apenas incorporou a teoria assimilacionista da miscigenação, através de um discurso em que a música nacional era o resultado da fusão das “raças” que formaram o “povo” brasileiro.

Além disso, a teoria da mestiçagem, ao ser transposta para a história da música, manteve a tese do branqueamento ao defender que a contribuição do Brasil para o “patrimônio artístico universal” ocorreria a partir da incorporação dos elementos musicais das culturas indígenas, africanas e afro-brasileiras na música de concerto europeia.

3. OUTROS TEMPOS, A MESMA HISTÓRIA: A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA BRASILEIRA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Em seguida, apresentaremos as narrativas panorâmicas publicadas na segunda metade do século XX, mas que apresentam confluências teóricas explícitas com os textos anteriores:

- ✓ *150 anos de música no Brasil*, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Rio de Janeiro, 1956.
- ✓ *História da música brasileira*, de Bruno Kiefer, Porto Alegre, 1977.
- ✓ *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz, 1981.
- ✓ *The music of Brazil*, de David Appleby, Austin, 1981.
- ✓ *Música contemporânea brasileira*, de José Maria Neves, 1981. Segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman, Rio de Janeiro, 2008.

3.1 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 150 Anos de música no Brasil (1800-1950)

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) foi uma personalidade importante no campo cultural e especificamente musical no país, tendo sido conhecido principalmente pela sua atuação como folclorista. Também foi professor de folclore no Instituto Nacional de Música entre 1939-1947, depois de haver sido bibliotecário na mesma instituição.

Ao contrário dos autores que o antecederam, Luiz Heitor não tinha o objetivo de contar a história da música no Brasil desde a chegada dos europeus. Nota-se que a necessidade de explicar a formação da música brasileira a partir das matrizes raciais já não era um imperativo.

O autor ocupou-se de estudar a música brasileira inserida em um panorama da história dos estilos musicais na Europa e optou por iniciar sua narrativa em 1800. Na sua opinião, apenas a partir dessa época foi possível encontrar uma produção musical brasileira com valor que fosse também estético e não apenas histórico. Seu objetivo foi encontrar o momento a partir do qual seria possível reconhecer diferenças entre obras musicais de compositores brasileiros e de compositores não brasileiros.

Luiz Heitor defende que o primeiro grande compositor brasileiro foi o Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). De acordo com o autor, teria sido com este compositor que se iniciara a história da música de concerto brasileira, sendo possível, a partir dele, traçar uma espécie de genealogia dos compositores brasileiros. O segundo compositor a apresentar uma importância considerável para a história da música brasileira, de acordo com Luiz Heitor, seria Francisco Manuel da Silva, o autor do Hino Nacional, discípulo do Padre José Maurício.

Azevedo considera que o gênero musical mais importante no âmbito da música de concerto no Brasil no decorrer do século XIX foi a ópera, principalmente italiana, mas com espaço também para a francesa. Sendo a ópera o pivô do romantismo, era, portanto, natural que os compositores brasileiros passassem a criar obras deste gênero, trazendo desde logo, “pretensões nacionalistas” (AZEVEDO, 1956, p. 63).

O autor sugere que a partir da segunda metade do século XIX o concerto começou a substituir a ópera. Nesse processo foram importantes a vinda de intérpretes internacionais e a fundação de sociedades destinadas à difusão das obras-primas da música de concerto (AZEVEDO, 1956, p. 91).

Segundo Azevedo, é a partir deste período que

[...] vemos surgir as primeiras obras musicais brasileiras destinadas ao concerto: música de câmara ou música sinfônica. E a França e a Alemanha substituem a Itália, na função de pátria artística destes compositores, sempre saudosos de uma Europa que às vezes não chegaram a conhecer, mas a que estavam presos pelos fundamentos de uma formação à qual o meio nacional ainda não podia fornecer base firme e autônoma (AZEVEDO, 1956, p. 98).

Luiz Heitor identificou, portanto, uma troca nos modelos dos compositores brasileiros, que teria ocorrido devido ao crescimento dos concertos voltados para obras sinfônicas ou de câmara, e ressaltou que a busca por seguir os compositores europeus devia-se à ausência das estruturas necessárias para a formação dos compositores brasileiros no país.

Assim como Almeida e Andrade, Azevedo distinguiu, no panorama da música do final do século XIX, dois grupos de compositores, aqueles de “coração europeu” e aqueles de tendências nacionalistas. Foi neste período, mais especificamente a partir de 1870, que Azevedo identificou o surgimento de expressões nacionais na música de concerto “com suas peculiaridades de ritmo, melodia e harmonia”, o que

poderia ser percebido nas composições impressas no período (AZEVEDO, 1956, p. 137).

Diferenciando-se dos musicólogos que o precederam, Azevedo argumentou que a partir das últimas décadas do século XIX foi possível perceber também a ocorrência do processo de separação entre a música popular e a música de concerto.

Na narrativa de Luiz Heitor a separação entre as duas práticas parece ser concomitante com a institucionalização da música de concerto. Todavia, o autor não explicitou esta relação e não se deteve a explicar os motivos que teriam contribuído para a divisão entre as práticas no Brasil. Salientou, contudo, que a partir desta separação é que os compositores de música de concerto passaram a “desdenhar” os motivos nacionais presentes de maneira inata na música popular.

O autor levantou a hipótese de que à medida que a música popular se nacionalizava a imitação dos modelos europeus na música de concerto aumentava, o que teria levado ao isolamento entre as duas práticas. Ou seja, Luiz Heitor sugeriu que o crescimento dos gêneros musicais urbanos fez com que os compositores “eruditos” se isolassem na música europeia. Apesar de ser na música popular, formada em séculos de convívio entre as diferentes culturas no ambiente brasileiro, que residia a originalidade da música brasileira (AZEVEDO, 1956, p. 138-139).

Assim como Guilherme de Mello, Luiz Heitor identificou a modinha e o lundu como gêneros musicais brasileiros mais antigos, mas comentou ainda a polca, o maxixe, o baião e o choro. O último representava a música popular urbana, da qual os principais representantes seriam Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880), Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934).

Em *150 Anos de Música no Brasil*, os compositores que figuram como principais entre o final do século XIX e início do século XX, mas que compunham ao estilo europeu, eram Henrique Oswald e Leopoldo Miguez. Receberam destaque também João Gomes de Araújo, Joaquim Manuel de Macedo, José Cândido da Gama Malcher, Menelau Campos, Euclides Fonseca, Silvio Deolindo Fróis, Delgado de Carvalho e Elpidio Pereira. Já os principais compositores do fim do século que apresentavam em suas obras tendências nacionalistas foram Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno.

Em seu livro, Azevedo apresentou também um capítulo sobre as novas tendências na música brasileira no início do século XX, e chamou a atenção para o

compositor Glauco Velásquez, que seria umas das últimas manifestações do romantismo no Brasil, com características simbolistas e impressionistas (AZEVEDO, 1956, p. 247).

Sobre o romantismo que adentrava o século XX, Luiz Heitor comenta:

Aliás, o ambiente musical, em torno dele [Velásquez] começava a apresentar sinais de renovação. O período de imposição da música chamada 'clássica' (clássicos e românticos alemães), foi o da última década do império. Com o século XX começam a aparecer nos programas os autores russos, a música francesa da escola de Franck, a de Debussy e outros renovadores do idioma musical teuto-germânico (AZEVEDO, 1956, p. 239).

Para a inserção da música de concerto europeia moderna nos programas do Rio de Janeiro foram importantes as iniciativas de compositores como Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, o que se nota na série de concertos da Exposição de 1908¹⁷. A esta música moderna somavam-se as obras consagradas de compositores tais quais Ludwig Van Beethoven (1770-1827), Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), Camille Saint Saëns (1835-1921), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) e César Franck (1822-1890).

Já Johann Sebastian Bach e Mozart eram considerados mestres indubitáveis, mas não eram comuns no repertório. A figura maior era Beethoven, embora suas obras sinfônicas quase não figurassem nos concertos, sendo mais conhecidas suas sonatas para piano. Além desses compositores europeus consagrados era comum a estreia de obras de compositores brasileiros, principalmente daqueles ligados ao INM, o que se devia, na maioria das vezes, ao esforço dos próprios compositores para verem suas obras nos palcos do Rio de Janeiro.

3.2 Bruno Kiefer: A História da música brasileira

Em 1977 Bruno Kiefer¹⁸ publicou *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Em seu preâmbulo o autor, que também era músico e compositor, afirmou que a obra nasceu de uma preocupação didática, já que naquele

¹⁷ Sobre os concertos de 1908 e a modernidade musical ver GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. Um garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS: 2007.

¹⁸ Kiefer foi professor, compositor e crítico musical. Nascido na Alemanha, veio para o Brasil em 1935, desenvolveu sua carreira no Rio Grande do Sul, onde faleceu em 1987 (MARCONDES, 1998, p. 420).

momento não havia obras atualizadas sobre o assunto para uso dos estudantes de música no país. Outra motivação para o seu livro era a de despertar nos jovens a “consciência musical brasileira”, o que aparece como um indício da postura nacionalista do autor, a qual confirma em seguida: “Parece-nos inconteste a necessidade da adoção de uma posição estética e, mais ainda, sócio histórica, sobretudo no delicado problema da autoafirmação nacional em termos de música” (KIEFER, 1997, p. 7).

Acerca de seu livro, Kiefer afirmou ainda que a proposta era realizar uma abordagem panorâmica sobre a música de concerto brasileira, revisando as obras anteriores de maneira a preencher lacunas causadas, principalmente, pela falta de sistematização na organização e trato das fontes (KIEFER, 1997).

Bruno Kiefer considerou como período Romântico todo o século XIX e as duas décadas do século XX que antecedem a *Semana de Arte Moderna* de 1922. O autor argumenta que é difícil estabelecer demarcações entre tendências românticas e pós-românticas, já que no Brasil o movimento romântico chegou

com muito atraso em relação à Europa. Além disto, a produção inicial na música revela-se tão escassa em valor e/ou significado histórico que se é obrigada a situar a fase inicial do Romantismo entre nós por volta da metade do século passado (KIEFER, 1997, p. 64).

Da mesma forma, dificilmente se poderia estabelecer uma data final para o romantismo, pois o modernismo não significou uma “mudança radical de postura estética” (KIEFER, 1997, p. 64).

O autor foi contrário a uma periodização que seguisse acontecimentos políticos como Império ou República, uma vez que, a seu ver, a mudança de regime entre o período colonial e o Império e deste para a República, não alterou substancialmente a estrutura do país e não foi determinante para a incorporação de estilos artísticos.

Em relação ao Romantismo, especificamente, Kiefer argumentou que o crescimento e a atuação das elites foram determinantes para o desenvolvimento da música de concerto, pois seriam elas as responsáveis pela importação das ideias e valores europeus, além de produzir e constituir-se como público da música de concerto.

Kiefer não se aproximou de realizar uma história social da música brasileira, e nem era essa a sua intenção. No entanto, com a utilização de texto sobre a história do Brasil de Nelson Werneck Sodré vinculou a produção da música de concerto com a burguesia urbana do século XIX. O autor elencou, inclusive, os grupos sociais e profissões que pertenceriam a esta classe: “religiosos, militares, funcionários, homens de profissões liberais, intelectuais, jornalistas, pequenos comerciantes e um número crescente de estudantes” (KIEFER, 1997, p. 65).

Após essa breve introdução ao que seria o contexto histórico no qual se desenvolveu o Romantismo musical brasileiro, Kiefer comentou ser de fundamental importância fazer um levantamento sobre a “vida musical” no Brasil e interpretar estes dados a partir de abordagens sociológicas, históricas e estéticas, para que, em posse desse conhecimento fosse possível atuar na formação de uma “consciência nacional”.

Como vida musical o autor entende:

[...] realizações musicais de uma coletividade sob a forma de concertos e recitais, espetáculos líricos, ensino, impressão de partituras, obras teóricas e periódicos especializados, comércio de instrumentos e obras musicais, crítica musical e – como ápice – a composição. Esta última, naturalmente, em condições artesanais e estéticas avançadas (KIEFER, 1997, p. 66)

O foco maior sobre a vida musical na obra de Kiefer recaiu sobre o Rio de Janeiro, onde a atividade de maior destaque no Romantismo foi a ópera. Baseado em levantamento efetuado por Ayres de Andrade, o autor afirmou que durante as décadas que seguiram à Independência foram encenadas cerca de 100 óperas, a maioria italiana.

Em sua incursão na vida musical fluminense o autor comentou ainda o início da venda de instrumentos musicais, a publicação de um periódico especializado sobre música e a importância da criação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro em 1847. Kiefer explicou que todos os exemplos trazidos eram símbolos de uma burguesia em expansão: “Está claro que os termos povo, população, massas, não se referem aos escravos ou servos, nem à classe economicamente inferior, mas sim à pequena burguesia, cada vez mais numerosa” (KIEFER, 1997, p. 71).

Apesar de mostrar-se favorável às análises históricas de viés sociológico, além de estéticas, o autor concentrou-se em levantar as principais obras musicais brasileiras. É notória a elaboração da narrativa de Kiefer, guiada pelo desejo de

demonstrar que existiu no Brasil música de concerto de valor estético antes do século XX e cujo objetivo era, a partir da comprovação da existência dessa produção musical, despertar em seu público-alvo, que seria formado principalmente por estudantes de música de conservatório e instituições oficiais de ensino, uma “consciência musical brasileira” (KIEFER, 1997, p. 7).

Sobre o repertório que circulava no Rio de Janeiro Kiefer destacou a grande popularidade das danças de salão europeias, que chegavam até as camadas mais baixas da população e eram por elas transformadas, em uma atitude que tira o protagonismo dessas classes e a autonomia de suas práticas, como se dependessem das elites para o desenvolvimento de suas produções simbólicas.

Encerrando os tópicos de contextualização sobre o período no qual emergiram as obras brasileiras românticas, Kiefer comentou ainda brevemente a vida musical na Bahia e em São Paulo, reproduzindo as informações do livro de Guilherme de Mello.

Problematizando a prática da música de concerto no Brasil de sua própria época, Kiefer afirmou que apenas com o aumento da quantidade nos domínios do ensino, composição, crítica, produção e recepção musical no Brasil seria possível profissionalizar a música:

As exigências de ordem qualitativa, e seus resultados, surgirão quase naturalmente como um fenômeno evolutivo. E com isto os verdadeiros talentos encontrarão uma infraestrutura razoavelmente sólida para seu crescimento e expansão (KIEFER, 1997, p. 74).

O autor manifesta a permanência da crença na evolução e ainda a crença no talento inato, no gênio que precisa da estrutura para manifestar-se. Kiefer acreditava que apenas a existência de infraestrutura não era suficiente e que havia a necessidade de um ambiente cultural favorável, assim como de consciência histórica. De acordo com Kiefer, a “evolução” da música de concerto passaria, necessariamente, por uma implementação da vida burguesa e dos desenvolvimentos próprios desta classe na estrutura das cidades (KIEFER, 1997).

Voltando ao Romantismo musical brasileiro, o autor apresentou a ópera nacional como uma das principais experiências musicais do século XIX, e elencou as principais características dessas obras, principalmente das óperas de Carlos Gomes. Kiefer abordou também o movimento em prol da utilização da língua nacional e

comentou os conteúdos temáticos das óperas brasileiras. O autor ainda trouxe informações sobre a estrutura administrativa que permitia a montagem das obras na cidade do Rio de Janeiro, expondo as dificuldades para o estabelecimento da atividade na então capital federal.

Bruno Kiefer listou as óperas encenadas baseando-se em Ayres de Andrade e Vincenzo Cernicchiaro e encerrou o tópico afirmando que não ocorreu o estabelecimento de uma escola operística nacional devido à influência da ópera italiana, a qual era adotada pelas elites que “viviam em função de padrões externos e da transplantação sumária da cultura europeia” (KIEFER, 1997, p. 82).

Na opinião do musicólogo, o insucesso da ópera nacional devia-se à ausência de tradição e da pequena quantidade de músicos, compositores e libretistas, sem contar a ausência de estrutura adequada. Na conclusão, Kiefer aproximou-se da visão modernista, concordando que alguns compositores românticos foram precursores do nacionalismo modernista (KIEFER, 1997).

O musicólogo elencou os principais compositores românticos brasileiros, comentando suas biografias, carreiras e principais obras. Na opinião de Kiefer tiveram destaque no romantismo brasileiro Antônio Carlos Gomes, João Gomes de Araújo, Henrique Alves de Mesquita, Elias Álvares Lobo (1834-1901).

O autor localizou no final do século XIX *O despontar do sentimento nativo*, destacando *A Sertaneja* (1869) de Brazílio Itiberê da Cunha como marco do início de um movimento nacionalista consciente. Na passagem entre os séculos XIX e XX receberam destaque os compositores Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazareth, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Francisco Braga e Glauco Velásquez.

Kiefer incluiu ainda um tópico para os compositores considerados menores, que não teriam obras de importância estética a serem somadas ao patrimônio cultural brasileiro. Mas, foi no tópico destinado a Ernesto Nazareth que Bruno Kiefer demonstrou com maior clareza o objetivo de sua narrativa: a valorização da produção nacional. O fato do compositor carioca não fazer parte da história da música de concerto brasileira é assim explicado pelo autor:

Temos a impressão que a causa da resistência da classificação de Nazareth como compositor erudito está simplesmente nisto: ele não fez outra coisa senão música brasileira, mais especificamente carioca, em boa parte de sua obra. Uma velha dependência cultural da Europa nos fez importar de lá os conceitos de bom e ruim em arte. Nossos modelos são os Bach, Mozart, Chopin, Wagner, etc. Nazareth não figurava entre eles. Isto bastava para

classifica-lo como popular, distante da grande arte, diga-se da arte europeia. Com isto o fenômeno Nazareth estava liquidado, sua obra classificada. (KIEFER, 1997, p. 118).

Segundo Kiefer, Nazareth deve ser considerado um compositor “erudito”, dada a sua grande capacidade em expor na música de concerto as características musicais simbólicas da identidade nacional: “Ernesto Nazareth revelou em sua vasta produção pianística aspectos da alma brasileira – em especial da carioca – antes ocultos ou apenas vislumbrados por compositores amadores [...] ou eruditos” (KIEFER, 1997, p. 121).

De acordo com o que havia proposto, Kiefer não tratou o Pós-Romantismo como um estilo, mas comentou o que considerou experiências pós-românticas, constituídas por algumas obras, que teriam em sua estrutura e harmonia maiores semelhanças com o que se chamou de Pós-Romantismo na Europa.

De acordo com Kiefer, um dos compositores próximos ao Pós-Romantismo seria Leopoldo Miguez, muito influenciado por Wagner e classificado pelo narrador como pertencente à linha de um realismo romântico (KIEFER, 1997, p. 127). O autor, contudo, não destinou muito espaço para comentar a vida e obra de Miguez porque, segundo ele, tal compositor “não trouxe a menor contribuição para uma música de características brasileiras” (KIEFER, 1997, p. 126).

O mesmo julgamento foi dado Henrique Oswald, que o musicólogo considerava um excelente compositor de música europeia, mas que não pertencia ao patrimônio cultural brasileiro. Segundo Kiefer, a obra de Oswald se caracterizava por um cosmopolitismo pós-romântico. Já Alberto Nepomuceno teria se mantido afastado das mudanças ocorridas na música na Europa no mesmo período devido às suas preocupações nacionalistas (KIEFER, 1997, p. 114).

Outro compositor que Kiefer destacou como pós-romântico no Brasil foi Glauco Velásquez, cuja obra não teria características nacionais, apresentando influências de Wagner, Vincent d’Indy e César Franck (KIEFER, 1997).

Concluindo, destacamos alguns temas trabalhados por Bruno Kiefer e notamos que o autor trouxe inovações em sua narrativa, principalmente em relação aos contextos políticos e sociais que envolviam a produção e o consumo da música. No entanto, o autor não se distanciou dos historiadores da música brasileira da primeira metade do século, mantendo a prerrogativa nacionalista de análise da música de concerto no Brasil e a crença na evolução musical.

3.3 Vasco Mariz: A História da música no Brasil

Em 1981 foi publicada a *História da Música no Brasil*, de Vasco Mariz, que no ano 2000 chegou à quinta edição, ampliada e revisada, a qual utilizaremos aqui.

Vasco Mariz nasceu em 1922, no Rio de Janeiro, foi bacharel em Direito e logo tornou-se diplomata, carreira que manteve por 42 anos. Durante este período e mesmo após a sua aposentadoria da diplomacia, Mariz ministrou conferências, foi jurado de concursos de composição e publicou diversos livros na área de música. (MARIZ, 2000, p. 13-16).

Na nota para a 5ª edição, o autor afirmou que a publicação da *História da Música no Brasil* pretendia preencher uma lacuna na historiografia da música brasileira. Desde o livro *150 Anos de Música no Brasil*, de Luiz Heitor, de 1956, nenhuma obra de tal abrangência fora publicada, já que o trabalho de Bruno Kiefer, que visava a publicação de vários volumes, permaneceu no primeiro (MARIZ, 2000, p.19).

Antes de verificarmos a maneira como Mariz tratou o período concernente à Primeira República, comentaremos brevemente o primeiro capítulo, intitulado *Introdução à Música Brasileira*.

A continuidade da base epistemológica da historiografia musical brasileira é explícita. O autor afirmou que a música brasileira seria o resultado da junção das três raças: branca, negra e indígena. Mariz reproduziu ainda a ideia dos primeiros historiadores da música brasileira de que o elemento indígena foi o que menos contribuiu para a formação da música em solo nacional, e que a “influência branca, ou seja, portuguesa, espanhola, francesa e italiana, foi a mais relevante” (MARIZ, 2000, p. 25).

Mariz reacendeu ideias presentes no livro de Renato Almeida e principalmente do pensamento de Mário de Andrade. Influenciado pelos musicólogos modernistas, o escritor considerou que o nacionalismo musical só se manifestara de fato com Heitor Villa-Lobos, e que todo o período anterior ao século XX teria sido de formação, não havendo antes disso uma música brasileira legítima.

Mariz também apresentou o uso de elementos caracteristicamente nacionais como critério de julgamento estético, e comentou a importância do nacionalismo para o Brasil, incorporando citações de Mário de Andrade e Renato Almeida.

Recuperou ainda o pensamento de Andrade quando este afirma que chegaria um momento em que a sonoridade brasileira passaria ao inconsciente coletivo e toda música feita no Brasil seria espontaneamente nacional (MARIZ, 2000, p. 28).

Outra ideia presente já no *Ensaio sobre música brasileira*, de Mário de Andrade e reproduzida por Mariz é que a música autenticamente nacional se formou no âmbito da cultura popular. Estando a originalidade musical brasileira presente na música popular e não na de concerto, era necessário que os compositores da música de concerto estudassem as características da música popular, para absorvê-las em suas obras (MARIZ, 2000).

Sobre o período para o qual se volta esta pesquisa, Mariz dedicou dois capítulos: *Três compositores de formação europeia: Leopoldo Miguéz, Glauco Velásquez e Henrique Oswald*; e *Precursores do nacionalismo musical: Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazareth, Francisco Braga, Barroso Neto, Luciano Gallet e Luiz Levy*.

Abrindo o capítulo sobre os compositores de formação europeia, Vasco Mariz comentou:

Depois de haver tratado dois verdadeiros gigantes da música nacional, José Maurício e Carlos Gomes, é preciso reduzir à justa medida a contribuição de três compositores menores, mas que por motivos diversos merecem ser recordados com algum destaque nesta obra (MARIZ, 2000, p. 99).

Em seguida, o autor trouxe informações sobre a biografia de cada um dos compositores e comentou suas obras principais. A simples classificação da obra de tais compositores como “não-brasileira”, deixa de lado possíveis problematizações sobre a prática da música de concerto brasileira no período. O autor não relacionou a produção musical com outros elementos culturais ou com características sociais. O fato de não haver elementos “nacionais” nas músicas destes compositores foi fundamental para que fossem considerados compositores “menores” da história da música brasileira, conforme compreendida por Vasco Mariz.

De modo geral, o autor repetiu as informações da historiografia musical brasileira já consagrada, apenas realizando acréscimos bibliográficos para a abordagem sobre as obras e os compositores.

Acerca de Glauco Velásquez, Mariz salientou o fato do compositor não ter nascido no Brasil e que em relação à sua pequena obra especula-se sobre o que poderia ter sido, mais do que como foi realmente. Sobre Henrique Oswald,

comentou a carreira italiana do compositor, que começou a atuar no Brasil já com sessenta anos (MARIZ, 2000, p. 100).

Ainda sobre a passagem entre os séculos XIX e XX, Mariz comentou a vida e obra dos compositores considerados precursores do nacionalismo. Segundo o autor, o surgimento do nacionalismo musical nas últimas décadas do século XIX deveu-se à necessidade de uma alternativa “aos exageros da ópera italiana, para o Romantismo que se fazia pegajoso ou para aqueles que não aceitavam a maré wagneriana” (MARIZ, 2000, p. 113).

Comparando a história da música de concerto entre Brasil e Europa, o autor considerou que houve um atraso no surgimento do nacionalismo brasileiro. O atraso seria devido à instituição da escravidão. Aqui temos uma reflexão interessante do autor, que conjectura sobre uma possível resistência ao nacionalismo na música de concerto, já que esta necessitava dos elementos da música de origem africana para se fundamentar, elementos estes que não eram aceitos pelas elites consumidoras da música de concerto, em um período marcado pelas teorias raciais que hierarquizavam as populações do mundo.

3.4 David Appleby: A música do Brasil

David Appleby foi pianista e musicólogo, nascido no Brasil, mas com carreira acadêmica nos Estados Unidos. Em 1983, Appleby publicou, pela Universidade do Texas, *The Music of Brazil*, considerado naquele momento o livro mais abrangente sobre o assunto em língua inglesa (OLIVEIRA, 1984, p. 116).

Para a publicação, Appleby recebeu apoio da Universidade de Illinois, onde atuava como professor, da Organização dos Estados Americanos, Comissão Fulbright, Ministério das Relações Exteriores do governo brasileiro e da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo (APPLEBY, 1985, p. 11).

Consideramos importante acrescentar este livro nas considerações sobre a historiografia da música brasileira, justamente devido ao apoio estatal recebido, o que indica o objetivo de divulgação da música brasileira no exterior. Outro ponto interessante é o fato de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ter lido o manuscrito e realizado críticas ao livro, o que podemos considerar um indício de que tal livro se conecta ao corpo de obras tratado neste capítulo.

O livro foi publicado no México, em língua espanhola, em 1985, pelo *Fondo de Cultura Económica* e é mais um exemplar de narrativa panorâmica sobre a música brasileira, cobrindo de maneira bastante resumida mais de quatro séculos. O livro recebeu duras críticas de Oliveira, na sua resenha publicada em 1984, na revista *Latin American Music Review*. Oliveira afirmou que o texto traz muitos erros e não é exato com as informações que veicula, problemas causados pelo acesso a fontes de segunda mão e pela ausência de documentação (OLIVEIRA, 1984, p. 118).

Appleby não se distanciou da maneira como os autores brasileiros compreenderam o desenvolvimento da música no país, o que é perceptível na própria organização dos capítulos. O autor dividiu a história da música brasileira em período colonial; período dos Bragança no Brasil; despertar do nacionalismo; folclore; música popular; e artística. Destinou um capítulo para os compositores nacionalistas (iniciando com Villa-Lobos), enquanto o último capítulo abrangeu o período posterior à *Semana de Arte Moderna* de 1922.

Assim como os musicólogos brasileiros comentados anteriormente, Appleby também dividiu os compositores brasileiros entre nacionalistas e compositores de música europeia. O Romantismo foi abordado pelo autor como um tópico do capítulo intitulado “Os Bragança no Brasil”, em sequência ao período colonial. O capítulo sobre a música no período imperial comenta a chegada de D. João VI e utiliza como fonte os textos de Kiefer e Luís Heitor.

O autor salientou a dependência da música brasileira em relação ao financiamento governamental ou da Igreja (no período colonial):

A história das artes no Brasil e sua história econômica estiveram intimamente relacionadas, pois a atividade artística dependeu dos subsídios governamentais, não havendo outras formas de patrocínio. O grande interesse manifestado recentemente pelo governo dos Estados Unidos em subsidiar as artes é relativamente recente, mas, no Brasil, patrocinar as artes foi basicamente uma função da Igreja e do governo (APPLEBY, 1985, p. 48) (tradução nossa).

De acordo com o historiador, o financiamento governamental para as artes no Brasil durou até a República, quando o público dos concertos começou a substituir o patrocínio estatal. Appleby salientou que para esta transição entre o financiamento do governo e a manutenção da música através dos concertos públicos foi importante a atuação dos clubes e sociedades, que atuavam no Rio de Janeiro desde a primeira metade do século XIX (APPLEBY, 1985, p. 48).

Appleby se referiu ligeiramente a uma importante questão da história da música de concerto, tanto na Europa quanto nas Américas, trata-se do processo de autonomia da música no século XIX com o surgimento dos concertos públicos. No Brasil, para a viabilidade das apresentações musicais e manutenção das orquestras foi importante a realização dos concertos pagos, principalmente a venda de assinaturas para as temporadas, assim como o financiamento estatal e a existência de associações autônomas de músicos.

Além dos teatros, onde a atração principal era a ópera, a prática da música de concerto ocorria também em recitais e nos salões da elite. Appleby buscou informações em Gerard Béhague para trazer um aporte sobre os salões do século XIX, nos quais ocorria uma mistura entre a música artística europeia, as árias de óperas e os gêneros musicais populares (APPLEBY, 1985).

Appleby argumenta, a partir de Béhague, que seria também através desta dinâmica dos salões que as danças europeias como a valsa, a polca, a mazurca e o scotish e importações como a habanera e o tango, começaram a perder suas características originais e a assimilar novos elementos afro-brasileiros. Ainda que a música dos salões do século XIX seguiu sendo de caráter basicamente europeu, a gradativa assimilação de novos elementos produziu um novo tipo de música (BÉHAGUE, p. 22, apud APPLEBY, 1985, p. 50).

Em seguida temos um exemplo das danças da moda da *Belle Époque* carioca através dos traços do desenhista da revista Fon-Fon:

Figura 3 – Danças no Rio de Janeiro cosmopolita: valsa, cakewalk, pas-de-quatre, maxixe.
Fonte: Fon-Fon, 05/12/1908, p. 23.

A figura acima ilustra a apropriação de danças de origem africana, como o *cake walk*, que surgiu de práticas de africanos escravizados nos Estados Unidos e se tornou uma dança apresentada em palcos do continente americano e europeu para as classes médias e elites brancas. No Rio de Janeiro cosmopolita, além das apresentações de *pas-de-quatre* e do *cakewalk* nos palcos, dançava-se nos salões a valsa e, progressivamente, o maxixe, que aparece na revista satírica como “símbolo querido da dança nacional”. Nota-se na legenda das charges a referência aos terreiros, com a afirmação “não há ninguém que dança em... terrenos”. Com isso o autor estava fazendo uma referência velada à oposição dança de salão da moda na Europa e à música das religiões afro-brasileiras.

Ao tratar do nacionalismo musical no Brasil Appleby se une a Guilherme de Mello, chamando de nativismo os usos de materiais da cultura brasileira pelos compositores do final do século XIX, embora afirme que a exaltação das coisas locais já existisse desde o período colonial.

De acordo com este musicólogo o nacionalismo seria uma expressão posterior, ausente no romantismo brasileiro, emergindo no modernismo como forma de rechaço às ideias e valores europeus e cujo maior representante foi Villa-Lobos (APPLEBY, 1985).

Todo o aporte sobre história política e social do Brasil Appleby retirou de um único autor: o historiador norte-americano especialista em temas brasileiros e professor da Universidade da Califórnia E. Dradford Burns. Ainda sobre o nativismo, o musicólogo afirmou que suas expressões musicais apareceram quase um século depois de seu surgimento na literatura. Para o autor, isso se deveu à necessidade de os compositores brasileiros adquirirem um nível de técnica no século XIX. Appleby opina que a independência em relação à Europa ocorreria apenas depois que os compositores conquistassem as técnicas europeias de composição (APPLEBY, 1985, p. 67).

Apesar dos problemas relativos às informações desencontradas e de não se distanciar da historiografia musical brasileira tradicional, o livro de Appleby tem o aspecto positivo de efetuar comparações com os desenvolvimentos da música nos Estados Unidos, que infelizmente o autor não aprofunda. Além disso, busca em alguns momentos conectar a prática musical com os acontecimentos políticos e transformações sociais, embora neste aspecto também permaneça em um nível superficial.

3.5 José Maria Neves: Música contemporânea brasileira

Em 1976, José Maria Neves defendeu sua tese de doutorado em Musicologia na Universidade de Paris, Sorbonne, trabalho que resultou no livro *Música contemporânea brasileira*, publicado no Brasil em 1981. A edição foi prefaciada por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que também foi um dos membros da banca avaliadora em Paris (NEVES, 2008, p. 20).

Quando faleceu em 2002, José Maria Neves trabalhava na organização da segunda edição do livro, que foi concluída por Salomea Gandelman e publicada em 2008, com o acréscimo de três novos textos em relação à primeira edição.

Música contemporânea brasileira é uma história panorâmica da música de concerto brasileira do século XX, que conecta o modernismo musical com a música do século XIX através do conceito de pré-nacionalismo. O fio condutor da narrativa é

o embate entre nacionalismo e universalismo que dominou a “evolução” da música de concerto no século XX (NEVES, 2008, p. 309).

Neves concebia a evolução da música como um processo em que a tradição se mantém, porém é alterada e enriquecida pelas inovações. O autor descreveu como se daria esse processo da seguinte forma:

O processo de organização do discurso musical obedecerá, então, a três momentos sucessivos: o contato e o conhecimento de um determinado sistema de estruturação; a geração de operações transgressivas que levam à independência com relação ao sistema consagrado; e, finalmente, o redirecionamento e a sistematização dessas operações transgressivas, que se transformam em normas habituais e aceitas, e que darão origem, por sua vez, a novas operações transgressivas (NEVES, 2008, p. 309).

Neves conectou a história da música do século XX com a tradição do século XIX através da ideia de “emergência da consciência nacional”, que, segundo o autor, engendrou o nacionalismo. O autor abordou a oposição entre nacionalismo e as vertentes universalistas do modernismo musical brasileiro e a superação dessa dicotomia com os compositores das vanguardas após os anos 1960. Os últimos capítulos resultam de um levantamento dos compositores e as principais tendências da música de concerto brasileira das últimas décadas do século XX.

Entre o experimentalismo e o respeito pela tradição houve uma miríade de posicionamentos estilísticos possíveis. Neves identificou as principais tendências da música de concerto brasileira, entre as décadas de 1920 e 1970, partindo do pressuposto de que a música de concerto se constitui por um processo evolutivo da linguagem musical.

Inserido no panorama da Musicologia dos anos 1970, o autor tomou partido pelo que chamou de “música nova”, que seria a música do século XX elaborada a partir da proposta de problemas composicionais (NEVES, 2008, p.16).

Nesse modo de pensar a música contemporânea, os compositores são os principais agentes, pois indicam resoluções para as questões composicionais, e lançam para a comunidade de compositores elementos que suscitam a elaboração de novas obras (NEVES, 2008, p. 16). Na perspectiva de Neves a música contemporânea é compreendida como um desenrolar de proposições e desenvolvimentos técnicos, que mantêm a atividade da composição em contínuo movimento.

O autor compartilhou, portanto, de uma perspectiva da teoria estética da música que foi preponderante no século XX, na qual a centralidade da obra (cujo significado só pode ser deduzido dela mesma) suplanta a do compositor. Subvertendo o paradigma romântico, no qual preponderava a ideia de que a música era a expressão da individualidade do gênio que realizava através da obra musical a relação entre o particular e o universal (DAHLHAUS, 1993, p. 23).

Dahlhaus viu nesse posicionamento em relação à “música nova” o risco do interesse pela tendência que a obra representa ser maior que o interesse pela obra em si, pois a obra passa a ser um documento sobre o estado da arte da composição:

Em casos extremos, as obras se reduzem à meras fontes de informação sobre os últimos desenvolvimentos nas técnicas de composição que empregam. São percebidas menos em termos estéticos, como criações autocontidas, do que como evidência documental de um processo histórico que ocorre por meio e através delas (DAHLHAUS, 1993, p. 23) (tradução nossa).

Na interpretação de José Maria Neves a produção de compositores como Alberto Nepomuceno, Brasília Itiberê da Cunha e Francisco Braga foi importante como precursora do nacionalismo do século XX. Antes desses compositores, no entanto, o que teria sido determinante como origem do nacionalismo brasileiro foi a “síntese cultural”. Neves reacende a ideia da miscigenação como processo que originou os “tipos caracteristicamente brasileiros”, isto é, o elemento mestiço (NEVES, 2008, p. 25).

Embora a história panorâmica de Neves tenha como objetivo dissertar sobre a música de concerto brasileira do século XX, o autor empreendeu a busca das origens da música nacional. Recontou a história já descrita pela historiografia musical brasileira, da soberania da cultura europeia, da assimilação de características da cultura africana e, em menor medida, indígena (NEVES, 2008, p. 24-25). Comentou o romantismo nacionalista que teve em Carlos Gomes o compositor mais importante, até identificar no período republicano a emergência da “consciência nacional” que amadureceria apenas no século XX.

Neves buscou apresentar o embate entre nacionalismo e universalismo na música de concerto brasileira do século XX, porém, seu ponto de partida foi a narrativa já existente que privilegiou o nacionalismo como premissa de diferenciação entre a música brasileira e europeia.

3.6 Conclusões

Em todos os autores abordados nesse capítulo verificamos a ideia do surgimento do nacionalismo com a emergência do que chamaram de “consciência nacional”. Em suas narrativas panorâmicas pretenderam apresentar a história da “evolução” da música no Brasil. Todos, com exceção de José Maria Neves que depositou a responsabilidade da “evolução” musical no desenvolvimento das técnicas composicionais, pensaram a evolução como a incorporação da nacionalidade na música de concerto da tradição europeia. Acreditavam que a arte é a expressão do povo, e por isso a música brasileira deveria libertar-se da influência europeia através dos usos dos materiais musicais locais.

A transformação do pensamento social no Brasil a partir dos anos 1920-30, levou os historiadores da música a reconhecerem a posição periférica do país e a refletirem sobre a função da música de concerto no Brasil. Na opinião de Mário de Andrade, por exemplo, a única contribuição possível de um compositor brasileiro para a arte universal seria através uma arte nacionalizada.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo não realizou modificações conceituais na historiografia da música brasileira, mas acrescentou informações sobre músicos e compositores que atuaram nos diferentes momentos históricos do país.

Já Bruno Kiefer, que publicou a sua história da música brasileira na década de 1970, posicionou-se a certa distância das motivações modernistas. Localizado em outro momento histórico, Kiefer continuou a apresentar uma postura nacionalista, mas seu objetivo era escrever uma obra didática e despertar a “consciência nacional” nos jovens estudantes de música.

Verificamos que Mariz compartilhou as ideias de seus antecessores e não apresentou novidades na maneira de compreender a formação da música. Influenciado pelos musicólogos modernistas, o autor considerou que o nacionalismo musical só se manifestara plenamente com Heitor Villa-Lobos.

Para os autores ligados ao modernismo nacionalista, como Mário de Andrade, Bruno Kiefer e Vasco Mariz, todo o período anterior ao século XX teria sido de formação, não havendo antes disso uma música brasileira genuína. Assim, após a narrativa objetiva de Kiefer, o que observamos em Mariz é uma reaproximação aos escritores da primeira metade do século. Caminho semelhante foi traçado por David

Appleby, que resumiu as informações apresentadas por seus predecessores, efetuando, vez ou outra, uma comparação com as práticas musicais norte-americanas.

De modo geral, os autores efetuaram a busca pela origem da música de concerto brasileira, dando ênfase para a miscigenação. No entanto, não concordam entre si em relação ao momento em que seria possível demarcar o início da música de concerto com características particularmente nacionais.

Apesar das análises históricas que valorizaram a formação cultural brasileira, notamos que os escritores se mantiveram no âmbito da historiografia musical baseada nos estilos composicionais, representados pelas principais obras dos principais compositores, onde residiria a maior perfectibilidade possível do estilo. Assim, construíram uma versão da história da música brasileira como uma genealogia de compositores que se conectam uns aos outros, começando com José Maurício Nunes Garcia, o primeiro compositor do Brasil, segundo Luiz Heitor (1956).

O nacionalismo foi utilizado como critério de julgamento estético das obras, e os musicólogos efetuaram a separação entre compositores nacionalistas (ou pré-nacionalistas) e não nacionalistas. Concluíram então, que os primeiros contribuíram mais para a arte nacional que os últimos. Na Belle Époque, no entanto, a nacionalização da música de concerto não ocupava o centro do debate, que se voltava para a “evolução” da música no Brasil não como um processo de aquisição de “brasilidade”, mas como “modernização” em termos de técnicas de composição europeias.

4. NOVAS ABORDAGENS NA MUSICOLOGIA E NA HISTORIOGRAFIA SOBRE MÚSICA

No capítulo anterior vimos que muitas das informações presentes nas primeiras narrativas da historiografia musical brasileira foram repetidas nas histórias panorâmicas escritas na segunda metade do século XX.

Os pensadores do modernismo valorizaram todos os esforços anteriores que tiveram um direcionamento para a representação da identidade nacional, pois se forjava assim uma linha evolutiva das artes nacionais, conectando o presente dos anos 20/30 ao passado e ao futuro que o movimento modernista almejava (uma arte nacional com uma concepção estética própria).

Em contrapartida, estudos recentes têm reconhecido que as narrativas panorâmicas da música desvalorizaram as obras não nacionalistas dos compositores do fim do século XIX e início do século XX e, por isso, muitos dos esforços dos estudos musicológicos têm sido na direção de reconsiderar esse conjunto de obras, principalmente no que tange à modernidade das técnicas composicionais em comparação à música europeia.

Dentre estes, podemos citar a tese de doutorado de Rita de Cássia Taddei sobre Alberto Nepomuceno, *Artémis: um estudo de análise neorriemanniana*, de 2015, a tese de Flávio Cardoso de Carvalho, de 2005, intitulada *A ópera Abul de Alberto Nepomuceno e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na Primeira República*, e os trabalhos analíticos e teóricos desenvolvidos por Norton Dudeque, entre os quais destacamos *Prométhée op. 21 de Leopoldo Miguez, considerações sobre o poema sinfônico, seu programa e a forma sonata*, artigo publicado na Revista Opus, 2016, dentre outros.

Esses trabalhos reafirmam a divisão das obras entre nacionalistas e internacionalistas porque seu enfoque reconhece que em parte daquele corpo de obras não foram utilizadas estruturas (síncopes e outros padrões rítmicos, escalas, motivos, frases e temas) que aludem às características que seriam reconhecíveis como brasileiras, elementos entendidos, portanto, como convenções para a expressão de “brasilidade”.

Nota-se a tendência a contextualizar tanto as obras consideradas “nacionalistas” quanto aquelas consideradas “europeias” dentro de um discurso mais amplo da inserção do país na modernidade e na preocupação de constituir uma

“grande arte” comparável a europeia. Afinal, que essa “grande arte” soasse cosmopolita ou “brasileira” não modificava a sua inserção em um sistema de significação compartilhado pelas elites frequentadoras de concertos e recitais.

Destarte, ao alcançarmos o fim da segunda década do século XXI, podemos dizer que o panorama da pesquisa em música é mais otimista. A expansão dos cursos de Pós-Graduação em Música, já há alguns anos, tem ampliado o escopo das abordagens sobre música no Brasil, sendo raro encontrar, na atualidade, pesquisas musicológicas de tendência neopositivista ou estruturalista, que tendiam a “vislumbrar, na decifração de uma configuração estrutural subjacente previamente contida na obra, os mecanismos suficientes de apreensão, compreensão e explicação da obra musical” (DUPRAT, 1996, p. 55).

Nos anos 1990, Régis Duprat apontava uma supervalorização da análise musical na musicologia brasileira (DUPRAT, 1996, p. 47). Nos últimos anos¹⁹, ao contrário, vemos que a quantidade de trabalhos alinhados a um tipo de musicologia que considerava o analista um observador neutro, capaz de revelar o significado pretensamente contido nas obras (a intenção do compositor), já não faz parte do panorama da pesquisa em música no Brasil.

Isso não significa que não se fazem mais análises, mas que estas deixaram de ter um fim em si mesmas, e que houve uma diminuição no interesse de explicar as obras de maneira descritiva, baseada apenas nas técnicas composicionais. O campo da análise musical ampliou sua fundamentação teórica e sua metodologia. Volta-se agora não só para a música de concerto do passado, mas também para a música contemporânea e popular, e o faz aliada a interesses históricos, culturais e composicionais.

Deixando de lado as análises, têm ganhado destaque nos últimos anos estudos sobre música desenvolvidos nas subáreas da história social e história cultural. Nesse âmbito, vemos a emergência de estudos tanto sobre a música de concerto quanto popular. O diálogo entre História e Música ganhou força a partir da iniciativa conjunta de musicólogos e historiadores, como podemos perceber a partir de livros tais quais *História e Música no Brasil*, organizado por José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba, de 2010, e *Música e História no longo século XIX*, de

¹⁹ É o que nos indica a análise dos títulos das comunicações nos Anais da Anppom dos últimos 5 anos e o levantamento bibliográfico em teses e dissertações para esta pesquisa.

2011, organizado pelos pesquisadores Antonio Herculano Lopes, Monica Pimenta Velloso, Martha Abreu e Martha Tupinambá de Uihôa.

Além das contribuições da história social e cultural, para as quais os musicólogos têm recorrido em busca de fundamentações teóricas e metodológicas para suas análises, ampliaram-se também as interações com a Etnomusicologia e a Sociologia, áreas que têm se voltado também para o estudo da música de concerto.

Desde suas origens no século XIX um dos interesses da Musicologia sempre esteve direcionado ao contexto da produção da música. Constituindo-se como uma área inerentemente interdisciplinar, o que se nota no seu desenvolvimento no decorrer do século XX é a flutuação entre os tipos de abordagem, de acordo com as influências teóricas que a informam e o destaque que conquistam no meio intelectual.

Em retrospectiva, é possível verificar a influência do estruturalismo que direcionou os estudos musicológicos para a análise das obras, e o deslocamento nos últimos anos para o campo da hermenêutica e das abordagens que privilegiam os contextos culturais, que envolvem a produção, a recepção, e as práticas musicais, além da própria crítica do discurso da disciplina e de sua tradição.

Nesse capítulo veremos algumas dessas novas abordagens musicológicas que se ocuparam da música de concerto brasileira do período entre 1890 e 1914. Em todos eles, é bastante nítido o posicionamento de crítica ao que seria o discurso tradicional da musicologia, de viés positivista, e o recurso às suas áreas correlatas.

4.1 Indianismo e Paisagem na era brasileira do progresso: música de concerto de Carlos Gomes a Villa-Lobos, 1870 a 1930²⁰, de Maria Alice Volpe

Em sua tese de doutoramento defendida em 2001 na University of Texas at Austin, sob orientação de Gérard Béhague, Maria Alice Volpe analisou dois lugares-comuns (*topoi*) do nacionalismo brasileiro, no período que se estende de Carlos Gomes a Villa-Lobos, a saber: o Indianismo e a Paisagem. A autora relacionou o uso desses elementos na música com as tradições literária e pictórica, que também as utilizavam. Volpe defendeu a hipótese de que as transformações desses dois lugares-comuns nas obras musicais indicam mudanças no significado de como o

²⁰ *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s.*

Brasil era compreendido como nação. Assim, através do emprego de sonoridades que poderiam ser identificadas com o indianismo e com a paisagem seria possível verificar transformações nas interpretações sobre a história do Brasil que os símbolos oficiais não demonstram, já que não sofreram grandes alterações com a mudança de regime político da Monarquia para a República (VOLPE, 2001).

O Indianismo, por exemplo, foi elaborado na música pela primeira vez por Carlos Gomes na ópera *O Guarani*, cujo libreto é baseado no romance homônimo de José de Alencar. *O Guarani* reconta o processo de formação do Brasil através do encontro cultural entre europeus e indígenas e do processo de miscigenação que a partir daí se desenvolve.

Todavia, o ponto de vista da narrativa desse mito é do colonizador. Volpe argumentou que a colonialidade reflete-se no romance e na ópera, através da maneira como foi apresentado *Peri*, o protagonista indígena. A autora concluiu que, apesar da maneira como tais “*topoi*” foram empregados na música não ter sofrido alterações, a motivação de seu emprego por parte dos compositores se alterou, já que a interpretação do processo de miscigenação e de formação da nação sofreu alterações a partir de 1870. A mudança na interpretação histórica das elites do fim do século teria sido reelaborada musicalmente, aparecendo nas óperas *Moema*, de Joaquim Torres Delgado de Carvalho (1872-1921), e *Jupyra* (1900) de Francisco Braga.

Ou seja, embora estilisticamente conectados ainda ao Romantismo, Delgado de Carvalho e Francisco Braga apresentam nas óperas citadas uma nova interpretação do processo de miscigenação no Brasil. A conclusão da autora é que a contribuição do Indianismo para a nacionalização da música de concerto não residiu apenas no aspecto literário, mas envolveu questões ideológicas concernentes aos diferentes momentos históricos dos compositores atuantes no Brasil entre o Império e a Primeira República (VOLPE, 2001, p. 321).

A autora salientou que nenhuma das obras em questão faz uso de música indígena. Entre o século XIX e o século XX o indígena na “grande arte” foi sempre tratado como figura mitológica, um arquétipo das narrativas da identidade e da fundação nacional (VOLPE, 2001, p. 322).

Além do Indianismo, Volpe argumentou que a existência de um número substancial de obras com títulos descritivos era um indício de que a representação

de “paisagem” na música foi tão importante quanto o indianismo entre o final do século XIX e início do século XX (VOLPE, 2001, p. 226).

Através de análises das obras de Carlos Gomes, Delgado de Carvalho, Francisco Braga, Alberto Nepomuceno e Heitor Villa-Lobos, a autora demonstrou como a Paisagem emerge como um paradigma, tornando-se um lugar comum (*topos*), e encontrando sua melhor representação já no século XX com Villa-Lobos.

A autora explorou o aspecto da relevância cultural de tais símbolos, relacionando seus usos com os contextos de criação e recepção dessas obras. Concluiu que se tratava de uma maneira de expressar musicalmente o discurso oficial da identidade nacional, difundidos nos círculos da cultura das elites brasileiras a partir das últimas décadas do século XIX.

A autora apresentou, na primeira parte de sua tese, a teoria da obnubilação brasílica, que Araripe Junior desenvolveu a partir da influência de pensadores europeus como o historiador inglês Thomas Buckle e do historiador francês Hipolyte Taine (1828-1893).

A obnubilação para Araripe Júnior foi o fenômeno pelo qual os europeus se adaptaram ao meio físico não propício do novo continente: “Dominados pela rudez do meio, entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos eles se transformavam quase em selvagens” (COUTINHO, 1958, p. 300);

Nota-se a identificação dos “selvagens” (indígenas) com essa natureza hostil, a ambos são associadas, pois, as ideias de primitivismo, instintivo, irracionalidade, brutalidade. A teoria da obnubilação brasílica foi utilizada primeiramente para compreender personagens históricos europeus do período colonial²¹.

Araripe Junior expõe que o processo de obnubilação não terminara, sendo constitutivo da formação do povo brasileiro. Era também o que explicava a existência do jagunço do sertão que lutara em até a morte em Canudos. Um tipo que era resultado do meio e que a este meio era adaptado, o que, por sua vez, explicava as vitórias iniciais do movimento sobre as tropas do governo. Os jagunços, treinados pelo meio, usavam de uma racionalidade desconhecida pela “civilização”.

²¹ “A esse fenômeno, durante o qual, como se vê, adelgçaram-se, atenuaram-se todas as camadas de hábitos que subordinavam o homem à civilização, abriu-se uma fenda na estratificação da natureza civilizada, para dar passagem à poderosa influência do ambiente primitivo; a esse fenômeno, que se acentua a cada passo no movimento da vida colonial ou aventureira do século XVI, poder-se-ia dar o nome de obnubilação brasílica, e, sem dúvida, sobre ele basear-se toda a teoria histórica daquela época indecisa” (COUTINHO, 1960, p. 497).

Além de interferir na constituição psíquica do indivíduo brasileiro, a obnubilação ocorreria também, de acordo com Araripe Jr., nos estilos literários europeus desenvolvidos por escritores brasileiros. A diferença, muitas vezes considerada um defeito, era para o crítico resultado do mesmo fenômeno constituindo o que seria o “estilo tropical” (COUTINHO, 1960 p. 70-71).

O termo obnubilação se refere ao estado de perturbação causado pelo ofuscamento da visão. Na interpretação de Araripe Júnior, seria a natureza do Brasil o que causava nas pessoas o distúrbio da consciência, a perda da “civilização”. O que seria determinante para o processo histórico nacional, que era compreendido no século XIX como condicionado ao meio. A obnubilação brasileira seria, portanto, o que distinguiria o Brasil dos outros países, o principal atributo da identidade nacional.

Volpe identificou nas histórias da música de Guilherme de Mello e Renato Almeida essa teoria resultante da influência de Araripe Júnior e da Geração de 1870, pois os dois autores expuseram a tese de que a musicalidade do povo brasileiro seria resultado dos atributos do meio ambiente, entendido principalmente como clima e geografia. A música brasileira era entendida por aqueles musicólogos como resultado da miscigenação ocorrida sob as particulares condições ambientais do país.

Maria Alice Volpe sugeriu que Mello e Almeida entenderam o “fenômeno” da obnubilação brasileira como índice (*topos*) da representação da natureza na música, simplificando a ideia e afirmando que a natureza era um dos principais elementos que diferenciavam a cultura brasileira da europeia (VOLPE, 2001, p. 17-18). Contudo, em nossas leituras de Mello e Almeida, assim como de Araripe Júnior, entendemos tal noção não como um elemento concreto passível de ser representado em obras musicais, visuais ou literárias, mas como o processo atuante sobre os compositores, artistas e escritores. Nas críticas literárias de Araripe Júnior, assim como na construção fantasiosa sobre a musicalidade inerente do indivíduo brasileiro construída por Mello e Almeida, o meio ambiente age sobre a constituição psicológica do indivíduo, o que faz com que o artista se expresse de forma diferente do europeu mesmo na arte acadêmica, mesmo contra sua vontade.

Ao nosso ver, portanto, a representação de Paisagem como um lugar-comum na música de concerto não necessariamente está conectada ao determinismo geográfico (conforme entendido pelos intelectuais brasileiros do fim do século XIX e início do século XX). A ideia de representar musicalmente a paisagem era também

usual no romantismo europeu, não sendo possível comprovar através das obras se o nacionalismo dos compositores seguia a influência do romantismo nacionalista europeu e suas convenções ou se o uso das convenções aludia a processos históricos brasileiros.

Outra dificuldade da identificação da Paisagem como um *topos* específico na música de concerto brasileira é a complexidade em reconhecer na música padrões que possam sugerir a natureza. Além disso, em muitas obras o Indianismo também está associado à natureza, pois durante todo o século XIX foi comum a associação ideológica entre as populações indígenas e a vida na floresta, quando ambos eram associados a um modo de vida primitivo, associação essa presente em obras como *O Guarani* e *Jupyrá*.

Considerando-se ainda que grande parte das obras musicais brasileiras entre o século XIX e o século XX não eram nacionalistas (no sentido de expressão deliberada de convenções passíveis de serem associadas à identidade nacional) a quantidade de obras que contém representações da paisagem talvez não seja tão considerável a ponto de poderem constituir uma tendência da música de concerto brasileira.

A autora apresentou a música de concerto em suas conexões com as mentalidades das elites brasileiras. Apontou que o uso da teoria da obnubilação brasileira por Mello e Almeida foi uma maneira de desviar a atenção da mestiçagem como principal fator constitutivo da cultura brasileira porque conectavam-se ainda à ideologia do branqueamento. Volpe afirmou que a questão racial era um dos aspectos principais entre os séculos XIX e XX na construção da identidade nacional brasileira, porém, não se aprofundou nos significados do racismo cientificista e suas consequências na produção dos discursos sobre a música brasileira.

4.2 Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo Musical no Rio de Janeiro antes da Semana, Corrêa do Lago

No ano de 2005, Manoel Aranha Corrêa do Lago defendeu sua tese de doutorado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, na qual procurou situar o Modernismo musical brasileiro no contexto do Modernismo musical europeu, tratando principalmente da influência da música francesa sobre a composição

brasileira na *Belle Époque* e a relação entre o compositor Darius Milhaud e o círculo Veloso-Guerra.

Ao contrário da pesquisa na linha da história social desenvolvida por Avelino Romero Pereira, o trabalho de Corrêa do Lago é fundamentalmente musicológico, concentrado sobre as questões técnicas e estéticas da produção musical brasileira do período, buscando identificar no repertório as matrizes de suas influências europeias. Por isto, o autor realizou inúmeras análises musicais e ilustrou o texto com diversos exemplos das obras. Mas, o autor não utilizou apenas as partituras como fontes para a sua pesquisa, tendo conseguido levantar um rico corpo de documentação, formado por gravações e manuscritos dos envolvidos no grupo ao qual buscou se aproximar.

Lago rastreou a influência da música de concerto francesa sobre a brasileira desde as últimas décadas do século XIX. Para expor essa influência e identificar os pontos de contato entre as obras de compositores brasileiros e seus modelos franceses, o autor apresentou, primeiramente, as principais características do que seria o Modernismo musical francês.

O autor destacou o wagnerismo presente na França no final do século XIX, representado principalmente por César Franck e Vincent D'Indy. E, em seguida, identificou na música brasileira do período a manifestação destas influências.

De acordo com o autor, o panorama musical francês do fim do século foi dominado pela figura de Debussy, que modificou a linguagem musical a partir da incorporação de sons em combinações antes não utilizadas, da utilização de acordes destituídos de função harmônica e do uso de escalas modais (modos litúrgicos, escala pentatônica e de tons inteiros) (LAGO, 2005, p. 17).

Estes foram os elementos técnicos, já em relação à postura estética, segundo Lago destacaram-se:

a atitude de contestação (quando não de irreverência) diante do “academismo” oficial; o primado do ouvido frente às regras e formas pré-estabelecidas; a valorização de “alteridades musicais”, seja do passado (o interesse pelos pré-clássicos, pela música medieval e renascentista), seja extra-européias, vistas como uma oportunidade de arejamento e renovação da linguagem musical (LAGO, 2005, p. 17).

O autor afirmou ainda que, apesar da figura central de Debussy, não se deve esquecer a importância de seu ambiente musical, principalmente as influências

wagnerianas e franckistas e atuação de compositores contemporâneos, como Erik Satie, Paul Dukas, Maurice Ravel, Albert Roussel e o próprio Vincent D'Indy.

Sobre a predominância da influência francesa de D'Indy que foi um expoente e divulgador da obra de César Franck, Lago comentou que havia no Instituto de Música professores ligados ao wagnerismo, como Carlos de Mesquita, Francisco Braga e Leopoldo Miguez, além de Nepomuceno. A atuação de Carlos de Mesquita como professor de harmonia no Instituto Nacional de Música foi fundamental para a disseminação do estilo composicional de Franck (LAGO, 2005, p. 21).

O brasileiro havia sido discípulo do compositor francês no Conservatório de Paris, onde também fez aulas com Massenet. Carlos de Mesquita também criou em 1877 a Sociedade dos Concertos Populares, realizando concertos públicos no Rio de Janeiro e, portanto, divulgando o repertório francês. (MARCONDES, 1998, p. 475)

Lago concluiu que a influência dos professores do Instituto Nacional, que também se aproximavam da poética wagneriana, abriu passagem para a escola francesa, principalmente de influência franckista, que também havia absorvido o cromatismo wagneriano. A este fato somar-se-ia o ambiente francófilo do Brasil da *Belle Époque*.

De acordo com o musicólogo, o ápice dessa influência no Brasil foi a obra de Glauco Velásquez, que entre 1908 e 1912 compôs diversas obras de câmara e o esboço de uma ópera. De acordo com Lago, a obra de Velásquez em alguns momentos se aproxima da suspensão da tonalidade através do cromatismo, como em Schoenberg, além de trazer como principais características o uso da forma cíclica e do cromatismo, técnicas apreendidas a partir das obras de D'Indy e Franck.

Lago atentou para a influência de D'Indy sobre Debussy e sobre o caráter progressista da atuação do primeiro na fundação da Escola Chantorum. E comentou que, embora alguns alunos da escola tenham se mantido ligados à herança pós-wagneriana da linguagem de Franck e D'Indy, alguns se ligaram ao Modernismo, como Albert Roussel, Erik Satie, Edgard Varèse e Paul Le Flem (LAGO, 2005, p. 25).

De acordo com Lago, é possível identificar dois momentos distintos do desenvolvimento da música moderna na Europa. O autor delimitou o primeiro momento entre a estreia de *L'Après-Midi d'un Faune* (1894) de Debussy e as *5 Peças para Orquestra* op.15 (1908) de Arnold Schoenberg, um período de 14 anos que compreenderia a produção de Richard Strauss entre *Zarathustra* e *Elektra*, as

Sinfonias e *O Canto da Terra* (1908) de Gustav Mahler, e o desenvolvimento do impressionismo francês de Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas, Florent Schmitt e Albert Roussel.

No segundo momento as figuras mais importantes da música moderna europeia deixariam de ser Debussy e Strauss e passariam a ser Schoenberg e Stravinsky, que seriam os compositores mais importantes da geração seguinte.

De acordo com Lago, a explicação para as influências encontradas na música brasileira da virada do século deve-se ao fato de que os compositores brasileiros tiveram acesso principalmente às obras do primeiro momento modernista europeu, sendo que as obras de Schoenberg, por exemplo, só seriam conhecidas no Brasil em meados do século XX. O musicólogo realizou um levantamento das obras da música moderna europeia apresentadas no Rio de Janeiro no período que vai dos últimos anos do século XIX até os anos 1940.

Até 1914, período que interessa a esta pesquisa, foram realizadas no Rio de Janeiro audições de obras de Debussy, Ravel, Strauss, Puccini, Paul Dukas e Florent Schmitt. (LAGO, 2005, p. 14). Nota-se, portanto, um predomínio dos compositores franceses, principalmente de Debussy. No entanto, não foi o compositor do *Prelúdio* que exerceria maior influência sobre a música brasileira, e sim Vincent D'Indy e César Franck:

O modernismo musical brasileiro seguiu, portanto, através do filtro da escola franckista, uma vertente da tradição pós-wagneriana distinta daquela que desembocaria na Escola de Viena: a do Impressionismo francês, na qual se fundiam as “aquisições” germânicas de dissolução da tonalidade (através do cromatismo e as audácias harmônicas dele resultante) com o melodismo francês - de Charles Gounod (1818-1893) e Jules Massenet (1842-1912) - e uma abertura sem precedentes para influências de outras culturas musicais (LAGO, 2005, p. 31).

Entre os compositores que se aproximaram da linguagem europeia moderna o autor comentou Glauco Velásquez, Francisco Braga, Nepomuceno, João Nunes, Henrique Oswald e Leopoldo Miguez. Entre estes compositores as referências principais foram Wagner, os compositores franceses, como D'Indy, Franck e Debussy, e ainda os compositores russos, que tinham suas obras sendo apresentadas no Brasil na passagem do século.

O levantamento de Lago aponta que havia indícios de que a familiaridade dos compositores brasileiros se dava com obras não só francesas, mas também austro-germânicas e russas. Os compositores interpretados no Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX pertenciam a estilos e nacionalidades bastante diversos, apesar dos franceses terem predominado nos programas de concerto do Rio de Janeiro.

O autor buscou rastrear nas composições brasileiras do período assinalado as características que as conectavam às diferentes poéticas musicais desenvolvidas na Europa. No entanto, as referências acabam sendo um pouco vagas porque baseiam-se em afirmações encontradas em autores como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, autor que, como vimos, estava ligado ao modernismo nacionalista.

Lago elaborou uma narrativa sobre a composição musical brasileira do final do século XIX até cerca de 1920, encerrando suas considerações na época da produção das primeiras obras de Villa-Lobos, que também possuíam conexão com os compositores franceses. A narrativa é linear, baseada na influência de um compositor sobre os seguintes. Lago presumiu que o wagnerismo foi incorporado no Brasil através do francês César Franck, por intermédio, primeiramente, de Carlos de Mesquita, que estudou órgão com Franck, composição com Massenet e harmonia com Émile Durand (1803-1903). Mesquita fora professor no Conservatório de Música, permanecendo até 1893 (MARCONDES, 1998, p. 506).

No Conservatório de Música do Rio de Janeiro, Mesquita foi professor de Francisco Braga, o qual por sua vez foi professor de Glauco Velásquez. Essa corrente de mediações explicaria, de acordo com Lago, a manutenção da influência de Franck em todos esses compositores (LAGO, 2005, p. 21), quase 30 anos após a morte desse compositor em Paris.

4.3 Avelino Romero Pereira: Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical

O historiador Avelino Romero Pereira publicou em 2007 *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. De acordo com o autor, o livro possui três questões de fundo, sendo a relação entre música e história o eixo principal, através do qual se desenrolam as reflexões sobre música e ideologia, sociedade e política. Pereira optou pelo gênero biografia e fez uma crítica à

musicologia tradicional que, segundo ele, não costuma relacionar as biografias com seu contexto histórico-cultural.

Através da reflexão sobre música e ideologia, o autor tinha como objetivo elucidar o modo como o imaginário social e político sobre a República foi incorporado no debate estético e no discurso musical. Com este fim, além de realizar um profundo estudo sobre a vida de Nepomuceno, Pereira também abordou o contexto intelectual do período, cujas principais questões giravam em torno do ideal republicano, da reflexão sobre a nacionalidade e da modernização do país.

Pereira criticou a musicologia tradicional brasileira na qual Nepomuceno aparece como precursor do nacionalismo. Na sua opinião, o foco sobre este aspecto da obra de Nepomuceno fez com que grande parte de sua obra fosse considerada de menor importância ou mesmo ignorada.

Além disso, a visão sobre Nepomuceno disseminada pela historiografia musical brasileira tradicional não analisou o papel político do compositor no contexto cultural da época, tendo em vista que a partir do momento em que foi considerado como “precursor”, foi destinado a um papel menor, já que o mais importante seria o nacionalismo posterior aos anos 1920.

O historiador salientou a importância de intelectuais brasileiros do fim do século, tais quais Silvio Romero, que contribuíram para a reflexão sobre a identidade nacional. Como vimos anteriormente, a discussão sobre identidade nacional implicou, primeiramente, na interpretação sobre a formação do povo brasileiro no processo de miscigenação, interpretação essa que foi baseada nas teorias raciais europeias do século XIX.

Pereira vinculou o tipo de abordagem desenvolvida por Silvio Romero, que tinha o folclore como foco principal de suas pesquisas, a uma tendência do Romantismo europeu, que teve como uma de suas características principais o interesse pelo estudo das tradições populares. De acordo com Pereira, tal atuação dos intelectuais do século XIX em direção às tradições populares tinha como pano de fundo ideológico a bipolaridade entre cultura do povo e cultura dos letrados. Os pensadores do romantismo idealizaram o camponês como portador autêntico da cultura popular (PEREIRA, 2007, p. 26)

Com vistas a esclarecer as ideias que formavam o pano de fundo sobre o qual atuou Nepomuceno, o autor abordou a concepção de povo e de nação na Europa na segunda metade do século XIX. Em seguida estudou a maneira como tais

concepções foram aplicadas no Brasil, onde as discussões sobre os dois conceitos envolveram profundamente a problemática racial:

Na representação do povo construída pelos intelectuais brasileiros, a ralé, a multidão urbana, era constituída por negros e mestiços, ex-escravos e descendentes de escravos, que habitavam os grandes centros urbanos litorâneos, como Recife, Salvador e Rio de Janeiro. Identificados com o 'atraso' que impedia o Brasil de ser uma nova Europa, importava construir representações consistentes, capazes de evitá-los ou negá-los. Para evitá-los, valorizava-se o meio rural e buscava-se o povo brasileiro no sertão nordestino e no interior de todo o país (PEREIRA, 2007, p. 27).

De acordo com Pereira tal interesse pelos recônditos rurais do país havia se manifestado já na literatura de José de Alencar e posteriormente em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e teve reflexos ainda no pensamento de Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

O historiador afirmou que era com base na crença da cultura nordestina como maior depositária das tradições populares que Nepomuceno, um compositor nordestino, foi eleito pelos musicólogos modernistas como “herói” dessa história (PEREIRA, 2007, p. 28).

Esta explicação de Pereira sobre o porquê de os musicólogos brasileiros elegerem Nepomuceno como “herói” nacional da composição, parece-nos, na verdade, bastante precipitada. Entre a literatura de José de Alencar (à que poderíamos somar as óperas de Carlos Gomes) até os estudos de Romero e a obra de Nepomuceno, muitos fatores somam-se, justapõe-se e se trespagam. As temáticas de José de Alencar certamente conectam-se à ideologia do período romântico, influenciada por Rousseau, mas, o panorama criado por Euclides da Cunha já não apresenta muita herança daquela idealização romântica, substituindo-a pelos opostos civilização/barbárie.

Além disso, a musicologia brasileira não poderia negar o peso da figura de Nepomuceno na passagem entre os séculos XIX e XX, tendo em vista que foi um ator central no Instituto Nacional de Música durante muitos anos, onde teve uma atuação fundamental para a renovação do Instituto, como o próprio Pereira demonstra em seu livro. Seu extenso corpo de obras permaneceu no repertório de concertos, o que raramente acontecia com compositores brasileiros daquele período. Longe de aparecer na historiografia brasileira canônica como um herói,

Nepomuceno teve sua importância minimizada ao ser tratado como precursor do nacionalismo.

O reconhecimento de Nepomuceno, reforçado pela imprensa da época, devia-se a sua atuação na principal instituição de ensino musical formal do país, instituição essa que respondia diretamente ao Estado e que, portanto, tinha um estreitamento político com o governo e com as figuras do governo republicano. A essa atuação de Nepomuceno à frente do Instituto, soma-se sua atuação como professor e maestro, e ainda seu grande empenho em promover concertos no Rio de Janeiro.

Entendemos que a figura de Nepomuceno (embora seu sucesso nem sempre significasse tranquilidade financeira) tivera ainda em vida o reconhecimento e a importância garantida oficialmente, legitimada institucionalmente, mas que, além disso, o compositor foi responsável por uma vasta obra com qualidades que fazem seu nome estar mais presente do que nunca nos círculos de estudiosos e intérpretes da música de concerto nacional. Mas, herói mesmo para os modernistas foi Heitor Villa-Lobos.

Pereira apresentou brevemente o panorama das ideias que circulavam no Brasil no fim do século para tentar compreender como estas representações aparecem na música do período e no discurso musicológico que sobre o período se construiu. Informações fundamentais para se compreender o lugar de Nepomuceno na história da música brasileira.

O autor aproximou seu trabalho ao que seria uma história social da música, considerando o fenômeno musical em um contexto social e desenvolvido por um subgrupo da sociedade. Sua principal referência é a tradição sociológica francesa, representada por Maurice Halbwachs, mas, traz também como referência Arnaldo Contier e Nestor Garcia Canclini que indicam caminhos para os estudos da produção cultural. No que diz respeito à produção musical e aos modos de analisá-la o autor busca reflexões de Henry Raynor e do compositor brasileiro Antônio Jardim.

Nota-se que o principal objetivo do autor foi analisar as características materiais condicionantes para a produção musical, assim como a relação dessa produção com as mentalidades da época, e não o valor estético das obras musicais. Não se trata, pois, de uma história da composição musical, conforme realizada pela historiografia tradicional da música brasileira, mas, da atuação de um compositor em seu meio social e da sua importância como agente na cultura brasileira do período. Com essa perspectiva, a narrativa de Pereira esforça-se por demonstrar o

engajamento do compositor com o projeto de nação que vinha sendo pensado pelos intelectuais brasileiros do fim do século.

A principal atuação de Nepomuceno se deu durante a sua função de diretor do Instituto Nacional de Música, e a relação entre o compositor e este órgão ocupa grande parte do texto de Pereira, assim como a história da própria instituição antes e depois da direção de Nepomuceno.

O autor enfatizou a importância dos espaços de produção da música, onde se dão as práticas e emergem os conflitos entre os indivíduos, por isso o foco no Instituto Nacional de Música. Pereira considerou que os conflitos que surgem nos espaços indicam a “dimensão ideal da música em permanente diálogo com as ideias gerais em circulação no ambiente social” (PEREIRA, 2007, p. 31).

Baseando-se em vasta documentação sobre o Instituto Nacional de Música, o historiador apresentou uma narrativa recheada de detalhes sobre o funcionamento do órgão, as escolhas administrativas de seus diretores e os conflitos entre professores e a administração, assim como a relação com elementos do governo e com a crítica musical, objetivando apresentar uma imagem das dinâmicas de funcionamento daquela instituição.

Pereira considerou Alberto Nepomuceno o músico oficial do regime republicano, porque, segundo ele, o compositor foi um grande entusiasta da República, compôs obras com inclinações nacionalistas e teve proximidade com políticos e com o poder público, além de ter dirigido o Instituto Nacional de Música.

Embora o historiador tenha reforçado em vários momentos a ideia de que não considerou Nepomuceno como um nacionalista, a leitura de sua narrativa leva à conclusão de que o compositor cearense na verdade tinha sim um grande pendor ao nacionalismo. Isto ocorre porque o historiador referiu-se quase exclusivamente às obras de Nepomuceno que possuem temáticas de cunho nacional, ao que se associa a batalha do compositor na defesa pelo emprego da língua portuguesa na canção de câmara.

Pereira considerou que a atuação de Nepomuceno frente ao Instituto Nacional e, por extensão, na vida cultural da capital da República, foi mais importante do que a sua obra. Concebeu a atuação de Nepomuceno no INM como um esforço em prol da música no Brasil. Ao final da leitura, o que se pode deduzir da trajetória traçada pela narrativa biográfica, cuja ênfase se deu sobre a política e a administração no INM, é que Nepomuceno apresentou sempre uma postura patriótica.

Através da relação do compositor com o Instituto e com as questões ideológicas do período, Pereira apresentou Nepomuceno como um homem de seu tempo: republicano, nacional e moderno. No entanto, ao concentrar-se em detalhes de intrigas pessoais e principalmente políticas, e no cotidiano da administração do Instituto, a nosso ver, o narrador falhou em estender o debate ao plano estético, e as obras musicais são apenas citadas de passagem.

Nota-se que a facilidade em associar as obras com temáticas brasileiras a um ideal nacionalista e ao envolvimento com um projeto de nação que se voltava à questão da identidade nacional relega a segundo plano as obras que não apresentam tais temáticas, que parecem não fazer parte do mesmo imaginário político e cultural.

Ao referir-se às principais influências da música brasileira no fim do século, o autor afirmou que eram os estilos alemão e francês que predominavam sobre os compositores brasileiros, estilos estes vistos como expressão da modernidade musical, ao mesmo tempo em que se nota um abandono gradativo do estilo italiano, visto como conservador e associado ao período imperial, quando as óperas obtiveram grande êxito no país.

De acordo com o autor essa relação política adentrava também as relações pessoais no INM, pois, aparentemente, as disputas de cargo dependiam também de qual escola europeia os compositores se aproximavam.

Além disso, o abandono do estilo italiano não era devido simplesmente ao seu conservadorismo em relação à música francesa ou alemã. Não se trata, portanto, de não haver música italiana moderna, mas principalmente do anseio modernizante que valorizava as músicas sinfônica e de câmara que, nas últimas décadas do século XIX, passam a se constituir como gêneros principais da música de concerto e modelos da civilização urbana moderna.

Sobre a questão da modernidade musical, o argumento de Pereira não é convincente, porque a influência francesa, por exemplo, absorvida no Brasil, era de compositores conservadores, como César Franck, sendo que Debussy apenas começa a aparecer esporadicamente nos programas de concerto (através, principalmente, dos compositores e regentes brasileiros que queriam apresentar ao público brasileiro a música moderna).

Já em relação à contraditória questão do canto em língua portuguesa, para o qual Nepomuceno atuou de maneira original, Pereira comenta:

Reagindo à tendência corrente de se rejeitar o valor da língua portuguesa na música, Nepomuceno, ao desenvolver uma 'propaganda artística' baseada no canto em português, dava curso a um projeto político ideológico de construção da identidade nacional a partir da unidade linguística, que vinha assim somar-se à unidade – em construção – da 'raça', aproximando-se da concepção naturalista de nação (PEREIRA, 2007, p. 120).

Considerando que Nepomuceno musicou também textos em francês e em alemão nos parece um pouco exagerada a afirmação sobre o projeto político do autor para a unidade linguística do país, relacionada à construção da nação. O alcance de tal iniciativa do compositor também é sobrevalorizado quando Pereira afirma que Nepomuceno “contribuiu para internalizar na música brasileira a língua portuguesa como dado ideológico” (PEREIRA, 2007, p. 216).

Pereira enfatizou o nacionalismo de Nepomuceno, e mais que isso, valorizou principalmente o papel do compositor enquanto agente cultural no Brasil, entre o final do século XIX e início do século XX. A nosso ver, a narrativa assume um tom de celebração ao compositor e sua memória, porém, o historiador não conecta a produção musical de Nepomuceno à sua atuação como intelectual engajado, e sua obra permanece inalcançável.

4.4 Conclusões

Analizamos nesse capítulo alguns exemplos de abordagens recentes sobre obras e compositores do fim do século XIX e início do século XX. Dentre elas, *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical*, escrita pelo músico e historiador Avelino Romero Pereira, situa-se na perspectiva da história social, e expande a narrativa da vida e obra de Nepomuceno para as suas relações institucionais.

O autor detém-se na atuação do compositor junto ao Instituto Nacional de Música e nas querelas políticas que ilustram tal momento da vida política do país e daquela instituição de ensino. Considera o INM como palco onde os conflitos entre os personagens principais da vida musical oficial emergem. E, assim, nos apresenta uma face até então quase desconhecida do compositor: o intelectual republicano engajado.

Valorizando a atuação política de Nepomuceno nos anos iniciais da República brasileira, Pereira sugere a estreiteza de laços entre o compositor e a Escola de

Recife, que teria sido determinante para a vida pessoal e profissional do compositor. Tal filiação ideológica teria influenciado na escolha do compositor do país onde realizou a maior parte de seu aperfeiçoamento musical (Alemanha). Assim como determinou também o viés nacionalista de parte de sua produção musical, principalmente a defesa do uso da língua portuguesa em suas canções camerísticas.

Outro tipo de abordagem sobre música é apresentado por Manoel Aranha Corrêa do Lago. Com uma pesquisa musicológica baseada em ampla documentação o autor estabelece conexões entre os compositores brasileiros localizados no entorno dos anos 20 e os compositores europeus que os influenciaram, principalmente franceses. A centralidade de sua narrativa nas obras musicais é ilustrada com exemplos musicais, trechos das obras, que o autor utiliza como provas da argumentação.

Na perspectiva musicológica se localiza também Maria Alice Volpe, que opta por analisar o nacionalismo na música de concerto brasileira entre 1870 e 1930, através do uso de dois aspectos específicos, o Indianismo e a Paisagem. Tratando essas duas espécies de convenções musicais como “*topoi*”, a autora relaciona a transformação semântica que sua utilização sofre entre o romantismo e o modernismo brasileiro, associando com mudanças ideológicas do conceito de nacionalismo e nas interpretações sobre a história da formação da nação.

5. MÚSICA DE CONCERTO E AS ELITES DA PRIMEIRA REPÚBLICA NO RIO DE JANEIRO

Nos capítulos anteriores identificamos características do discurso da historiografia musical brasileira, destacando algumas premissas que a guiaram e os objetivos de seus autores. Após, apresentamos exemplos de pesquisas escritas nas últimas décadas especificamente sobre o período concernente aos anos 1889-1914.

Nos deteremos, a seguir, em alguns pontos a respeito das sociabilidades e discursos das elites, para tentarmos entender como a música de concerto se insere nessas sociabilidades e incorpora esses discursos.

Desde que a república foi proclamada no Brasil diversos historiadores a explicaram a partir de pontos de vista econômicos, políticos, culturais e/ou sociais. Nesta seção comentaremos o período de transição da Monarquia para a República e as primeiras décadas republicanas a partir de autores que analisaram alguns desses aspectos considerados fundamentais para o processo de estabelecimento da Primeira República. Veremos também algumas características do Rio de Janeiro que serão interessantes para entendermos a prática da música de concerto na cidade e a interação dos discursos sobre música nesse contexto. Utilizaremos o livro de Emília Viotti da Costa, *Da monarquia à República: momentos decisivos*. Livro composto de estudos que a historiadora desenvolveu entre as décadas de 1960 e 1970.

Consultamos também o terceiro volume da coleção *História da vida privada no Brasil*, coleção esta coordenada por Fernando A. Novais, cujo terceiro volume foi organizado por Nicolau Sevcenko, e publicado em 1998, com o título *História da vida privada no Brasil: da belle époque à era do rádio*. Principalmente o sétimo capítulo *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*, de autoria de Nicolau Sevcenko.

Com a abordagem da vida privada que privilegia o cotidiano e as relações interpessoais, além de hábitos de consumo e comportamentos, contrapomos o processo de maior duração das transformações da sociedade brasileira do final de século XIX com uma aproximação da vida doméstica no Rio de Janeiro. Nesse ponto as revistas ilustradas e jornais, voltadas para o público das elites e classes médias brasileiras, também deixam entrever características do discurso oriundo da cultura de elite, que representava determinadas sociabilidades e produtos com base em distinções de gênero, raça e classe. Alguns aspectos da cultura de elite do Rio

de Janeiro nos são fornecidos também por Needell em sua conhecida obra *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*, de 1993.

Utilizaremos ainda o texto de José Murilo de Carvalho *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a república que não foi*, cuja primeira edição data de 1987. Nessa obra o autor apresenta dados sobre a constituição da população da capital fluminense no momento da implantação da república e discute o conceito de cidadania e as (im)possibilidades de seu exercício por grandes parcelas da sociedade carioca.

5.1 O Rio de Janeiro no início do século XX

A promulgação da Lei de 28 de setembro de 1871, chamada Lei do Ventre Livre, foi um dos aspectos marcantes da crise do Império, e fundamental para a desmontagem do sistema escravocrata. As possíveis consequências da promulgação dessa lei ocuparam o debate político durante todo aquele ano. Apesar da campanha pública a favor da abolição, promovida por setores da população principalmente nas cidades, e do acirramento do debate que tomava as ruas, o parlamento tentou acomodar os interesses dos fazendeiros escravocratas (COSTA, 1999, p. 334).

A Lei do Ventre Livre determinava que a partir de sua promulgação os filhos das mulheres escravizadas nascidos no Brasil seriam “considerados de condição livre” (Lei 2040, de 28 de setembro de 1871)²². A lei determinava que as crianças ficariam “sob o poder e autoridade dos senhores de suas mães, os quais terão obrigação de criá-los e tratá-los até a idade de oito anos completos (Lei 2040, de 28 de setembro de 1871). Quando completassem os 8 anos os senhores poderiam entrega-los ao governo em troca de uma indenização. Esse ponto da Lei do Ventre Livre indica uma concessão do governo aos fazendeiros, que se mostravam preocupados com prejuízos financeiros advindos da entrega dos jovens que antes eram automaticamente incorporados como escravos ao seu patrimônio.

A Lei do Ventre Livre determinava ainda que os escravistas que optassem por não entregar as crianças aos cuidados do Estado poderiam “utilizar-se dos serviços do menor até a idade de 21 anos completos” (Lei 2040, de 28 de setembro de 1871). Ou seja, pela nova lei os filhos das mulheres escravizadas só se tornariam livres de

²² Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM2040.htm> Acesso em 31/05/18.

fato aos 21 anos (COSTA, 1999, p. 335). Da mesma maneira, os menores que fossem entregues aos cuidados do Estado aos 8 anos também deveriam prestar serviços nas instituições nas quais fossem abrigados até a idade de 21 anos (Lei 2040, de 28 de setembro de 1871).

A Lei 2040 regulamentava também a compra de alforrias por parte das mulheres e homens escravizados. A partir de então, cresceram ano a ano o número de processos judiciais envolvendo senhores, por um lado, e os homens e mulheres que ainda eram mantidos como escravos, de outro, que conseguiam juntar o valor da indenização que deveria ser paga em troca da alforria. Esse valor as mulheres e homens escravizados poderiam alcançar através do trabalho remunerado, que muitos, principalmente nas cidades, exerciam além do trabalho aos senhores. Poderiam utilizar também economias geradas por herança ou doação. A partir dessa época ocorreu também um aumento gradativo das associações de africanos e afrodescendentes voltadas ao levantamento de fundos para a compra de alforrias (CHALHOUB, 2003).

Com a Lei do Ventre Livre o governo atrasou a abolição do sistema escravista no Brasil. A opção por não determinar o fim imediato da escravidão revela o receio da classe política em relação ao impacto da liberdade de um grande contingente da população na vida social e política do país. Receava-se convulsões sociais e as implicações que teria para o governo se milhares de pessoas se tornassem cidadãos subitamente.

A campanha republicana se acentuou naqueles anos com a publicação do Manifesto Republicano em 1870, e com o crescimento do Partido Republicano, composto principalmente por fazendeiros do oeste paulista. O movimento republicano não apenas desejava as reformas políticas, eleitorais e educacionais, como também, principalmente em São Paulo, significou uma disputa de poder. Nas últimas décadas do século XIX estava em decadência a atividade açucareira e o poder econômico deslocava-se da aristocracia rural do açúcar para os fazendeiros de café do oeste paulista. Estes passaram a lutar por representatividade nas decisões políticas, pois sentiam-se desfavorecidos pela centralização das decisões nas mãos de D. Pedro II (COSTA, 1999).

Em resumo, o processo de desgaste da Monarquia até a instauração da República foi um processo complexo que abrangeu, além da abolição e do movimento republicano, a ascensão das classes médias como novos grupos

urbanos e o descontentamento com a política imperial. Houve ainda a influência dos militares, que também pressionavam o governo por maior representatividade política desde a Guerra do Paraguai. Uma série de mudanças se aceleraram a partir de 1870, relacionadas à industrialização, imigração, aumento populacional, crescimento das cidades, exigindo também a modernização do Estado brasileiro.

A Proclamação da República não significou transformações nas condições de vida da maior parte da população. A mudança de regime não significou a ampliação da representação ou participação popular na política, mas serviu para legitimar os atores que já detinham influência econômica. As reformas institucionais que foram realizadas serviram apenas para alçar ao poder as novas elites do café que passaram a definir, a partir de seus interesses, a política econômica do país (COSTA, 1999, p. 488).

Associada aos grandes proprietários que deram sustentação à Proclamação da República, estivera uma nova elite, republicana por ocasião, envolvida na economia de exportação e importação, que se beneficiou da abertura da economia aos capitais estrangeiros e de fraudes especulativas (COSTA, 1999, p. 356).

O fim da monarquia não significou o fim das oligarquias, nem a transformação econômica. A economia continuou baseada na exportação de produtos primários para a Europa e Estados Unidos com a intermediação comercial e financeira externa (principalmente inglesa). Os vínculos coloniais com a Europa, que haviam se mantido após a independência em 1822, continuaram no período republicano, envolvendo também o comércio com os Estados Unidos. A República coincidiu com o auge do Imperialismo europeu, e a relação comercial de tipo colonial continuou a definir a inserção do país no capitalismo internacional.

Nessas condições, além do latifúndio, subsistiu também o patriarcalismo e uma estrutura social e política de exclusão, sem a ampliação dos direitos políticos, à saúde, educação ou reformas trabalhistas. Na continuidade da República com a Monarquia, mesmo com a abolição, a grande parcela da população negra também não viu sua situação na estrutura social melhorar. Em resumo, nada mudou com a República, o que ocorreu foi uma substituição do exercício do poder entre os grupos das elites.

Não obstante, a vida nas cidades se transformava sob os efeitos da Segunda Revolução Industrial no final do século XIX. Tratava-se de uma revolução nos transportes, nas comunicações e nos implementos industriais. Na vida nas cidades

as inovações eram sentidas através de miríades de novos produtos de consumo, do cinema a cosméticos.

No início do século XX o mundo já havia se tornado o mundo moderno que nos é familiar. Depois de ter se transformado lentamente até meados do século XIX, as mudanças se precipitaram e tiveram impacto sobre todos os domínios da atividade humana. Modificou não só os hábitos, o trabalho, as comunicações e os transportes, como afetou também a percepção de tempo e espaço, e a maneira de sentir das pessoas (SEVCENKO, 1998, p. 11)

No Brasil, o impacto foi sentido de forma mais clara após a virada do século, quando se desenvolveram novos padrões de consumo, e as maiores cidades começaram a se agitar em um maior dinamismo cultural. Um dos indícios foi o aumento da publicidade que permeia o grande número de publicações de revistas: ilustradas, de associações, femininas e almanaques. A apologia do progresso pode ser percebida nessas publicações, as quais revelam, no início do século XX, um frenesi com as reformas urbanas, com as novidades como o cinema e o fonógrafo e outros objetos domésticos.

O crescimento do mercado editorial teve impacto também sobre o comércio de partituras, dentro do qual é possível perceber o crescimento principalmente da publicação de obras voltadas à prática amadora, principalmente de canto e piano, revelando a existência de uma instância de prática musical (letrada) privada das classes médias e alta.

Difícil imaginar que estas transformações radicais não se fariam sentir também nas artes. Serviriam como impulso para o abandono das artes acadêmicas, dando vazio para novos modos de representação pictórica. O resultado de tais transformações iria gerar resultados efetivos a partir da segunda década do século XX. Porém, na virada do século já é possível perceber sua materialização no impressionismo, expressionismo, cubismo e futurismo.

As transformações abrangem, portanto, desde as artes, o conceito de privacidade, as noções de cuidados com o corpo, o trabalho, o deslocamento nas cidades, as interações com o espaço público e a arquitetura.

Embora todas as pessoas que vivessem em alguma grande cidade no início do século XX tenham sido atingidas, em maior ou menor grau, pelas transformações advindas de tal revolução tecnológica, as novidades do consumo não eram acessíveis a todas, muito pelo contrário. No Rio de Janeiro, essa contradição, entre

quem poderia usufruir das benesses do progresso e aqueles para o quais nada mudara, foi gritante.

A capital federal foi a cidade mais importante da *Belle Époque* brasileira. Além de sede do governo, era o maior centro econômico, oferecia o maior mercado consumidor e de mão-de-obra, e tinha o principal porto do país. O Rio de Janeiro tornou-se uma metrópole e centro cultural, de onde chegavam as novidades da Europa, e a partir do qual irradiavam para o restante do país:

O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima (SEVCENKO, 1998, p. 522).

Compartilhar dos produtos culturais europeus, poder comprar produtos de luxo e mesmo alimentícios importados, vestir-se na moda parisiense ou inglesa, foram comportamentos que se tornaram uma forma de distinção social. Em seu cotidiano, as elites e classes médias cultivavam um modo de vida que, através do consumo, as distanciava do que pensavam ser o símbolo do “atraso” brasileiro: a pobreza.

Muitos historiadores têm tratado sobre o abismo que se ampliou nessa época entre as elites e as classes subalternizadas. A cidade do Rio de Janeiro era o palco onde o desequilíbrio social era mais explícito. Entre 1890 e 1906, mais de 50% da população economicamente ativa da cidade do Rio era formada por trabalhadores domésticos, jornaleiros e dezenas de outras profissões mal definidas, ou sem profissão conhecida. Eram bicos e subempregos que no censo de 1900 abrangia 100 mil pessoas, e no censo de 1906, 200 mil pessoas (CARVALHO, 2016, p. 17).

Muitas dessas pessoas viviam nas fronteiras entre a legalidade e a ilegalidade. Também era essa grande parcela da população que mais aparecia nas estatísticas criminais. Muitas pessoas moravam e desenvolviam suas atividades nas ruas do centro, e eram sempre associadas a contravenções envolvendo desordem, embriaguez, vadiagem e jogo (CARVALHO, 2016, p. 17-18).

Foi esse grande contingente da população que mais sofreu com a questão sanitária, com as epidemias, com o problema do abastecimento de água e com o problema habitacional. E não foi para esse amplo setor da população que as

reformas urbanas do prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913) foram planejadas no início do século XX (CARVALHO, 2016, p. 18-19).

A seguir podemos ler um trecho de crônica de Olavo Bilac publicada em março de 1904 na revista *Kósmos*. O poeta da *Belle Époque* brasileira expressa o elogio ao progresso. O trecho é simbólico: o ruir das paredes e o som das picaretas soam como música para as elites desejosas de progresso, e representam a entrada do Brasil na “civilização”.

Figura 4 – Olavo Bilac comenta as reformas urbanas.
Fonte: *Kósmos*, mar./1904, p. 4.

Com as reformas urbanas a área central da cidade tornou-se um setor valorizado. Ali concentravam-se os escritórios, os cafés, o comércio de luxo, os restaurantes, as casas de chá, os clubes e livrarias. Tratava-se de um setor que não ultrapassava 1,6km² (NEEDELL, 1993, p. 129). O chamado “bota-abixo” levado a cabo no governo do presidente Rodrigues Alves tinha o objetivo de mudar a feição da região central da cidade, afastando seu aspecto colonial. Needell aponta para a influência francesa através da *École des Beaux-Arts* na arquitetura dos edifícios construídos na Avenida Central, atual Avenida Rio Branco. Todavia, muitos dos edifícios não eram construções novas e sim edificações já existentes às quais foram

acrescidas fachadas no estilo francês: “um corpo brasileiro com máscara francesa” (NEEDELL, 1993, p. 66).

Figura 5 – Avenida Central.

Disponível em: <<https://diariodorio.com/historia-da-avenida-rio-branco/>> Acesso em 31/12/2017.

As novas construções de destaque foram os edifícios do Teatro Municipal (1909), o Palácio Monroe (1906), A Biblioteca Nacional (1910) e a Escola Nacional de Belas-Artes (1908). De acordo com Needell, as noções de civilização e progresso, que pautaram a reformulação do centro do Rio eram vistas a partir de uma perspectiva francesa, e o próprio planejamento da avenida tinha Paris como modelo: “Tais edifícios reforçam o significado que, na época, se atribuía ao bulevar. A avenida era a peça central das reformas cariocas e, como tal, representava as aspirações de Progresso e Civilização do país” (NEEDELL, 1993, p. 65).

O afrancesamento das elites brasileiras não foi, todavia, fruto da *Belle Époque*, vinha já de larga data. Needell explica a continuidade da tradição francesa no gosto das elites brasileiras através da relação de colonialidade entre o Brasil e a Europa (NEEDELL, 1993, p. 183). De acordo com esse autor, o culto à cultura francesa foi uma espécie de herança de Portugal, que tinha na França o seu modelo de vida cortesã desde o século XVIII.

Na Europa, a tradição francesa de proteção do Estado para as artes, do artesanato à arquitetura, fazia com que seus produtos fossem conhecidos. Sua corte possuía prestígio internacional e, com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, se tornaria também um modelo para as elites brasileiras (NEEDELL, 1993, p. 175).

No decorrer do século XIX uma tradição francófila se consolidou no Brasil, onde a burguesia passou a consumir produtos de luxo franceses. Nesse período o país recebeu da França comerciantes, artesãos e professores. O turismo em Paris passou a ser um dos anseios das elites brasileiras, e os costumes urbanos daquela cidade se tornam símbolo de sofisticação (NEEDELL, 1993, p. 176).

Embora as relações comerciais e políticas do Brasil entre o século XIX e o início do século XX tenham se concentrado principalmente entre a Inglaterra e, depois, com os Estados Unidos, Paris continuou sendo o centro cultural modelo para as elites brasileiras. Da educação à arquitetura, passando pela literatura e pela moda, a referência francesa foi marcante a ponto de continuarmos a nos referir àquele momento como *Belle Époque*. Obviamente, apenas no que se refere aos costumes das elites e das classes médias que àquelas se associava e, convenhamos, não sem certo tom de ironia. Pois, não é possível esquecer o abismo que separava a experiência estética possível da *Belle Époque* com a realidade vivida pela maior parte da população.

Figura 6 – Mulheres caminham na nova Avenida Central.

(Fon-Fon, ano 1, n. 2, 20/04/1907, p. 31. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pesq=avenida%20central&pasta=ano%20190>, acesso em 30/12/2017)

Nas revistas como a *Fon-Fon* tornou-se comum no início do século a veiculação de fotografias de personalidades da vida cultural e política da capital caminhando pela nova Avenida Central, como vemos na ilustração acima. O centro tornou-se então um setor da cidade frequentado principalmente pelas classes altas e médias.

Needell, em seu estudo sobre a *Belle Époque* no Rio de Janeiro, apresentou uma estimativa de que a elite carioca, em 1900, não passava de 500 famílias, enquanto a população total era de cerca de 500 mil habitantes. Os homens representantes dessas famílias eram capitalistas, banqueiros e proprietários. Ou seja, era provável que seus membros travassem algum tipo de contato a partir do trabalho ou da frequência a lugares comuns de lazer, entre eles a Ópera ou os salões domésticos. Para completar, os membros da elite também eram vizinhos de bairro, optando sempre por construir suas mansões em bairros como Flamengo e Botafogo (NEEDELL, 1993, p. 129).

Em seus costumes e valores eram acompanhadas pelas classes médias, que se distinguiram do restante da população por seu poder econômico, padrões de

comportamento e status social e que eram formadas por um grande setor da sociedade. De acordo Emília Viotti da Costa as classes médias no Brasil da Primeira República eram formadas por profissionais liberais (direito, medicina, magistratura, engenharia, magistério, jornalismo), funcionários públicos, comerciantes, artistas, prestadores de serviços e profissionais técnicos de diversas áreas, profissionais ligados à indústria de transformação, prestadores de serviço, e profissionais ligados a outras atividades remuneradas, tais como transportes e comunicações, armazenagens, assistência, beneficência, comércio de imóveis e valores imobiliários, crédito, capitalização, seguros, defesa nacional e segurança pública (COSTA, 1999, 465).

Entre 1900 e 1906 essas classes médias formavam menos que 25% da população economicamente ativa. Portanto, do que foi exposto até aqui notamos que cerca de 50% da população economicamente ativa incluía-se no proletariado, 25% no operariado e menos de 1% era a classe alta (CARVALHO, 2016, p. 75-76).

Obviamente essa classificação não é exata. Muitos comerciantes poderiam ser localizados nas classes altas, outros nos setores intermediários. O mesmo se dava com os músicos, que poderiam encontrar-se inseridos na classe média ou junto ao operariado. O que chama a atenção, todavia, é a pirâmide ocupacional no Brasil, o abismo entre os 50% mais pobre e o 1% mais rico da população.

A experiência brasileira daqueles anos se processou sobre esse paradoxo dos “dois brasis”. Analisado sob o prisma do positivismo, a vida urbana cosmopolita, que tinha o Rio de Janeiro como exemplo interno e Paris como modelo, era a materialização do “progresso” e da “civilização”.

Mas, a cidade moderna e cosmopolita tinha a sua contraparte. No interior do território brasileiro nada parecia haver mudado em séculos. Ao se deparar com o sertão, e de modo geral, com o que seria a imagem do “interior”, não alcançado pela revolução tecnológica e ligado às culturas tradicionais, as classes dominantes se depararam com um Brasil indesejado, deslocado dos trilhos do progresso.

Essa visão abstrata do sertão, do interior, ou de um modo geral, de todo o território brasileiro distante do litoral, foi construída a partir de relatos bastante concretos. A narrativa de Euclides da Cunha sobre a Campanha de Canudos foi decisiva:

Os *Sertões* revelou, em 1902, uma imagem bem diversa do país: o interior miserável e esmagado, submetido a uma cruenta repressão militar, que no fundo refletia o desnorteio das classes dirigentes, e as desmoralizava como guias do país (CANDIDO, 2011, p. 218).

O livro de Euclides da Cunha veio, no início do século, expor as duas faces, as contradições e os problemas que persistiam no país. Paralelamente aos arroubos ufanistas, à crença no progresso redentor e a apologia à “civilização”, entendida como o modo de vida europeu, emergia a visão de um Brasil esquecido, ou que as elites pretendiam fingir que não existia, como revela o afastamento da pobreza dos olhos da classe alta que circulava pelo novo centro reestruturado. Antonio Candido demonstra então, que na virada do século coexistiam dois tipos de nacionalismo no Brasil, o ufanista que exaltava a pátria, e o pessimista, que apontava suas mazelas (CANDIDO, 2011).

Seria essa divisão visível na música de concerto e nos discursos sobre música?

5.1.1 A emergência da música moderna no Rio de Janeiro e o protagonismo de Glauco Velásquez na música de câmara

No final do século XIX, a história da música passou a ser objeto de estudos sistemáticos, influenciados também pelo cientificismo. Foi então que Guido Adler²³ (1855-1941) propôs a separação entre Classicismo e Romantismo. Foi Adler quem classificou Beethoven e Franz Schubert (1797-1828) como figuras de transição, ligadas ao classicismo vienense. Em seu esquema, foram considerados românticos os compositores da geração de Chopin, incluindo Robert Schumann, Hector Berlioz (1803-1869), e Franz Liszt (1811-1886) (SAMSON, 2014, p. 20).

²³ Em 1885 Guido Adler, que havia sucedido Hanslick como professor de História da música na Universidade de Viena, publica o artigo que funda a Musicologia “Scope, methods, and aim of musicology”, definindo o curso de tal disciplina por cerca de 100 anos, “limiting its scope to the study of music in the literate Western tradition as an autonomous discourse (as opposed to “primitive music,” which could be studied as a social phenomenon)” (TARUSKIN, 2010, p. 4). Não é coincidência que a Musicologia e seus postulados foram definidos no período que foi o auge do Imperialismo europeu. Significou o monopólio da distinção universal entre o que era música artística e o que não era. Mais do que isso, excluiu as músicas populares e indígenas porque nesse sistema em que a música é autônoma, as músicas indígenas ou de outras culturas que não a de tradição europeia ocidental não podem sequer ser classificadas, porque não obedecem aos critérios da disciplina. Podem, no máximo, ser objeto de pesquisa. Assim, a Musicologia, como ramificação do conhecimento da Modernidade Ocidental que se dividiu em diversas especialidades no final do século XIX, fixou, na música, a relação de colonialidade observada nas ciências modernas, construindo distinções que tornaram invisíveis outras formas de conhecer e experimentar o mundo.

Adler, escrevendo no final do século XIX, denominou os compositores atuantes em sua época não como românticos, mas como modernos, ou mesmo, Realistas (SAMSON, 2014, p. 20).

Carl Dahlhaus (1928-1989) manteve a denominação música Moderna para tal período, também conhecido como Romantismo Tardio ou Pós-Romantismo, mas limitando entre os anos 1889 e 1914. Em oposição, Dahlhaus chamou de Música Nova a música escrita após 1914 (DAHLHAUS, 2014, p. 319-323).

Uma das justificativas de Dahlhaus para a manutenção da nomenclatura Música Moderna foi o fato de que tal denominação se originou na própria época, “um tempo historicista que concebeu a si mesmo historicamente e que produziu uma publicidade que consistia em uma historiografia antecipada” (DALHAUS, 2014, p. 323).

Isto a que Dahlhaus chama de historiografia antecipada pode ser percebido também na imprensa brasileira. Analisando os discursos sobre música presentes na imprensa (jornais e revistas) da virada do século verificamos que também no Brasil era usual chamar de “moderna” a música da tradição europeia escrita a partir do final do século XIX. O termo era usado em referência às obras e compositores que traziam inovações técnicas e estilísticas.

Na música de concerto europeia do final do século XIX, as tendências que se destacaram como música “moderna” foram o wagnerismo, o simbolismo francês, o verismo italiano e o experimentalismo russo (SAMSON, 2014, p. 416).

Essas tendências, embora fossem chamadas de modernas no final do século XIX, dialogavam com a tradição romântica, que já durava quase um século. Taruskin defende que tal período (entre 1889 e 1914), foi uma continuidade do Romantismo, e explica as transformações operadas no sistema tonal por essas tendências como “maximalização” (da expressão, da harmonia, da orquestra, da melodia) (TARUSKIN, 2010).

Ser “moderno” não era uma condição, mas um compromisso, uma opção. Significava considerar o presente superior ao passado, e o futuro superior ao presente, ou seja, implicava na fé otimista no progresso. Um otimismo que, na Europa, foi se perdendo com as consequências da industrialização e os descontentamentos sociais, o que deu origem ao uso do termo francês *fin-de-siècle*, empregado para evocar o mal-estar político e social do período (TARUSKIN, 2010, p. 1).

No Brasil, embora por motivações diferentes, as elites intelectuais também assumiram o compromisso com a modernidade. Era o compromisso de elevar o país social, econômica e artisticamente ao patamar da “civilização” europeia, projeto que ganhara força com a República. Compreende-se, portanto, que os principais defensores do que era a chamada música moderna no início do século XX eram também os elementos progressistas em termos políticos. Rodolfo Coelho de Souza percebeu a conexão entre a modernidade musical e a modernidade política e social na Primeira República:

Esse eixo [da modernização da música] era avalizado politicamente, como uma plataforma de vanguarda, pela filosofia republicana positivista, que se opunha ao conservadorismo monarquista ao empunhar a bandeira do progresso. O progresso em música, abraçado pela visão cosmopolita, teria sido representado inicialmente pelo cromatismo wagneriano que teve em Leopoldo Miguez, republicano convicto, seu primeiro paladino. Pouco adiante a influência marcante da cultura francesa na música brasileira do fim do século deslocaria a representação desse eixo progressista em direção ao simbolismo de Debussy. Constatamos, porém que, mesmo assim, a influência da música alemã continuará marcante. Enquanto isso a ópera italiana, que continuava mais influente do que os outros modelos, pesava na balança como contrapeso conservador (SOUZA, 2006, p. 68)

No final do século XIX, os discursos sobre música provenientes das elites brasileiras também incorporaram a crença geral no evolucionismo e no progresso, disseminados pelas teorias de Spencer, Comte e Darwin. Nesse contexto, acentuou-se a exigência de originalidade e inovação técnica como premissas para o valor histórico e estético das obras musicais, somando-se à qualidade da expressão individual, característica do Romantismo.

O progresso nas artes estava ligado ao sentimento de cosmopolitismo vivido nas grandes cidades europeias. Nos países europeus se localizavam os principais centros financeiros e culturais do período e, por isso, tinham as condições políticas e econômicas para exportar as artes para as regiões de todo o globo sobre as quais tinham influência.

Apesar da experiência comum da industrialização e do domínio sobre outros territórios, os contextos locais dos países europeus centrais era diversificado o suficiente para gerar diferentes propostas e experiências da modernidade.

As dinâmicas sociais locais determinavam então a variedade do cânone musical. Como sugere William Weber, embora tenha se estabelecido no século XIX uma centralidade em torno das obras de Beethoven, Brahms (1833-1897), e outros

românticos, cada localidade apresentava variações no cânone de repertório, que dependiam das tradições próprias, das instituições e dos recursos para a performance (WEBER, 2001, p. 347).

No Rio de Janeiro, esse cânone tinha sua centralidade na tradição austro-germânica e francesa na música instrumental (principalmente César Franck²⁴), assim como a tradição operística italiana. A esse repertório se somavam os compositores locais, principalmente aqueles ligados ao INM²⁵.

Entre o final do século XIX e início do século XX os compositores de maior destaque do Instituto Nacional de Música eram Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Henrique Oswald. Os três eram comparados pela imprensa à trindade de poetas parnasianos Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo. Todos compartilhavam o mesmo ambiente da cultura oficial no Rio de Janeiro do início do século.

Dentre os três compositores, Oswald foi o que mais refletiu em sua obra o culto da forma e a sobriedade de estilo, tendo sido chamado por Luiz Heitor de um romântico parnasiano (AZEVEDO, 1956, p. 50). A primeira fase de sua obra foi desenvolvida na Europa, e o compositor flertou com o impressionismo. Mesmo após se estabelecer no Brasil, Oswald manteria seu estilo, sem se deixar converter pela exploração das ampliações da linguagem tonal e das sonoridades típicas da música moderna do período.

Nepomuceno e Braga apresentavam influências variadas e construíram um estilo cosmopolita particular a partir das escolas alemã e francesa. Foram os principais personagens da música oficial do Instituto Nacional de Música. Dialogaram com a literatura regionalista romântica e com os parnasianos e simbolistas,

²⁴ Apesar de ser visto na história da música de concerto panorâmica europeia como um compositor secundário, Franck desempenhou um papel fundamental na música instrumental francesa, e foi central também para a música sinfônica e de câmara brasileira. Além da circulação de suas obras nas salas de concerto brasileiras, sua influência sobre alguns compositores foi considerável, tendo sido professor de Carlos de Mesquita (1864-1953) e de Francisco Braga.

²⁵ Vários fatores participavam do reconhecimento dos compositores no círculo restrito da música de concerto. Na sociedade brasileira dos anos iniciais da República, os principais fatores para a exclusão de compositores dos principais espaços institucionais (leia-se o INM e os espaços de apresentação) eram a ligação com o regime monárquico e a atuação em gêneros musicais populares (AUGUSTO, 2008, p. 8). A importância do INM para o reconhecimento e legitimação dos compositores pode ser imaginada através do caso Cavalier Darbilly. Músico renomado no período imperial, e formado pelo Conservatório de Paris, Darbilly foi impedido de lecionar no INM, e entrou com uma representação no governo republicano, que gerou um longo processo. O caso foi estudado por Antônio José Augusto, em sua tese de doutorado: *A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*, UFRJ, 2008.

utilizando poemas de escritores que provavelmente conheciam pessoalmente, como Olavo Bilac, Raimundo Correa e Coelho Neto.

A partir de 1912 o nome de Glauco Velásquez²⁶ começou a ser associado à tríade formada por Nepomuceno, Oswald e Braga:

É certo que Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga e Glauco Velásquez são os nomes que constituem hoje o fastígio da arte musical no Brasil. Inspirados por um ideal novo, sinceros nas suas produções, eles honram a sua pátria pelo seu talento e pelo valor das suas obras²⁷ (Jornal do Comércio, 23/05/1912).

De aluno de destaque Velásquez passou a figurar ao lado dos compositores proeminentes da cena fluminense, que eram professores do Instituto Nacional de Música. Tanto Nepomuceno quanto Braga e Oswald, já possuíam uma sólida carreira, inclusive com anos de experiência na Europa e com um vasto corpo de obras, que incluíam obras sinfônicas, óperas e música de câmara.

Os debates na imprensa acerca da música de Velásquez apontam para a consciência de uma transição que se operava na concepção sobre a música de concerto. Os defensores da evolução e do progresso nas artes festejavam o compositor que parecia traçar um caminho rumo à “música do futuro” de maneira individual e ousada:

O talento do Sr. Velásquez é indiscutível, talento tão mais precioso quanto ele é original. As suas composições revelam incontestavelmente personalidade. Não se parecem com nenhuma outra de outros compositores, e isso por si só constitui um mérito tão pouco vulgar que

²⁶ Velásquez descendia de uma linha de músicos portugueses, cujo pai, Eduardo Medina Ribas, veio para o Brasil em 1844, onde fez carreira como trompista, cantor lírico e professor, e frequentava o círculo de Artur Napoleão, Oscar Guanabara e Joaquim Manoel de Macedo (CARNEIRO; NEVES, 2002, p.5-8). A mãe de Glauco se chamava Adelina Alambary Luz, e fora aluna de canto de Eduardo Ribas. Adelina pertencia a uma família conhecida no Rio de Janeiro e a gravidez seria considerada um escândalo entre as elites da época. Por isso, Adelina foi levada por seus pais para Nápoles, onde nasceu Glauco em 1884 (CARNEIRO; NEVES, 2002, p. 9). Velásquez foi criado por uma família em Nápoles em vez de para o Brasil em 1896, então com 12 anos, onde foi integrado à família do falecido Eduardo Ribas. Aprendeu português no ambiente familiar e, por intermédio do Dr. Azevedo Pinheiro, engenheiro amigo de Eduardo Ribas e da família, foi matriculado no Instituto Profissional Masculino, antigo Asilo de Meninos Desvalidos, onde Francisco Braga havia passado de interno a professor. Foi justamente nessa instituição que Glauco teve o primeiro contato com Francisco Braga, então professor de música no local (CARNEIRO; NEVES, 2002, p. 13). Dois anos depois, Velásquez se matriculou no Instituto Nacional de Música. Nessa época sua mãe se reaproximou, conseguindo para ele uma vaga como professor de música em Paquetá, onde o jovem músico passou a residir (CARNEIRO; NEVES, 2002, p. 12). Durante dois anos Velásquez lutou contra a tuberculose, mas veio a falecer em 1914.

²⁷ Embora não esteja assinada, quem escrevia sobre música nessa época para o Jornal do Comércio era José Rodrigues Barbosa.

bastaria para dar valor às produções do nosso jovem patricio. [...] Mas, pergunto eu, será o Sr. Velásquez um talento amadurecido? Não haverá nele ainda qualquer coisa de nebuloso? Não se deixará ele arrastar completamente pela sua inspiração, sem forças ainda para contê-la, para encaminhá-la para um fim determinado, para tirar-lhe o que ela possa ter de excessivo, de prolixo no seu desenvolvimento? (A Notícia, 21/09/1911).

Não é isolado o fenômeno musical que se observa atualmente no Rio de Janeiro, onde, entre os nossos mais reputados compositores – e os possuímos de grande valor – aparece o Sr. Glauco Velásquez representando tendências absolutamente modernas, marcando uma diretriz inteiramente nova, abandonando as tradições consagradas do espírito romântico e clássico e abrindo caminhos novos para estranhos ideais (Jornal do Comércio, 12/07/1912).

O acaso e o trabalho solicitado pelo teatro ainda não nos tinham dado ocasião de ouvir as produções do compositor brasileiro que tanto tem preocupado a crítica dos colegas nesta capital. Ouvimos anteontem, pela primeira vez, onze composições suas, executadas no salão do Jornal do Comércio, repleto de apreciadores do ilustre músico, muito moço ainda e, portanto, com brilhante futuro, garantido pelo seu inegável talento. Tratando-se de um compositor ultra severo e moderníssimo, manejando a parte técnica de sua arte com uma independência atrevida; tratando-se um músico que apresenta uma fisionomia especialíssima, uma individualidade excepcional e um modo bizarro de encarar a arte, adotando ou filiando-se a uma estética de difícil apreensão, notando que a sua preocupação é traçar uma nova orientação aos processos em voga e filiados às várias escolas da atualidade (O País, 29/05/1913).

As críticas acima são, respectivamente de Luiz de Castro, José Rodrigues Barbosa e Oscar Guanabarro. Interessante notar que este último, que frequentemente tinha uma postura mais severa, principalmente em relação à música moderna, e muitas vezes em relação ao INM, teceu também nessa ocasião críticas positivas ao compositor.

A carreira de Velásquez foi um exemplo do poder de legitimação das instituições ligadas à prática musical. Sem questionar a qualidade de suas obras, faz sentido questionar se elas teriam o mesmo apreço não fosse o compositor um protegido de personalidades ligadas ao INM e à imprensa. Apesar de incipientes, se comparadas às estruturas europeias, é possível verificar no Brasil da Primeira República a influência institucional na construção do cânone musical brasileiro.

A manutenção das obras no repertório depende de uma confluência de aspectos, como a edição das obras e a sua validação pelo próprio campo de compositores e intérpretes, que mantêm o interesse estilístico e técnico pelas obras e não apenas histórico, além do conjunto de ideias em vigor na sociedade de sua época, que ao se modificarem, mudam também a recepção das obras e a compreensão que se têm delas.

Os compositores, mesmo que pertencessem ao círculo oficial das artes, e tivessem ligações diretas ou indiretas com as elites, encontravam dificuldades para a veiculação de suas obras. Precisavam atuar como agentes culturais, negociando com espaços, empresários e músicos, para, na maioria das vezes, regerem suas próprias obras.

No caso de Velásquez, foi fundamental também sua proximidade com personalidades influentes do Rio de Janeiro de sua época. Entre o grupo de apoiadores de Velásquez, encontramos, além de Rodrigues Barbosa, Francisco Braga, Frederico Nascimento, o violoncelista Alfredo Gomes²⁸ e a violinista Paulina D'Ambrosio, umas das principais intérpretes do instrumento na primeira metade do século XX no Brasil.

Foi admirado por compositores como Luciano Gallet (1893-1931) e Darius Milhaud (1892-1974), o qual reconstituiu o seu 4º trio em 1917, em sua passagem pelo Brasil. Já Gallet foi responsável pela criação de uma sociedade voltada para a preservação, publicação e divulgação da obra do compositor, chamada Sociedade Glauco Velásquez²⁹, que funcionou de 1915 até 1918. A sociedade conseguiu publicar algumas obras, mas, passada a comoção do primeiro ano da morte do compositor suas atividades foram tornando-se menos frequentes.

Grande parte de sua obra é composta por peças líricas com títulos sugestivos, característicos do período romântico, por exemplo: *Fatalità*, *L'amour naissant*, *Mal secreto*, *Nell'aria dela sera umida e molle*, *Soledades*, *Canzone strana*, *Devaneio*

²⁸ "Alfredo Gomes, um dos principais violoncelistas da sua geração, foi responsável pela 1ª audição de diversas obras do repertório contemporâneo internacional (e.g. Debussy e Ravel) e brasileiro (Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Glauco Velásquez e Villa-Lobos) participando de numerosos concertos ao lado de Milhaud e de Nininha Velloso Guerra, no período 1917-1919" (LAGO, 2010, p. 94).

²⁹ A Sociedade Glauco Velásquez foi criada em janeiro de 2015. Teve como primeiro diretor José Rodrigues de Azevedo Pinheiro, o antigo amigo do pai de Velásquez e protetor do compositor, o mesmo que interveio na vinda do jovem da Itália para o Brasil e depois conseguiu matricula-lo no Instituto Profissional Masculino, onde era diretor. A mãe de Velásquez também participou da fundação da sociedade. Fizeram parte da diretoria também Francisco Braga, Luciano Gallet, Frederico Nascimento, Frederico Nascimento Filho, Paulina D'Ambrosio, Stella Parodi, Alfredo Gomes, Gustavo Hess de Melo (professor e violoncelista conhecido que havia participado de alguns concertos de Glauco). Estiveram inscritos na sociedade diversos nomes conhecidos da alta sociedade carioca do período, além dos instrumentistas e professores do INM (CARNEIRO; NEVES, 2002, p. 112). A participação dos intérpretes na sociedade foi importante para a realização dos concertos anuais que a S.G.V. realizou até 1918. (O País, 10/12/1915; 14/06/1916; 13/11/1917). O concerto de novembro de 2017 contou com a participação de Darius Milhaud (O País, 13/11, 1917). O compositor francês tinha participado também de um concerto da S.G.V. em abril, onde proferira uma conferência sobre o compositor (LAGO, 2010, p. 93). A sociedade iniciou-se com 78 sócios, estando, na prestação de contas apresentada em 1916, 75 sócios, "dentre a nossa melhor sociedade, os fiéis desse elevado culto de arte e de amor" (14/05/1916).

sobre as ondas, etc. Destacam-se também as peças líricas que levam títulos típicos do Romantismo, tais quais *Serenata*, *Divertimento*, *Romance*, *Rêverie*, *Impromptu* e *Fantasia*. Fazem parte do seu catálogo também obras dos gêneros de danças clássicas, como valsas, mazurcas, gavotas, minuetos e suítes.

A partir de 1909, Velásquez passou a se dedicar mais às formas longas, mais adequadas à expressão do domínio técnico, e propícias à demonstração da inovação da linguagem composicional. No desenvolvimento da carreira de Velásquez, é notório que suas primeiras obras são curtas, livres e despretensiosas. Ao passo que desenvolve seus estudos, almeja o domínio da grande forma, representada pela forma sonata dos primeiros movimentos de seus trios e quartetos, além das sonatas para violino e piano e violoncelo e piano.

Após ter estudado as bases técnicas da composição e ter como modelo compositores como Braga e Nepomuceno, Velásquez se liberou do tonalismo através, principalmente, de sua maneira de conduzir os temas, e de uma elaboração motívica conduzida por enarmonias e cromatismos.

Foi na questão formal que Velásquez foi mais criticado, pois não se compreendia o desenvolvimento da forma sonata em suas obras. Rodrigues Barbosa, seu defensor, utilizava os argumentos da evolução da forma e da liberdade expressiva do compositor para justificar o que era visto como falta de qualidade técnica. Já Oscar Guanabara e Cernicchiaro mantinham suspeitas sobre a técnica do compositor na manipulação da harmonia, do desenvolvimento temático e da forma. No ambiente conservador da Primeira República, em que a modernidade era mais defendida do que realizada, a música de Velásquez surgia como expressão de ousadia e liberdade.

A crença de que as regras das artes não são estáticas e que a música é um fenômeno evolutivo, repercutia na avaliação que se fazia sobre as obras de Velásquez. O desrespeito dos padrões formais e o livre desenvolvimento da melodia eram vistos como aspectos positivos para os seus defensores. Rodrigues Barbosa, em uma de suas críticas, chegou a apresentar a história da forma sonata (utilizando para isso um espaço considerável do jornal) para demonstrar que ela havia evoluído, para provar que Glauco não ignorava a tradição, mas a suplantava deliberadamente como compositor moderno, já que, como aluno do INM era impossível que desconhecesse a teoria que se depreendia da música do passado (Jornal do Comércio, 21/05/1912).

Para defender a tese de que os desvios das formas clássicas das obras de Velásquez deviam-se à liberdade e necessidade de expressão individual do compositor, Rodrigues Barbosa recusou o formalismo de Hanslick, comentando o livro *Do belo musical*, que havia sido publicado em 1854. Barbosa afirmou que, apesar de apresentar boas ideias, Hanslick traz uma “definição inadmissível da música”. O crítico assim comentou as teorias de Hanslick:

Quando, depois de ter batido sem misericórdia o sentimentalismo, fala com muito senso de *ideias* musicais, de beleza *especificamente* musical, espera-se vê-lo precisar o papel do espírito, afirmar a existência de um pensamento sui generis, especial à linguagem dos sons e dar assim, uma compensação no domínio da razão, a uma arte, a qual ele contestou os títulos tradicionais no domínio da emoção. Nada disso. Para ele o vocábulo ideia (musical) é sinônimo de imagem, de forma, nada mais (Jornal do Comércio, 21/05/1912).

Rodrigues Barbosa não podia aceitar o esvaziamento de significado da música na estética de Hanslick.

Na era da Segunda Revolução Industrial e do Positivismo, que se espalhava por todas as áreas do conhecimento, disseminando as abordagens metodológicas científicas também para as humanidades, a música instrumental do Romantismo manteve-se atrelada à estética da expressão. Não acompanhou, portanto, o Realismo e Naturalismo literário. Pelo contrário, foi sustentada como obra de arte capaz de transcender a realidade.

Reavivou-se então o debate das ideias de Schopenhauer sobre música. À medida que a metafísica foi contraposta à realidade objetiva, material, a música foi deslocada para a incomensurabilidade, para a transcendência (DAHLHAUS, 1979, p. 101). Tornou-se um recurso místico, sobrenatural, como contraposição ao naturalismo e ao cientificismo da época.

Dahlhaus compreendeu a segunda metade do século XIX como período de uma música romântica em um clima predominantemente antirromântico, marcado pelo Positivismo. A influência da música cresceu porque ela esteve quase sozinha na tarefa de fornecer alternativas às realidades da Segunda Revolução Industrial (DAHLHAUS, 1979, p. 100-101).

Não obstante a emergência do formalismo, a manutenção da crença da música como expressão de sentimentos (e ideias) do compositor respondem ao mesmo contexto e não são, na verdade, contraditórias. Os dois aspectos estariam

ligados, no fim do século, ao esvaziamento da função da música, à negação de sua utilidade. A retirada da música para a subjetividade estética só foi possível pela sua objetificação enquanto obra de arte autônoma (PADDISON, 2014, p. 338).

A confluência dessas tendências foi exposta na novela *À Rebours*³⁰ (1884), de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), escritor francês associado ao decadentismo, cujas obras circularam pelo Rio de Janeiro no início do século. O pano de fundo da novela é a relação entre arte e vida. Emerge então a conexão entre autonomia estética do fim do século com o idealismo alemão e o romantismo da primeira metade do século XIX. Aparente contradição que caracterizou tanto o simbolismo literário francês, quanto o impressionismo musical (PADDISON, 2014, p. 338).

A ideia de ausência de utilidade da arte foi comum na literatura do fim do século, principalmente entre os simbolistas franceses³¹, e refletiu na concepção de música de Debussy. Mas, os simbolistas da literatura também se inspiravam na música. Ao esvaziar o poema de significado, valorizando a sonoridade das palavras (o que implicava na necessidade da performance do poema), os simbolistas almejavam a condição da música, ou seja, a união entre forma, conteúdo e material (PADDISON, 2014, p. 339-340).

O simbolismo literário francês era bem recebido no Brasil, sendo possível encontrar no Rio de Janeiro obras na língua original de diversos escritores, como de Maurice Maeterlinck (1862-1949), autor de *Pelléas et Mélisande* (1892). Essa obra foi usada como libreto para a ópera homônima de Claude Debussy (1862-1918), e inspirou também o poema sinfônico de mesmo nome de Arnold Schoenberg (1874-1951). Nepomuceno musicou *Oraison*, uma poesia de inspiração cristã. Glauco Velásquez (1884-1914) também utilizou texto de Maeterlinck, deixando o esboço de uma ópera que tinha como libreto a peça em três atos *Soeur Beatrice*, escrita por Maeterlinck em 1901.

Maeterlinck foi visto pelos compositores coevos como uma fonte de obras para serem musicadas. Não só Schoenberg e Debussy o utilizaram, como também Gabriel Fauré (1845-1924), Ernest Chausson (1855-1899), Paul Dukas (1865-1935), Maurice Ravel (1875-1937), Arthur Honegger (1892-1955), Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Jean Sibelius (1865-1957), e outros.

³⁰ Às avessas. Circulou no Brasil no original em Francês, assim como outras obras de Huysmans.

³¹ Tais quais Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Valéry (1871-1945), Maurice Maeterlinck (1862-1949), e Joris-Karl Huysmans (1848-1907).

A presença de obras de Maeterlinck no teatro brasileiro e a circulação de suas obras é notada já a partir da década de 1890. Em 1911 o escritor foi agraciado com o Nobel de literatura, e sua presença na imprensa se tornou constante em toda a década. Em 1918, Nepomuceno regeu a versão de Fauré de *Pelléas et Mélisande* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Fon-Fon, 18/07/1918).

Em 1913, a Revista *Fon-Fon* comentou a utilização de textos de Maeterlinck na música. O articulista citou o trabalho de adaptação para a ópera que Glauco Velásquez estava fazendo com a obra *Soeur Beatrice*. E concluiu: “Decididamente, Maeterlinck, com as suas cenas de sombra suave e os seus personagens de sonho, apaixona os músicos. O que prova que nenhuma obra de autor dramático moderno é tão sugestiva e musical como a sua (Fon-Fon, 11/10/1913).

Portanto, o caminho para o simbolismo (ou impressionismo) musical de Claude Debussy (1862-1918) já estava aberto desde o final do século XIX. Já era conhecida do público carioca a chamada nova escola francesa de compositores, como César Franck, seu discípulo Vincent D'Indy (1851-1931), Chausson e Saint-Saëns.

Já a chamada influência da escola alemã, consistia na verdade, da recepção das obras e escritos de Richard Wagner. Seu poder de influência extrapolou o drama musical e tornou-se um estilo, o wagnerismo.

Tal fenômeno se expandiu na Europa a partir da morte de Wagner, em 1883, até por volta de 1900 (GREY, 2014, p. 416). No, entanto, de acordo com Grey, esse fenômeno teria sido mais “espiritual” do que identificável em termos técnicos ou práticos.

Na França, a influência de Wagner se deu sobretudo a partir de seus escritos. Na música houve uma espécie de “síntese estética” entre o simbolismo e o wagnerismo. Essa síntese pode ser compreendida como interpretação do legado “dos escritos do compositor e sua preocupação com o papel ‘redentor’ da arte na sociedade moderna” (GREY, 2014, p. 416).

Nas duas últimas décadas do século XIX, o wagnerismo cresceu na França mais do que no restante da Europa, e teve como maiores expoentes César Franck, Ernest Chausson (1855-1899), Emmanuel Chabrier (1841-1894) e Vincent D'Indy (GREY, 2014, p. 416).

Na “síntese estética” dos compositores franceses muitas vezes a influência wagneriana não se fazia perceptível na superfície das obras, já que de muitas

maneiras os compositores tentavam manter-se conectados à tradição musical de seu próprio país. Por exemplo, *Hulda*, de César Franck, a despeito de toda a sua harmonia cromática, as cenas contínuas e o uso de tema nórdico, se aproxima de Massenet e Gounod em seu idioma lírico (GREY, 2014, p. 416).

Outros recursos utilizados pelos compositores franceses, como D'Indy, era a mistura da harmonia cromática com experimentações modais derivadas da música sacra e do folclore franceses, de maneira bastante distante dos desenvolvimentos harmônicos e melódicos de Wagner (GREY, 2014, p. 417).

Em 1892, no Suplemento Literário da *Gazeta de Notícias*, Ferreira de Araújo, (proprietário do periódico) já afirmava: “Há 30 anos que os críticos franceses dizem mal de Wagner e que os músicos franceses o imitam. [...] Wagner é hoje cada vez mais o mestre, a fonte de todas as obras modernas na França” (*Gazeta de Notícias*, 18/01/1892).

No Brasil, as principais características do wagnerismo discutidas eram o uso do leitmotiv, os efeitos de orquestração e a unidade da obra, além da harmonia. Não obstante, são os aspectos harmônicos, ligados ao emprego do cromatismo, que mais ocupam as análises atuais de obras de compositores como Miguez e Nepomuceno.

O wagnerismo também cresceu no Brasil a partir da década de 1890, acompanhando a recepção que Wagner passou a ter na França. O wagnerismo foi impulsionado também pelas estreias de *Tanhäuser* e *Lohengrin* pelo maestro italiano Mancinelli em 1892 e 1893, respectivamente.

Em 1893, após a apresentação de *Lohengrin*, o crítico do jornal *A Semana* comentou que o público brasileiro precisava passar por um processo de aprendizado para poder apreciar tais obras. Afirmou ainda que “o problema wagneriano” ainda não fora resolvido no Brasil, pois o público não compreendia as obras do mestre alemão:

“E isto não deve ser apontado como grave falta, sabemos que o wagnerismo triunfou em Paris somente nestes últimos dois anos, após muitas tentativas, e o público francês está, é incontestável, em grau de adiantamento cultural, e incomparável ao nosso que, sejamos francos, não passa de simples balbúcio” (*A Semana*, 19/08/1893).

Nota-se, na crítica, a associação da música de Wagner ao estágio de desenvolvimento do público (por extensão, do povo) francês. Essa seria a tendência

da defesa da música wagneriana e moderna em geral, entendida como o que havia de mais avançado em música. Lembrando que o nível de “adiantamento” das artes era compreendido como símbolo da evolução da sociedade.

Já em 1896, um articulista assume que a música moderna já era aceita no Brasil:

Passaram-se os tempos e o preconceito contra a música moderna foram desaparecendo, vencidos e aniquilados.[...] É que a educação do diletante fizera-se em algumas audições, que lhe proporcionaram a compreensão do progresso feito nas formulas da arte.[...] Passaram-se ainda os tempos e as belíssimas representações do Tanhauser e do Lohengrin, dadas com o minucioso esmero do grande artista que se chamou Marino Mancinelli, vieram adiantar ainda mais o aperfeiçoamento do sentimento estético do nosso diletante, com o poder provocador das grandiosas concepções do grande reformador alemão. A música de Puccini, Manon Lescaut, com sua arte delicadíssima como inspiração, com sua forma alevantada e de uma técnica magistral, enredando a percepção do ouvinte nos luminosos meandros de seus contornos caprichosos veio ainda pôr à prova o amador fluminense, que logo na primeira audição mostrou compreender a espiritualidade daquela arte, aplaudindo com calor e sempre a proposito. Isto no campo propriamente lírico. Na música sinfônica os mesmos progressos se manifestaram, e as composições serias dos grandes autores, de tal sorte cativaram o auditório, que nenhum sucesso obtêm hoje os concertos daquela natureza, que não tenham nos seus programas peças de grande valor. As danças e os bailados e as serenatas e as fantasias já não bastam para agradar (Cidade do Rio, 16/12/1896).

Divergindo da crítica da ocasião das récitas de Wagner no início do século, o articulista do jornal *Cidade do Rio* considerou aquelas apresentações como indício da evolução do público fluminense. A apresentação das duas obras citadas foi considerada um evento importante na cena musical fluminense, sendo recordado ainda nos anos seguintes.

Embora a recepção de tais obras no Brasil tenha sido marcante para o círculo intelectual e artístico da capital, recordamos que elas ainda se inseriam na tradição da grande ópera. Apenas anunciavam inovações que Wagner concretizaria com o conceito de drama musical, representado nas suas obras seguintes: a tetralogia do *Anel do Nibelungo* (1874), *Tristão e Isolda* (1859), *Os mestres cantores de Nuremberg* (1867) e *Parsifal* (1882). Essas obras seriam apresentadas no Brasil apenas no século XX.

O repertório que imperava nos concertos sinfônicos e recitais de música de câmara não era da música moderna. Daí a necessidade de se defender a modernidade musical que se almejava. Assim como o INM emergia como órgão oficial da educação musical voltada para a atualização dos músicos brasileiros, a

crítica assumia para si a função social de instruir o público para o conhecimento da modernidade musical.

No entanto, mais do que a divulgação da música de concerto, ou a tentativa de familiarizar o público com as obras, ou ainda a democratização do acesso aos concertos, o que imperava na postura das elites e que é manifesto tanto nos jornais quanto nas revistas ilustradas, era o discurso condenatório.

Condenava-se o gosto do público pelos gêneros musicais urbanos, operetas e pelos teatros musicados como as revistas e mágicas, espetáculos que movimentavam diariamente os teatros cariocas.

Por trás do discurso de aperfeiçoamento do gosto, e da defesa da necessidade de um processo civilizatório para o povo brasileiro, ocorria, na verdade, um isolamento das artes oficiais, que passaram a funcionar como mecanismo de distinção social e separação das elites do restante da população.

Quanto mais perdia espaço diante do crescimento da cultura popular urbana, mais violento e excludente se tornava o discurso que envolvia as artes oficiais, principalmente a música de concerto e o teatro dramático.

Tentava-se evitar que as artes populares, de largo alcance social, penetrassem no mundo das artes da alta sociedade, o que, na visão das elites, causaria a decadência artística das artes nacionais. Assim ocorria, nos jornais e revistas, a condenação pública de atores e compositores que atuassem nos gêneros híbridos que movimentavam a capital.

Discutindo-se o que seria apresentado na inauguração do Teatro Municipal, lia-se na Fon-Fon: “As más revistas têm estragado o paladar do público e a vocação de muitos artistas. Como galvanizar pelo sentimento e pelo apuro literário um público que só vibra com os dengues e remexidos do maxixe?” (Fon-Fon, 25/05/1907).

Nesse sentido, a própria recusa da ópera italiana no discurso oficial fazia parte da tentativa de manter a impermeabilidade da cultura de elite e o afastamento de qualquer manifestação ou simples alusão às classes populares. Isso porque as óperas italianas não só continuavam a ser apresentadas no Teatro Lírico e no São Pedro de Alcântara, por grandes companhias italianas, como também ganhavam versões por companhias, não só italianas, de óperas cômicas e zarzuelas.

Essas obras conquistavam espaços, sendo apresentadas em teatros que normalmente veiculavam os espetáculos de maior sucesso que eram as mágicas,

revistas e comédias, como o Recreio Dramático. O maior exemplo foi a *Cavalleria Rusticana* (1890), de Pietro Mascagni (1863-1945).

O período concernente às últimas décadas do século XIX e início do século XX foi o de maior fluxo migratório de italianos para o Brasil, e uma parcela considerável desse contingente se estabelecia em atividades urbanas no Rio de Janeiro. Ou seja, é possível apenas entrever a capacidade de articulação de identidades sociais desses grupos através da presença constante das óperas na capital fluminense.

Também as óperas de Giacomo Puccini (1858-1924), representadas diversas vezes no Rio de Janeiro, foram condenadas pela crítica nacional, embora apresentassem uma linguagem moderna. Considerando que o Realismo e o Naturalismo tinham perdido espaço no fim do século no Brasil, compreende-se também a recusa aos compositores italianos veristas, que incorporavam em suas obras questões sociais e do cotidiano.

Diante da oferta de espetáculos que concorriam nos mesmos dias das apresentações no Lírico, nota-se que a música de concerto perdia o interesse do público. Havia em média 5 opções de teatros com espetáculos diferentes, que mobilizavam centenas de artistas entre músicos e atores, além de elaborados aspectos cênicos. Além disso, muitas dessas obras envolviam humor e dialogavam com as questões mais próximas à vida das pessoas na cidade.

Distanciando-se da disputa por público, a música de câmara ganhou destaque no início do século XX como eventos para um reduzido público de aficionados na capital federal. Entre os anos 1890 e 1914 os recitais de música de câmara, entremeados com peças solistas, ocupou um espaço importante na cena da música de concerto no Rio de Janeiro. Eram apresentados em eventos particulares dos membros da elite fluminense, em recitais no Cassino Fluminense, no Instituto Nacional de Música e no auditório do Jornal do Comércio.

No repertório apareciam principalmente os compositores brasileiros Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Francisco Braga e Glauco Velásquez (entre 1911-1914). Os brasileiros constavam no repertório ao lado do repertório de câmara romântico europeu, no qual destacavam-se obras de Brahms, Mendelssohn, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré (1845-1924), Schubert, Schumann, Beethoven, César Franck, entre outros.

Glauco Velásquez foi o compositor com o maior número de obras camerísticas entre o final do século XIX e o início do século XX no Brasil, seguido por Francisco Braga e Henrique Oswald (VOLPE, 1994, p. 141). De acordo com a catalogação de José Maria Neves, 57 foram estreadas entre as décadas de 1910 e 1920. 55 delas no Salão do Jornal do Comércio e a maioria ainda durante a vida do compositor. Seus principais intérpretes foram Paulina D'Ambrosio e Frederico Nascimento, destacaram-se também a cantora Stella Parodi e a pianista Thilda Aschoff, que foi noiva do compositor (CARNEIRO; NEVES, 2002, 57-81).

A prática da música de câmara tinha usos distintos no período estudado. Um deles era constituído pela prática de músicos amadores ou estudantes, em ambientes privados, como nos salões, onde se davam as reuniões sociais. Os diletantes apresentavam-se também em eventos, celebrações e festas. Nessa prática destacavam-se obras curtas, muitas vezes arranjos de trechos de óperas famosas, mas também peças do repertório canônico europeu e obras líricas e canções dos compositores brasileiros. Um repertório acessível às classes médias e altas que poderiam adquirir as partituras em estabelecimentos como o de Artur Napoleão (1843-1925).

A prática doméstica formava o público para os concertos e garantia a atividade dos professores de música no Rio de Janeiro. Era provavelmente o público alvo das colunas musicais na imprensa, para o qual se voltava a elite intelectual quando defendia a necessidade do refinamento do gosto e criticava a indiferença ante à “grande arte”.

Os recitais com intérpretes profissionais distinguiam-se da prática amadora e constituíram, na década de 1910, os principais eventos da música de concerto no Rio de Janeiro. Era realizada por músicos que haviam desenvolvido parte de seus estudos na Europa e apresentava principalmente o repertório canônico clássico e romântico, como podemos notar nos concertos organizados por Francisco Chiaffitelli³² (1881-1954) no decorrer da década de 1910. Na mesma época destacou-se, também, o trio Barroso-Milano-Gomes, formado pelo pianista Joaquim Antônio

³² Violinista brasileiro que estudou na Bélgica. Chiaffitelli desenvolveu uma carreira internacional divulgando a música brasileiras e foi uma personalidade musical importante na cena carioca a partir de 1911 quando retornou ao Brasil, quando foi nomeado professor do INM.

Barroso Neto³³ (1881-1941), o violinista Humberto Milano³⁴ (1878-1933) e o violoncelista Alfredo Gomes.

Na página seguinte podemos observar um anúncio do início de uma série de concertos de música de câmara promovidos por Chiaffitelli em junho de 1914.

CONCERTO CHIAFFITELLI

O professor Francisco Chiaffitelli, exímio violinista, inaugura no dia 10 deste mez a segunda série dos concertos de musica de camera, que, o anno passado, tanto successo alcançaram.

Esses concertos serão todas as quartas-feiras, no salão do *Jornal do Commercio*, até 20 de Agosto.

O professor Chiaffitelli terá o concurso dos seguintes artistas: Mlle Sylvia de Figueiredo, pianista; D. Maria Milone Vaz, segundo violino; professor Orlando Frederico, viola; D. Brasilina Bormann, violoncello. Também tomarão parte nesses concertos: professoras Candida Kendall, Nícia Silva e Marianna Ayres de Souza; Mlles Manoelita Marcondes, Ruth Pedreira de Mello, Gulnar Bandeira e Mme Reidy, cantoras; Mlles Suzanna e Helena de Figueiredo e professor Henrique Oswaldo, pianistas; maestro Francisco Braga, regente da orchestra.

Na serie de concertos ha festivaes consagrados a Schumann, Brahms e Beethoven, a Cesar Franck, á escola franceza e a Mozart.

Figura 7 – Francisco Chiaffitelli: música de câmara no Rio de Janeiro.

Fonte: Fon-Fon, 06/06/1914, p. 28.

A música de câmara veiculada em concertos públicos, assumiu, no fim do século, o caráter de gênero musical exclusivo das elites, símbolo de sofisticação do gosto. Os recitais realizavam-se frequentemente no salão do Jornal do Comércio e no Cassino Fluminense, e tanto a divulgação, quanto as revisões na imprensa nos dias seguintes aos eventos enfatizavam a presença da “*high-life*” e das qualidades

³³ Barroso Neto foi um importante pianista, compositor e professor de piano no Brasil na primeira metade do século XX.

³⁴ Milano foi aluno de Cernicchiaro, estudou no INM, onde se tornou professor.

“chic” e “elegante” dos presentes, que constituíam “a mais fina flor” da sociedade fluminense.

O mesmo havia ocorrido na Europa, onde o crescimento dos grandes concertos orquestrais em teatros, de um lado e, da cultura de massa, por outro, levou os apreciadores da música de concerto à esfera da música de câmara. Tornando-se esta, o gênero “aristocrata” por excelência. Não obstante, esse público não era mais a antiga aristocracia, mas a nova elite que emergiu no século XIX (TARUSKIN, 2010, p. 221).

O repertório do gênero camerístico se estabeleceu como o mais propício para o desenvolvimento técnico da linguagem musical e da expressão do domínio dos recursos composicionais por parte do compositor, assim como de sua expressão individual, na estética romântica. Embora, no Brasil, a estrutura social de classes tenha se formado de maneira diversa à europeia no século XIX, o uso da música de câmara seria o mesmo:

De facto, há já um bom par de anos que estávamos privados de ouvir música de câmara, gênero este que justamente, por não ser acessível a todos, proporciona aos verdadeiros apaixonados da arte momentos de um prazer estético de ordem especial (A Notícia, 14/08/1896).

O comentário acima citado é de Luiz de Castro sobre a criação de uma “Sociedade de Quartetos”, iniciativa de Vincenzo Cernicchiaro, que organizava apresentações de música de câmara de diferentes formações e compositores, incluindo arranjos de trechos de óperas. Vincenzo Cernicchiaro, violinista, regente e professor era um dos elementos que transitava por este meio musical, como importante mediador cultural, organizando apresentações públicas por grupos formados por amadores.

A exclusividade dos eventos de música de câmara é perceptível através dos locais onde eram realizados, pelos trajes e comportamento adequados, e em relação ao repertório apresentado. Acreditava-se que só um público educado na tradição da música de concerto poderia compreender as obras e vivenciar a experiência estética permitida por tal repertório.

Mas, em uma concepção (do século XIX e início do século XX) que via a música na história como um processo evolutivo, para o qual os compositores contribuíam com obras que “iam além” do que seus antecessores tinham alcançado,

é compreensível que muitas vezes as obras não eram bem recebidas pelo público e pela crítica em sua primeira audição.

Por exemplo, Rodrigues Barbosa, que defendia Velásquez, assim respondeu às críticas recebidas pelo compositor após um concerto:

Certo, é muito cedo ainda para fazer compreender a todos as belezas desse compositor genial, tão cheio de individualismo; mas a crítica não precisa demonstrar, por evidentes, os numerosos motivos que explicam a demora dos espíritos em aceitar, desde sua aparição, criações geniais concebidas ao influxo de novos ideais, conquanto se derivem da grande fonte clássica e sinfônica. [...] felizmente para o Sr. Glauco Velásquez ele não guarda ilusões a esse respeito. Melhor que ninguém ele sabe o que deve esperar de seus contemporâneos, porque as suas composições não são susceptíveis de se vulgarizarem, de se tornarem populares. É como ele mesmo diz: 'Eu não escrevo para as massas e sim para um pequeno número que comunga comigo na vontade, nos estudos, nas tendências e nos sentimentos' (Jornal do Comércio, 12/07/1912).

Ao afirmar que as obras do compositor não são suscetíveis de se vulgarizarem, Barbosa reafirma o valor das obras do compositor enquanto arte, em contraposição às obras “vulgares”, “populares”. Reafirma também a distinção do público para tais obras, a música de câmara não seria uma música para “qualquer um”, ou para o “zé povinho” como se dizia na época.

No Brasil do final do século XIX e início do século XX, a música de câmara se tornou uma categoria importante da música de concerto, principalmente porque a música sinfônica, ao contrário do que ocorrera na Europa, enfrentava dificuldades pela ausência de orquestras estáveis. O gênero camerístico tornou-se, então, também um fator de prestígio do compositor e uma aspiração para os estudantes.

5.2 Conclusão

Em última análise, as artes no Brasil da *Belle Époque* mantiveram-se atreladas aos estilos e formas de pensamento europeus. Porém, sem as motivações dos artistas europeus que viviam o decadentismo e a angústia da crise internacional que levaria à Primeira Guerra Mundial, as artes brasileiras não conseguiram se afastar dos modelos, o que renderia à música a acusação de Mário de Andrade:

A música erudita no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Por isso, até na primeira década do século XX, ela mostrou sobretudo um espírito subserviente de colônia. Perseveramos musicalmente coloniais até que a

convulsão de 1914, firmando o estado de espírito novo, ao mesmo tempo que dava ao todos os países uma percepção por assim dizer objetiva da tonalidade do universo e despertava no homem uma consciência mais íntima de universalismo, também evidenciava as diferenças existentes entre as raças e legitimava em todos os agrupamentos humanos a consciência racial (ANDRADE, 1958, p.163).

Mário de Andrade viu a Primeira Guerra Mundial como marco do surgimento de uma nova postura, não só em relação à música, mas, principalmente, em relação à consciência da identidade nacional.

No entanto, mesmo com a predominância de uma arte oficial entre 1889 e 1914, houve também elementos críticos, como o já citado Euclides da Cunha e Lima Barreto, que denunciavam as contradições da realidade brasileira. Partindo de estilos e motivações diversas, esses autores apresentaram ao público o abismo entre a cidade e o interior, entre a vida burguesa e a pobreza do país.

Alfredo Bosi considerou que a predominância da influência europeia no fim do século, e a ausência de atitudes que rompessem com a cultura oficial (com poucas exceções) impossibilitou que fosse gestada, nas décadas seguintes no Brasil, uma revolução artística independente. Viveu-se no Brasil a “paz enganosa da *Belle Époque*” sem a angústia e os conflitos que fazem do “fenômeno artístico um encontro permanente de significados sociais, existenciais e propriamente estéticos” (BOSI, 1987, p. 221).

Ou seja, o movimento modernista dos anos 1920 também precisou da inspiração europeia para ser deflagrado no Brasil porque, tal como foi a experiência da *Belle Époque* brasileira, não existiram as condições para a ruptura.

6. APONTAMENTOS SOBRE FRANCISCO BRAGA

“Sua família era de condições econômicas modestas” (KIEFER, 1997, p. 130). Com essa frase Bruno Kiefer omite as origens africanas de Antônio Francisco Braga (Rio de Janeiro, 15 de abril de 1868 – 14 de março de 1945). Este tipo de ocultamento das origens étnicas através da substituição pelo marcador social foi comum na historiografia brasileira, o que contribuiu (e ainda contribui) para que a identidade afro-brasileira de grandes personagens da nossa história permaneça oculta³⁵.

Assim, grandes nomes do povo negro que tiveram destaque por suas atuações nas mais diversas áreas da sociedade brasileira passaram para a história como se não fossem negros. A ocultação das origens africanas de personalidades importantes da cultura brasileira se deu também pela falta ou alteração de suas iconografias. Tudo isso somado, a situação ainda na atualidade é a do desconhecimento da dimensão da contribuição de intelectuais, artistas e técnicos negros para a formação da cultura brasileira.

O quadro é ainda mais grave ao lembrarmos que por mais de 300 anos a instituição da escravidão obrigou africanos em diáspora ao trabalho compulsório e impediu seu exercício de cidadania por negar o direito ao voto e à educação, pela perseguição e pela opressão política, que proibia até mesmo as associações formais que os coletivos tentavam fundar para propiciar ajuda mútua e favorecer a luta pelos direitos através do acesso ao sistema judiciário, associações que eram permitidas aos imigrantes europeus, mas usualmente indeferidas quando se tratava de trabalhadores negros.

Quando enfim foi abolida a escravidão e a monarquia foi substituída pela república, não houve a criação de políticas públicas voltadas à população negra, ao contrário, havia uma política demográfica voltada para o embranquecimento da população com o incentivo à imigração europeia para o Brasil, política esta que era embasada pela ideologia do branqueamento. Tudo isso foi determinante para a dificuldade da ascensão social desses grupos, que durante toda a história do Brasil tiveram o exercício de seus direitos dificultados e sofreram sempre a subalternização

³⁵ Além de Francisco Braga e de Machado de Assis, talvez o caso mais conhecido, podemos citar ainda o Padre José Maurício Nunes Garcia, o engenheiro André Rebouças, Anacleto de Medeiros, Henrique Alves de Mesquita, e políticos que foram presidentes da República, Rodrigues Alves e Nilo Peçanha, dentre muitos outros.

e o silenciamento pelos brancos. População, portanto, que sofreu e continua sofrendo pela estrutura patriarcal, cristã, racista e colonial da sociedade brasileira, que procede também com o epistemicídio³⁶ dos saberes de grandes parcelas da população brasileira, principalmente indígenas e afrodescendentes.

Voltando ao texto de Bruno Kiefer, vejamos como o autor apresenta Francisco Braga:

Sua família era de condições econômicas modestas. Tendo perdido muito cedo o pai, foi internado (1876) no 'Asilo dos Meninos Desvalidos' onde iniciara os seus estudos de música. Sua vocação chamou a atenção do diretor Daniel de Almeida que, *num gesto louvável, o faz ingressar* no Imperial Conservatório de Música. Em 1886 termina aí o curso de clarinete, na classe do professor Antônio Luiz de Moura. Seu mestre em Harmonia e Contraponto foi Carlos de Mesquita (KIEFER, 1997, p. 130 grifo nosso).

A partir desse trecho podemos depreender muito dos procedimentos através dos quais a historiografia da música brasileira veiculou discursos racistas: neste caso específico, além de silenciar suas origens negras, o historiador retira do compositor o papel de protagonista, concedendo-o ao diretor do "Asilo dos Meninos Desvalidos". Nota-se também a valorização do professor de harmonia e contraponto Carlos de Mesquita, primeiro professor da área de composição de Braga e que aparece na historiografia brasileira como sua primeira grande influência e cujos *Concertos Populares* teriam servido de modelo para a *Sociedade de Concertos Sinfônicos* que Braga criaria já no século XX³⁷.

Mas, antes de prosseguirmos com a carreira de Braga como compositor, façamos uma breve pausa para comentarmos sobre esta instituição onde ele iniciou seus estudos musicais.

6.1. Francisco Braga e a educação musical no Asilo de Meninos Desvalidos

³⁶ "supressão dos conhecimentos locais perpetrada por um conhecimento alienígena." (SANTOS, 2010, p. 16)

³⁷ Isaac Chueke, por exemplo, cria uma genealogia musical para Francisco Braga afirmando que para compreender seu estilo deve-se notar que seu primeiro professor de composição foi Carlos de Mesquita, que por sua vez fora discípulo de Cesar Franck, Durand e Massenet, de quem fora aluno no Conservatório de Paris e muito provavelmente deve ter influenciado Braga a seguir os estudos com o mesmo compositor na cidade francesa (CHUEKE, 2011, p. 241).

A criação do asilo fora autorizada por decreto em 1854, mas o início de seu funcionamento se deu apenas em 1875, com 13 meninos (PAVÃO, 2013, p. 4). Observando estas datas vemos que a criação do asilo se insere em um período de ampliação do debate sobre a educação básica e a necessidade de políticas públicas voltadas ao atendimento de menores em situação de vulnerabilidade, principalmente órfãos. O debate sobre a criação de instituições voltadas para a infância cresceu após a promulgação da lei nº 2.040, de 28 de setembro de 1871, que declarava livres os filhos de mulheres escravas nascidos após essa data, a chamada Lei do Ventre Livre ou dos Ingênuos.

Assim sendo, após o ano de 1871 ocorre uma ampliação dos debates acerca de políticas públicas para a infância e adolescência entre a elite política, econômica e intelectual do país. Aos proprietários preocupava a possibilidade de sofrer prejuízos, enquanto que para o governo tratava-se de uma questão de preocupação com a manutenção da ordem pública

Tal debate ocorreu no contexto de crescimento do pensamento higienista, inserido no pensamento cientificista do século XIX e atrelado ao discurso civilizatório que se imiscuía praticamente em todos os setores de atividades das elites brasileiras.

A administração pública era avessa à participação popular, pois as elites consideravam que a política era um campo de atuação de especialistas, de indivíduos preparados que, em tese, exerceriam o poder representando os interesses nacionais. (LESSA, 1988, p.138). Os cargos públicos eram ocupados por médicos e engenheiros, de maneira que a intervenção do pensamento sanitarista nas políticas públicas na capital do Império e depois na República passam a ser notórias, tendo sido responsáveis pela difusão da ideia de que o grau de civilização de um povo poderia ser medido também pelas condições de higiene pública nas quais esse povo vivia.

Uma das principais atuações intervencionistas da ideologia higienista na política brasileira foi o combate aos cortiços durante toda a segunda metade do século XIX. Tais habitações coletivas das famílias de baixa renda eram vistas pelas elites como foco de criminalidade, doenças e degeneração moral. Os cortiços foram muitas vezes o centro de debates políticos na Câmara Municipal da cidade do Rio de Janeiro, que concluíam pela necessidade de intervenção do Estado sobre tais moradias tanto para o controle social como para o combate às doenças.

O discurso higienista que emerge a partir dos anos 1870 estava também vinculado à ideia de “classes perigosas”, expressão utilizada na primeira metade do século XIX na Europa para se referir aos grupos sociais com antecedentes criminais, mas que no Brasil é estendido para todos os indivíduos da sociedade que viviam em condição de pobreza.

Sidney Chalhoub, ao analisar documentos como as atas das assembleias da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, processos judiciais e ofícios trocados entre a polícia e a Câmara, percebe que a ideia de “classes perigosas” englobava praticamente todas as classes oprimidas, principalmente as mais atingidas pelos problemas de falta de moradia e saneamento na capital. Nessas pessoas os políticos e a elite de um modo geral, viam não só a potencialidade para o crime, mas também um foco de irradiação de doenças e epidemias, vícios e comportamentos condenáveis, principalmente o ócio (CHALHOUB, 2001).

Misturavam-se nesses discursos o higienismo, o evolucionismo e as teorias raciais e a conclusão a que chegavam as classes dominantes brasileiras era da culpabilidade e inferioridade dos grupos sociais sobre os quais recaíam todos os problemas da capital e, conseqüentemente, sobre os quais voltava-se toda a política de controle social e manutenção da ordem (CHALHOUB, 2001).

Mais do que isto, já que ideologicamente quase se equivalem os conceitos de pobreza, ociosidade e criminalidade – são todos atributos das chamadas ‘classes perigosas’ –, então a decantada ‘preguiça’ do brasileiro, a ‘promiscuidade sexual’ das classes populares, os seus ‘atos fúteis’ de violência etc. parecem ser, antes que dados inquestionáveis da ‘realidade’, construções ou interpretações das classes dominantes sobre a experiência ou condições de vida experimentadas pelos populares (CHALHOUB, 2001, p. 78) (grifos do autor).

Nesse contexto foi criado o Asilo dos Meninos Desvalidos³⁸, estabelecido em uma chácara em Vila Isabel, no Rio de Janeiro, que tinha como objetivo dar

³⁸ “O Asilo dos Meninos Desvalidos foi instituído pelo decreto n. 5.532, de 24 de janeiro de 1874, que criou dez escolas públicas de instrução primária do primeiro grau no município da Corte. Dentre essas, uma foi destinada a servir de asilo para recolher os menores de doze anos pobres que fossem encontrados vagando ou mendigando nos distritos, conforme as disposições dos artigos 62 e 63 do decreto n. 1.331-A, de 17 de fevereiro de 1854. [...] O primeiro regulamento aprovado pelo decreto n. 5.849, de 9 de janeiro de 1875, definiu que o Asilo de Meninos Desvalidos, instalado na Chácara dos Macacos, no bairro de Vila Isabel, era um internato destinado a recolher e educar meninos de 6 a 12 anos de idade conforme o art. 62 do decreto n. 1.331-A, de 17 de fevereiro de 1854. A instrução primária foi ampliada, constando do primeiro e segundo graus, e seriam instituídos os ofícios de encadernador, alfaiate, carpinteiro, marceneiro, torneiro e entalhador, funileiro, ferreiro e serralheiro, surrador, correeiro e sapateiro.”. Fonte: <<http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/256-asilo-dos-meninos-desvalidos>>. Acesso em: 22.02.2018

assistência à infância “desvalida” (como eram chamadas as crianças em situação de vulnerabilidade social) formada principalmente por meninos órfãos, abandonados ou os quais as famílias provassem não ter condições de manter (PAVÃO, 2013, p. 5).

A instituição recebia meninos entre 6 e 12 anos, e eles poderiam permanecer até a idade de 21 anos. O objetivo principal era ensinar ofícios, para que os jovens pudessem sair da instituição com emprego. Tratava-se de um aprendizado para o trabalho, e o trabalho era visto dentro de uma perspectiva higienista de superação de “vícios morais” e de controle social.

No asilo os meninos recebiam, além das disciplinas da educação primária da época (leitura, escrita, aritmética, instrução moral e religiosa), o ensino de música instrumental e vocal e de ofícios como alfaiataria, sapataria, carpintaria, marcenaria, encadernação, entre outras (sendo que as primeiras a serem instaladas foram de alfaiataria e sapataria, onde eram fabricadas as roupas e calçados dos internos) (DE SOUZA, 2009).

A instituição funcionava no modelo de internato e, portanto, era simultaneamente moradia, escola e local de profissionalização dessas crianças e jovens. Todo o serviço de limpeza e manutenção da chácara também era realizado pelos jovens. De acordo com De Souza o que movia esse tipo de instituição era a ideia de “recuperar” esses meninos, afastando-os da indigência e transformando-os em indivíduos úteis para a sociedade, ou seja, em mão-de-obra (DE SOUZA, 2009).

Havia ainda uma política de recompensa, que premiava os estudantes que se destacavam por bom comportamento e dedicação aos estudos. Foi o que aconteceu com Francisco Braga, que recebeu uma medalha por seu destaque nas atividades musicais e pelo seu “bom comportamento”. O evento em que o jovem Francisco foi premiado foi noticiado por vários jornais fluminenses, pois consistiu em uma recepção a representantes da imprensa local. O evento tinha por objetivo trazer ao público o funcionamento e as instalações da instituição com o intuito de atrair donativos. Havia o interesse também de montar na instituição uma oficina tipográfica, e por isso a reunião com os representantes dos jornais da capital. Em tal evento a banda do asilo executou dois pot-pourris arranjados por Francisco Braga e uma marcha de sua autoria, como podemos verificar no trecho da notícia reproduzida a seguir:

Figura 8 – Atuação de Francisco Braga na banda do Asilo de Meninos Desvalidos.

Fonte: Gazeta de Notícias, 4/11/1885, f. 2.

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&PagFis=6674&Pesq=asylo%20de%20meninos>

Acesso em: 25/01/2018).

Francisco Braga conquistou notoriedade nas aulas de música daquela instituição, logo se tornando regente da banda dos meninos, que contava com 40 participantes, e compondo peças para o grupo. A banda do asilo era convidada para tocar em diversos eventos da corte, tanto em celebrações oficiais quanto em participações em teatros em meio a outras atrações. Além de Braga outros internos também regiam a banda, havia um grande envolvimento dos internos nessa atividade, em eventos que chegavam a ter 3 horas de duração.

Na figura abaixo vemos um anúncio de celebração da abolição da escravidão realizada no Ceará em 25 de março de 1884 (4 anos antes da Lei Áurea). No dia 28

do mesmo mês a Confederação Abolicionista³⁹ realizou um evento para celebrar e divulgar o fato no Rio de Janeiro.

POLYTHEAMA FLUMINENSE
HOJE SEXTA-FEIRA 28 DE MARÇO HOJE
GRANDE KERMESSE
 PROMOVIDA PELA
CONFEDERAÇÃO ABOLICIONISTA
 PARA FESTEAR A LIBERTAÇÃO DOS
ESCRAVISADOS NO CEARÁ

CONTINUAÇÃO DO BAZAR TOMBOLA E LEILÃO DE RICAS PRENDAS E JOGOS INFANTIS Venda de doces, frutas, flores, perfumarias e outros objectos NOS ESPLÊNDIDOS PAVILHÕES DA BENEMERITA SOCIEDADE S. E. C. TENENTES DO DIABO E DA CONFEDERAÇÃO ABOLICIONISTA	BRILHANTE CONCERTO PELAS EXCELENTES BANDAS DO CORPO POLICIAL DA CORTE ASYLO DE MENINOS DESVALIDOS E ORCHESTRA DE DISTINCTOS PROFESSORES COROS AO AR LIVRE DELICADAS E ESPIRITUOSAS SORPREZAS PELA PRESTANTE COMPANHIA DE SOUZA BASTOS Iluminação moderna, luz electrica, fogos de Bengala, Iluminação a gás, com o mesmo esplendor do dia 25 do corrente
---	---

ENTRADA..... 500 rs.
CAMAROTES COM 5 ENTRADAS 10000
N. B. - Não haverá senhas

A decoração do theatro é feita pelo armador Azavedo.
 Os fogos de artifício e bengala, pela casa TELEPHONE DE OURO.
 A Luz Electrica, pela casa Bolmire, Julio & C.
 A iluminação moderna, decoração, ornamentos e outros accessorios do embellezamento do jardim, estão cõpilhados no
 conhecido jardim e auctor d'esta iluminação o Sr. Paul Villor

Os bilhetes á venda no escriptorio da «Gazeta da Tarde» e no do Polytheama/

Figura 9 – Banda do Asilo de Meninos Desvalidos em evento abolicionista.

Fonte: Gazeta de Notícias, 28/03/1884, f. 4.

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&PagFis=8966&Pesq=asylo%20de%20meninos> Acesso em 25/01/2018.

³⁹ Entidade anti-escravista fundada em 1883, no Rio de Janeiro. Era liderada por João Clapp e José do Patrocínio. Incorporou membros de outras associações similares e tinha a participação de intelectuais e membros da imprensa.

THEATRO PHENIX NICTHEROYENSE

GRANDE E EXTRAORDINARIA NOVIDADE

HOJE

SABBADO 25 DE JULHO

PRIMEIRO E UNICO

EXTRAORDINARIO ESPECTACULO

DADO PELA COMPANHIA DO

THEATRO LUCINDA

DIRIGIDA PELO ARTISTA

FURTADO COELHO

Representar-se-ha a celebre peça em
5 actos e 6 quadros,
de O. FEUILLET, intitulada

DALILA

Os papeis do princeza Falconière,
Carnioli e André Roswein,
são desempenhados pelos artistas
Lucinda, Furtado Coelho e
Eugenio de Mello

A'S 8 1/2 HORAS

Devido á gentileza do distincto cava-
lheiro o Exm. Sr. Dr. Daniel de Almeida,
digno director do Asylo de Meninos
Desvalidos, a banda e orchestra do mesmo
Asylo abrillantarão o espectáculo.

Figura 10 – Banda do Asilo de Meninos Desvalidos no teatro.

Gazeta de notícias, 25/07/1885, f. 4..

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&PagFis=9561&Pesq=asylo%20de%20meninos> Acesso em: 25/01/2018.

Enquanto era aluno do Asilo de Meninos Desvalidos, Francisco Braga começava também a editar, divulgar e vender suas peças, como demonstram os anúncios a seguir, o primeiro deles do ano de 1884:

A LYRA DO POVO
FOLHA MUSICAL
HOJE N. 33 HOJE

Traz o dobrado
 Estrada de ferro
 Aricanduba, com-
 posição do profes-
 sor Francisco José
 da Costa Machado,
 que tem feito gran-
 de furor em S.
 Paulo. — NUMERO AVULSO 400 rs.

A' venda na redacção — Rua Sete de
 Setembro n. 56, onde se recebem assigna-
 turas.

AVISO. — O numero seguinte trará
 sonora polka *Aluizio, Philomena e o*
Borges, composição de Antonio Fran-
 cisco Braga, alumno da banda dos me-
 ninos desvalidos.

Figura 11 – Publicação de peça de Francisco Braga em 1884.

Fonte: Gazeta de Notícias, 12/01/1884, f. 4

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=antonio%20francisco%20braga> Acesso em 25/01/2018.

O anúncio da seção de classificados da Gazeta de Notícias comenta publicação da revista *A Lira do Povo*, que traria uma polca de Francisco Braga. Era comum nas revistas entre o final do século XIX e início do século XX incluírem peças musicais enviadas pelos compositores e selecionadas nas redações para publicação. Normalmente tratava-se de peças curtas para piano, de gêneros como valsas, polcas e tangos. Tal especificação era bastante genérica, aludindo às peças de salão em voga.

Figura 12 – Anúncio de peça de Francisco Braga, 14/08/1886.

Fonte:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=antonio%20francisco%20braga> Acesso em 25/01/2018.

O anúncio acima divulga peça (tango para piano) de Francisco Braga, à venda na loja de Arthur Napoleão, em 1886, quando Braga tinha 18 anos. O interessante da propaganda é que aparentemente o público já conhecia a peça, executada pela banda do Asilo nas corridas de cavalo.

A participação da banda em eventos públicos e mesmo a presença constante de notícias do asilo e de seus alunos nos jornais servia como propaganda para a instituição e, por conseguinte, da política pública do Estado e como divulgação para a atração de doadores e mesmo de empresas que depois recrutariam os jovens como mão de obra. Nesse sentido, encaminhar os meninos que se destacavam para a Escola de Belas Artes ou para o Conservatório de Música, não era simplesmente um “gesto louvável do diretor” como afirma Bruno Kiefer e outros musicólogos, mas fazia parte de uma lógica na qual era importante comprovar o funcionamento da instituição, cujo objetivo não era simplesmente abrigar órfãos, mas “transformá-los”.

Constatamos, destarte, que o início da carreira de Braga foi utilizado como exemplo do sucesso da instituição, já que o menino que compunha pequenas peças de salão ou para banda se tornara um premiado compositor sinfônico.

Foi ainda como aluno do Conservatório Imperial que Braga, então com 19 anos de idade, estreou uma peça para orquestra, a obra *Fantasia-Abertura*, de 1886,

que Carlos de Mesquita inseriu na primeira apresentação dos *Concertos Populares* por ele organizados e realizados no *Imperial Theatro São Pedro de Alcântara*. Dessa maneira teve início a trajetória de Braga como compositor sinfônico⁴⁰, e é interessante notar que a sua estreia ocorreu entre obras de Massenet (*Romance de Arlequim*), Saint-Saëns (*Dança Macabra - 1a. audição no Rio de Janeiro*), Mendelssohn (*Marcha*) e árias de Verdi (*Lombardos*) e Rossini (*Guilherme Tell*). O crítico do jornal *Novidades* - ninguém menos que o célebre escritor Arthur Azevedo⁴¹ - destaca a estreia do compositor brasileiro:

Foi uma surpresa! A composição desse menino, para quem parece reservado um glorioso futuro, poderia ser assignada por um mestre. Os defeitos, que forçosamente há de ter, escapam à percepção dos leigos, como eu, dispostos, em se tratando de uma arte que não conhecem, a aplaudir sem reservas, a bater palmas sem indagar da satisfação absoluta de todos os respectivos preceitos. Se me houvessem impingido esta Fantasia como se fora composição de qualquer desses ilustres clássicos de nome arrevesado, que fazem as delícias dos puritanos da música [sic]; eu, por Deus o juro! acreditá-lo-ia com a mesma ingenuidade com que o confesso. Ou eu me engano, ou este artista, feito n'uma casa de caridade, há de mais tarde ilustrar o seu país (Novidades, 6/06/1887).

No ano seguinte a essa estreia Francisco Braga seria nomeado professor de música do *Asilo dos Meninos Desvalidos* e em 1889 seria um dos finalistas do conhecido episódio do concurso para a escolha do novo Hino Nacional, o que lhe rendeu uma bolsa do governo republicano para estudar na Europa.

40 O programa da apresentação dizia: "Antonio Francisco Braga, que conta hoje 19 annos de idade, matriculou-se em Janeiro de 1876 no Asylo dos Meninos Desvalidos e está actualmente seguindo o curso de harmonia no Imperial Conservatório de Música. A Fantasia-Abertura é composição que dá boas esperanças sobre o futuro do joven compositor. Há alli muitas idéas desenvolvidas e instrumentadas com habilidade. Inicia a composição um allegro a 6/8 pelos instrumentos de metal, constituindo entrada franca e decidida. Segue-se um andante bem feito: com duas phrases a quatro tempos, sendo uma exposta pelos violinos e a segunda pelo oboé, terminando por um tutti de muito efeito. A pastoral contém phrases melancólicas e suaves. Termina a peça pela segunda phrase do andante." (De Palanque". In: Novidades, No. 119, 06.jun.1887, p. 1)

⁴¹Sob o pseudônimo "Eloy, o Herói". A esse respeito, ver: <<http://bndigital.bn.gov.br/artigos/novidades/>>. Acesso em 22.fev.2018

Figura 13 – Programa do concerto em homenagem ao povo chileno, em 20 de novembro de 1889.

Fonte: <<http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/256-asilo-dos-meninos-desvalidos>>.
Acesso em 22.02.2018

O que para Kiefer soou como concessões feitas pelo governo a Braga (desde sua matrícula no Conservatório Imperial, passando pela concessão da bolsa de estudos no exterior, à renovação da bolsa e depois à sua nomeação como professor de composição, harmonia e regência no INM) foi, na verdade, uma vida de profunda dedicação do compositor, que se formou com distinção no Conservatório e com destaque também no curso de clarineta que cursou por 3 anos no Conservatório Imperial. Com o patrocínio estatal Braga consegue instalar-se em Paris onde foi aprovado em primeiro lugar no teste de admissão para o Conservatório de Paris onde estudou com Jules Massenet, o qual, ao final de dois anos enviou uma carta em que recomendava a permanência do estudante por igual período.

6.2 Voltando ao Brasil com uma ópera para estrear

Braga acabou residindo na Europa por 10 anos, retornando ao Brasil com a companhia lírica italiana do diretor e empresário Sanzone para a estreia de sua ópera *Jupyra*, a convite da Comissão do 4º centenário do descobrimento do Brasil (KIEFER, 1997, p. 130)

Em 26 de julho de 1900 o jornal *A Notícia* relata o retorno de Francisco Braga ao Brasil, que teria sido esperado com muito entusiasmo, sendo recepcionado com a banda do Instituto Profissional (antigo Asilo de Meninos Desvalidos) e as bandas de um batalhão da polícia e de um regimento do exército. De acordo com o cronista d'*A Notícia* as primeiras pessoas a cumprimentarem o compositor em solo brasileiro foram Daniel de Almeida, antigo diretor do asilo e José do Patrocínio, conhecido abolicionista, ativista e jornalista (*A Notícia*, 26/07/1900).

Braga foi recebido como uma personalidade importante no meio intelectual e muito festejado nas primeiras semanas de sua estadia no Rio de Janeiro, como ele mesmo comenta em carta a Buschmann⁴² (RICCIARDI, 2015, p. 349). Em meio aos preparativos para a encenação de sua ópera o compositor organizou também dois concertos sinfônicos para apresentar ao público brasileiro as obras que havia criado na Europa. A ópera foi encenada nos dias 7 e 8 de outubro de 1900 e os concertos no Teatro Lírico nos dias 18 e 25 de novembro de 1900.

Os concertos sinfônicos começaram a ser anunciados pelo *Jornal do Comércio* em 10 de novembro. Os valores eram então de 120\$000 (120 mil réis) o camarote e o ingresso mais barato 12\$000, à venda no estabelecimento de Arthur Napoleão na Rua do Ouvidor (*Jornal do Comércio*, 10/11/1900). No dia 15 de novembro o *Jornal do Comércio* volta a anunciar o primeiro concerto sinfônico de Francisco Braga no Brasil detalhando o programa: Overture de *Phèdre*, de Massenet, Minueto, Episódio Sinfônico, *Cauchemar* e *Marabá*, de Francisco Braga, Allegro da Sinfonia *Júpiter* de Mozart, e Adagio da Sinfonia n. 4 de Beethoven. Já na sexta-feira dia 16 o concerto é novamente anunciado, nota-se então que os valores foram diminuídos pela metade. Após o primeiro concerto o jornal comenta a baixa adesão do público e apresenta modificações no programa, sendo incluída a *Fantasia*

⁴² Ricciardi, em seu estudo sobre a ópera *Jupyra* no contexto da obra de Braga, apresenta-nos através de cartas do compositor endereçadas aos seus amigos e mecenas europeus (família Buschmann), o processo envolvendo a criação da ópera e as tratativas com os diretores da casa de ópera de Munique para uma possível estreia europeia que acabou não ocorrendo (RICCIARDI, 2015).

Húngara para piano e orquestra de Liszt, o prelúdio da ópera *Jupyra* e uma marcha triunfal intitulada *Pró-Pátria*, de Braga (Jornal do Comércio, 16, 17 e 19/11/1900).

Grande parte da obra mais relevante de Braga foi escrita no período em que residiu na Europa. A ópera *Jupyra* é o ponto alto de sua produção e talvez a principal ópera brasileira composta entre o final do século XIX e início do séc. XX. Seu projeto teve início em 1897 quando Braga foi residir na ilha de Capri. Após as tentativas frustradas da montagem da ópera na Europa ela viria a ser encenada no Rio de Janeiro em 1900⁴³. Depois das duas récitas então realizadas a ópera passaria quase todo o século sem novas montagens e com raras execuções orquestrais.

Jupyra tem libreto de Luiz Gastão de Escragnolle Doria (1870-1948) que fez alterações no conto de mesmo nome de Bernardo Guimarães, conhecido escritor do Romantismo regionalista brasileiro, autor de *A Escrava Isaura* e *O Seminarista*. O libreto foi traduzido para a língua italiana por Antonio Menotti Buja (Itália, 1877-1940). Braga teria solicitado o libreto a Doria enfatizando que vinha sentindo a necessidade de trabalhar com “assunto brasileiro” e pedia que fosse em um ato e descritivo, para que o compositor pudesse inserir trechos sinfônicos (RICCIARDI, 2015, p. 342).

O desejo de Francisco Braga de compor uma ópera nacional com partes sinfônicas descritivas converge com o estilo do compositor, cujas principais obras foram, além da ópera, os poemas sinfônicos *Marabá*, *Paysage*, *Episódio Sinfônico*, *Cauchemar* e *Insônia*.

⁴³ No Jornal do Comércio (RJ) de 16 de outubro de 1899 lemos: “Francisco Braga - O nosso talentoso patricio, como todo o artista que tem ainda um nome a fazer, só encontra dificuldades para a audição de sua ópera *Jupyra*, apesar dos elogios dispensados a esta produção por todos os que a têm examinado. Depois de aguardar paciente e resignadamente uma resposta, que se fez esperar durante alguns meses, da Administração do Imperial Teatro de Munique, disseram-lhe finalmente que só em 1900 poderiam se ocupar de seu trabalho, porque outros tinham direito à precedência. O jovem compositor anuiu em esperar e retirou-se para Dresden, de onde escreveu a carta que temos sob os olhos, e da qual extraímos estas notas para os que se interessam pelas artes e particularmente pelo nosso compatriota. O Diretor Geral do Teatro de Munique e notável musicista, Hermann Levy [sic], exprimindo-se sobre a *Jupyra* disse a Francisco Braga que aquela maneira de sentir, toda meridional e incendiários, talvez não estivesse muito de acordo com a dos alemães, educados de modo mais clássico [...]; entretanto, ele achava a sua música original, individual, perfeitamente acomodada às explosões exageradas das paixões tropicais. Concluindo, disse-lhe: ‘Não mude uma nota de sua partitura!’. Nesta sua carta, toda de caráter confidencial, Francisco Braga conta suas impressões acrescentando: ‘Nunca tive uma satisfação tão grande; nunca o meu amor próprio de artista se achou tão lisonjeado como depois da entrevista que obtive de Hermann Levy [sic], talvez a maior autoridade musical da Alemanha’ [...]”. In: Jornal do Comércio, N. 288, 16.out.1899, p. 03 <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_08/33749>. Acesso em: 22.02.2018

O indianismo literário com o qual podemos associar a ópera *Jupyra* teve um momento importante na literatura do século XIX e se estendeu para a música. A temática da associação entre o elemento indígena e a natureza era condizente com a tendência do romantismo europeu, referência para a literatura brasileira do século XIX. Além disso, recorrer à natureza e aos nativos da terra era também uma maneira de afirmação diante da influência cultural estrangeira, assim como um elogio à pátria, cuja natureza exuberante era sua maior qualidade aos olhos estrangeiros (BOSI, 1987, p. 16, 95).

O libreto de Escragnolle Doria acompanha a curta novela de Bernardo Guimarães, na qual o indígena é associado à natureza e à ausência de “civilização” e na qual a personagem principal Jupyra não possui os mesmos parâmetros de comportamento, de ética e de moral da sociedade europeia e é por isso a causadora dos conflitos entre os personagens masculinos com os quais se envolve. Jupyra é descrita com um grande poder de sedução e envolvimento que deturpa os sentidos e a racionalidade dos personagens descendentes de europeus que por ela se apaixonam. A novela é, portanto, uma alegoria das teorias raciais do final do século XIX que classificavam os europeus como mais “evoluídos” e que no Brasil significou a condenação do fenômeno da miscigenação como causa dos problemas sociais e econômicos do país. Não por coincidência, Jupyra, a culpada da queda moral do herói da ópera.

Embora possamos atualmente empreender essa análise do conteúdo da novela e do libreto, a ópera construída na época como uma história romântica de “amor, traição, vingança, remorso e suicídio” (VOLPE, 2016, p. 166).

Tanto na ópera quanto na novela *Jupyra* tem um fim simbólico, o suicídio, como solução para sua existência que não se encaixa na sociedade brasileira. A ópera *Jupyra* recria o drama operístico tradicional, em que a personagem principal feminina na grande maioria das vezes tem um fim trágico. Jupyra, no entanto, não é apenas representada como normalmente o são as personagens femininas nas grandes óperas europeias, com as quais são associadas convenções tonais que aludem à loucura, histeria, perda de controle, emoção desenfreada e falta de racionalidade. As mulheres na ópera se redimem através da morte trágica, depois de terem sido responsáveis pela queda moral do herói (CLÉMENT, 1993).

Em um momento histórico em que a ideologia do branqueamento era disseminada entre a classe dominante brasileira o aniquilamento de Jupyra é simbólico: os indígenas brasileiros não teriam lugar no Brasil “civilizado”.

O conto de Guimarães acompanha, portanto, a mudança do pensamento racial sobre o indígena brasileiro que ocorre durante o século XIX, principalmente a partir da segunda metade, quando começam a se disseminar entre os intelectuais o evolucionismo social de Spencer.

Ocorre então a destruição do mito do indianismo romântico: não é mais o bom selvagem, puro em seus princípios e nobre ética e moralmente que nos é apresentado como havia feito José de Alencar. A comunidade de Jupyra é descrita como vulnerável e incapaz de proteger-se, e Jupyra, como mestiça que vive períodos de sua vida entre os índios e outros entre os brancos, não consegue conciliar essa dualidade de sua existência social (VOLPE, 2016, p. 170).

Uma das principais consequências dos cortes efetuados por Escragnolle Doria na criação do libreto foi a omissão das origens nobres da nação brasileira que decorre da eliminação dos progenitores da protagonista no enredo. Maria Alice Volpe destaca ainda que o indianismo nessa ópera é mantido através de clichês que identificam a protagonista com a natureza e, finalmente, é a sua identificação com o mundo “selvagem” que a torna incapaz de se integrar à “civilização” (VOLPE, 2016, p. 170).

Além de *Jupyra*, Braga também trabalhou em uma outra ópera, intitulada *Anita Garibaldi*, que restou inacabada. Na música instrumental escreveu poemas sinfônicos como *Cauchemar*, de 1895, e *Insônia* de 1908, e *Marabá*, de 1898, e prelúdios sinfônicos como *Paysage*, de 1892 e *Variações sobre um tema brasileiro* de 1905. E ainda elegias para José do Patrocínio (quando de sua morte em 1905) e para Giuseppe Verdi.

Sua obra inclui ainda dezenas de peças para bandas de música e hinos. O catálogo de obras para música de câmara, coro, música vocal e sacra também são extensos.

Embora não tenha sido até hoje extensamente analisada é notório que a obra de Braga e toda a sua carreira de sucesso e sua atuação no Rio de Janeiro tenham feito deste compositor uma das personalidades mais importantes da música de concerto brasileira entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

No entanto, a historiografia tradicional da música brasileira não prezou pela manutenção da memória deste importante maestro negro que trabalhou incansavelmente pela música e músicos de sua época. Luiz Heitor afirmou que sua obra não revelou “grande poder de criação” (apud Kiefer, 1997, p. 133), e Kiefer assim comenta:

Certo, Braga teve um início de carreira difícil, mas graças ao seu talento, perseverança e capacidade de trabalho, qualidades às quais aliou um ‘espírito jovem, alegre e bem-humorado’, conseguiu sobrepor-se à adversidade. Não faltaram em sua vida sentidas demonstrações de apreço e reconhecimento de seu trabalho. (KIEFER, 1997, p. 133).

A historiografia tradicional da música brasileira comenta a vida e obra de Braga como se devesse *conceder-lhe* um lugar de honra, e faz isso não pelo corpo de sua obra, ou pela atuação em seus mais de 60 anos de carreira devotados ao ensino, à regência e à mediação cultural no Brasil, mas o recorda como compositor do hino à Bandeira, como um compositor menor, que devido aos *méritos* de seu esforço e com a *ajuda* de terceiros conquistou seu espaço de atuação.

Sobre o estilo de Braga, Kiefer afirma ser pertencente ao Realismo romântico (sem explicar o que em que consistiria tal estilo musical), no qual destaca-se a influência de Richard Wagner (a nosso ver questionável, porque embora em suas cartas o compositor tenha se mostrado um grande entusiasta da obra de Wagner, tendo ele mesmo peregrinado muitas vezes a Bayreuth, como nos mostram suas cartas do período em que viveu na Europa (RICCIARDI, 2012), uma influência direta do compositor alemão é impossível de se identificar em sua obra).

Já André Cardoso afirma que Francisco Braga, como compositor do romantismo brasileiro, destacava-se, assim como Leopoldo Miguez, Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno, pelo ecletismo que se manifestava na filiação estética a diferentes escolas europeias (CARDOSO, 2011, p. 225). De acordo com o autor, este ecletismo pode ser percebido em uma mesma obra, coexistindo inclusive as vertentes nacionalista e internacionalista. Para exemplificar, Cardoso comenta a obra de Braga *O Contratador de Diamantes* (1905-1906), obra para orquestra de cordas criada como música incidental para a peça de mesmo nome de Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916).

Melo Franco destacou-se como escritor ligado ao romantismo regionalista e a ação da peça para a qual Braga compôs essa obra se passa no interior de Minas

Gerais no século XVIII, tendo como pano de fundo a riqueza gerada pela mineração e as relações entre negros escravizados e a aristocracia rural e o abismo entre ambos modos de vida. (CARDOSO, 2011, p. 226).

Cardoso ressalta que a dualidade entre nacionalismo e internacionalismo se faz presente já nos títulos das seções da obra, como o “Prelúdio”, “Gavota” e “Minueto” representando os salões aristocráticos e “Dança de negros”, “Variações sobre um tema brasileiro” e “Gavião de penacho” representando a “diferença” nacional. Enquanto nestas últimas o compositor recorria a melodias e ritmos populares (Luiz Heitor, apud Cardoso, 2011 p. 226), nas danças o estilo europeu é mantido sem alusões geográficas (isto é, a Europa de Paris a Viena) o que evidencia o uso de convenções para a representação do “nacional”.

Nota-se que os membros da elite brasileira no caso são representados com danças de salão tipicamente europeias, ou seja, os elementos da cultura popular não são utilizados para representar toda a sociedade, mas sim o “outro”, como se a elite brasileira fosse europeia, em outras palavras o que está em jogo na obra é a diferença cultural entre o colonizado e o colonizador.

Em 1902 Braga foi nomeado professor de Contraponto, Fuga e Composição do INM, onde permaneceria até 1937. Braga também fundou e foi regente da Sociedade dos Concertos Sinfônicos, da qual foi maestro entre 1908 e 1933, atuou na criação do Sindicato dos Músicos (atual Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro) do qual foi primeiro presidente e para o qual doou sua biblioteca em 1944.

O compositor teve ainda atuação intensa como maestro e foi professor das Bandas de Música do Corpo de Marinheiros. Em 1908 foi nomeado professor do Instituto Profissional Masculino, antigo Asilo de Meninos onde iniciara seus estudos. Participou em 1910 da criação da Escola Dramática Nacional.

Figura 14 – Francisco Braga em 1910.

Fonte: O Malho, 16/04/1910, p. 46.

Na imagem acima encontramos Francisco Braga passeando na Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) no Rio de Janeiro. Esse registro foi publicado na coluna “Os nossos instantâneos”, da Revista O Malho, em 1910. Francisco Braga tinha então 42 anos e estava no auge de sua carreira, desfrutando de reconhecimento público de suas diversas atividades como professor, compositor e regente de orquestra e de bandas no Rio de Janeiro.⁴⁴

⁴⁴ Para se ter uma ideia da popularidade de Francisco Braga, já no ano de 1924 a Revista Fon-Fon, de circulação nacional, realizou um “concurso nacional” para verificar junto aos seus leitores quais seriam os maiores brasileiros vivos em diversas áreas, como artes, literatura, política, ciências. O concurso, na forma de eleição em que o público escolhia nomes sem ter uma lista, e enviava para a redação da revista, foi iniciado em outubro de 1924 e transcorreu até março de 1925. Na área de música os eleitos foram Guiomar Novaes em primeiro lugar, Francisco Braga em segundo, Heitor Villa-Lobos em terceiro e Magdalena Tagliaferro (1893-1986) em quarto. Guiomar Novaes obteve

A historiografia destaca ainda que o Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi inaugurado com obra sua, o poema sinfônico *Insônia* e que seu poema sinfônico *Marabá* foi apresentado a 3 de outubro de 1920 no mesmo teatro com regência de Richard Strauss. Foi condecorado pelo governo francês com a Legião de Honra em 1931 e em 1937 aposentou-se do INM. Ainda em 1937 foi eleito presidente perpétuo da Sociedade Propagadora da Música Sinfônica e de Câmara (Sociedade Pró-Música) (MARCONDES, 1998 p. 110).

A trajetória de Francisco Braga, portanto, foi totalmente institucional, e o compositor esteve inserido na prática musical que estas instituições de seu tempo permitiam, e sua atuação, para além das dezenas de obras que compôs, foi importante também institucionalmente porque conseguiu articular a estreia de diversas obras internacionais no Rio de Janeiro, tendo participado também dos concertos pelo centenário da reabertura dos portos com Alberto Nepomuceno.

Márcia Aparecida Soares analisa em sua dissertação de mestrado algumas canções de Braga em língua portuguesa, compostas entre 1900 e 1910, e identifica recursos bastante simples da música tonal do Romantismo. As canções são tonais, com armadura de clave e o drama do poema é elaborado musicalmente através de contrastes dinâmicos e outros recursos bastante comuns no século XIX, como o uso de trítomos e outros acordes dissonantes para momentos de tensão do poema, com retorno à tônica no final da peça. Soares compara as peças para canto e piano de Braga com um gênero francês chamado *mélodie*, que seria o equivalente francês do *lied* alemão, diferindo da *chanson*, que seria a canção popular francesa (SOARES, 2015, p. 29).

A diferença entre os dois gêneros de música vocal estaria, de acordo com a autora, na complexidade da elaboração da relação entre texto e música, pois enquanto a *chanson* seriam mais simples, a *mélodie*, assim como o *lied*, buscaria a fusão entre música e literatura.

Embora a autora faça essa conexão com o *lied*, notamos que tais peças vocais de Braga não configuram miniaturas que exploram as possibilidades tonais de apresentar um poema que naquele gênero o aproximam à música descritiva, que fazem com que o acompanhamento do piano aluda à ações, atmosferas, paisagens ou emoções.

Os recursos tonais explorados por Braga para a elaboração das relações entre texto e música são bastante simples, suas melodias avançam por graus conjuntos e os saltos representam momentos mais tensos do texto, o que é interessante de se notar, sabendo que Braga foi um grande compositor de poemas sinfônicos, gênero mais descritivo do Romantismo. De maneira geral não encontramos nas canções de Braga aglomerados harmônicos complexos, relações de funcionalidades harmônicas distantes e modulações para tonalidades afastadas nem mesmo o uso de cromatismo que não seja como nota de passagem.

As canções de Braga analisadas por Soares indicam uma grande influência de Jules Massenet, que compôs mais de 200 canções para acompanhamento de piano dentro da estética romântica com temáticas parnasianas e simbolistas. Assim, parece-nos que as canções de Braga seguiam um estilo diverso daquele que empregava nos poemas sinfônicos, a através das canções talvez se aproximasse mais do estilo francês então em voga, ao mesmo tempo em que respondia também ao gosto do público brasileiro da *Belle Époque*, atuando dentro dos limites da tradição da música de câmara europeia cultivada pelas elites brasileiras.

Além de canções, de duas óperas e de dezenas obras de música de câmara vimos que na música orquestral o gênero mais cultivado por Braga foi o poema sinfônico, forma desenvolvida no romantismo e propícia às utilizações de descrições de paisagens, de atmosferas, de estados psicológicos e, que portanto, não tem o rigor das formas clássicas e consiste em apenas um movimento. O poema sinfônico foi uma forma importante para o romantismo porque permitia a associação com artes visuais e a literatura, tratando-se, portanto, de uma obra que precisa ou implica no uso de um programa.

Isaac Chueke analisou os poemas sinfônicos de Braga em seu doutorado, concluindo que as harmonias empregadas pelo compositor são geralmente simples, não subvertem as funcionalidades do sistema com mecanismos de dissonâncias ou modulações para regiões distantes da tônica como já era usual no período. (CHUEKE, 2011).

Como apontamos no capítulo anterior, a historiografia musical brasileira, desde Guilherme de Mello, reconheceu em Francisco Braga a coexistência das duas vertentes do fim de século: nacionalista e cosmopolita. A divisão da obra do compositor sob este parâmetro é encontrada ainda em trabalhos recentes como de Cardoso (2011), que comentamos no capítulo anterior, Chueke (2011) e Ricciardi

(2012). Este último comenta: “A simples análises dos títulos [...] põe à mostra as duas faces da obra de Francisco Braga: uma totalmente independente de sua terra; outra, apresentando tendências nacionalistas mais ou menos pronunciadas.” (RICCIARDI, 2012, p. 133).

Nas suas obras de vertente nacionalista os estudiosos apontam o recurso a ritmos de danças populares como elemento que atribuiria a singularidade da identidade brasileira. Nesse sentido notamos que o principal recurso utilizado por Braga foi o uso da síncope, que está presente de modo reiterado em obras como *Impressões da Roça*, *Diálogo sonoro ao luar*, *Lundu* (terceiro movimento do *Trio* de 1930), *Variações sobre um tema brasileiro* e em diversas peças curtas do estilo de dança para piano.

Estilos nos quais a síncope já havia se padronizado em gêneros dançantes de música impressa que circulava pelas Américas e pela Europa, em tangos, polcas, habaneras, maxixes e lundus. Esses gêneros foram emblemáticos do fim do século XIX, e contam a história do surgimento da música urbana no Brasil em espaços públicos, festas populares, salões, botequins, etc., em um processo em que gêneros musicais são criados e recriados e onde podemos ver a atuação de diversos compositores como Chiquinha Gonzaga, Antônio Joaquim da Silva Callado, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazareth (MACHADO, 2010, p. 127).

As obras musicais desses gêneros musicais eram as de maior sucesso no final do século XIX e alcançavam uma expressiva venda de partituras, atravessando inclusive as classes sociais e animando também os bailes nos salões das elites. É nestas pequenas peças que a síncope passa a ser escrita, sendo acomodada ao padrão de escrita europeu, que dificilmente representa a forma como era interpretada pelos músicos. Machado nos lembra que enquanto a síncope na música europeia configura-se como um desvio do padrão, uma exceção, nos gêneros nascentes ou adaptados da música urbana brasileira ela passa a ser a regra, ou, como já havia percebido Mário de Andrade, não correspondem ao conceito tradicional de síncope, seriam melhores entendidas como movimentos livres específicos da música nacional, e isso não no acompanhamento rítmico, mas na própria melodia. (ANDRADE, s/d, p.36, apud MACHADO, 2010, p.139).

No entanto, a circulação dessas obras nos salões das elites fluminenses através das partituras publicadas acaba por aproximá-las das danças de salão

europeias, daí a padronização da síncope que é empregada na música de concerto como símbolo identitário.

Mário de Andrade percebeu esse emprego diferenciado da síncope na música brasileira e teve muito cuidado no tratamento do tema, como nos explica Machado. O pensador do modernismo brasileiro não atribuiu uma origem a tal fórmula, reconhecendo nela um modo de cantar especificamente americano, diferente, portanto, do modo como era encontrada na música europeia (MACHADO, 2010, p. 140).

Todavia, apesar do alerta de Andrade sobre essa questão, a musicologia brasileira tradicional acabou por simplificar o entendimento da síncope, gerando um senso comum de que se tratava de uma contribuição rítmica da cultura africana para a música brasileira e mistificando dessa forma a contribuição dessa cultura, que teria o ritmo sua principal qualidade e no qual se resumiria a sua contribuição para a formação da música brasileira, claramente uma tese baseada na miscigenação, mas em um entendimento ainda ligado às teorias raciais nas quais a cultura europeia era tida como superior. Além disso, no final do século XIX a alusão à rítmica africana sugeria ainda um olhar preconceituoso das elites que se referiam às danças populares como sensuais e lascivas.

Na música de Braga o uso da síncope é associado à representação do “outro” e torna-se uma “característica” do nacional, o que seria uma constante no nacionalismo brasileiro, a saber, a necessidade do uso de convenções, padrões musicais reconhecíveis utilizados pelos compositores quando desejam aludir à singularidade da cultura nacional, marcando sua diferença para com a europeia. Quando não havia esse objetivo o uso dos padrões que passaram a ser simbólicos não era necessário, ou seja, o uso desses elementos não significava a nacionalização da música de concerto, que continuava sendo europeia em ambos os casos.

Resumidamente, a carreira desse compositor teve início com peças para banda e pequenas peças de salão, avançando para o gênero sinfônico a partir dos estudos com Carlos de Mesquita no então Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Essa experiência definiria sua participação na cultura musical brasileira, pois que em poucos anos, após aprender os fundamentos da música escrita europeia, aos 19 anos compunha como os grandes compositores do Rio de Janeiro, tendo seu hino sendo finalista no concurso que deveria escolher o novo hino

nacional, o que o levou ainda jovem a estudar com Massenet e a partir deste mestre conhecer a música europeia do fim do século e principalmente, se familiarizar com o estilo francês do círculo de Massenet no Conservatório de Paris.

Não é de surpreender, portanto, a manutenção de uma estética vinculada ao romantismo do século XIX, mesmo tendo vivido até 1945. Formado dentro da rigidez dos limites do sistema tonal, das técnicas de condução harmônica e de contraponto, Braga encontrou seu estilo em um romantismo de influência francesa sem nunca buscar a subversão das regras composicionais nem esquecer o que tinha como modelo de grande arte, os mestres do cânone europeu. Isso não significa dizer que o compositor não possuía “poder de criação” como afirmara Luiz Heitor, mas que sua inventividade respondia ao contexto de seu aprendizado, de seu público, do ambiente composicional em que esteve inserido e na concepção sobre música construída pelo compositor nesse contexto, que demonstrava um apreço pelo cânone musical ocidental e compartilhava dos preceitos da Estética moderna, como se percebe por suas cartas em que expõe sua crença no sublime e na veracidade do belo universal da “grande arte”.

Não queremos com isso criticar o compositor por não haver extrapolado os limites da música tonal. Isso seria transpor para o compositor a nossa crença na evolução da música e no sistema tonal como uma metanarrativa linear e historicista, que vê, como Arnold Schoenberg, que o atonalismo fora um imperativo histórico, um processo natural do próprio sistema.

Formado em uma sociedade fluminense francófona e tendo estudado na França, a música de Braga fora adequada ao público da *Belle Époque* brasileira e o compositor não sentiu a necessidade de rompimento com a tradição (o que nos anos 1920 teria levado os compositores europeus ao desejo de rompimento com todo o passado que havia conduzido à guerra).

O que podemos perceber nos compositores brasileiros, Braga entre eles, não é o encaminhamento durante suas carreiras de obras mais românticas para obras mais modernas através de experimentalismos que marcam o período para os compositores europeus.

Ou seja, não confirmamos uma “evolução” de uma música romântica para a moderna, porque as duas tendências coexistem no fim do século, sendo que no Brasil predominou a opção por um estilo mais próximo ao século XIX do que da “nova música” do século XX, mesmo havendo o discurso pela modernização e

atualização da linguagem musical, esforço que se nota em Braga e Nepomuceno também quando estes se esforçam por estreitar a nova música europeia no Brasil.

Figura 15 – Francisco Braga por volta de 1940

Fonte: O Malho, 03/04/1940, p. 25.

Embora não houvesse no Brasil o peso da tradição musical europeia, a modernização que estava presente nos discursos das elites brasileiras no fim do século não se efetivou de fato na música de Braga, que todavia representa o momento histórico brasileiro em que a influência francesa era enfática e que através dos poemas sinfônicos revela o entusiasmo que a última década do século XIX voltou a ter por Wagner.

A independência de seus modelos só poderia ocorrer com o rompimento com a Europa, que significaria na verdade o rompimento com a tradição de seguir seus modelos. Mas naquele momento não havia essa intenção, pelo contrário, o que se percebe é o desejo de acompanhar os desenvolvimentos artísticos que ocorriam no velho continente. Daí a novidade do movimento modernista: uma nova elite, uma nova interpretação do país, uma nova arte hegemônica.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando a prática da música de concerto no Brasil da *Belle Époque* e os discursos que a envolveram, percebemos que tanto a adoção de determinados modelos estilísticos quanto a própria concepção de música, estiveram envolvidas em um projeto político de modernização das artes nacionais na Primeira República.

Percebemos que a dinâmica da relação centro/periferia entre a Europa e sua rede de influências não se restringia apenas ao âmbito político e econômico, mas pautava também as práticas culturais. No Brasil, as elites identificavam-se com a Europa através da instrumentalização da cultura. A música, a literatura, a moda, o consumo e o comportamento eram utilizados pelas elites e classes médias como maneira de distinguir-se socialmente. A identificação com a Europa, considerada “civilizada”, naturalizava as hierarquias sociais baseadas nas categorias de raça e classe e justificava os privilégios das elites, vistos não mais como privilégios, mas como direito advindo do progresso.

O discurso da modernização da música simbolizava o abandono dos modos de vida considerados arcaicos e a participação das elites no panorama cultural internacional. O consumo de produtos do avanço técnico-científico gerava a experiência do cosmopolitismo. Nesse contexto, a música de concerto, tivesse ou não elementos das músicas populares e folclóricas, respondia à mesma demanda de participação das elites na “grande arte ocidental”.

O interesse pela música popular não comprova a existência de uma prática compartilhada, o respeito à diversidade, o direito de manifestação religiosa e cultural ou a democratização do acesso à educação básica e à educação musical formal. Ao contrário, os elementos tidos como pertencentes às culturas populares eram empregados a partir de uma dinâmica colonial, ou seja, seu valor em seu próprio contexto era anulado para então ser incorporado à “verdadeira” arte, a música de concerto.

O que vimos na institucionalização da música de concerto no Brasil da *Belle Époque* foi um processo de reprodução da colonialidade por parte das elites, que modelaram as instituições musicais fazendo-as corresponderem aos valores da arte europeia. Sendo estas instituições “oficiais” da música, veicularam através da única prática musical ali legitimada o modelo artístico europeu que adotaram como sua

representação e para as quais simbolizava a civilização, a conquista nas artes, o progresso.

Não era possível para os compositores brasileiros naquele momento fugir aos limites das normas, limitações e mecanismos criativos da estética europeia. O que se deveu, em grande parte, ao conjunto de ideias evolucionistas, deterministas e às teorias raciais, em voga no período. Ideias essas que funcionavam como paradigmas para a interpretação e ação sobre a realidade brasileira. Embora uma das formas de resistência ao Imperialismo tenha sido o fortalecimento do nacionalismo nos locais dominados, nota-se, no caso brasileiro, que as elites se coadunavam com a colonialidade. Por isso, a música de concerto, prática restrita às elites, não apresentava como característica principal o nacionalismo musical e sim a modernização técnica.

A música da *Belle Époque* brasileira parecia estar sempre buscando ser moderna e se inserir na modernidade musical europeia, acompanhando a ideologia do progresso. Nessa tentativa de compartilhar e “trazer” para o Brasil a modernidade da música europeia, seu resultado foi uma música cosmopolita, no sentido de resumir/juntar em uma mesma obra ou um corpo de obras as matrizes europeias que considerava principais. Manteve-se, assim, dentro dos limites das normas e da própria expansão das normas que os compositores europeus perpetravam.

Os compositores brasileiros atuantes entre 1889 e 1914 buscavam seu espaço dentro dessas limitações ocasionadas por estarem na periferia do sistema-mundo, mas, participando do panorama europeu de composição. Porém, muitas vezes conseguiram se posicionar trazendo soluções originais para os problemas composicionais do fim do século, marcado pela dissolução das funcionalidades harmônicas e pela liberdade formal.

Essa busca por fazer parte da música moderna europeia é notória na carreira de Braga e Velásquez, que alcançaram o auge como compositores ao realizarem obras sinfônicas, operísticas e de câmara.

Enquanto no círculo da música de concerto discutia-se a modernização e a evolução da música e a música de câmara era cultivada como gênero artístico por excelência, outras práticas musicais ganhavam espaço em conexão com o surgimento da cultura urbana de massas e as técnicas de gravação e reprodução do som.

Finalmente, depreendemos que a música de concerto da *Belle Époque* brasileira não consistiu simplesmente em imitação dos modelos europeus ou na adesão irrefletida ao cânone musical do Velho Continente. O que ocorreu foi a importação de paradigmas estéticos que vinham de encontro aos ideais civilizatórios das elites brasileiras, o que na época era mascarado pelas noções de evolução e progresso.

Ou seja, não se tratava apenas da reprodução de um cânone, mas de sua adequação aos fins específicos de sua prática no Brasil, de identificação das elites com a cultura europeia e de afirmação do desenvolvimento do país frente às outras nações, como medida do “progresso” e da “civilização”.

É preciso lembrar, todavia, que, se a música de concerto ocorria de forma restrita a determinados espaços e convenções sociais, seus fomentadores não a cultivavam como única prática musical. Alimentavam, ao mesmo tempo, no Rio de Janeiro “fervilhante”, os gêneros musicais que nos discursos consideravam artisticamente inferiores.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.
- _____, **História da música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.
- ALONSO, Ângela. **Ideias em movimento**: a geração 70 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Cidade do México: Fondo de Cultura Econômica, 1993.
- ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- _____. **Pequena história da música**, São Paulo: Itatiaia, 1987.
- APPLEBY, David. **La música de Brasil**. Cidade do México: Fondo de Cultura Econômica, 1985.
- AUGUSTO, Antonio José. **A questão Cavalier**: música e sociedade no Império e na República (1846-1914). 298 f. Tese (Doutorado em história social) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BENETTI, Gustavo Frosi. Guilherme de Mello e a música no Brasil: Panorama ideológico e sistemas filosóficos subjacentes. In: Simpósio de Estética e Filosofia da Música, 2013, Porto Alegre, **Anais do Simpósio de Estética e Filosofia da Música**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, UFRGS, p. 54-64.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Trad. Sergio Goes de Paula. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.
- CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CARDOSO, André. Introdução a “Gavota” e “Minueto” de O contratador dos diamantes, de Francisco Braga. **Revista Brasileira de Música**: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro v. 24, n. 1, p. 224-237, Jan./Jun. 2011.

CARMO, Jonatha Maximiniano do. Sobre as trágicas e ambíguas racializações da historiografia musical brasileira. **E-hum: Revista Científica das Áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte**, Belo Horizonte, v. 9, n.1, jan./jul. 2016. Disponível em:

<[www.http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index](http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index)>. Acesso em: 15 jan. 2018.

CARNEIRO, Maria Cecília Ribas; NEVES, José Maria. **Glauco Velásquez**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.

CARONE, Angela. Un concetto 'versatile': lo stile tra classificazioni settecentesche ed estetica romantica. In: BORIO, Gianmario. **Storia dei concetti musicali**: Melodia, Stile, Suono. v. 3. Roma: Carocci, 2009.

CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas**: O imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Os bestializados**: O Rio de Janeiro e a República que não foi. 3. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile**: dai tempi colonial sino ai nostri giorni. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Trabalho, lar e botequim**. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *Belle Époque*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2001.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

_____. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHUEKE, Isaac. Francisco Braga, um compositor brasileiro e seu estilo. In: **VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. 2011, Curitiba. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba: Embap, 2011.

CLÉMENT, Catherine. **A ópera ou a derrota das mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

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.1/2:75-121 maio/nov. 1995;

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à República, momentos decisivos**. São Paulo: Unesp, 1999.

COUTINHO, Afrânio (org). **Obra crítica de Araripe Júnior – 1868-1887**, v. 1, v. 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1958. Disponível em:

<http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=BibObPub&PagFis=7820&Pesq=>

COUTINHO, Afrânio (org). **Obra crítica de Araripe Júnior – 1888-1894**. v 2. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1960. Disponível em:

<http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=BibObPub&PagFis=7820&Pesq=>>

DAHLHAUS, Carl. **Foundations of music history**. Trad. J. B. Robinson. New York: Cambridge University Press, 1993.

_____. **La música del siglo XIX**. Trad. Gabriel Menéndez Torrellas. Madri: Akal, 2014.

_____. Neo-Romanticism. **19th-Century Music**, Universidade da Califórnia, v. 3, n. 2, nov. 1979, p. 97-105. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/746281>. Acesso em: 05 ago. 2016.

DANTAS, Carolina Vianna. **O Brasil café com leite**: mestiçagem e identidade nacional em periódicos, Rio de Janeiro, 1903-1914. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2010.

DUPRAT, Régis. Análise, Musicologia, Positivismo. **Revista Música**, v. 7, n.1-2, 1996.

ELLIS, Katharine. The structures of musical life. In: SAMSON, Jim. **The Cambridge History of Nineteenth-Century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org). **O Brasil republicano**: O tempo do liberalismo excludente, da Proclamação da República à Revolução de 1930. v. 1, 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Unesp, 1997.

FREITAS, Guilherme Souza Carvalho da Rocha. **Oliveira Lima e a divulgação do Brasil no exterior (1908-1912)**: entre a historiografia, a crítica literária e a política externa brasileira. 140 f. Dissertação (Mestrado em filosofia) Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

- FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.
- FUTUYMA, Douglas J. **Biologia Evolutiva**. 2ª ed. Nova York: Universidade do Estado de Nova York, 2003.
- GOEHR, Lydia. **The Imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music**. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- GOLDBERG, Guilherme Luiz. **Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil**. 405 f. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2007.
- GREY, Thomas. Opera and Music drama. In: SAMSOM, Jim (ed). **The Cambridge History of Nineteenth-century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (org). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- HOBBSAWN, Eric. **Nações e nacionalismos desde 1780**. Trad. Maria Celia Paolli; Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- KIEFER, Bruno. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- LARSEN, Juliane C. **A forma sonata em três obras inaugurais: diálogos da nova música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição**. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.
- LESSA, Renato. **A invenção republicana: Campos Sales, as bases e a decadência da Primeira República brasileira**. São Paulo: Vértice, 1988.
- MACHADO, Cacá. Batuque: Mediadores culturais do final do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé (org). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.
- MARCONDES, Marcos (ed). **Enciclopédia da música brasileira**. 2. ed. São Paulo: Art Editora, Itáu Cultural, 1998.
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARTINS, José Eduardo. **Henrique Oswald, músico de uma saga romântica**. São Paulo: Giordano-Edusp, 1995.

- MELLO, Guilherme Theodoro Pereira. **A música no Brasil**: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- MUNANGA, Kabengele. Mestiçagem como símbolo da identidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (org). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- NEEDELL, Jeffrey. Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.
- NEVES, José Maria. Música contemporânea brasileira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.
- OLIVEIRA, Jamary. Reviewed of The Music of Brazil by David P. Appleby. **Latin American Music Review**, Universidade do Texas, v. 5, n. 1, 1984, p. 116-119. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780119>>. Acesso em: 08 jul. 2015.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. 9. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PADDISON, Max. Music as ideal: the aesthetics of autonomy. In: SAMSOM, Jim (ed). **The Cambridge History of Nineteenth-century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- PAVÃO, Eduardo Nunes Álvares. O Asylo de Meninos Desvalidos (1875-1894): Uma instituição disciplinar de assistência à infância desamparada na Corte Imperial. In: **XVII Simpósio Nacional de História**. 2013, Natal. Anais do XVII Simpósio Nacional de História. Natal: Anpuh, 2013.
- PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política**: Alberto Nepomuceno e a república musical. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- PIGNATARI, Dante. **Canto da língua**: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira. 151 f. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2009.
- RICCIARDI, Rubens Russomano, A ópera Jupyra no contexto geral de Francisco Braga. In: VOLPE, Maria Alice (org). **Atualidade da ópera**. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. p. 339-354. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.
- ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

- SAMSON, Jim. Music History. In: HARPER-SCOTT, J. P. E.; SAMSON, Jim (eds). **An introduction to Music Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- _____. (ed). **The Cambridge History of Nineteenth-century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- _____. (ed). **The Late Romantic Era**: from the mid-19th century to World War I. Nova York: Palgrave Macmillan, 1991.
- SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (org). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Unesp, 2001.
- _____. **Style and Idea**: Selected Writing. Berkeley: University of California Press, 1984.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). 15. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A., **História da vida privada no Brasil**: Da belle époque à era do rádio. v.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. Introdução: o prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusão do progresso. In: NOVAIS, Fernando A., **História da vida privada no Brasil**: da belle époque à era do rádio. v.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SOUZA, Maria Zélia Maia de. O aprendizado para o trabalho dos meninos desvalidos. **Revista Contemporânea de Educação**. v. 4, n. 7. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados à tradução de Harmonielehre de Schoenberg. **Em Pauta**: UFRGS, Porto Alegre, v. 17, n. 29, p. 63-81, Jul./Dez. 2006.
- TARUSKIN, Richard, **Oxford History of Western Music**. v. 4a. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- VOLPE, Maria Alice. **Indianism and Landscape in the Brazilian Age of Progress**: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s. 346 f. Tese (Doutorado em Filosofia), Faculdade de Música, Universidade do Texas, Austin, 2001.
- _____. Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística. **Revista Música**, v. 5, n. 2, São Paulo, 1994, p. 133-151.

VIDAL, João. **Formação Germânica de Nepomuceno**: estudos sobre recepção e intertextualidade. Rio de Janeiro: Escola de Música, 2014.

WEBER, William. The History of Musical Canon. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Periódicos

A Notícia, Rio de Janeiro: Marinoni, 1896-1911.

A Notícia, Rio de Janeiro: Marinoni, ano 21, n. 117, 19 e 10/05/1914, f. 1.

A Semana, 19/08/1893

Cidade do Rio, 16/12/1896

Gazeta de Notícias, 04/11/1885 ano 11, n. 338, f. 2

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&PagFis=6674&Pesq=asylo%20de%20meninos

Gazeta de Notícias, 30/11/1889

Gazeta de Notícias, 18/01/1892

Gazeta de Notícias, 05/01/1896

Gazeta de Notícias, 08/08/1896

Gazeta de Notícias, 17/05/1914

Gazeta de Notícias, 12/06/1914

Fon-Fon, ano 1, n. 2, 20/04/1907, p. 31. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pesq=avenida%20central&pasta=ano%20190>,

Acesso em 30/12/2017

Fon-Fon, Rio de Janeiro, 27/04/1907, Ano 1, n. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=73&Pesq=theatro%20municipal>

Acesso em: 24/01/2018.

Fon-Fon, Rio de Janeiro, 05/12/1908, ano 2, n. 35.

Fon-Fon, 25/05/1907

Fon-Fon, 11/10/1913

Fon-Fon, 18/07/1918

Fon-Fon, ano 5, n. 42, 21/10/1911, p. 27.

Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=8164&Pesq=glauco%20vel%C3%A1squez>>

Acesso em: 26/12/2017.

Fon-Fon, ano 5, n. 33, Rio de Janeiro, 19/08/1911, p. 18. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=5340&Pesq=Alberto%20Nepomuceno>>

Acesso em: 26/12/2017.

Fon-Fon, ano 8, n. 23, 06/06/1914, f. 28.

Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=18127&Pesq=Francisco%20Braga>>

Acesso em: 13/04/2017.

Fon-Fon, Rio de Janeiro, 28/03/1925. Ano 19, n. 13, p. 29. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pesq=francisco%20braga>>

Acesso em: 13/02/2018.

Fon-Fon, Rio de Janeiro, 14/03/1925, ano 19, n. 11. p. 34.

Fon-Fon, Rio de Janeiro, 18/10/1924, ano 18, n. 42.

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pesq=francisco%20braga>>

Fon-Fon, Ano 38, n. 13, 31/03/1945, f. 63. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=74408&Pesq=Francisco%20Braga>>

Jornal do Comércio, 16/11/1900

Jornal do Comércio, 17/11/1900

Jornal do Comércio, 19/11/1900

Jornal do Comércio, 21/05/1912

Jornal do Comércio, 23/05/1912

Jornal do Comércio, 12/07/1912

Novidades, 06/06/1887

O País, 21/01/1893

O País, Rio de Janeiro, 17/05/1900. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_03&pesq=m%C3%BAAsica%20popular&pasta=ano%20190>

Acesso em: 12/01/2016.

O País, 29/05/1913

O País, 21/05/1914

O País, 07/06/1914

O País, 10/12/1915

O País, 14/06/1916

O País, 13/11/1917

A Cigarra-Hebdomadário, 1895

Revista Ilustrada, 1890

O Malho, 1902

O Malho, Rio de Janeiro, 14/04/1906, Ano 5, n. 187. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&pesq=teatro%20lyrico&pasta=ano%20190>>

Acesso em: 08/10/2017.

O Malho, Rio de Janeiro, 16/04/1910, f. 46, Ano 9, n. 396. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&pesq=Francisco%20Braga&pasta=ano%20191>>

Acesso em: 16/12/2017.

O Malho, Rio de Janeiro, 06/06/1914, Ano 13, n. 612, f. 16. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pasta=ano%20191&pesq=restaurant%20assyrio>>

Acesso em: 08/10/2017.

O Malho, Rio de Janeiro, 24/04/1926, ano 1926, n. 1232, f. 29.

O Malho, Rio de Janeiro, 07/12/1933, ano 32, n. 27. f. 31. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&PagFis=77175&Pesq=Francisco%20Braga>>

Acesso em: 16/12/2017.

O Malho, Rio de Janeiro, Ano 34, n. 3, abril, 1940, f. 25. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&PagFis=77175&Pesq=Francisco%20Braga>>

Acesso em: 16/12/2017.

O Malho, Rio de Janeiro, ano 41, n. 24, jan./1942. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pasta=ano%20194&pesq=Francisco%20Braga>>

Acesso em: Acesso em: 16/12/2017.

Revista Kósmos, Rio de Janeiro, ano 1, n. 6, jun./1904. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=146420&PagFis=298&Pesq=m%C3%BAsica>>

Acesso em: 30/01/2016.

Sites:

Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro, Disponível em:
<<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/teatroXperiodo.asp?cdp=19&cod=89>>,
acesso em: 14/08/2017.

ANEXOS

Anúncios da programação dos teatros na Gazeta de Notícias, no Rio de Janeiro em uma segunda-feira de 1894. Nota-se a apresentação de espetáculos em 6 teatros diferentes na segunda-feira, 27 de agosto de 1894. No teatro Lucinda (canto superior direito) uma companhia espanhola de zarzuelas. Na coluna do meio, da esquerda para a direita: No Teatro Sant'anna, *O sino do eremitério*, opereta do maestro português Alvarenga, com regência do maestro Mesquita (provavelmente Henrique Alves de Mesquita), no Teatro Variedades o espetáculo era *Os amores de Psyché*, teatro musicado com regência do compositor, regente e arranjador Luiz Moreira; no São Pedro de Alcântara anunciava-se *A Dama das Camélias*, drama de Alexandre Dumas Filho; no Teatro Apollo uma ópera cômica intitulada *Vovó*; no Teatro Lírico estava em cartaz o drama musical *Lohengrin* de Wagner, com regência de Mancinelli; e no Recreio Dramático o drama *O Caleidoscópio Gigante* (Gazeta de Notícias, 27/08/1894).

Fonte: Gazeta de Notícias. 27/08/1894.

Anexo 2

Teatro Lírico: Entre o final do século XIX até a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1909, o Teatro Lírico foi o principal palco das grandes óperas e da música sinfônica no Rio de Janeiro. A edificação datava de meados da década de 1850, mas foi inaugurado como teatro em 1871 com o nome Teatro D. Pedro II. Em 1875 passou a chamar-se Teatro Imperial D. Pedro II. Com a Proclamação da República seu nome foi alterado para Teatro Lírico. Tratava-se de um teatro de grande proporção, com capacidade máxima para 2500 pessoas. Foi demolido em 1934.

Figura 17 – Fachada do Teatro Lírico, Rio de Janeiro.

Fonte: Acervo Ctac-Funarte.

Anexo 3

Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Figura 18 – Teatro Municipal do Rio de Janeiro em construção.

Fonte: Fon-Fon, 27/04/1907, p. 21

Figura 19 – Charge relacionando o aumento dos impostos e a construção do Teatro Municipal.

Fonte: O Malho, 06/06/1908, p. 5.

Anexo 4

O recém acabado edifício do Teatro Municipal foi capa da Fon-Fon, às vésperas de sua inauguração.

Figura 20 – Teatro Municipal na capa da Fon-Fon

Fonte: Fon-Fon, 10/07/1909.

Anexo 5

Como vestir-se para espetáculos líricos. As revistas ilustradas visavam também o público feminino, estar vestida adequadamente era fundamental para as elites frequentadoras dos teatros, onde tão importante quanto o espetáculo era a visibilidade social. A seguir vemos parte da seção feminina da Revista O Malho. Entremeadas entre as dicas da moda europeia para frequentar os espetáculos líricos, símbolos da participação da sociedade fluminense na “civilização”, nota-se receitas muito nacionais, como o bolo de aipim com coco.

RIO DE JANEIRO, 14 DE ABRIL DE 1906

O RIO CHIC

Supplemento de modas dedicado às famílias brasileiras
SOB A DIRECÇÃO DE MME. LEONIE DE BLONDEL

Chronica

ESTAÇÃO THEATRAL... E CHAPÉOS

Um dos muitos indícios de que o Rio de Janeiro entrou definitiva na evolução civilisadora e europeizante (si é que se pôde empregar palavra tão comprida e nova) é a estação theatral.

Antigamente isso era cousa desconhecida aqui. O movimento dos theatros era uniforme e estes durante o anno inteiro; apenas o theatro lyrico tinha a sua época determinada. Os demais theatros mantinham-se abertos e apresentando novidades de janeiro a dezembro.

Depois o theatro local foi desaparecendo pouco a pouco, ficaram reduzidos ás visitas das companhias portuguezas e como estas só podem vir ao Brasil durante a *novel-aison* de lá, ficou essa época sendo a «estação» daqui.

E' mais uma elegancia europeia adoptada pela capital brasileira.

A estação carioca começa agora; falemos pois do que mais interessa á moda em questão de theatros.

Falemos de chapéos... Não para indicar o estylo em

voga porque, para falar com franqueza em materia de chapéos, a moda de hoje é usar tudo. Os figurinos e as chronicas de Pariz admittem todos os generos; usa-se o chapéo enorme principalmente á amazona que está se tornando de rigor para *foilettes* de passeio, usa-se o *canotier* minúsculo, o tricornio, o chapéo *empire*, as *toques* grandes ou pequenas... uma variedade infinita.

Só quanto a côr é que a moda abserva mais ou menos a corrente estabelecida este anno — a côr consagrada é o amarello. Para chapéos usa-se especialmente a côr de limão e o ouro velho que fica muito bem nas morenas.

Mas não é disso que se trata, esta chronica tem por fim principal recordar que as modistas parizienses conseguiram um terreno de conciliação entre o sexo forte, que reclama o seu direito de ver o palco, direito contra o

VESTIDO PARA RECEPÇÃO

Elegantissimo em sua magnifica simplicidade. Camiseta de seda leve, branca ou de cor clara, saia de cinto de cor escura, sahindo nas costas em bico e no peito, preso por largos suspensorios da mesma fazenda.

Tambem se pôde fazer com esse figurino um delicioso vestido caseiro, com a camiseta de cassa.

VESTIDO PARA PASSEIO

Saia-cinto lisa, ornada apenas com quatro *biaises* estreitos e interrompidos.

Corpete-bolero muito curto, formando largas dragonas sem costura.

Camiseta lisa de seda branca, com mangas compridas.

Chapéo amazona com grandes plumas.

Figura 21 – Modelos para frequentar teatros

Fonte: O Malho, 14/04/1906, p. 7.

qual attentam clamorosamente os magníficos e monumentaes chapéus, e o sexo gentil que não se quer privar da elegancia do toucado.

Para isso inventaram os *chapeaux couronnes*. São verdadeiras corôas lindíssimas, algumas simulando folhas de louro, outras de rosas, de violetas... O effeito é encantador e as vantagens são indiscutíveis.

VESTUARIO PARA O THEATRO LYRICO

Vestido *tulle* palhetado sobre uma sombra de setim. Corpete em folhos diagonaes, sem mangas.

Como unicos enfeites babados de rendas na fimbria da saia, pregados com phantasia e longa *guirlande* de flores com folhos verdes circumdando toda a saia e subindo até o hombro esquerdo.

Toque turbante de setim com corôa tambem de *tulle*.

A MODA

CAMISETAS

A camiseta não é a moda do dia é de ha muitos annos, mas agora pôde-se dizer que é a moda de todos os dias. Nenhuma senhora pôde dispensal-a.

A moda das camisetas como todas as cousas praticas e de elegante simplicidade vem da Inglaterra e foi bem aceita em toda a parte.

O unico inconveniente da camiseta é exigir uma excellente costureira, pois a sua simplicidade não permite occultar o menor defeito no côrte ou na execução. Uma blusa pôde ser feita de qualquer modo porque as guarnições a tornam sempre graciosas; a camiseta deve ser simples, modelar o corpo sem ser collante... Pôde-se comprar uma blusa preta, a camiseta deve ser sempre cortada por medida.

A cor branca continúa a ser a preferida para as camisetas e vai muito bem especialmente com as saias de cinto.

Usa-se gravata de dar laço. Em collarinhos é que não ha grandes novidades. Em todo o caso os mais elegantes são os collarinhos lisos sem bordados, sem *biaises*.

BOLO DE AIPIM COM COCO

Um prato fundo de aipim ralado, um côco, sete ovos, duas colheres das de sopa cheias de manteiga, e assucar que adoce; mexe-se tudo bem e bota-se em fôrma untada de manteiga, levando-se ao forno com temperatura regular.

Figura 22 – “Civilização” nos trópicos.

Fonte: O Malho, 14/04/1906, p. 8.

Figura 23 – Crônica sobre apresentação de Tristão e Isolda no Teatro Lírico em 1910

Fonte: Fon-Fon, 01/01/1910, ano 4, n. 1, p. 21.

Anexo 7

Apresentação de Glauco Velásquez na Fon-Fon. O crítico do Jornal do Comércio referido na reportagem é Rodrigues Barbosa.

O MOMENTO MUSICAL

Glauco Velasquez

Glauco Velasquez é brasileiro, apesar da feição hespanhola do seu sobre-nome. No seu início de vida artística, Glauco Velasquez, dedicou-se à pintura e à escultura, demonstrando assim a pronunciada feição artística do seu temperamento. Chegando da Itália, fez a sua primeira educação no antigo Instituto Profissional, de onde saiu para os cursos do Instituto Nacional de Musica.

A musica era a formula definitiva das predilecções artisticas do joven artista e foi nella que o seu sentimento foi se determinando e apurando, até chegar á revelação de agora.

Reconhecendo que assim se affirmava o seu temperamento, Glauco Velasquez, deu ao estudo da musica todo o seu esforço e toda a sua dedicação. Era-lhe facil o triumpho, portanto, dadas as qualidades essenciaes que possuia para tornar-se, em pouco tempo uma figura de destaque no nosso, aliás, valioso meio musical.

Glauco Velasquez não é apenas um interprete distincto das obras dos mestres; não se limita somente á demonstração de seus conhecimentos technicos da especialidade a que se dedicou, é sobretudo, um compositor d'inspiração segura, de sentimento raro e possuidor de uma vasta educação artistica, que o tornam considerado e amado dos seus companheiros e dos mestres da composição musical.

Nos seus trabalhos nota-se um colorido quente tão proprio aos temperamentos meridionaes e um suave sentimento de inspiração, que empresta ás suas composições uma verdadeira nota pessoal.

Os mestres já disseram do seu valor, o que elle tem de real e accentuado.

E nós nesta pagina que se destina á apresentação dos que chegam, dos que surgem com a efficacia do merito, não tentaremos detalhar mais, do que já foi, esse mesmo merito reconhecido.

Damos apenas uma impressão pessoal, com a franqueza precisa da nossa sinceridade, concorrendo assim para a vulgarisação e conhecimento de um artista que merece a consagração do applauso publico.

E para mais documentar o acerto destas nossas considerações transcrevemos aqui, um trecho da opinião que, do talento e do merito de Glauco Velasquez, faz o critico do *Jornal do Commercio*, cuja competencia na materia é bastante conhecida:

«Cheio de crença e de fé, mas ainda não convencido da enormidade do seu valor; revestido de uma modestia que o incompatibiliza inteiramente para os processos que lhe possam facilitar a carreira, proporcionar-lhe evidencia e assegurar-lhe uma posição de destaque, o joven compositor continuaria sempre ignorado, se alguns admiradores, na altura de aquilatar-lhe os meritos raros, o não forçassem a uma audição de alguns dos seus trabalhos, nos limites de um programma de concerto de musica de Camera».

E' ainda a mesma autoridade, com a justiça da sua competencia, que afirma ainda: «O moço que estréia hoje é uma das futuras glorias do nome brasileiro».

A 20 de Setembro, ultimo, Glauco Velasquez, fez ouvir no salão do *Jornal do Commercio*, para um auditorio de escol, um punhado de magnificas composições suas, cuja interpretação coube ao que de mais culto, possui o nosso meio musical.

Foi assim que appareceu Glauco Velasquez, da inconcebivel modestia a que se votara para a rapida consagração merecida dos grandes musicos da emoção e do sentimento.

M. P.

Figura 24 – Glauco Velásquez na Fon-Fon.

Fonte: Fon-Fon, 21/10/1911, p. 27.

Anexo 8

Anos 1920, representantes da velha e da nova geração de compositores brasileiros.

O Malho 24 — Abril — 1926

A SOCIEDADE PROPAGADORA DAS BELLAS ARTES E A MUSICA NACIONAL

Maestro Francisco Braga

Maestro Villa Lobos

São verdadeiramente ingentes os esforços da benemerita Sociedade Propagadora das Bellas Artes em prol da Arte Nacional, quaesquer que sejam as suas manifestações. Não contente em manter a grande escola que é o Lyceô de Artes e Offícios, em cujas aulas e officinas são ministrados ás classes desfavorecidas desde os mais elementares rudimentos do desenho até os superiores *metiers* da pintura, da escultura, da lithographia, da xylographia, da gravura a aguafôrte; não satisfeita com a franquia ao publico dos salões da Bibliotheca Popular, vasto repositório de obras artisticas e de pedagogia; não exausta com a organização do Muséo de Arte Retrospectiva, riquíssimo mostruário dos primores devidos aos artistas e operários brasileiros das épocas colonial e do 1º e 2º imperios, peritos na escultura em jacarandá, cinzel em couro, prata e ouro — a Sociedade Propagadora das Bellas Artes, além de organisar exposições artisticas e industriaes, ha muito vem realizando grandes concertos orchestraes exclusivamente de peças musicas brasileiras.

Modestamente, sem reclame, abstrahindo qualquer idéa de lucro mercantil, a Sociedade tem, não só retirado do pó dos archivos composições de Francisco Manoel, Henrique de Mesquita, Padre José Mau-

ricio, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Carlos Gomes, Henrique Gurjão, etc., como feito exectar, em primeira audicção, inspiradas obras de Francisco Braga, Assis Republicano, Abdon Milanez, Henrique Oswaldo, Octaviano Gonçalves, Villa Lobos, Gallet, Menelen Campos, etc.

Os concertos realizados sob a regencia de Francisco Braga, Assis Republicano e Villa-Lobos, com orchestras de 65 professores do Centro Musical do Rio de Janeiro, não só atrahiram excepcional concurrencia, como mereceram sempre maxime louvores dos nossos melhores criticos musicas. O objectivo patriótico de popularizar as composições dos inspirados maestros brasileiros, tão sacrificados sempre na organização dos programmas dos nossos concertos, onde por injustificavel *rastaquerismo*, só figuram compositores estrangeiros, muitos dos quaes de technica e merito inferiores; o levantado escopo de incentivar o espirito de trabalho dos *novos* compositores brasileiros que começam já a reagir contra o desanimo em que se encontravam; o inaudito esforço de educar o gosto dos assistentes dos concertos; e o que é mais, realizando tudo isso *gratuitamente*, dão á Sociedade Propagadora de Bellas Artes immarcessiveis louros e justas glorias.

Maestro Assis Republicano

— 28 —

Figura 25 – Compositores de destaque na cena da música de concerto no Rio de Janeiro dos anos 1920

Fonte: O Malho, 24/04/1926, p. 29.

Anexo 9

Anos 1930. Evento realizado no estádio do Fluminense em 1933. Um grande espetáculo cívico com orquestra, coro orfeônico e bandas militares. Em destaque as regências de Francisco Braga e Villa-Lobos.

Figura 26 – Francisco Braga e Villa-Lobos

Fonte: O Malho, 07/12/1933, p. 31.

1942 – Francisco Braga: compositor brasileiro canônico.

OS GRANDES MUSICOS

Francisco Braga

Asilo dos Menores Desvalidos, criado pelo Ministro do Império, João Alfredo, não abrigou apenas inteligências vulgares. Abrigou, também, duas glórias da arte brasileira: João Batista da Costa, o mestre pintor, e Francisco Braga, o mestre músico. O primeiro já desapareceu. O segundo, mercê de Deus, continua vivo, rodeado do carinho dos discípulos e amigos, vergado ao peso dos anos e das glórias que conquistou em sua vida de artista.

Francisco Braga nasceu a 15 de Abril de 1868, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Filho de pais modestíssimos, surgiu do nada. Aos oito anos, recolheram-no ao Asilo, onde, desde logo, se destacou pela sua inteligência e pela sua decisiva vocação para a música. Ainda no Asilo, começou a frequentar o Conservatório de Música, hoje Escola Nacional de Música. Com a Proclamação da República, foi aberto um concurso para um "Hino da Proclamação da República", com letra de Medeiros e Albuquerque. O premiado seria o autor do hino que maiores aplausos conquistasse por ocasião de sua execução pública, para julgamento. Mas, apesar de ter sido o de Francisco Braga, o mais delirantemente aclamado, o prêmio foi dado a Leopoldo Miguez, que era o diretor do Conservatório, ao passo que Francisco Braga era simples aluno. O Governo, porém, reparou a injustiça, concedendo-lhe uma pensão, durante dois anos, para se aperfeiçoar na Europa.

Em Paris, mediante classificação em primeiro lugar, no concurso a que se submeteu com mais de trinta candidatos, foi admitido na aula de Massenet, no Conservatório. Terminado o prazo da pensão, foi o próprio Massenet quem se dirigiu ao governo brasileiro, pleiteando a prorrogação do período de estudos, tendo sido atendido. Braga, depois, viajou pela Alemanha, familiarizando-se com os ensinamentos da escola wagneriana. Fixou-se na ilha de Capri, onde compôs a "Jupira". De volta ao Brasil, realizou em São Paulo, uma brilhante série de concertos sinfônicos. Foi, por essa época, nomeado professor de Composição do Instituto

Nacional de Música, cadeira em que foi aposentado pela compulsória.

Fundada a Sociedade de Concertos Sinfônicos, a ela se dedicou Francisco Braga, de corpo e alma. E foi através da regência de centenas de concertos, que ele realizou, sabe Deus com que luta, o trabalho lento e exaustivo da educação do nosso público no gênero sinfônico. Pôde-se dizer que toda a sua vida ativa foi passada compondo, ensinando e divulgando o repertório de elite. Onde quer que surgisse uma iniciativa em prol da música, o seu nome era o primeiro que se inscrevia. Trabalhou exaustivamente. Conquistou com o próprio esforço a autoridade de que desfrutava. Apesar de afastado da atividade, por imperativos de saúde, Francisco Braga é ainda o Mestre, cuja palavra é ouvida sempre com respeito e acatamento.

Sua bagagem é vasta. Produziu muito em todos os gêneros. Evoluiu com a evolução, mantendo-se sempre clássico na forma. "Jupira", "O Contratador de Diamantes", "Anita Garibaldi", missas diversas, "Paysage", "Cauchemar", "Marabá", "A Pátria", "A Paz", "Oração pela Pátria", "Episódio Sinfônico", "Virgens Mortas", — são páginas repetidas a cada momento, e ouvidas sempre com entusiasmo. Mas há, mais do que tudo, para lhe imortalizar o nome, o "Hino à Bandeira", escrito sobre versos de Olavo Bilac, e que está na boca e no ouvido do Brasil inteiro.

Francisco Braga foi o músico brasileiro que mais trabalhou pela evolução musical, não só do Rio de Janeiro, mas de todo o país, visto que é daqui que ela irradia para os Estados.

Anexo 11

Na página seguinte reproduzimos a nota na revista Fon-Fon sobre o falecimento de Francisco Braga, em 1945. O texto já se aproxima do discurso da historiografia musical modernista, enfatizando que a música de concerto é música “de brancos” e que a música brasileira é o resultado da junção das “três raças tristes” (a frase famosa de Olavo Bilac, o poeta da *Belle Époque* brasileira) Além disso, o discurso, embora elogioso pela ocasião da morte do compositor, não é de exaltação. Diminui a importância de Braga ante as figuras de Nepomuceno e Oswald, destaca na sua obra o Hino à Bandeira e cita crítica de Cernicchiaro sobre seu estilo composicional

Notas de ARTE

FRANCISCO BRAGA

NA madrugada de mercurídia, 4^a. f., 14 de março, faleceu aos 76 anos de idade, o maior dos músicos brasileiros da atualidade — Antônio Francisco Braga.

Contemporâneo de Alberto Nepomuceno e Henrique Osvaldo, que o precederam no túmulo, e com eles formando uma grande trindade de músicos brasileiros — Francisco Braga, menor talvez do que Nepomuceno quanto à grandeza e à beleza da inspiração, ao poder da força emotiva, e do que Osvaldo quanto à delicadeza, á finura dos temas idealizados, parece-lhes igual senão superior na sabedoria técnica. Daí a sua música falar menos ao coração do que a dos seus dois grandes êmulos. Ouvindo-se-lhe as composições, ouve-se sobretudo o mestre de composição. Por isso mesmo o que predomina na sua obra é a música sinfônica e não a música melódica. As suas obras primas são sinfônias: *Marabá* e *Episódio Sinfônico*.

Mas a verdade é que a par das composições sinfônicas, ficaram populares, produções essencialmente melódicas como o *Hino à Bandeira* e *Virgens Mortas*, ambas com letra de Olavo Bilac.

Francisco Braga é com Alberto Nepomuceno um dos dois pioneiros da verdadeira música brasileira que não é música de índios e de negros, mas música de brancos, modificada pela dos dois outros elementos étnicos: "flor amorosa de três raças tristes", como lhe chama o poeta.

A glorificação de Francisco Braga não é só a do compositor, é também a do mestre exímio da sua arte.

Discípulo de Jules Massenet, o grande e célebre músico francês, Francisco Braga entrou

no Conservatório de Paris para o curso daquele mestre mediante um concurso em que, entre 22 candidatos, obteve o 1^o lugar. Familiarizado assim com a escola francesa, familiarizou-se depois com a escola alemã, através das audições wagnerianas em Beyruth, e por último entregou-se também á vida musical da escola italiana, embaçado pelas cantigas dos pescadores da ilha de Capri onde passou algum tempo, compondo a ópera *Jupira*, (que nunca ouvimos) e foi representada pela 1^a vez aqui no Rio em 20 de março

de 1899, e sobre a qual assim se exprime o maestro Cernicchiaro na sua "Storia della musica nel Brasile": "opera non priva di merito, pur sentendosi che gli manca un assieme di qualità che esige l'arte lirica: la vivacità d'invenzione, la fusione delle forze foniche, vocali e instrumentali... Attraverso le sue pagine, potremmo constatare che il compositore non è originale né nuovo; ma il suo stile é sempre sincero, sicuro ed elegante e, non privo di ispirazione, pur essendo alcune volte languido e melanconico."

Além de compositor e mestre de composição, títulos que mais o recomendam á lembrança da posteridade,

não se lhe devem esquecer dois outros, apesar de estarem longe do valor daqueles: o de diretor de orquestra e de organizador da *Sociedade de Concertos Sinfônicos*, que foi a matriz do movimento vitorioso em prol da música sinfônica no Brasil, o qual atingiu o apogeu com a *Orquestra Sinfônica Brasileira* do mestre dos mestres na batuta, que é Eugen Szenkar. Sem favor, Francisco Braga ficará na história da música brasileira, como um dos seus mais altos representantes. — OSCAR D'ALVA.

Antônio Francisco Braga

Figura 28 – Obituário de Francisco Braga.

Fonte: Fon-Fon, 31/03/1945, p. 63.

Anexo 12

Arte popular e arte oficial. Na página seguinte reproduzimos uma página da Revista O Malho. No topo, um registro fotográfico enviado do Ceará, da festa tradicional chamada congada. Trata-se de uma tradição afro-brasileira na qual é encenada a coroação do Rei do Congo, os personagens representam a corte. A festa envolve música e dança, cortejos e simulação guerreira, como uma dança de espadas. A revista satiriza o fato das pessoas representarem a nobreza na celebração e, no dia seguinte, voltarem ao seu trabalho. Alude também à intervenção policial. Na charge da parte inferior da página a referência é à construção da Escola Nacional de Belas Artes. A construção do edifício fez parte da reestruturação urbanística do centro do Rio de Janeiro, tendo sido construída na então Avenida Central, defronte ao Teatro Municipal. Na charge, a personificação da Escola de Belas Artes jaz no leito, de onde será retirada pelo presidente da República Rodrigues Alves, graças aos esforços do escultor Rodolfo Bernardelli.

COSTUMES DO NORTE

OS CONGOS—OS TRADICIONALES E POPULARES BRINQUEDOS DO ZÉ POVINHO DO NORTE DO BRASIL, ESPECIALMENTE DO CEARÁ.

Os congos, pelo natal, constituem o divertimento predilecto da população, tendo começo sempre em 23 de dezembro e terminando em 8 de janeiro. Nelles se fazem representar altos personagens como bem mostra a photographia, entre elles—O *Gorgulho*, rei do Outeiro; generaes, embaixadores, almirantes, principes e tantos outros nobres, que, no dia seguinte estão na vassoura ou nas pedras do mercado a gritarem—carne sem osso—à 1\$200 o kilo. Algumas vezes a função termina em trovoadas, o cacete toma então a palavra e o rei, apesar do manto e da corôa, é envolvido no saíseiro e no dia seguinte está na fachina...

NA REGIÃO DAS BELLAS ARTES

A Escola de Bellas Artes : — Até que enfim, meus amigos ! Vão vocês tirar-me daqui, onde eu definho, sentindo-me sem ar e sem luz, verdadeiramente aleijada ! — *Rodrigues Alves* : — Agradece a tua sorte aqui ao Bernardelli, que é mesmo um doudo por tua causa. Olhem que tem sido um sarna damnado ! Mas venceu. Apanhou-me os cobres para te instalar de accordo com os sonhos d'elle, e logo na Avenida ! — *Bernardelli* : — E' verdade, minha querida, eis a primeira pedra do sumptuoso edificio que vais ter ! — *A. Parreiras* : — E é justo que seja você quem lance a primeira pedra. — *Araujo Vianna* (de oculos) : — Todavia elle é o homem do *Christo e da adúltera*. Não devia, pois, lançar a primeira pedra ! — *Zé Povo* : — Ora, seu Araujo Vianna, deixe-se de trocadilhos agora. Prepare-se para nos escrever a fundo a historia do actual edificio da Escola !

Figura 29 – Arte popular e arte oficial

Fonte: O Malho 14/04/1906, p. 8.