UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

GABRIELA GASPAROTTO SOUZA

**Música de concerto 'à paulista' : um estudo sobre a criação de orquestras
sinfônicas em São Paulo na década de 30**

(versão corrigida)

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

**Música de concerto 'à paulista' : um estudo sobre a criação de orquestras
sinfônicas em São Paulo na década de 30**

GABRIELA GASPAROTTO SOUZA

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Culturas e Identidades
Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Flavia Camargo Toni

(versão corrigida)
A versão original está disponível para consulta no Instituto de Estudos
Brasileiros

São Paulo

2021

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

S729

Souza, Gabriela Gasparotto

Música de concerto 'à paulista' : um estudo sobre a criação de orquestras sinfônicas em São Paulo na década de 30 / Gabriela Gasparotto Souza ; Flávia Camargo Toni, orientadora -- São Paulo, 2021.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: tensões, rupturas e continuidades entre passado, presente e futuro.

Título em inglês: Concert music 'paulista way' : an essay about the symphonic orchestras in early 1930's in the city of São Paulo.

Descritores: 1 Orquestras – São Paulo 2. Música instrumental – São Paulo – Século 20 3. Entreguerras. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Toni, Flávia Camargo, orient. III. Título.

IEB/SBD94/2021

CDD 22.ed. 784.2

AGRADECIMENTOS

À professora Flávia Toni, pela paciência sem medidas e generosidade com o conhecimento. Este trabalho não teria sido realizado sem sua ajuda.

Aos meus pais, Vera Lúcia e Avelino.

A todo o pessoal do IEB, da portaria, limpeza, secretaria, Arquivo e Biblioteca, mas principalmente às técnicas da secretaria do IEB, Daniele e Cristina; e ao arquivista do Arquivo IEB, Adriano Meyer.

À professora Ana Paula Simioni e sua classe de projetos, por lerem meu texto e o criticarem justamente.

Ao professor Fábio Cury e à Virgínia Bessa, por terem participado da banca de qualificação e pelas sugestões preciosas.

Aos meus colegas de mestrado e grupo de estudos: Marcelle, Ana Lúcia, Biancamaria, Paulo, Priscila, Flávia e Fernando, que sempre ajudaram com sugestões de leitura e apoio psicológico. Me mostraram que é possível e não estamos sozinhos.

A você que ler e continuar os debates.

RESUMO

SOUZA, Gabriela Gasparotto. Música de concerto 'à paulista': um estudo sobre a criação de orquestras sinfônicas em São Paulo na década de 30. Dissertação de Mestrado – Instituto de Estudos Brasileiros, USP. São Paulo: 2021.

Esta pesquisa trata das principais Sociedades Sinfônicas sediadas na cidade de São Paulo no final da década de 20 e início da década de 30 – entre elas a Sociedade de Concertos Sinfônicos e a Sociedade Sinfônica de São Paulo. Dependentes do apoio financeiro da sociedade civil, seus projetos não conseguiram perdurar. Apesar disso, tiveram papel importante na formação de público e alguns de seus defensores permearam os aparelhos do Estado com políticas públicas que visavam a difusão da música sinfônica e a subvenção de uma orquestra oficial. Analisando os cenários, instituições e pessoas envolvidas; buscamos estudar esse meio musical imerso no cotidiano paulistano e quais suas consequências para a institucionalização de orquestras nos anos que se seguiram. Para isso, utilizamos como fonte primária artigos em jornais da época, programas musicais, documentos oficiais e consulta a arquivos pessoais. Com o decorrer do trabalho, a questão musical se dissolve e as interações sociais e políticas se demonstraram mais determinantes para a manutenção de uma orquestra.

Palavras-chave: Orquestras, Música Instrumental, cidade de São Paulo, Entreguerras.

ABSTRACT

This research is about the Symphonic Societies in the city of São Paulo in the early 1930's – the Symphonic Concert Society and the Symphonic Society of São Paulo. In need of civil society financial support, these projects did not endure. Despite that, they had an important role captivating public and some of their defenders were able to achieve public administration post and work for measures to establish an official orchestra. Through ambience, institutions and people analysis, we studied this musical scene inside the city life, and which consequences to orchestras' implementation were seen in the following years. With that in mind, we consult personal archives, papers in periodical publication and the concerts flyers. As the research were been written, the musical issue revealed itself into a political-social issue.

Keywords: Orchestras, Instrumental music, city of São Paulo, Interwar Period.

Lista de siglas e abreviaturas

AOSSP	Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo
CMSP	Centro Musical São Paulo
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
OSCMSP	Orquestra Sinfônica do Centro Musical São Paulo
SCC	Sociedade de Concertos Clássicos
SCLK	Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky
SCS	Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo
SCSP	Sociedade de Concertos Sinfônicos Philharmonia
SPAM	Sociedade Pró Arte Moderna
SPSP	Sociedade Philarmônica de São Paulo
SSSP	Sociedade Sinfônica de São Paulo

Lista de figuras

Fig. 1: Greve dos Músicos no <i>Correio Paulistano</i> em 1913	25
Fig. 2: Foto da diretoria da SCS publicada n'A <i>Cigarra</i> nº 197, 1922	37
Fig. 3 Propaganda da Sociedade Philarmônica de São Paulo	51
Fig. 4: Propaganda da temporada Villa-Lobos de 1930, frente	52
Fig. 5: Propaganda da temporada Villa-Lobos de 1930, verso	52

Lista de tabela

Tabela 1 - Atividade das Sociedades Sinfônicas	35
---	----

Sumário

<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>1</u>
<u>CAPÍTULO 1 - SÃO PAULO: SOCIEDADE E MÚSICA NA DÉCADA DE 30</u>	<u>5</u>
1.1 OS MECENAS E OS DEFENSORES DA MÚSICA	9
1.2 AS OPÇÕES DO ENTRETENIMENTO MUSICAL EM SÃO PAULO	15
1.3 VIDA DE MÚSICO: QUAIS AS OPORTUNIDADES DE TRABALHO?	18
1.3.1 O CENTRO MUSICAL SÃO PAULO	22
<u>CAPÍTULO 2 – AS ORQUESTRAS SINFÔNICAS COMO PROTAGONISTAS</u>	<u>28</u>
2.1 OS PRECURSORES DAS SOCIEDADES SINFÔNICAS	31
2.2 AS SOCIEDADES SINFÔNICAS NA CIDADE DE SÃO PAULO	34
2.2.1 SOCIEDADE DE CONCERTOS SINFÔNICOS	35
2.2.2 SOCIEDADE SINFÔNICA DE SÃO PAULO	40
2.2.3 OUTRAS ASSOCIAÇÕES	44
2.3 A TEMPORADA VILLA-LOBOS DE 1930	52
<u>CAPÍTULO 3 - “MÚSICA DE PANCADARIA”: DISPUTAS NA CENA SINFÔNICA PAULISTANA</u>	<u>56</u>
3.1 LUTA PELO SINFONISMO: COMO MÁRIO DE ANDRADE TRATAVA A QUESTÃO SINFÔNICA	57
3.2 A MÚSICA PERMEIA O ESTADO: O DEPARTAMENTO DE CULTURA	61
3.2.1 A ORQUESTRA DO DEPARTAMENTO DE CULTURA E OS CONCERTOS POPULARES	66
3.3 OS ORÇAMENTOS E MANUSCRITOS	68
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS - O PONTO CULMINANTE: INÍCIO DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DE CORPOS ESTÁVEIS</u>	<u>71</u>
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	<u>74</u>
<u>ANEXOS</u>	<u>79</u>
<u>ANEXO I - COMPONENTES DA SOCIEDADE DE CONCERTOS SINFÔNICOS E DA SOCIEDADE SINFÔNICA DE SÃO PAULO</u>	<u>79</u>

<u>ANEXO II – MANUSCRITO TROCADO ENTRE FRANCISCO MIGNONE E MÁRIO DE ANDRADE</u>	<u>82</u>
--	------------------

<u>ANEXO III – ALGUNS ARTIGOS SINFÔNICOS DE MÁRIO DE ANDRADE</u>	<u>86</u>
---	------------------

INTRODUÇÃO

Um dos problemas quando tratamos de orquestras na história musical brasileira é a falta de pesquisas, o que tem melhorado nos últimos anos¹. Ricardo Teperman (2016), em sua pesquisa sobre a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), escreve que muitas vezes tentou-se instituir corpos sinfônicos estáveis em São Paulo, mas “um estudo sistemático desses esforços ainda está por ser feitos e as análises preliminares (...) são contribuições importantes” (2016: 113). Em sua dissertação de mestrado sobre a Orquestra Petrobrás Sinfônica (Rio de Janeiro), Gabriela Kronemberger (2014) pontua: “há poucos trabalhos que tratam da história musical brasileira, cujo enfoque seja o desenvolvimento e surgimento das orquestras no Brasil”.

A força motriz deste trabalho foi analisar os cenários e instituições que apoiaram a música sinfônica na cidade de São Paulo e posteriormente transferiram para o Estado a função de principal financiador, culminando na Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, orquestra com casa, nome e sobrenome.

Este foi um assunto querido para Mário de Andrade, pois ter orquestras seria um pré-requisito para que se produzissem composições “genuinamente” brasileiras, que o movimento modernista defendia. Se não houvessem orquestras brasileiras, quem divulgaria o repertório de nossos compositores para além de pequenas amostras do exotismo sul-americano para europeu ver? E essa era uma pretensão expressa por alguns desses grupos pioneiros, pois promoveram concursos de composição de peças inéditas e se preocuparam em executar peças de compositores brasileiros em suas réцитas.

As primeiras orquestras sinfônicas da cidade funcionaram principalmente na década de 20 e 30, e foram organizadas por associações beneméritas de músicos e/ou apoiadores das artes, e muitas foram chamadas “Sociedades Sinfônicas”. As orquestras eram sustentadas pelos sócios, assinaturas e venda de bilhetes e pequenas contribuições de comerciantes locais com propagandas nos programas, e eventualmente uma subvenção estatal. Com os custos elevados - salário dos músicos referente aos ensaios e apresentações, aluguel

¹ Ver TONI (1995), RODRIGUES (2003), BESSA (2012), TEPERMAN (2016) e BOMFIM (2017).

da sala de concertos, compra de partituras, pagamento de direitos autorais e solistas – e a falta de patrocinadores, a maioria delas não chegava ao segundo ano. Mas a falta de dinheiro não foi o único determinante para a existência truncada das orquestras, e trataremos disso no decorrer do trabalho.

A linha temporal foi dada pela atividade dessas sociedades sinfônicas, e também pelo funcionamento do Departamento de Cultura sob a direção de Mário de Andrade (1935-38), um órgão público com muitas frentes de atuação, e entre elas, divulgar concertos sinfônicos e com um projeto de ter uma orquestra própria financiada pela Prefeitura da cidade de São Paulo².

Concentrei-me na cidade de São Paulo, mas é importante dizer que no interior do estado também houve sociedades em prol da música sinfônica, com destaque para a Sociedade de Concertos Sinfônicos de Ribeirão Preto, em 1923, a Sociedade de Cultura Artística de Ribeirão Preto, em 1937, que contribuíram para a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, fundada em 1938 e ainda atuante³; e a Sociedade Sinfônica Campineira, fundada em 1929, que posteriormente se tornou a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, sendo que esta última se apresentou na capital São Paulo.

Ressalto que este trabalho não tem um viés estético, assim análises interpretativas ou composicionais não foram o primordial – mesmo porque seria quase impossível analisar a interpretação dessas orquestras pela falta de gravações consistentes -, e por isso sigo um viés sociológico e histórico, marcado pela minha formação em Ciências Sociais.

No primeiro capítulo, apresento a “identidade” paulista e a cidade de São Paulo. Num primeiro momento falo da pretensão de liderança que o estado de São Paulo sempre almejou e conseguiu alcançar parcialmente através do poderio econômico concedido pelo café e pelos ideais republicanos. São Paulo queria construir sua própria identidade e coloca-la como relevante na história

² Esta seria a primeira iniciativa de criar uma orquestra estatal em São Paulo. No Rio de Janeiro, porém, a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal havia sido oficializada em 1931, sendo a primeira orquestra subvencionada com dinheiro público no país. A trajetória carioca não foi muito diferente da paulista, no sentido que primeiro houve “sociedades sinfônicas” que posteriormente culminaram na orquestra oficial, com destaque para a atuação de Francisco Braga (1868-1945), que teve sua Sociedade de Concertos Sinfônicos atuante de 1912 a 1934. No entanto, o caso do Rio de Janeiro tem suas particularidades e merece um trabalho a parte, e não nos aprofundaremos nesta pesquisa.

³ Ver HADDAD, Gisele. Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP): representações e significado social. 2009. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

brasileira até aquele ponto. A cidade de São Paulo era a síntese desse poder e pretensão, e para nossa pesquisa, é ao mesmo tempo boca de cena e coadjuvante com fala e poder de mudar a narrativa, uma vez que uma Revolução como a de 32 paralisa o cotidiano. Falar da cidade é falar da vida que se desenrolava nela, dos divertimentos e características do setor musical. Após, abordo a questão dos financiadores das artes, porque a elite paulistana defendia e está tão ligada a música sinfônica nesse período. Ao final, a vida dos músicos e as oportunidades de trabalhos no período são analisadas, como se organizavam em orquestras e em uma classe trabalhista.

No segundo capítulo, inicio tratando de como concertos e orquestras foram tomando características diferentes com o passar dos anos e como as práticas foram se popularizando e se complexificando, bem como essas práticas chegaram ao Brasil e quais foram os precursores das sociedades sinfônicas. No tópico seguinte abordo as protagonistas desta dissertação, as *orquestras das sociedades sinfônicas*: suas origens, seus componentes, os momentos brilhantes e os contratempos que causaram o fim das atividades. Pela quantidade que pudemos levantar, contando mesmo os agrupamentos menos relevantes, havia público e vontade de tocar esse repertório.

O terceiro capítulo é o desenvolvimento do enredo que esses personagens escreveram, principalmente através das críticas musicais de Mário de Andrade. Este capítulo trata dos conflitos e de uma época “pós Sociedades Sinfônicas” e “pré-institucionalização”, quando não havia uma orquestra subvencionada, mas buscava-se meios para que isso fosse realizado, tanto pela Orquestra contratada pelo Departamento de Cultura quanto através de um manuscrito escrito por Francisco Mignone para Mário, orçando uma orquestra e pontuando o que seria imprescindível para sua viabilidade. Tento demonstrar que apesar de pequeno, o círculo sinfônico paulista estava em ebulição e em conflito nos mais diversos níveis: disputa dos músicos entre si, disputa entre nacional e estrangeiro, diferenças políticas e de como a música *deveria* ser de acordo com um ideal modernista. O fim da principal Sociedade Sinfônica em 1931, a Sociedade de Concertos Sinfônicos, criou uma espécie de vácuo que impulsionou o lançamento de outros grupos; sensibilizou o público e confluiu com a chegada ao poder de dirigentes que viam na cultura uma ferramenta.

Minhas principais fontes foram os programas musicais do Acervo Mário de Andrade no Arquivo do IEB, os artigos e notícias publicados em jornais e relatos autobiográficos.

Apesar de muitas vezes falar de “músicos” em geral ou a “cena musical em São Paulo” e estes serem termos muito abrangentes, esta pesquisa tem um recorte específico e tento circunscrever a cena musical e o trabalho dos músicos ao microcosmo sinfônico.

Ainda assim, o sinfonismo é indissociável dos cinemas e dos teatros, pois são os principais ambientes em que os músicos circulavam e se apresentavam. Foi difícil tentar estabelecer um equilíbrio focal, que ora se restringe e ora se amplia, considerando tantas variantes envolvidas numa São Paulo em constante transformação.

CAPÍTULO 1 - SÃO PAULO: SOCIEDADE E MÚSICA NA DÉCADA DE 30

À primeira vista, falar das cidades-sedes de orquestras parece ser tangencial. Mas quando analisamos mais de perto, esta característica salta aos olhos: a maior parte está ligada a grandes centros urbanos. Podemos atribuir este fato à grande circulação de pessoas e músicos, mas principalmente à concentração de dinheiro.

Orquestras são mantidas e estabelecidas pelo excedente. Difícil pensar em cidades ou instituições filantrópicas com grandes orquestras que não estejam vinculadas a centros econômicos. É difícil pensar mesmo em orquestras sociais e de formação de músicos descoladas de um grande apoiador ou grupo de apoiadores. Por isso que para a longevidade de uma orquestra, não se pode contar apenas com os músicos, mas também com uma cidade ou um grupo de financiadores.

A trajetória de São Paulo é particular em relação às outras grandes metrópoles do Brasil: era uma cidade de passagem e entreposto. Não é uma cidade litorânea e por isso não possuía um porto, nem era tão povoada até a segunda metade do século XIX. O café mudou a história do estado e do país. O café trouxe riqueza, recursos e pessoas; e a possibilidade de transformar essa riqueza em hegemonia política e cultural, pois até a Proclamação da República em 1889, o estado ainda não era tão influente na vida política brasileira.

Dito isto, havia uma pretensão da elite paulista ao final do século XIX de se colocar no centro do poder, e duas instituições para construção da memória da cidade são fundadas – o Museu Paulista e o Instituto Histórico de São Paulo. E esse dado é fundamental, porque história e identidade traz capital político para um povo ou região. Em um artigo tratando dessas iniciativas, Lília Schwarcz⁴ apresenta a vida cultural de São Paulo como aquém do vizinho Rio de Janeiro e apesar da riqueza, os aparelhos artísticos da cidade eram tímidos. “Tudo ocorria no Rio de Janeiro – teatros, saraus, concertos”. (2004: 163). O que também se refletia pelo registro da história brasileira oficial, que era contada a partir do Rio de Janeiro e por instituições cariocas. A autora

⁴ SCHWARCZ, Lília. “A construção de uma identidade paulista”, p. 163-189. In: BUENO, Eduardo. *Os nascimentos de São Paulo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004

argumenta que o fortalecimento da imagem do bandeirante é resultado desse impasse, se pretendia fazê-lo um símbolo do estado e da nação, e colocar a *imprescindível* contribuição paulista na narrativa oficial para além dos feitos políticos e econômicos mais recentes à época. Ou seja, por mais que estivesse mais perto de se colocar no centro do poder federal com o ideário e o Partido Republicano no início do século XX, a elite paulista ainda reivindicava uma hegemonia cultural que não alcançara.

Justamente nesse período, a cidade começa a se acostumar com o excedente de recursos, mas só dinheiro não explica seu desenvolvimento cultural. O estabelecimento de uma classe burguesa será determinante para a sua dinâmica artística. Uma elite outrora “caipira” aposta na educação burguesa dos filhos e filhas, e no âmbito musical, destaca-se a disseminação da prática pianística⁵. O “gosto” pela música, pela arte e também pela tradição europeia passam a ser valores prezados por parte da elite paulista também como afirmação e distinção social.

Na organização das primeiras sociedades beneméritas, os grupos sociais em ascensão interferirão nos desígnios da manutenção das orquestras e orientação dos projetos, bem como tornarão estas organizações como espaços para convívio de prestígio. Uma Sociedade criada por músicos, a Sociedade de Concertos Sinfônicos (1921-1931), tem projeto diferente da Sociedade Sinfônica de São Paulo (1930-1931), idealizada por *damas* da alta sociedade e intelectuais paulistas. Em São Paulo, os músicos - principalmente de origem italiana se falamos de repertório sinfônico - tem uma participação significativa e seu status social se aproxima muito mais de uma classe de profissionais liberais do que dos grandes financiadores de arte, e a diferença de posição social causa divergências na orientação de cada Sociedade Sinfônica.

⁵ São Paulo tem muito gosto pelo piano, tanto em famílias abastadas quanto na classe média. Em suas crônicas “Pianolatria”, publicada no 1º número da *Klaxon* (1922), e “O pai da Xênia” (1927) – publicada no *Diário Nacional* em 30 de dezembro de 1927 com o nome de “O pai do gênio” e compilada em *Música, doce música* (1976: 262) -, Mário de Andrade usa os causos para demonstrar como muitas vezes as famílias com jovens prodígios esperavam no “virtuosismo” dos rebentos uma esperança de ascensão social. A popularidade do piano também é notável pela prolífica geração de pianistas que tem Guiomar Novaes como caso notável. Ver BINDER, Fernando. *Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, USP. São Paulo, 2018.

Mas tampouco podemos restringir o enredo à esfera econômica, pois envolve políticas, hierarquia social e capital simbólico⁶, relações pessoais e referenciais estéticos. Em uma cidade com grande demanda por lazer como pano de fundo, a São Paulo daquele período acompanha movimentos de aproximação e distanciamento entre músicos e uma classe abastada que se organiza em prol da música sinfônica. Entre similitudes e diferenças, cada grupo defende seus interesses, que nem sempre são econômicos e nem se restringem a um único elemento, podem ser status ou honra, sociabilidade, divertimento, defesa da arte ou fortalecimento da cultura paulista.

Por isso, mais do que uma construção de um ideal estético-interpretativo, tratar de orquestras nesse período é tratar da sociedade e da vida musical de São Paulo na década de 30. Não havia uma prática concretizada, nem por parte do público nem por parte dos executantes, e o que se conhecia de novos repertórios e referências de boas interpretações eram as gravações estrangeiras, e eventualmente alguma turnê dessas orquestras na América do Sul. Cativar o público e as autoridades era um trabalho ainda por se fazer. Apesar de compartilhar com a ópera de uma “áurea de grande arte” – dimensão ressaltada pelas classes mais altas como fator de distinção, era necessário criar um espaço para a música sinfônica diverso do que ocupava os teatros na maior parte do tempo: companhias líricas, concertos-solos (de piano em sua maioria) e teatro musicado.

Estes são anos de consecutivas mudanças na estrutura urbana e política. Em 1929, como reflexo da economia mundial, o café sofre uma súbita desvalorização. Em 1930 ocorre a eleição para escolha de presidente que

⁶ “Quando o único capital útil, eficiente, é o capital (...) legítimo, a que se dá o nome de ‘prestígio’ ou ‘autoridade’, neste caso, o capital econômico pressuposto, quase sempre, pelos *empreendimentos culturais só pode garantir os ganhos específicos produzidos pelo campo* – e, ao mesmo tempo, os ganhos ‘econômicos’ que eles sempre implicam – se vier a converter-se em capital simbólico: a única acumulação legítima, tanto para o autor quanto para o crítico (...), consiste em adquirir um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar, além de objetos (é o efeito de grife ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, exposição, etc.), portanto, de dar valor e obter benefícios desta operação.” (BOURDIEU, 2008: 20). Capital simbólico se refere aos “ganhos específicos produzidos pelo campo”, ou seja, quando os pares validam práticas que compartilham como detentoras de um valor que transcende o dinheiro. No caso de um músico, poderia ser o reconhecimento de suas habilidades técnicas por outros músicos e críticos, e pelas relações sociais que consegue estabelecer, de modo a acumular esse capital específico, o que também pode ser estendido a uma orquestra. É uma forma de explicar o efeito de *grife* que grandes solistas causam na venda de bilhetes, e como um alto capital simbólico pode ser revertido em ganho econômico ou político em longo prazo.

elege o candidato paulista Júlio Prestes, mas em outubro daquele ano, estoura a Revolução que coloca Getúlio Vargas no cargo mais alto da Federação e fere o orgulho paulista. Em 1932 ocorre a Revolução Constitucionalista, São Paulo se rebelando contra Getúlio Vargas; período em que a cidade para e que a defesa da identidade paulista é combustível para a insurgência. A situação fica mais estável a partir de agosto de 1933, quando Getúlio Vargas indicou Armando Salles de Oliveira, ligado ao Partido Democrático, como interventor do estado.

A administração municipal não foi menos turbulenta. José Geraldo Vinci de Moares levantou que a cidade teve 16 prefeitos em 8 anos entre interinos e permanente.

Os quatro primeiros anos da década [de 1930] foram os mais problemáticos. Nesse curto período, correspondente a um mandato municipal, São Paulo conheceu exatamente treze prefeitos, (...) intervalo de tempo brevíssimo para se aplicar qualquer política urbana, principalmente numa cidade em permanente expansão e transformação. (MORAES, 2000: 41)

O autor aponta que em 1934, uma eleição constituinte também foi importante no cotidiano da cidade. Diante disto, durante o início da década de 30, São Paulo estava sem um norte político-administrativo pela falta de continuidade de governos, em todas as áreas, muito menos na de cultura, onde não havia iniciativas pelo financiamento público de cultura e arte. Ainda assim, esse era o desejo expresso pelos administradores das sociedades sinfônicas, que pediam e esperavam que o governo dispusesse alguma quantia para a realização das temporadas. Isso aconteceu algumas vezes, como mostraremos no decorrer do texto, mas não podemos chamar de política pública.

Neste contexto de instabilidade política e econômica, foi importante a participação dos financiadores da sociedade civil, como assinantes das temporadas dessas orquestras, mas também de parte da elite paulista que participavam como *mecenas* das artes. Nomes como Freitas Valle e D. Olívia Guedes Penteado foram incentivadores das orquestras, quando não dispendo de boas quantias, participando como diretores e conselheiros.

A partir de 1934, o cenário muda um pouco com a chegada de Fábio Prado na prefeitura, pois este consegue concluir o mandato, ficando no cargo

até 1938. Além disso, na questão de financiamento público da cultura, este prefeito propôs, através da intervenção de Paulo Duarte, um Departamento de Cultura que visava preencher parte da lacuna do Estado nesta área, assunto que trato no terceiro capítulo.

Portanto, as orquestras abordadas neste trabalho serão tratadas no limite entre economia, política e sociedade, dependendo da estabilidade dessas esferas para que a música possa se sobressair.

1.1 Os mecenas e os defensores da música

Tão importante quanto os músicos, nesse momento inicial estão os “defensores” da música: sem público e dinheiro, nenhuma iniciativa se sustentaria. Uma plateia fiel é a confirmação que uma orquestra tem significado para a cidade e tem demanda para música sinfônica. Mas esta plateia inicial é mais do que espectadora, é uma parceira, porque é formada pelos financiadores das sociedades. Podemos dividir esta plateia em dois grupos, o primeiro é a classe média paulista, volumosa e pretensiosa, que contraia a assinatura das temporadas ou comprava o bilhete por concerto. O outro grupo, seletivo, seria das famílias mais ricas e mais influentes, esses mais próximos a figura de um *mecenas*, pois cultivavam a arte e poderiam fazer largas contribuições para as sociedades sinfônicas. No entanto, como poderemos observar, essas famílias se utilizavam de outras instâncias de poder, além de seus próprios bolsos, para contribuir com esses projetos.

O que essa classe média compartilha com a elite esclarecida é o gosto, pois a frequência da música sinfônica também pode ser analisada como indicativo de distinção social. Podemos exemplificar a partir de um aviso que consta no programa da Sociedade de Concertos Sinfônicos de 1925⁷ tornando os concertos acessíveis àqueles que “*não pertençam ao nosso quadro social*” – esta foi uma condição para que a orquestra recebesse uma verba pública, que recebeu por intermédio de um dos mecenas que falo a seguir, Freitas Valle. Os músicos ofereciam um lazer específico para uma classe específica. E a orquestra precisava ser sustentada por esta classe.

⁷ Programa da Sociedade de Concertos Sinfônicos de 8 de fevereiro de 1925. MAPMB0025, Série Programas Musicais, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Apesar de não haver uma divisão entre os músicos em relação à especialização “erudita”, “popular” ou “moderna”, aparentemente havia entre os financiadores uma predileção pelo repertório tido como canônico, um repertório de música sinfônica romântica do século XIX, a *Grande Música*, equiparável a Ópera. Em crônicas de Murilo Mendes (1993) escritas à época, este autor relata que havia “calúnias e incompreensões” sobre a “música moderna”.

O tratamento de manifestações tradicionais ou “populares” era mais volúvel, às vezes admirado na esfera do exótico, às vezes rechaçado como sem valor artístico. Mário de Andrade criou uma personagem numa crônica que personifica essas predileções, Dona Eulália⁸, que classificou um concerto com peças de Lorenzo Fernandez da seguinte forma:

- Mas isso nunca foi música, senhor! Música é Chopin, é Liszt. Eu morei em Paris e frequentei muito concerto. (...) Pois lhe garanto que nunca escutei uma vergonheira dessas. Os artistas de Paris não vão tocar em concertos essas cantigas de caipiras! Só a música é nobre! Música de caipira a gente deixa pra os caipiras! (...) O senhor carece de ir para Paris ouvir música boa! Depois então o senhor não há-de mais aplaudir bobagens de cidade sem civilização. Música é Chopin, moço, é Liszt! Isso é que é música! (ANDRADE, 1927)

Considerando estes pontos, não podemos interpretar que era apenas por prazer estético que estas instituições eram defendidas. É um misto de divertimento, sociabilidade e de diferenciação social.

A expectativa inicial das Sociedades Sinfônicas era a sobrevivência através das assinaturas – pagamento de uma joia + mensalidades. Em um dos casos observados, havia a possibilidade que os sócios pagassem a joia e seis meses adiantados com 10% de desconto⁹. Supõe-se que a promoção era na verdade uma forma de impulsionar as atividades, que aparentemente já começavam no negativo, com o pagamento dos ensaios para os músicos e aluguel dos teatros. Com o passar do tempo, essa fórmula se mostrou insuficiente para a maioria dos grupos estudados, com exceção da Philharmonia Sociedade de Concertos Sinfônicos, onde os músicos eram amadores, e

⁸ ANDRADE, Mário de. Dona Eulália III. *Diário Nacional*, 1º de dezembro de 1927, p. 2.

⁹ Sociedade Filarmônica de São Paulo, que funcionou entre 1938 a 1940. Informação que consta no anúncio *Sociedade Philharmonica*. *O Estado de São Paulo*, 3 de julho de 1938, p. 11.

portanto, voluntários; e o volume de concertos foi bem menor em relação a sua existência – em 12 anos de existência, teve 64 concertos.

Por isso esperava-se a iniciativa de um grande *mecenas*, que fizesse uma generosa contribuição. Mário de Andrade chegou a fazer este apelo no *Diário Nacional* mais de uma vez. No texto *Concertos Sinfônicos: Os mecenas de 1927*¹⁰, o autor conta que a orquestra estava em déficit de 30 contos de réis logo após a vinda de Ottorino Respighi, trazido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos e pela Sociedade de Cultura Artística. Esta quantia, segundo ele, poderia ser facilmente abatida por um “ricacinho paulista”.

A elite de São Paulo parece estar numa busca constante da validação de sua identidade. Apesar de o estado já se destacar no âmbito econômico e político, a vanguarda cultural parece reafirmar essa dominância, ao mesmo tempo em que fornece um capital simbólico que não é obtido senão pela arte e pela cultura. Grandes empreendimentos observados lá fora, como grandes casas de ópera e orquestras, poderiam ser estabelecidos aqui e ser expressão desse novo povo paulista, com cheiro de café e cultivado nas letras.

“A elite paulistana, que na ausência de órgãos oficiais atuantes no setor vinha, desde o século precedente, assumindo a tarefa de incrementar eventos artísticos e culturais (...). Seu objetivo (...) era trazer o foco dos debates para São Paulo, num momento crucial para a metrópole do café na disputa com o Rio de Janeiro pela hegemonia cultural do país.” (CAMARGOS, 2001: 184-185).

A autora faz essa afirmação quando fala sobre a Semana de 22, financiada pela alta sociedade da cidade. O financiamento, na verdade, é um segundo passo. O primeiro é o convencimento que a arte é um valor a ser defendido e que traria retornos que não podem ser medidos no âmbito econômico.

Essa pretensão cultural é contínua e pode ser observada também na década seguinte, através da criação do Departamento de Cultura em 1935, que seria o órgão oficial com esta finalidade. Existem fatores comuns nesse perfil de elite: família enriquecida – pelo café, pelo comércio, pela indústria ou pela

¹⁰ ANDRADE, Mário. Concertos Sinfônicos: Os mecenas. *Diário Nacional*. 26 de outubro de 1927. Texto nº 4 transcrito no Anexo III.

imprensa, filiadas ao Partido Republicano Paulista, ou dissidentes deste, com forte atuação política e amante das artes.

No meio paulistano, as famílias mais abastadas mantinham em suas casas encontros semanais ou quinzenais, com jantares ou saraus dedicados a fruição estética e sociabilidade. Uma sala na casa dessas famílias transformava-se nos chamados *salões*, para convidados selecionados, e promoviam discussões sobre arte, literatura, filosofia, política... Intelectuais e artistas poderiam estar em contato com a alta sociedade paulistana e com os homens públicos da cidade e do estado. Estas reuniões “despretensiosas” envolviam capital político e social para os convidados e anfitriões, pois essas famílias tinham grande influência econômica, política e cultural. Assim, são relevantes para nós na medida em que os anfitriões e anfitriãs são interessados por música sinfônica e tiveram participação em sua promoção na cidade.

Este era um hábito europeu e muito bem recebido na capital federal – salões já se reuniam desde o Império com a vinda da Corte, mas em São Paulo demorou um pouco mais para se estabelecer, segundo Márcia Camargos (2001). O mais paradigmático no pós Primeira Guerra foi a Villa Kyrial, do senador Freitas Valle.

José de Freitas Valle (1870-1958), foi o oitavo filho de um bem-sucedido fazendeiro e comerciante paulista radicado no Rio Grande do Sul. Em 1886 vem a São Paulo para cursar Direito e se estabelece na cidade fazendo carreira política. Foi eleito deputado em 1903 pelo Partido Republicano Paulista e foi reeleito até 1922, quando se candidata e entra para o Senado. Exerce função pública até a Revolução de 1930, quando o Senado foi dissolvido. Dentro do PRP, era próximo de Washington Luís e Júlio Prestes, o que ajuda a explicar sua posição privilegiada na articulação política a favor das artes.

Sua fama vinha pelas reuniões em seu salão na Villa Kyrial – um casarão onde realizava saraus e séries de palestras sobre artes e literatura, com bailes e jantares luxuosos. Os artistas orbitavam este salão para divulgação de seus trabalhos e pela ajuda que o senador poderia disponibilizar para seus projetos de formação no estrangeiro. Freitas Valle foi o responsável

por regularizar o Pensionato Artístico do Estado¹¹ e doou quantias consideráveis para a Semana de 22. Seu apoio às orquestras pode ser observado pela ajuda aos compositores Villa-Lobos e Francisco Mignone, mas também a sua ajuda a Sociedade de Concertos Sinfônicos, que lhe era bem-quista:

(Freitas Valle) lamentava o desaparecimento do Clube Haydn, sucedido, mais tarde, pela Sociedade de Cultura Artística que, juntamente com a Sociedade de Concertos Sinfônicos, nascida havia pouco, viria reatar aquela perdida tradição musical. (CAMARGOS, 2001:184).

A revolução de 1930 de Getúlio Vargas foi uma ruptura política e cultural na cidade. Sem o cargo público, Freitas Valle perde o capital político e o capital econômico que dispunha, a Villa Kyrial perde seu status, e o intermediário entre o poder público e os artistas. Ao mesmo tempo, outras reuniões ganham centralidade e importância.

Dona Olívia Guedes Penteado (1872-1934) foi outra figura singular e tem atuação brilhante como anfitriã. Sua família era de cafeicultores e seu pai tinha alta patente na Guarda Nacional. Morou por um período em Paris e tinha interesse pelas artes “modernas”.

Ela também realizava reuniões artísticas em seu salão, e no âmbito musical participou da organização de algumas sociedades musicais, entre as quais destaque: diretora da Sociedade Sinfônica de São Paulo em 1930, fez parte da Sociedade Pró Arte Moderna, a SPAM, em 1932 – que eventualmente oferecia concertos de música de câmara – e da Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo em 1933. Sua atuação não ficava restrita ao financiamento, como relatou Armando Belardi, quando voltava da Europa, trazia novas partituras e materiais e doava-os para a orquestra¹².

¹¹ Era uma forma de o Estado financiar as bolsas de estudos para figuras proeminentes da cultura brasileira. De certa forma, era dividir com o Estado o custeio que Freitas Valle bancava sozinho anteriormente. Entre os bolsistas destacam-se Guiomar Novaes, Francisco Mignone, Francisco Leopoldo e Silva, escultor; Mário Mendes, cantor; Leonor Aguiar, cantora; entre muitos outros. (CAMARGOS, 2001: 184)

¹² “Dona Olívia gostava muito de música. Sendo frequentes suas viagens para a França, e sendo ela uma benemérita da Sociedade e contando eu com sua amizade pessoal, entregava-lhe uma lista bastante extensa de obras sinfônicas na maioria não existentes no Brasil, cujas partituras e respectivos materiais de orquestra eram adquiridos e doados à Sociedade por essa dama paulista.” (BELARDI, 1986: 45)

Em seu salão acolhia escritores, pintores e artistas ainda em fase de consolidação de suas carreiras, rechaçados pela crítica e establishment tradicional. Mário de Andrade também lhe teceu elogios e fala que “sua atuação tem um importância decisiva nas artes modernas do Brasil”¹³. Na música, ele destaca o quanto a Sociedade de Concertos Sinfônicos e o Quarteto Paulista lhe devem, bem como Villa-Lobos, quem ela sempre defendeu e incentivou.

Uma diferença entre o salão de Freitas Valle e de Dona Olívia seria pela predileção de cada um, Freitas Valle tinha uma linha estética mais tradicional e conservadora, por outro lado D. Olívia abraçava as vanguardas e se mostrava receptiva e divulgadora das propostas modernistas (FORTE: 2008).

Mina Klabin Warchavchik (1896-1969) se dedicava ao paisagismo e às artes. Amiga de Dona Olívia, aparecendo em vários projetos ao seu lado, apresentou-se como cantora algumas vezes, escrevendo notas para programas e também fez parte da diretoria da Sociedade Sinfônica de São Paulo em 1930. De família de origem judia lituana, seu pai se tornou comerciante de materiais de escritório ao imigrar para o Brasil e trouxe mais parentes a medida que se estabilizava. Com o passar do tempo, a família obteve sucesso em empreendimentos comerciais. Casou-se com o arquiteto de origem russa Gregori Warchavchik, também realizou reuniões em sua casa, mas de caráter mais íntimo e para discussão das sociedades que fazia parte, por exemplo sobre a Divisão Musical da SPAM.

E apesar de não estar diretamente ligada às nossas Sociedade Sinfônicas, Esther Mesquita (1885-1963) também é uma dama atuante nos meios culturais. Filha de Júlio Mesquita, fundador do jornal *O Estado de São Paulo*, e sua família materna é formada por cafeicultores e homens públicos. Atuou como tradutora de inglês e crítica de teatro. Sua irmã Rachel casou-se com Armando Salles de Oliveira, que foi interventor (atual governador) do estado de São Paulo.

No âmbito musical, foi fundadora da Sociedade de Cultura Artística, em 1912; e foi conselheira da Sociedade Orquestral do Conservatório, fundada em

¹³ ANDRADE, Mário de. Ciranda. *La Revista de Música*. Buenos Aires, ano 1, n. 6, diciembre de 1927, p. 122-126

1935, que era um grupo de câmara. Neste mesmo ano, ela foi uma intermediária no primeiro ano do Departamento de Cultura, pois a Sociedade de Cultura Artística firmou contrato com a prefeitura para providenciar a orquestra e realizar os concertos populares. Retornarei a este assunto mais adiante.

Estes são alguns representantes da elite paulista que se pretendia esclarecida e em contato com as vanguardas europeias. Há muitos outros, mas o expressivo é que este pequeno círculo compartilhava e validava (ou não) os experimentos artísticos paulistas e atuaram como uma rede de segurança, ainda que falha, quando o Estado ainda não possuía um aparelhamento que se dedicasse às questões culturais. Como podemos observar, a iniciativa de mecenas deles não foi doar largas quantias para as orquestras, mas tentar instituir no Estado mecanismos para isso, como no caso de Freitas Valle, que estava próximo de administradores públicos e exerceu sua influência neste sentido ou de Esther Mesquita, que através da Sociedade de Cultura Artística foi parceira do Departamento de Cultura. No caso de Olívia Guedes Penteado e Mina Klabin, o mecenato era participar de organizações divulgadoras de música que se autossustentassem, além do apoio com material e sugestão de novos repertórios.

1.2 As opções do entretenimento musical em São Paulo

A música pode ter muitas faces e servir de intermediária em muitas ocasiões, inclusive ser a finalidade em si. E esta face, que move grandes públicos, é o que possibilitou o “Triunfo da Música” (Blanning, 2011): o entretenimento. Em São Paulo não era diferente e a competição era acirrada. As décadas anteriores foram marcadas pela ascensão dos esportes, do cinema e da radiofonia; no entanto, o teatro ainda se mantém com força e com público certo.

O motivo principal para a concentração de músicos em São Paulo era a abertura de teatros e companhias de teatro musicado, que levavam multidões a esses estabelecimentos, proporcionando divertimento e sociabilidade. Virgínia Bessa afirma que

A partir de 1910 – o teatro musicado e o cinema – tinham na música um de seus principais atrativos, demandando o serviço de instrumentistas, compositores e maestros, numa escala jamais vista (2012: 135).

Com o passar do tempo e a ascensão dos meios de comunicação de massa na década de 20 e sua consolidação em 30, a radiofonia e fonografia também aparecem como grande oportunidade de trabalho para músicos.

“As empresas radiofônicas e fonográficas tornaram-se as maiores empregadoras e profissionalizaram a maior parte dos músicos paulistanos durante a década de 30” (MORAES, 2000: 103)

Apesar de neste texto Moraes se concentrar na música popular, não é difícil estender esta hipótese aos músicos “eruditos” ou com uma formação mais tradicional em seus instrumentos. Segundo o autor, o salário dependia do tamanho da rádio e da popularidade do intérprete.

As salas de cinema eram relevantes neste âmbito, pois mantinham pequenos conjuntos para acompanhar os filmes mudos. Tim Blanning fala da necessidade da música nesses espetáculos: “Todos os filmes exibidos nos cinemas antes de 1927 eram mudos e exigiam um acompanhamento musical para criar uma atmosfera e abafar o ruído do projetor” (2011: 181). Nos teatros ou cinemas menores um pianista já era suficiente, mas estabelecimentos com maior quantidade de assentos mantinham suas próprias orquestras, de até seis ou sete instrumentistas, que tocavam e arranjavam desde trechos de óperas famosas – como *A cavalgada das Valquírias* de Wagner numa cena dos heróis – até composições originais feitas por eles mesmos para as películas.

Na outra ponta da sociedade paulistana, encontra-se a Temporada Lírica do Theatro Municipal, que era o acontecimento mais esperados da vida social da elite da cidade. Essas Temporadas incorporavam a distinção social das classes mais altas através do consumo musical, havia a preocupação dos assistentes para usarem as melhores roupas, ostentarem as joias mais caras, sentarem nos melhores lugares; a sociabilidade era o que movia as récitas (Bernardes, 2004). A crítica de Mário de Andrade vai neste sentido, uma vez que, a seu ver, a música não era o primordial nem para o público nem para os organizadores, empobrecendo o cenário artístico da cidade. Em *Música, Doce*

Música um subtópico é dedicado ao tema: “Contra as Temporadas Líricas” (1976: 193-206).

Musicalmente, um dos problemas apontados é a pouca variação de repertório, tendo a constante repetição de obras mais célebres, normalmente por causa de uma ária mais famosa¹⁴. E a crítica também era direcionada aos órgãos públicos. Além de conceder uma grande quantia para a realização da Temporada Lírica (100:000\$000), a prefeitura dava exclusividade para o uso do Theatro Municipal à Companhia. Isso impedia concertos e a realização de temporadas de outros gêneros, pois ocupavam o Theatro em sua totalidade de maio a setembro¹⁵; a única exceção eram eventos beneficentes que não fossem no mesmo dia das récitas. As orquestras e demais grupos que queriam se apresentar, recorriam a outros teatros, como o Teatro Sant’Anna.

Durante a década de 1910, as orquestras da temporada eram integralmente compostas por músicos estrangeiros que vinham com as companhias. A maioria dos instrumentistas e das companhias europeias que vinham fazer as temporadas líricas era italiana, pelo vínculo com os imigrantes locais e pelo cânone lírico. Uma forma de baratear os custos na década seguinte foi angariar os músicos locais para montar a orquestra, e para isso teve como aliado o Centro Musical São Paulo, o órgão da classe musical paulista, que falaremos adiante.

Depois dessas considerações, fica o questionamento: porque a música sinfônica? Ou ainda, aonde a música sinfônica se encaixa nessa cidade preenchida por música?

A música sinfônica estava numa espécie de entressafra de “gosto” na cidade de São Paulo, entre as orquestras de cinema e de teatro, que executavam peças famosas do repertório sinfônico adaptadas, e as temporadas líricas, que reprisava sempre os mesmos sucessos, com a pretensão de ser o “ápice” da vida musical da cidade. Para se justificar uma

¹⁴ “Que é a Marta? O que é a Tosca ou a Manon Lescaut? O mínimo que a gente pode falar dessas obras, é que sob o ponto-de-vista artístico estão completamente gastas.” (Andrade, 1976: 197)

¹⁵ “A redação [do projeto de lei] garante como benefícios o auxílio de 100:000\$000 mais o Theatro Municipal sem encargos como custo de pessoal e luz. Além disso, garantia o monopólio do uso do prédio para quaisquer apresentações artísticas que não fossem beneficentes durante o período da temporada oficial, que ia de 1º de maio a 30 de setembro de cada ano.” (RIBEIRO, 2016: 64)

subvenção, o apreço do público é o principal argumento. Então formar um público acabou sendo uma das principais contribuições das Sociedades Sinfônicas.

1.3 Vida de músico: quais as oportunidades de trabalho?

A “profissão” de músico era irregular em São Paulo no início do século XX, no sentido que o limite entre profissional e amador não existia¹⁶. Assim, músicos que se dividiam entre as apresentações e as profissões liberais não eram raros.

Tratando sobre este tema, Frederickson e Rooney afirmam que “a ocupação de músico criou um mercado, mas falhou em assegurar um monopólio sobre ele” (1990: 203). Não há um monopólio de quem pode desempenhar tais funções. Para outras profissões, isto é impensável; mas pela própria natureza da atividade musical, a regulamentação pode ser restritiva; o que dificulta o status de músico profissional. Um problema é que o treinamento técnico específico nem sempre resulta em comprovação, e com falta de credenciais formais – tais como diplomas, licenças, comprovantes ou certificados –, os requisitos para ser considerado especialista podem ser variáveis e a competência de um bom músico pode ser constatada pelos pares diante da performance.

Assim, além de convencer a plateia que aquele serviço vale a pena ser pago – o que depende de uma sensibilização ou de uma educação prévia de valorização e gosto pela arte, o intérprete deve demonstrar que ele se especializou em determinada técnica e que tem um melhor desempenho do que outros que tocam o instrumento eventualmente ou por lazer. Uma forma de valorizar a profissão é essa validação, que é muito difícil de instaurar nos meios musicais, para o bom e para o mal. Isso é uma análise teórica e se refere a um primeiro momento de estruturação de uma atividade. Guardadas as ressalvas, há semelhanças com o objeto deste trabalho, num período de tentativas de criação de mercado - uma vez que a música sinfônica seria um novo produto

¹⁶ Mesmo hoje, o limite entre profissional e amador pode ser abusivo. Segundo Frederickson e Rooney (1990: 191), os critérios seriam: “1) criar um mercado; 2) estabelecer um monopólio sobre o mercado, 3) criar uma autoridade cultural que legitima o monopólio através de status e benefícios trabalhistas.” Para estes autores, a ocupação musical falha em se tornar uma profissão por não conseguir preencher plenamente esses requisitos.

na cidade - e, paralelamente, de processos de profissionalização - que são longos e ainda hoje é discutível se esses parâmetros podem ser alcançados para aqueles que se dedicam à ocupação musical como intérpretes.

Em um texto chamado *Amadorismo Profissional* (1976: 265-266), Mário de Andrade coloca que o problema não é o amadorismo, mas sim a cobrança de ingressos, muitas vezes vultosos, por esses amadores. Ele ilustra com o caso concreto de um rapaz, com “uma voz agradávelzinha, dedilhava com regular semgracidão o manso pinho”, que começa a excursionar pelo interior de São Paulo passando bilhetes, aproveitando-se de bons contatos e frenesi social para chamar o público. Um dos motivos da mediocridade apontado pelo autor seria justamente a falta de formação musical e de esforço para um aperfeiçoamento.

Aponto como expressivo nesse caso a competitividade nos palcos da cidade e a formação dos músicos. O fato de não ser incomum amadores passando bilhete demonstra que havia procura por diferentes espetáculos e atrações. Uma hipótese que levanto, apesar de não ter encontrado relatos em fontes, é que a formação dos músicos era mais motivada por interesse pessoal pelo aperfeiçoamento do que por necessidade de especialização em certo repertório ou compositor, pois aparentemente não era requisito dos empregadores. Apesar de não poder fundamentar essas hipóteses, fica claro que havia demanda por músicos, por música, por entretenimento e por cultura na cidade.

Uma especialização dos músicos seria um fator para a profissionalização, mas também faz parte do processo de racionalização de um campo como um todo. No mesmo artigo, Mário afirma “a crítica não tem nada que ver com o amadorismo”. Apesar de nesse período não se tratar de um *campo* sociologicamente falando, racionalizar os processos é o que possibilita legitimação, selecionando agentes e criando outras instituições de apoio, tal qual a crítica musical. Por isso a atuação profissional desses músicos é uma das engrenagens desta pesquisa, pois são indicativa que instituições estão se estabelecendo para corresponder às novas práticas e à competitividade do setor.

Se fecharmos um pouco o nicho para músicos de orquestra, a formação deles é um pouco obscura, tendo em vista que temos conhecimento apenas

dos casos mais célebres. Mas podemos colocar três focos principais: a prática musical familiar, sendo uma atividade artesanal passada de pai para filho, que constatamos por relatos de vida e pela repetição de sobrenomes nos programas dos concertos, com mais de um integrante e/ou geração de cada família atuando na mesma orquestra¹⁷; o Conservatório Dramático Musical e as aulas particulares – aulas de treinamento mais próximas de como é hoje a formação de um músico; e a vinda dos imigrantes – que já teriam estudo em seus países de origem, portanto formados em escolas estrangeiras; e não são raros os filhos de imigrantes que retornam aos países de seus progenitores para aperfeiçoamento, caso de Francisco Mignone e Armando Belardi¹⁸, que complementaram seus estudos na Itália.

Quanto aos instrumentistas, podemos inferir algumas condições. Dificilmente os músicos se sustentavam apenas como intérprete¹⁹, tanto para os músicos de orquestra quanto para os músicos de café-concerto, cinemas, rádios, bandas, igrejas ou clubes dançantes, entre outros. Os que se dedicavam somente à música complementavam a renda também como professores ou demonstradores de partituras em lojas especializadas. Isso explica o motivo pelo qual em todas as fontes documentais encontradas²⁰, quando os instrumentistas/intérpretes são referidos, são chamados *professores*. O que pode ser lido em duas instâncias: primeiro, são todos de alguma forma validados em seus instrumentos, mestres; e a segunda é que todos tinham a chance de formar escola em São Paulo, principalmente dos

¹⁷ Programa da Sociedade de Concertos Sinfônicos, 23 de novembro de 1929, MAPMB 0125 e Programa da Sociedade Sinfônica de São Paulo, 27 de fevereiro de 1930. MAPMB 0128A Série Programas Musicais, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Ainda que não tenhamos mais informações sobre esses músicos em particular ou dessas famílias, nestes programas temos exemplo de nomes de família com mais de um integrante atuando nas orquestras: Santorsola tocando viola e contrabaixo; Oliani tocando trompa e trompete; e Del Re, tocando bombo e trombone.

¹⁸ Armando Belardi (1898-1989): Filho de imigrantes italianos instalados no bairro do Brás, e de família de músicos. Em 1913 é membro fundador do Centro Musical São Paulo e no mesmo ano vai a Itália estudar violoncelo, instrumento que mais se dedicou. No ano seguinte retorna ao Brasil e permanece em intensa atividade musical, como professor, intérprete e regente, tendo larga carreira relatada em sua autobiografia *Vocação e arte: Memórias de uma vida para a música*, pela Casa Manon em 1986.

¹⁹ Os intérpretes que alcançavam notoriedade pela habilidade técnica conseguiam cachês mais altos porque seus nomes se tornavam garantia de ingressos esgotados. Mas esses eram as exceções. (MORAES, 2014)

²⁰ Tanto nos programas do Fundo Mário de Andrade quanto nos artigos e anúncios de jornais, o total da orquestra era divulgado assim: “orquestra com 60 professores”.

instrumentos menos comuns por aqui. Os músicos mais estabelecidos conseguiam regularidade na atividade pedagógica, com uma cartela de alunos.

Para os músicos com uma formação mais sólida, ou que podiam escrever e arranjar repertórios, os postos de trabalho eram vários.

Músicos (...) com incursões na música popular e erudita (...) tinham oportunidades de tocar, reger, compor, fazer arranjos para as revistas teatrais, operetas, companhias de comédia e pequenas orquestras de salões e baile de clubes e até participavam de algumas companhias estrangeiras. (MORAES, 2000: 104)

Eventos familiares como casamentos, batismos ou bailes, os *cachês*, também ajudavam a preencher a agenda. No entanto, todas essas possibilidades de serviço eram volúveis, sujeitas à demanda e à oferta de alunos, de teatros, de eventos. Logo, tanto quanto para os músicos hoje em dia, o estabelecimento de uma rede de apoio e de contatos para trabalhos era necessária para a subsistência, e este assunto é tratado no subtópico a seguir, sobre o Centro Musical São Paulo.

Outro fator que interferia diretamente na atividade desses intérpretes eram as inovações tecnológicas. O mais impactante num primeiro momento foi o cinema falado, em 1927. Como já disse, os cinemas maiores mantinham suas orquestras e com sessões diárias, esses cinemas eram garantia para muitos músicos.²¹

Mário de Andrade possui um artigo falando do problema²². Primeiro elogia o fonógrafo e a revolução que ele propõe na representação da música, mas critica os donos de cinema:

A sessão abre. De primeiro eram orquestrinhas detestáveis que tocavam no geral sempre a mesma marchinha ou dobrado de abertura. A peça era detestável, convenho, e detestavelmente executada. Mas era orquestrinha. (...) Acho censurável e ataco é os mitras de donos de cinema que dispensaram as orquestras e agora, à guisa de música de cinema, nos impingem discos e mais discos que a gente acabou de escutar em casa mesmo. Isso é que é detestável e

²¹ Uma das ideias de Mário de Andrade era garantir a subvenção de uma orquestra pública taxando os bilhetes de cinema, o que seria uma forma curiosa de compensação e do cinema continuar sustentando os músicos. Ver tópico 3.3.

²² ANDRADE, Mário de. Cinema Sincronizado e Fonografia (1930). In: TONI, Flavia Camargo (org.) Música popular na vitrola de Mário de Andrade. São Paulo: SESC/SENAC, 2003. P. 271-274.

não pode continuar assim. O cinema sincronizado não dispensa as orquestras no lugar. Cada macaco no seu galho. (2003 [1930]: 273-274)

O cinema ainda será tema de embate até a década de 40, como mostrarei a seguir. Mas apesar desse revés para os músicos, a tecnologia abriu outras portas profissionais, como vagas para a gravação fonográfica e as transmissões radiofônicas.

Uma prática do início da radiofonia paulistana que se manteve na maioria das emissoras no decorrer da década de 1930 foi a apresentação de programas diários de música erudita ao vivo ou gravada. Também eram bastante diversificadas as formas e obras apresentadas: trechos de óperas, música lírica, obras completas ou parciais de Wagner, Chopin, Debussy, Villa-Lobos, Schumann, Mozart, Tchaikovsky, Puccini, Brahms entre tantos outros compositores 'clássicos' da música erudita, que se revezavam nas emissoras, veiculados por discos ou orquestras das próprias empresas. (MORAES, 2000: 77)

Para Camila Bomfim (2017), a extinção do que a autora chama de orquestras de mercado – orquestras de cinemas, em casinos e em teatros – foi uma das alavancas para a fundação de orquestras sinfônicas com financiamento público nas décadas seguintes. Com o declínio dos postos regulares dessas orquestras, havia uma pressão da categoria para que o governo fornecesse novas vagas.

1.3.1 O Centro Musical São Paulo

“Orquestras sinfônicas já existiam em atuações eventuais, em temporadas teatrais (de operetas, líricas, e outros gêneros), *mas funcionavam mediante contrato, com “tabela” elaborada pelo então “Centro Musical S. Paulo”, que controlava a profissão no Estado*”.

Armando BELARDI (1986:71)

Com o aumento da quantidade de teatros e de cinemas, o número de músicos com pretensões profissionais também aumentou. Consequentemente, um órgão de classe surgiu: o *Centro Musical São Paulo*, uma espécie de

sindicato, fundado em 1913, que era um epicentro para instrumentistas na cidade de São Paulo no período estudado.

Virgínia Bessa (2012) está entre as estudiosas a demonstrar que através da lista dos associados em sua fundação, pode-se constatar a forte presença de músicos de origem italiana estabelecidos na cidade²³. Além disso, a autora aponta a ausência de profissionais de outras modalidades – como canto, violão e órgão –, o que reforça que este movimento associativo e de profissionalização estava ligado às orquestras de teatro.

Sua atuação é um pouco diversa de um sindicato tradicional, pois funcionava como um local em que postos de trabalhos eram distribuídos e tinham seus preços tabelados. No mesmo local, conjuntos musicais (bandas ou quartetos de cordas, etc...) poderiam ser contratados para eventos. Em suas propagandas, o Centro Musical apresentava um *cardápio* variado desses grupos. Havia também a função de *arregimentador*, que distribuía ou montava esses conjuntos, sabendo quais instrumentistas trabalhavam melhor juntos ou quais estavam mais aptos a executar o repertório requisitado. Por exemplo, se alguma Companhia Lírica que se apresentaria no Theatro Municipal tivesse alguma baixa de instrumentista durante a temporada, faltando uma flauta e dois violinos, o arregimentador indicaria os nomes pelo Centro Musical São Paulo. Ele quem escolhia os instrumentistas e montava os grupos e os naipes de acordo. Em seu livro de memórias, Armando Belardi fala de sua inserção neste circuito: “Fazia parte do grupo profissional do saudoso professor Alferio Mignone (...), que organizava as orquestras para todas as companhias que passavam por São Paulo.” (1986: 30)

Na prática, essa relação poderia ser um pouco problemática, tendo em vista que maior a proximidade do arregimentador significaria mais postos de trabalhos, e o critério técnico poderia não ser o principal motivo da escolha, problema que não estava restrito apenas ao arregimentador. Isso fica mais explícito quando pensamos em casos específicos, por exemplo, em documento elaborado por Francisco Mignone e enviado a Mário de Andrade²⁴ sobre as condições ideais para uma orquestra, a obrigatoriedade de concursos para os

²³ Ver também IKEDA, Alberto T. Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo 1900-1930. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1988.

²⁴ Ver Anexo II.

músicos é um requisito, pois estavam acostumados a serem indicados muitos se recusavam a passar por seleção. O concurso representaria a despersonalização dos postos de trabalhos e possivelmente era sintoma do aumento do número dos músicos, o que faz parte do processo de racionalização e expansão da categoria, tornando o trabalho do músico mais profissional.

Sendo que as indicações eram feitas pelo Centro Musical, podemos concluir que era um órgão que defendia seus associados, não necessariamente a categoria de músicos na cidade de São Paulo, e ao mesmo tempo em que contribuía para a estabilidade para o trabalho musical, colocava outros impasses para essa regulamentação, como a seleção personalizada. Ainda assim, com o passar do tempo se tornou o ponto de referência dos empresários do entretenimento para contratação de músicos, e para os músicos tinha um caráter sindical.

A primeira atuação pública do Centro Musical São Paulo ocorreu no mesmo ano de sua fundação, 1913. Os músicos organizaram uma greve reivindicando melhores pagamentos e regulamentação dos serviços à Companhia Cinematográfica e à Companhia Teatral²⁵. A segunda aceitou as reivindicações, mas a primeira foi mais resistente. Segundo notícia publicada no *Correio Paulistano*²⁶, aos músicos era solicitado que tocassem gratuitamente nas matinês para que mantivessem os postos para as demais sessões. O Centro Musical tentava estabelecer um piso salarial e limite da jornada para a categoria, e uma vez que não foram atendidos, convocaram todos os sócios a deixarem os postos nos cinemas. A resposta da Companhia Cinematográfica foi substituir os músicos que cruzaram os braços por outros “com vantagem”.

²⁵ Essa parece ser uma reivindicação dos músicos em várias metrópoles, pois durante buscas no arquivo digital d'O *Estado de S. Paulo* sob o filtro “greve de músicos”, encontramos movimentos semelhantes em Paris (1910) e em Londres (1913), onde os músicos se recusavam a tocar e espetáculos foram cancelados.

²⁶ *Correio Paulistano*, Greve de músicos. ed. 17849, 2 de abril de 1913, p. 3.

GREVE DE MUSICOS

O Centro Musical de S. Paulo e a Companhia Cinematographica Brasileira — As reclamações dos musicos e a attitudo da Companhia — O que nos dizem uns e outros

Procurou-nos hontem uma commissao do Centro Musical de S. Paulo, informando-nos das suas resoluções em face da attitudo tomada pela Companhia Cinematographica Brasileira, para com as reclamações que aquelle Centro acaba de lhe fazer.

Segundo affirmam os reclamantes, a carestia da vida levou-os a dirigirem uma petição á Companhia Cinematographica e á Companhia Theatral, para que fossem melhorados os seus vencimentos e regulamentados os seus serviços.

Das duas companhias em questão, apenas a ultima se resolveu a attendel-os, guardando a primeira o mais completo silencio sobre o officio por elles enviado no dia 29 do mez de março ultimo.

Este facto, continuam os reclamantes, levou-os a enviar-lhe ante-hontem um "ultimatum", concedendo-lhe o prazo de tres dias para uma resposta satisfactoria, sob pena de se declararem immediatamente em greve geral.

Surprehendeu-os o mesmo silencio da companhia, já manifestado na resposta ao primeiro officio. E, de harmonia com as declarações do "ultimatum", votaram na sua reunião de hontem, á tarde, a greve geral, a começar naquelle momento.

Dentre as queixas apresentadas pelo Centro, ha a exigencia que a companhia faz aos musicos de tocarem gratuitamente nas "matinees", o que lhes dá lugar a trabalharem 38 dias, enquanto só são remunerados de 30, como succedeu no mez de março.

Querem que o seu trabalho, nas funções dos cinemas, seja reduzido a quatro horas, e que, para cada uma dellas, seja reguladora a seguinte tabella de preços:

Cinemas de primeira categoria, isto é, aquelles que cobram 500 réis por entrada:

Violino spalla	95000
1.ª parte.	85000
2.ª parte.	75000

Cinemas de segunda categoria, os que cobram menos de 500 réis:

Violino spalla	85000
1.ª parte.	75000
2.ª parte.	65000

Em vista destas declarações da commissao do Centro Musical, resolvemos indagar da attitudo da Companhia Cinematographica Brasileira.

Para esse fim, dirigimo-nos ao seu escritorio, sito á rua Brigadeiro Tobias, onde a directão nos forneceu os esclarecimentos desejados.

— Qual é a attitudo da Companhia, no conflicto levantado pelas exigencias dos musicos? — perguntámos, iniciando as nossas investigações.

— A attitudo é a unica que se nos afigura de justiça e viabilidade; a defesa dos nossos direitos e dos nossos interesses, no que seremos absolutamente intransigentes.

— O Centro queixa-se do silencio da Companhia, nada dizendo sobre dois officios por elle enviados.

— Nada tinhamos a responder, porque as condições e os preços que nos exigiam eram inacceitaveis. Demais, elles já trabalhavam connosco ha seis annos, sendo sempre attendidos. Agora que elles vêem com imposições arrogantes e attentatorias dos nossos direitos, julgamos que devemos occupar o nosso posto da defesa enérgica.

— Mas, si houvesse uma resposta ao primeiro officio, fosse ella qual fosse...

— Era impossivel, porque nos não deram tempo para o estudo e solução do assumpto.

Proferidas estas palavras, o nosso informador passou a ler o officio do Centro, que é concebido nestes termos:

"S. Paulo, 29 de março, de 1913 — Illmo. sr. director da Empresa Cinematographica Brasileira. — Em virtude da federação de todos os musicos sob o titulo de Centro Musical de S. Paulo, communico-vos que, em assembléa geral dos socios, foi resolvido

adoptar para os cinematographos a tabella de preços minimos, aqui annexa, e que vigorará desde primeiro de abril proximo vindouro em diante.

São considerados cinematographos de 1.ª categoria os que cobram pelas entradas 500 réis, no minimo, por sessão, e de 2.ª os que cobram menos de 500 réis.

Para o nosso governo pedimos a fineza do nos scientificar o recebimento do presente, até ao dia 31 do corrente, na sede, á rua José Bonifácio n. 18."

— Ora, como vê — prosegue o nosso informador — o officio tem a data de 29 e só o recebemos á hora em que já não podiamos convocar, nesse dia, a directão. O dia seguinte foi domingo.

Na segunda-feira terminava o prazo concedido pelo Centro para a resposta, que exigia estudo e ponderação. Que outra attitudo deveria ser a nossa, que não fosse a do silencio?

— Os musicos queixam-se de uma demonstração de força da parte da Companhia, despedindo hontem, á noite, as orquestras de todos os seus cinematographos...

— Não é verdadeiro, porque nós não despedimos ninguém. Elles é que se despediram, como se prova por este outro officio, que hontem nos foi entregue, ás 7 horas da noite, no Bijou, e que passo a ler-lhe:

"S. Paulo, 31 de março de 1913 — Illmo. Empresa Cinematographica Brasileira: Levamos ao conhecimento da Directoria que, não tendo recebido resposta do nosso officio de 29 do corrente, suspendemos as orquestras dos cinematographos dessa empresa, de amanhã em diante. — A directoria."

— Elles tambem se queixam do silencio com que foi recebido este "ultimatum". — Evidentemente, não tinhamos outra cousa a fazer, porque, depois de suspendermos os seus trabalhos, nós não podiamos forçar-os a trabalhar. E não é assim, com imposições desta maneira e tão precipitadas que se reclamam direitos, si direitos elles podem dizer que têm. Elles nunca falaram em difficuldades da vida, nem em augmento dos ordenados. Mas vieram agora com estatutos e officios, que de modo algum podemos aceitar, porque querem que obedecemos á sua violencia.

— E o que tencionam fazer a Companhia, em face da greve que o Centro acaba de votar?

— Manter-se no posto da intransigencia. De resto, já conseguimos orchestra para todos os cinemas, que hoje mesmo funcionarão, apesar dos grévistas dizerem o contrario. Os musicos que hoje nos abandonam, de modo algum nos prejudicam, porque foram substituidos e com vantagem.

Nós não tinhamos orchestra a valer: tinhamos apprendizes e elementos ruins, a quem pagavamos como si fossem bons musicos.

Demais, a greve não é tão "geral", como se apregoa. No Theatro Colombo, no Ideal Cinema, no Theatro de S. Paulo, por exemplo, fica a mesma orchestra. Estamos satisfeitos com a attitudo dos grévistas.

— Mas elles dizem que a sua causa é patrocinada pelos maestros, que adherem tambem á greve...

— Então, ficavamos sem orchestra, e, como terá occasião de ver, tal cousa nem hoje succederá...

— Não se lhe afigura que elles possam sustentar a greve por muito tempo?

— Isso é com elles. O que lhe podemos garantir é que não seremos nós quem ha de transigrir, uma vez que se nos fizeram imposições tão flagrantas, e que muitos dos musicos já nos vieram oferecer os seus serviços.

São estas as informações que nos foi possível colher para esclarecimento do conflicto entre a Companhia Cinematographica Brasileira e o Centro Musical de S. Paulo, limitando-nos a fazer votos por que elle termine de modo a não serem feridos os interesses de ambas as partes em questão.

Figura 1. Notícia sobre a greve dos músicos publicada em 2 de abril de 1913.

Nas décadas seguintes, essa organização tem papel central na fundação de orquestras. A primeira de que toma parte é a Sociedade de Concertos Sinfônicos, que detalho no tópico a seguir. Em 1920, Armando Belardi começa a articulação para formar a orchestra regular desta sociedade.

A iniciativa dos próprios músicos pode ser vista como uma estratégia para criar novas possibilidades de trabalho²⁷. No ano seguinte, inicia as atividades e permanece ativa por dez anos. Depois de seu término em 1931, além de montarem orquestras para eventos, seus associados continuam a atividade com outro nome a partir de 1933, como Orquestra do Centro Musical São Paulo. Ou seja, as orquestras sinfônicas na cidade se desenvolvem muito próximo do CMSP e é sinal de especialização dos músicos, pois o repertório sinfônico para ser bem executado requer um número consistente de ensaios e alto domínio técnico dos instrumentistas.

Apesar da ampliação do campo de trabalho, o cinema demora a sair da pauta dos músicos. Com o advento do cinema falado e sua popularização na década de 1930, o Centro Musical São Paulo envia um ofício ao ministro Capanema em 1940 pedindo que fosse obrigatória a permanência das orquestras em cinemas, tamanha a importância desse serviço para eles.

No arquivo do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas²⁸, pude encontrar um documento que registra a atuação desta instituição junto ao poder público e é expressivo sobre os problemas dos músicos. Este documento²⁹ encontra-se no Fundo Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde Pública entre 1934 e 1945, para onde as demandas culturais no âmbito nacional eram direcionadas.

Em 1940, Armando Belardi, presidente do sindicato “Centro Musical de São Paulo”, enviou uma carta informando o ministro do efeito da mecanização da música na oferta de postos de trabalhos para instrumentistas. Pedia ao ministro que baixasse um decreto que obrigasse por lei rádios e cinemas a

²⁷ Christopher Small (1998) argumenta que a música não é uma coisa, um substantivo, mas algo que nós fazemos, é um verbo. Tocar em conjunto é uma prática agradável que impulsionou inúmeras agremiações musicais, e possivelmente para esses músicos também.

²⁸ Também chamado CPDOC, possui sede na cidade do Rio de Janeiro, que abriga principalmente documentos de administradores e secretários públicos. Para alegria dos pesquisadores, parte do material foi digitalizado e disponível para consulta em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo>

²⁹ Fonte: Centro Musical São Paulo pleiteia medidas de amparo aos músicos brasileiros. Documentos sobre música, 1935-1945, GC g 1935.00.00/3, Série Ministério da Educação e Saúde – Educação e Cultura, Fundo Gustavo Capanema, CPDOC, FGV, disponível em 23 de novembro de 2019 em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo-pessoal/GC/textual/documentos-sobre-musica-destacando-se-estudo-de-mario-de-andrade-sobre-a-musica-e-as-cancoes-populares-no-brasil-a-participacao-de-villa-lobos-e-a>

manterem suas próprias orquestras, indicando inclusive na carta o número mínimo de professores de acordo com o tamanho das instalações - cinemas centrais deveriam ter ao menos 7 professores fixos.

Capanema solicitou, então, que uma comissão desse um parecer sobre o caso, comissão esta composta por Roquette Pinto, Sá Pereira e Mário de Andrade. A resposta não foi a desejada pelo Centro Musical São Paulo e pontua que as sugestões são descabidas para o momento, implicando em aumento do preço do ingresso e não necessariamente na melhoria musical das apresentações. A frase final do documento fala por si só: “Arte não é caridade, e não é facilitando a vida pessoal de um músico inferior que se proporcionará a elevação do nível musical do país.” (1940:3, Documentos sobre música).

O Centro Musical de São Paulo se destaca nessas frentes, como sindicato e agenciador de músicos, como “tabelador” de preços e até monopolizador de vagas para seus sócios.

CAPÍTULO 2 – AS ORQUESTRAS SINFÔNICAS COMO PROTAGONISTAS

Pagar um ingresso para ouvir música instrumental executada por músicos especializados em seus instrumentos é uma experiência recente em relação a outras convenções entre plateia e interpretes, pois se concretiza no século XIX, mas foi resultado de um longo processo que começa a tomar a forma tal qual a que conhecemos hoje nos séculos anteriores. Como exemplifica Tim Blanning (2011), há indícios da realização de concertos públicos em anúncios publicados em jornais divulgando essas apresentações: em Londres é possível encontrar anúncios datando do final do XVII; e há ocorrências em outras cidades, como em Paris, de 1725 em diante; e em Viena, a partir de 1780.

Esses primeiros concertos “modernos” têm sua origem em aglomerados da sociedade civil ou sociedade de amadores com interesse em ouvir e tocar música em conjunto, não diferindo muito de outras associações beneméritas em prol de hospitais, universidades ou museus. Mina Klabin Warchavichik faz questão de lembrar essas origens aos ouvintes de um concerto na tentativa de trazer importância histórica ao empreendimento da Sociedade Sinfônica de São Paulo, ela escreve dentro do programa do dia 20 de março de 1931:

“Quanto aos concertos de música sinfônica, também é interessante lembrar que não datam de mais de 80 anos as mais célebres agremiações orquestrais.(...) Por toda parte os amadores se reúnem em *collegium musicum*, isto é, formam pequenas orquestras e executam música em conjunto, pelo amor à arte, sem público. Foi esta a origem da grande orquestra de nossos dias. Por toda parte, e especialmente na Inglaterra, houve um tempo em que a música magnificamente floresceu nas casas particulares. O célebre Samuel Pepys conta no seu diário que não contratava criado nenhum que não fosse bom musicista. Assim constituía a sua orquestra particular.”
(WARCHAVICHIK, Mina. Programa do 10º Concerto da Sociedade Sinfônica de São Paulo, 20 de março de 1931. MAPMB 0195, Fundo Mário de Andrade, IEB, USP)

Por essa perspectiva, podemos observar que há uma relação entre a ascensão da classe burguesa e industrial na Europa do XIX e instituições parceiras, como a imprensa, com o início do mercado da música de concerto e

da profissionalização do músico³⁰. Ainda que as primeiras agremiações fossem amadoras, a venda de ingresso pressupõe o aprimoramento dos instrumentistas e cantores.

Outro aspecto nesses concertos modernos é o tamanho da orquestra. Os grupos de solistas que tradicionalmente compõem orquestras barrocas produzem uma massa sonora proporcionalmente menor que orquestras sinfônicas, pois estas incorporaram um número mais volumoso de instrumentos concertantes. Além disso, os naipes de sopros e percussão são incrementados nesse período, tanto em número de componentes quanto em variedade de instrumentos utilizados nas composições. O repertório sinfônico também difere de outros gêneros anteriores por se descolar cada vez mais da ópera e da música vocal e pela duração das peças, que se tornam maiores.

Se analisarmos as salas de concertos, há também uma mudança de paradigma no papel da música na vida das cidades. Christopher Small aponta que a opulência das salas de concerto não é muito diferente daquela dos palácios ou das igrejas, que abrigavam a maioria dos concertos no período Barroco e no período Clássico. No entanto, nesses períodos, a performance não era mais do que coadjuvante nos cerimoniais religiosos e aristocráticos, com papel secundário, como música de fundo do evento. Numa sociedade racionalizada e que tende a renegar esses princípios na vida pública, a música em si poderia ter o aspecto social e religioso, não mais a cerimônia³¹. A arte e a ciência ganham centralidade na modernidade, como um novo fator de conexão e interação social. A arte poderia remeter o que era esperado do sagrado em outras épocas. O foyer da sala de concerto funcionaria como uma membrana

³⁰ “No período romântico, a música dirigia-se a um público mais vasto do que alguma vez conhecera. O espírito democrático da época fazia-se sentir na popularização do estilo musical. O crescimento das grandes cidades industriais fornecia auditórios entusiásticos, cada vez mais executantes, estímulo para os editores e a divulgação da música na educação geral. (...) O virtuosismo orquestral em efeitos de dinâmicas e de timbre tornou-se quase um fim em si e a *orquestra sinfônica rivalizava com a ópera em popularidade*.” (MOORE, 2008: 132, grifo meu)

³¹ “The grandeur of this building is something else, and it tells us loudly and clearly that the performances that take place here are *an important social activity* in their own right, not just as part of another ceremony or event. It tells us also that those who consider them important have the confidence and possess, or at least control, the wealth and the power to actualize that *belief* in architectural form.” [“A grandeza do prédio é uma coisa a parte, e nos fala em alto e bom tom que as performances que acontecem aqui são atividades sociais em si mesmas, não apenas parte de outra cerimônia ou evento. Nos fala também que aqueles que as consideram importantes têm confiança e possuem, ou pelo menos controlam, a riqueza e o poder para realizar essa crença em forma arquitetônica.”] (SMALL, 1998: 21, tradução livre)

que divide o secular – a entropia do mundo exterior - e o sagrado, um espaço pensado para proporcionar experiências coletivas de fazer música.

As principais orquestras do século XIX puderam se estabelecer neste paradigma contrário à religião, onde a arte é a finalidade em si. E gradativamente o papel de principal mantenedor, que era da aristocracia, é ocupado ou pelo Estado moderno ou pela classe burguesa, o que varia de acordo com o *ethos* e a cultura de cada país³².

Enquanto países como Inglaterra e Estados Unidos possuem uma sociedade civil tradicionalmente mantenedora de bens culturais, como orquestra ou museus; no Brasil, como comenta Claudia Toni (2017)³³, seguimos a tradição de países europeus onde o Estado assume o papel de principal financiador. Mas antes de serem subvencionadas pelo Estado, nossas primeiras orquestras também começaram a partir de sociedade de amadores no Rio de Janeiro e em São Paulo.

O apoio do Estado tem um problema embutido: uma vez que o Estado mantém a orquestra, o uso desse dinheiro deve ser justificado para a sociedade civil e para os órgãos públicos, e o papel da música de concerto na sociedade passa a ser questionado: porque investir em música e cultura quando as prioridades materiais são outras? O que essa música pode representar? Assim, trata-se de criar espaços para as orquestras sinfônicas, para novas práticas e novas convenções. Se o público de São Paulo não visse significado na música sinfônica, porque compareceria aos concertos ou manteria uma orquestra?

Para Howard Becker, o fazer musical conjunto depende de convenções, que podem ser lidas como entendimentos comuns sobre certas modalidades. No caso das orquestras, estas convenções implicam desde a notação musical

³² Exemplos de desdobramentos da gerência em orquestras duradouras: “[N]a Filarmônica de Nova York [fundada em 1842] (...) somente US\$200 mil de um orçamento US\$50 milhões anuais vêm do governo. O resto vem da bilheteria, dos contratos de gravação, das turnês e, sobretudo, *das contribuições com incentivos fiscais de pessoas e empresas*. Para a Royal Philharmonic de Londres, o apoio do governo é menos do que 10% de seu orçamento de US\$6,3 milhões anuais. Por outro lado, a Filarmônica de Berlim recebe o apoio do governo para a metade de seu orçamento de US\$25 milhões, dentro da tradição europeia de subsídios públicos generosos para suas muitas orquestras e teatros de ópera.” (GALL, 2000:13)

³³ TONI, Claudia. Música de concerto. Entrevista para o Observatório Itaú Cultural. Publicado 16/10/2017, visitado 17/08/2018 em <http://www.itaucultural.org.br/musica-de-concerto-claudia-toni>

até a afinação individual e de grupo, passando pela programação, solistas convidados, campanhas de divulgação da programação, projetos de incentivo para o acolhimento do público, entre outros. Para este trabalho, a principal característica desse conceito é a marca social que carrega, porque uma convenção só é válida se for compartilhada. Os produtores e seus pares já compartilham diversas convenções na música ocidental *de concerto*, como a duração e o intervalo das notas, através do sistema de notação e das indicações de andamento; mas o público também comunga algumas dessas mesmas convenções: “a emoção artística só se torna possível devido à existência de um conjunto de convenções às quais tanto o público quanto o artista podem reportar para que a obra seja investida de significado” (BECKER 2011: 50).

O reconhecimento dessas convenções pela sociedade pode se dar de várias formas, entre as quais destaco duas: a primeira é a “emoção artística”, como explicamos; e a segunda é quando a prática de ouvir música se transforma num marco para distinção social.

2.1 Os precursores das Sociedades Sinfônicas

A história da música no Brasil é comumente recontada a partir dos compositores, usando suas vidas e obras como fios condutores da narrativa; dificilmente a partir de instituições – escolas de músicas, conjuntos de músicos, companhias de óperas ou corais –, devido à falta delas, e essas instituições são tratadas como adjacentes ou secundárias, o que dificultou nossas pesquisas neste sentido.

Estudiosos como Kiefer (1977) e Gall (2000) aponta as primeiras formações instrumentais formais no Brasil a partir da segunda metade do século XVIII, principalmente em Minas Gerais (epicentro da arte do período colonial do Brasil). Em Ouro Preto neste período, estima-se que havia 250 músicos profissionais, em sua maioria, imigrantes de cidades costeiras, como Salvador e Recife; tocando música de câmara nas residências da elite econômica e nas igrejas.

Conjuntos de câmara e bandas são as principais formações de música instrumental no século XIX; e na música lírica, as óperas, as orquestras para

teatro, operetas e *zarzuelas* se popularizam (BESSA, 2012; BOMFIM, 2017); principalmente na segunda metade do século³⁴, que também possibilitaram a formação de orquestras, com diversas disposições de instrumentos. Sabe-se que a maioria não era de grandes grupos, pelos custos e pelas edições de partituras, pois as mais comuns à época eram reduções ou adaptações de repertório sinfônico para piano ou orquestras pequenas.

As primeiras sociedades amadoras com pretensões sinfônicas têm registro a partir do final do XIX, com destaque para o Clube Beethoven (1882) no Rio de Janeiro e o Clube Haydn (1883) em São Paulo, de Alexandre Levy. Segundo Binder (2013), o Clube Beethoven era uma associação que promovia concertos regulares de música de câmara dedicado ao repertório germânico. Já o Clube Haydn de São Paulo teve 30 membros-fundadores, funcionou por 4 anos realizando concertos, inclusive primeiras audições da 1ª e 2ª Sinfonia de Beethoven; mas os concertos eram despretensiosos pois aparentemente não havia interesse em ampliá-los ao grande público, pelo contrário, eram réцитas íntimas e identificadas como amadoras. Era um ambiente exclusivo, pois sua plateia era composta por sócios convidados, que não pagavam ingresso. Sua atuação foi pioneira e estava colada à figura de Alexandre Levy, e mesmo antes de sua morte, o projeto já havia perdido força. Ainda assim, a atuação do Clube Haydn não era esquecida.

Em 1922, o Correio Paulistano preparou uma edição comemorativa do Centenário da Independência³⁵, que laureava os feitos paulistas na esfera econômica e política, e havia uma coluna referente aos feitos musicais. Fausto Prado Penteado faz um balanço sobre a música no Estado nas décadas anteriores, e citando os nomes e locais de destaque da cidade, lembra do Theatro São José (localizado onde hoje é a Catedral da Sé) e o Clube Haydn como referência. O Clube também foi o responsável pelo Quarteto Haydn, que ainda se apresentou por vários anos na cidade.

³⁴ “O público fluminense que morre por melodia, como macaco por banana”. (Machado de Assis, 1877. Crônica na *Ilustração Brasileira* de 15 de julho de 1877, sobre uma montagem da ópera *Norma*.) O público paulista também pode ser considerado na metáfora considerando-se o sucesso das Temporadas Líricas promovidas no Theatro Municipal.

³⁵ PENTEADO, Fausto Prado. A música em São Paulo: O desenvolvimento da Grande Arte, durante o primeiro século da independência. In: *Correio Paulistano*, Ed. 21254, 7 de setembro de 1922.p. 28-30.

E aqui podemos colocar uma hipótese sobre o Clube Haydn, que teve uma iniciativa semelhante ao das sociedades sinfônicas da década de 1920 e 1930. No entanto, não se perpetuou. Podemos analisar que as demais redes necessárias para o apoio de instituições musicais – músicos em grande quantidade, uma sociedade civil que apoia e consome música sinfônica, editores de partituras, administradores públicos simpáticos ao projeto - ainda não estavam amadurecidas o suficiente. Muitas vezes o cenário musical era restrito às Temporadas Líricas e aos pianistas. Por conta disso, o empreendimento do Conservatório Dramático Musical pode ter florescido como formador de público e difusor da música em geral, e ser mais bem-sucedido do que uma sociedade de concertos com um público ávido por melodias já conhecidas.

Depois do encerramento do Clube Haydn em 1887, não encontrou-se outros registros de iniciativas que buscassem estabelecer uma orquestra sinfônica na cidade de São Paulo. Camila Bomfim corrobora desta opinião apontando para um hiato de 25 anos para este tipo de atividade:

Tendo sido encerradas as atividades do Clube Haydn em 1887 e não surgindo outra sociedade de concertos com objetivos similares nos 25 anos que se seguiram a essa data, o movimento musical paulistano girou em torno dos teatros e do Conservatório Dramático e Musical (fundado em 1906). O impulso seguinte surgiu com a inauguração da Sociedade de Cultura Artística, em 26 de setembro de 1912. (BOMFIM, 2017: 134)

A Sociedade de Cultura Artística é relevante para a cena de concertos em São Paulo, mas funcionava de um modo diferente das Sociedades Sinfônicas, pois não teve a pretensão de possuir uma orquestra própria nem se dedicava exclusivamente à música sinfônica, oferecendo concertos de câmara ou de solistas célebres, e por isso não é central para nosso estudo, mas sua participação deve ser considerada.

Uma vez que já falei de apoiadores, de músicos, das questões sociais e de marcos teóricos que transpassam o fazer musical, posso falar das Sociedades Sinfônicas em si. Como era seu funcionamento? Quem eram os músicos a frente dos projetos?

2.2 As Sociedades Sinfônicas na cidade de São Paulo

Após a criação do Conservatório Dramático e Musical (1906), a agitação da Sociedade de Cultura Artística (1912) e a organização dos músicos no Centro Musical de São Paulo (1913), novos suportes para a música sinfônica se fortalecem, possibilitando a formação de músicos e a sensibilização do público para o repertório. Em 1916, uma tímida Sociedade de Concertos aparece, e na década de 20 outras se arriscam por este caminho.

A seguir apresento o que consegui encontrar sobre as primeiras e mais relevantes orquestras que ofereciam concertos sinfônicos na cidade de São Paulo. Baseei-me em críticas musicais, principalmente as de Mário de Andrade, nos programas musicais brasileiros disponíveis em seu acervo no Arquivo IEB e em pesquisas feitas no Arquivo Digital d'*O Estado de São Paulo* e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, além da bibliografia principal. Não foi fácil, porque a história de cada uma delas é fragmentada, tendo em vista que poucos trabalhos acadêmicos tratam deste assunto em específico e que seus arquivos e testemunhas foram se perdendo pelo tempo, talvez pela atividade diminuta de muitas delas.

O desaparecimento precoce e a atividade truncada demonstram que a cidade não tinha as estruturas sociais que mantêm uma orquestra ativa, atuante e longa aqui no Brasil: público cativo, financiamento estatal (ou leis de incentivo para parcerias públicas-privadas), uma casa fixa, a edição adequada das partituras, músicos capacitados, compositores... Mesmo hoje tudo isso é custoso e difícil de estabelecer. Mas estas orquestras abriram caminho, mostraram que a cidade tinha bons instrumentistas e ofereceram ao público uma música que eles já conheciam de ouvir falar – nas rádios, nos cinemas, nos discos, nas versões para piano, nas turnês de orquestras estrangeiras - mas não no dia-a-dia.

Atividade das Sociedades Sinfônicas³⁶

	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940
SCC																										
SCSP																										
SCS																										
SSSP																										
AOSSP																										
SCLK																										
OSCMSP																										
SPSP																										

Tabela 1. Período de atuação das Sociedades entre 1916-1940

A disposição das datas desse modo evidencia certa simultaneidade entre as orquestras, mas não uma variedade de conjuntos atuantes ao mesmo tempo. A competitividade excludente não é saudável para nenhum cenário, pois indica que o público não acompanhava o aumento da oferta de espetáculos. No ano 1932, cessam todas as atividades por causa da Revolução Constitucionalista, mas as Sociedades já estavam mal antes disso, ela só impediu o início e a reorganização de novos conjuntos. Por fim, a tabela aparenta uma sucessão entre as orquestras. Se pensarmos no corpo de músicos, essa sucessão faz sentido, por exemplo em relação a SCS, que se desfaz em 1931, mas os músicos se reagrupam e formam a OSCMSP, que será a base da Orquestra do Departamento de Cultura. Há ruptura de diretorias e de formas de trabalho, mas o círculo de músicos que trabalhavam com repertório sinfônico orbitava em torno do Centro Musical São Paulo. Comentaremos a seguir caso a caso.

2.2.1 Sociedade de Concertos Sinfônicos

A *Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo* foi a organização mais importante neste primeiro momento da constituição de uma cena sinfônica em São Paulo. Sua atividade foi regular durante seus 10 anos de funcionamento (1921-1931), e conseguiu sobreviver pela persistência dos músicos e por ter aliados importantes.

³⁶ Siglas na ordem da coluna (caso não queira retornar à lista de siglas no início do texto): Sociedade de Concertos Clássicos / Sociedade de Concertos Sinfônicos Philharmonia / Sociedade de Concertos Sinfônicos / Sociedade Sinfônica de São Paulo / Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo / Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky / Orquestra Sinfônica do Centro Musical São Paulo / Sociedade Philarmônica de São Paulo.

Sua origem é o Centro Musical São Paulo, e sua diretoria é constituída pelos próprios músicos, tanto que o presidente do Centro Musical São Paulo era o diretor da Sociedade de Concertos, o professor Armando Belardi. Segundo seu próprio relato, a ideia de fundar a Sociedade nasceu quando visitava frequentemente o Rio de Janeiro e assistia a uma Sociedade análoga, a Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro. Seu funcionamento se daria em forma de cooperativa: “todos trabalharíamos sem receber ordenado, mas apenas por um ideal artístico, e, ainda pagaríamos uma mensalidade de \$5.000 (cinco mil réis)” (BELARDI, 1986: 43). O que poderia ser muito problemático porque se os ingressos não cobrissem os custos dos concertos, os músicos estariam pagando para trabalhar, possivelmente um dos motivos de desentendimentos ao final da década.

Apesar de ter sido fundada em 1921, havia uma agitação em prol desta orquestra desde 1920. Uma notícia colhida no *Estado* em junho de 1920 já anunciava sua fundação³⁷:

ARTES E ARTISTAS

Concertos Symphonics

Com o título de Sociedade Paulista de Concertos Sinfônicos, constitui-se em São Paulo uma agremiação com o propósito de dar maior impulso à arte orquestral.

Farão parte da nova sociedade os srs. maestro Furio Franceschini, os professores Gonzalvez Truqui, Alves, A. Campanile, Alfredo Belardi, A. Corazza, T. Basano, Alferio Mignone, M. Mascherpa, C. Aschermann, Péricles Negrão, R. Bernabel, Ferruccio Arrivabane, G. Oleani, Armando Belardi, L. Vignoli e um numeroso grupo dos melhores professores de orquestra do Centro Musical de S. Paulo.

Os sócios pagarão dez mil réis de joia e seis mil réis de mensalidade, com o direito de assistir a um concerto sinfônico por mês, pertencendo a cada sócio três bilhetes de entrada.

Como se vê, trata-se de uma iniciativa deveras louvável, devendo merecer toda a simpatia dos nossos meios artísticos e da sociedade paulistana em geral.

³⁷ O Estado de São Paulo, 16 de junho de 1920, página 4.

Figura 2. Foto da diretoria da SCS publicada em 1922 no nº 197 d'A Cigarra (p. 27)

O repertório dessa orquestra se esforçava para ser variado, tentando executar composições sinfônicas consagradas, música “moderna” e compositores brasileiros. A atenção com nossos compositores pode ser demonstrada também por concursos de composição que a orquestra ofereceu, e que Francisco Mignone venceu duas vezes, em 1923 e 1926³⁸.

No programa da Sociedade de Concertos Sinfônicos de 8 de fevereiro de 1925³⁹, destacamos alguns pontos, primeiro: havia fila de espera para ser *sócio assistente* – algo análogo ao que consideramos assinante, quando um número determinado de assentos é reservado previamente à temporada; esta fila endossa que havia público para música sinfônica em São Paulo. Segundo – contrário às minhas hipóteses iniciais, que essas orquestras sobreviveram apenas com a ajuda de assinantes e de mecenas – houve uma ajuda financeira do Estado, sob a condição que houvesse ingressos a preços populares “aos que não pertençam ao nosso quadro social”, neste concerto o valor era de 3\$000 – os *sócios* pagavam 10\$000. Isso não significa política pública ou projetos concretos para a cultura, porque esta verba não estava assegurada e

³⁸ “Em São Paulo, a orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos que se responsabilizava pela execução de suas novas obras, também promovia concursos de composição, duas vezes vencidos por Mignone, em 1923 e 1926.” (RODRIGUES, Lutero. Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez. In: Revista Textos de Brasil: Música Clássica Brasileira. Brasília: Ministério de Relações Exteriores, 2006. p. 98-103)

³⁹ MAPMB0025, Série Programas Musicais, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

não sabemos dizer por quanto tempo durou e se era regular. Investigando mais um pouco, descobriu-se que o responsável por tal subvenção foi Freitas Valle.

O senador [Freitas Valle] era também Patrono da nossa Sociedade [de Concertos Sinfônicos], e graças à sua proteção a Sociedade conseguiu uma subvenção do Governo do Estado, no valor de \$ 4.000,000 (quatro contos de réis), o que era devidamente fiscalizado pelo maestro Francisco Casabona, destacado pianista e compositor. (BELARDI, 1986: 45)

Assim, além de oferecer ingressos a preços populares, a orquestra era fiscalizada pelo maestro Casabona, tanto sobre o uso da verba quanto sobre manter uma “qualidade artística mínima” nos concertos. Camila Bomfim (2017) atribui a esta verba o relativo sucesso que a Sociedade manteve por um tempo: “Esse foi talvez o principal fator que garantiu a longevidade de quase dez anos dessa orquestra e seu impacto e notoriedade na vida cultural paulistana da década de 1920.” (2017: 141).

A fila de espera teve por consequência uma segunda récita, que começa a ser oferecida em fevereiro de 1926. Era em dia e horário diferentes, e na descrição presente no programa do primeiro concerto de segunda récita⁴⁰, seu repertório era basicamente a reapresentação das peças com maior êxito no primeiro turno.

Houve momentos memoráveis, como quando a orquestra foi regida por Ottorino Respighi, em 1927, Villa-Lobos, Francisco Braga, Francisco Mignone e Lamberto Baldi; e entre os solistas, Guiomar Novaes, Antonieta Rudge, João de Souza Lima, Alexandre Brailowsky. Embora que não possuamos os dados, pode-se imaginar que tal programação acarretasse em despesas muito grandes, principalmente no caso de um artista estrangeiro como Ottorino Respighi. Esta orquestra deu pelo menos 95 concertos, de acordo com o último programa de maio de 1930⁴¹, mas através de anúncios em jornais na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, encontramos mais alguns concertos esparsos, sendo difícil precisar uma quantidade exata de apresentações.

⁴⁰ MAPMB0040, Série Programas Musicais, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

⁴¹ MAPMB0140, Série Programas Musicais, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

“(...) a Sociedade de Concertos Sinfônicos vai vivendo. É espantoso. Desprotegida pelo governo, vai vivendo. Vivendo e progredindo. Na evolução dela às vezes a gente recebe uns momentos de parada, tudo fica morno, os concertos vão se depreciando um bocado na execução. De repente vem um surto novo. A Sociedade tem como um arranco e trepa mais um degrau na perfeição sinfônica. Essa falta de continuidade na evolução é fatal, dado o período transitório que estamos atravessando porém não diminui em nada o mérito excepcional, da Sociedade, nem impede que ela progrida realmente em perfeição técnica; que seja a mais benemérita das nossas sociedades artísticas e um fenômeno que orgulha bem a Paulicéia.” (ANDRADE, 1928)⁴²

Esse artigo exemplifica que a orquestra alcançara êxito não só de público, mas certa validação da crítica baseada na qualidade de suas apresentações.

Nas críticas da SCS de 1927 e 1928 do *Diário Nacional*, as quais algumas foram reproduzidas na íntegra no Anexo III, Mário de Andrade elogia o repertório e a execução da orquestra e demonstra ser um ávido apoiador do projeto, desejoso que mais grupos do gênero consigam se estabelecer.

Em 1929, no entanto, a orquestra não estava em seu momento mais brilhante. Pela falta de dinheiro e pelos conflitos entre os músicos. No Centro Musical São Paulo, Armando Belardi propôs que montassem uma Companhia Lírica, que passaria pelo Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre, além de São Paulo, e assim foi feito; só que este empreendimento teve um saldo negativo, e tal qual na Sociedade de Concertos, os músicos eram quem arcavam com os prejuízos. Uma parte dos músicos do CMSP reagiu de forma enérgica e houve um desentendimento grande com Belardi, tendo em vista que as divergências foram resolvidas num Tribunal de Justiça, pois queriam retirá-lo do Centro Musical e da direção da Sociedade de Concertos. Belardi chegou a pedir demissão do cargo de diretor do sindicato em julho de 1929, e após o processo, foi readmitido. Ao mesmo tempo, outra Sociedade Sinfônica vinha sendo pensada por Dona Olívia Guedes Penteado e seus colegas, entre eles Mário de Andrade e Mina Klabin.

⁴² ANDRADE, Mário. Sociedade de Concertos Sinfônicos. *Diário Nacional*. 11 de novembro de 1928, p. 2. Ver Anexo III, texto nº 9.

Belardi teve ganho de causa, “com direito ao nome e à posse da “Sociedade de Concertos Sinfônicos” e a todo seu ativo e passivo” (Belardi, 1986:62); mas a cisão já ocorrera com parte dos músicos, que enxergavam na outra Sociedade Sinfônica uma oportunidade mais interessante. Dessa forma, a Sociedade de Concertos Sinfônicos perdeu grande parte do efetivo e ganhou uma concorrente. Alguns jornais até fizeram confusão e acharam que a Sociedade havia acabado. Apesar de ter pretensão de continuar⁴³, o fim real foi no ano seguinte, com récitas atrasadas – em janeiro de 1931 realizava-se a récita referente a outubro de 1930 – e prestando homenagens ao interventor federal em São Paulo, João Alberto Lins de Barros, na esperança de cair em suas graças e ganhar subvenção.

2.2.2 Sociedade Sinfônica de São Paulo

A Sociedade Sinfônica de São Paulo tem sua fundação entre final de 1929 e início de 1930, e seu primeiro concerto foi em 27 de fevereiro de 1930. Diferente do caso anterior, esta sociedade não foi organizada e iniciada por músicos, sua diretoria é composta por damas e cavalheiros da capital paulista e possui um conselho consultivo de especialistas.

Diretoria: Presidente honorário – Dr. Nestor Rangel Pestana

Presidente – D.^a Olívia Guedes Penteado

Vice-Pres. – D.^a Antonietta Penteado da Silva Prado

1º Secretário – D.^a Mina Klabin Warchavchik

2º Secretário – Dr. Marcel da Silva Telles

Tesoureiro – G. Giacropol

Conselho Fiscal: Snr. Dr. Luis Teixeira da Assumpção

Snr. Dr. Vicente de Almeida Prado

Snr. Dr. Goffredo da Silva Telles

Snr. Dr. Roberto Moreira

Snr. Cel. Christiano Klingelhofer

Conselho Consultivo: Snr. M.^o Agostinho Cantú

⁴³ Soc. Concertos Symphonicos de S. Paulo *Diário Nacional*, S. Paulo, 22 jan. 1931, ed. 01085, p. 4. Em notícia do *Diário Nacional* sobre o 101º concerto, o último que encontramos, a diretoria eleita em 1931 teria mandato até 1932.

Snr. M.^o Furio Franceschini

Snr. M.^o Felix Otero

Snr. M.^o Francisco Casabona

Snr. Prof. Mário de Andrade

Diretor Artístico e Regente da Orquestra: Lamberto Baldi

Fonte: Transcrito do primeiro programa da SSSP, disponível no Arquivo IEB⁴⁴

Por esses nomes, podemos perceber o perfil da diretoria, com os sobrenomes mais tradicionais da elite paulista, como Silva Telles⁴⁵, Prado e Penteado. O impulso para esta Sociedade partia não mais dos músicos, que dessa vez não estariam dispostos a sofrerem prejuízo caso a bilheteria não cobrisse todos os custos da apresentação, como era o costume na Sociedade de Concertos Sinfônicos.

Apesar de ter esses paulistanos ilustrados como diretoria, não encontrei registro que eles fizeram doações generosas para a orquestra. Como disse, a expectativa era o sustento da orquestra a partir das assinaturas, ou de um auxílio público. O *mecenato* agia através de influência política em órgãos públicos e com materiais para a orquestra, como as novas partituras que Dona Olívia trazia da Europa para a SCS. É provável que doações diretas foram feitas, e nesse caso restam duas hipóteses – ou nunca foram de boas quantias, ou nunca foram suficientes devido ao grande déficit no orçamento das orquestras.

Quanto ao repertório, esta orquestra era mais arrojada, no sentido de sempre trazer novidades. O que foi um risco diante de uma plateia de “Donas Eulálias” – oferecendo mais música “moderna” e inclusive com uma série com curadoria e regência de Villa-Lobos, que falarei mais a frente.

A Sociedade foi fiel a seus propósitos: em doze de seus catorze espetáculos houve primeiras audições paulistas ou brasileiras de compositores como Manuel de Falla (*El sombrero de tres picos*), Debussy (*L'après midi d'un faune*), Stravinsky (*Fogos de Artifício*), J. S. Bach (*Terceiro Concerto Brandenburgo*) ou Respighi (*Festas romanas*) - para citar só nomes expoentes - sendo que, em dez,

⁴⁴ MAPMB0128A, Série Programas Musicais, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

⁴⁵ Família de engenheiros e políticos de São Paulo. Gofredo da Silva Telles era genro de Dona Olívia.

compareceram autores nacionais como H. Oswald (Paisagem de Outono), Nepomuceno (Série Brasileira) ou A. Pereira (Cantos populares brasileiros). (TONI, 1995: 128)

Comparando o nome dos músicos deste programa inaugural, com os músicos constantes no programa do 93º Concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos em 1929, constatamos que aproximadamente $\frac{3}{4}$ dos 84 instrumentistas da orquestra da Sociedade Sinfônica de São Paulo tinham sido integrantes da Sociedade de Concertos Sinfônicos⁴⁶. Ainda que considerássemos que o tamanho da orquestra e a atribuição de instrumentistas variam de acordo com o repertório, é uma porcentagem muito alta para ser explicada apenas por este motivo. O corpo de músicos é praticamente o mesmo, e a causa foi o desentendimento entre os músicos ocorrido em 1929. E isso foi um quiproquó.

Com Mário de Andrade no Conselho Consultivo da Sociedade Sinfônica de São Paulo, Armando Belardi não hesitou em acusá-lo no jornal *Diário da Manhã*⁴⁷ em março de 1930 de favorecer a orquestra à qual estava ligado, chamando-o de “parte interessada”, e de desmerecer a sua Sociedade de Concertos Sinfônicos:

É verdade que houve um jornal desta cidade que disse ter sido um “concerto apressado”, este de reinício da vida sempre brilhante da sociedade. (...) Mas é preciso notar que o crítico do jornal que assim injustamente se exprimiu é parte interessada numa outra sociedade sinfônica que se fundou há dias, nesta capital, justamente com os elementos dissidentes da nossa sociedade. É natural, pois, tenha ele prazer em desfazer esta [Sociedade de Concertos Sinfônicos] agremiação para enaltecer a outra [Sociedade Sinfônica de São Paulo], de vida ainda incipiente e quiçá duvidosa. (BELARDI, 1930)

Mário de Andrade defendeu-se dizendo que Belardi começara o ano de 1930 com uma orquestra desmantelada e oferecendo o que chamou de “pseudoconcerto” (ANDRADE, 1976: 220).

⁴⁶ Ver ANEXO I. Transcrevemos todos os nomes dos dois programas, e dos 84 músicos da SSSP, 62 tinham tocado pela SCS meses antes. A maioria na mesma função e titulação, com exceção de Martin Braunsweiser que em uma tocou viola e na outra tocou flautim.

⁴⁷ BELARDI, Armando. Correio Musical: O caso das Sociedades Symphonicas em São Paulo. *Correio da Manhã (RJ)*, ed. 10793, 4 de março de 1930, p. 7.

Deixadas as picuinhas de lado, este episódio pode ser expressivo para nossa análise. Se os músicos são quase os mesmos, a diferença entre uma e outra orquestra está na diretoria e a postura que cada uma tinha em relação à música sinfônica. Para a diretoria da Sociedade de Concertos Sinfônicos, ligada ao Centro Musical São Paulo, se tratava de sustento e de oportunidade de trabalho, para a elite paulistana por trás da Sociedade Sinfônica de São Paulo, era um projeto mais largo.

Além disso, a Sociedade de Concertos Sinfônicos costumava oferecer concertos em homenagem ao governador ou ao prefeito, quando não tocavam as suas composições, como no caso do 29º Concerto, em 17 de maio de 1924⁴⁸, em que a orquestra tocou peças de Carlos de Campos, então governador do Estado. A intenção dessas homenagens, segundo Mário, era cair no gosto do governo e ganhar a sonhada subvenção. No caso da Sociedade Sinfônica de São Paulo, nos concertos da assinatura, não encontramos tais menções honrosas; apenas no concerto de aniversário da cidade, uma récita a parte feita pela orquestra, é quando uma homenagem é prestada.

No programa do 10º Concerto⁴⁹, Mina Klabin faz a defesa da Sociedade e dimensiona a importância e a pretensão do projeto:

“A Sociedade Sinfônica de São Paulo, está prestando o mesmo benefício a São Paulo contribuindo poderosamente para a elevação de nossa educação musical, e assim aumentando o prestígio de S. Paulo como centro de cultura; prestígio este que se refletirá fora de nossas fronteiras.” (1931)

Esta elite não é muito diferente daquela que participará e apoiará o Departamento de Cultura em seu projeto político e de restauração da identidade paulista, pertencente ao Partido Republicano ou Partido Democrático.

A Sociedade Sinfônica de São Paulo ofereceu 14 concertos regulares e encerrou as atividades. A comoção foi enorme, pois pudemos localizar abaixo-

⁴⁸ MAPMB 0016, Série Programas Musicais Brasileiros, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

⁴⁹ Programa da Sociedade Sinfônica de Concertos, 20 de março de 1931. MAPMB 0195, Série Programas Musicais Brasileiros, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo..

assinados de músicos e personalidades ilustres pedindo ao governador que apoiasse e financiasse a orquestra⁵⁰:

Ao Dr. Laudo Ferreira de Camargo, interventor federal, foi enviado recentemente o seguinte ofício:

Os artistas e professores abaixo assinados, não tendo tido ocasião de subscrever o primeiro ofício enviado a v. exa., vem também, afirmar a sua inteira solidariedade à iniciativa altamente artística e patriótica da Sociedade Sinfônica de S. Paulo. Convictos do elevado ideal que defendem e confiados no alto critério e elevado espírito de justiça que caracterizam v. exa. Esperam ver realizadas tão bela iniciativa. Atenciosas saudações – (Ass.) João de Souza Lima, H. Vila Lobos, Lucília Vila Lobos, Nair Duarte Nunes, Leonidas Autuori, Ema Rocha Brito, Clarice Leite, Lina Margarido, Heloísa Fagundes, Nair dos Santos, Sálvio do Amaral Souza, Luiza Azevedo, Adolfo Tabacow, Elza Roesier, Nelle Bouron, Maestro Beneditis, Ritinha França Lopes, Maria dos Anjos Oliveira, Julia Monteiro Silva, Leonícia Pitombo, Sarah Ramos, Brites Espinheira, Otilia Machado Campos, Maira Amélia Bastos, Marcel Fleury de Oliveira, Ema Mesquita Pimenta, Dorothy Enor, J. Tabarin, Sira Monosi, Lidia Franke.

Apesar da ênfase e do peso de alguns nomes, o pedido não foi atendido e não encontramos resposta alguma do governador sobre as demandas deste abaixo-assinado.

2.2.3 Outras associações

Em 1931 as orquestras foram encerrando as atividades, principalmente pela falta de verba e pelas disputas entre elas mesmas, e em 1932, a cidade toda parou pela Revolução Constitucionalista, cessando qualquer atividade artística. A partir de 1933, a cidade não tinha orquestra regular em funcionamento e outros grupos as sucederam. Com exceção da Sociedade de Cultura Artística, as demais são posteriores a esta data; e até a empreitada do Departamento de Cultura, não houve orquestra com duração equiparável à Sociedade de Concertos Sinfônicos.

⁵⁰ Atualidades: Sociedade Sinfônica. *Diário Nacional*, Ed. 01295, 29 de outubro de 1931, p. 3

- **Sociedade de Cultura Artística (1912 -)**

A Sociedade de Cultura Artística foi criada em 1912 e tinha como proposta divulgar as artes de forma abrangente, e inicialmente realizava concertos e palestras sobre artes. Ela funcionava mais como uma intermediária e agenciadora de concertos, não montando orquestras próprias, mas contratando orquestras e outros artistas já reconhecidos para récita na cidade para seus próprios assinantes ou para outras instituições, como o governo do Estado ou a prefeitura. Apesar de não ser apenas de música sinfônica ou de não ter orquestra própria regular, trazia orquestras estrangeiras e de quando em quando organizava os próprios concertos sinfônicos, às vezes mantendo uma orquestra por curta temporada, mas não demonstrou o interesse de instituir um corpo musical fixo. Uma das características dessa Sociedade era a variedade de gêneros musicais em seu programa, indo da apresentação de solistas a grandes concertos de coro e orquestra.

Além disso, ao final da década de 20 em diante, era comum que a Sociedade de Cultura Artística realizasse parcerias com as Sociedades Sinfônicas, oferecendo concertos paralelos a suas próprias temporadas para os assinantes da Cultura Artística. Isso ocorreu em 1933 e 1934 com a Orquestra Sinfônica do Centro Musical São Paulo, por exemplo.

Quando o Departamento de Cultura propôs realizar os concertos populares a partir de 1936, o orçamento foi repassado para a Sociedade de Cultura Artística para que ela organizasse os concertos, pelo menos no primeiro ano. E não só os concertos do departamento, dos 17 concertos do contrato, 9 seriam para os assinantes da Sociedade. Esse papel de mediadora talvez tenha contribuído para a sua longevidade, como não era a principal mantenedora, apenas uma contratante, não arcava com todos os custos – pelo menos naquele período em que ainda não tinha uma sala de concertos própria. Não tinha custos fixos mensais como o salário de músicos, e após convidados mais custosos, poderia controlar a balança financeira com artistas em ascensão e negociar os preços. Apesar de estabelecida sua carteira de assinantes, sua estabilidade também pode ser atribuída às relações de sua diretora, Esther Mesquita, com a alta sociedade paulistana e com administradores públicos, que garantiam uma ajuda de custo.

- **Sociedade de Concertos Clássicos (1915-1916)**

Apesar de seu nome restringir seu repertório e coloca-la à margem de nosso escopo, ela foi a primeira sociedade com pretensão de manter uma orquestra e promover concertos regulares desde o Clube Haydn. Fundada em 1915, esta Sociedade teve uma atuação tímida, realizando 8 concertos, de acordo com o que encontramos em relatos em jornais na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Mas causou frenesi na cidade, juntando sócios assinantes e tendo a Sinfonia Heroica de Beethoven em seu concerto de estreia no Theatro Municipal⁵¹. Suas récitas eram compostas principalmente por Mozart e Beethoven, música de câmara – como trios e duetos, e concertos para piano. Em seu 5º concerto, regido por Emilio Pavlovsky, apresentou também um romance da ópera Condor de Carlos Gomes⁵².

Em carta publicada na revista *A Cigarra*, o fundador da sociedade, Alonso Guayanaz da Fonseca, atribuiu a monotonia musical paulista à “preocupação exclusiva das audições pianísticas” e a “falta de espírito de união” aos músicos capazes de tocar em orquestra. Sua proposta era unir os músicos e “que o público encontre aquilo que é tão fácil em qualquer aldeia europeia e que em São Paulo é tão deficiente”.⁵³ O tom elitista, que era o predominante para os frequentadores de concertos mostra o desejo da classe alta em fazer a aldeia europeia aqui, e um dos incentivos a esta sociedade pode ter sido a dificuldade de se trazer grupos estrangeiros durante o período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

- **Sociedade de Concertos Sinfônicos Philharmonia (1920-1932)**

Esta era uma sociedade que se autodenominava amadora. Conhecida também como Philharmonia, foi fundada em 1920 e tinha como diretor artístico Napoleão Vincent. Nos programas havia o convite para aqueles que tocavam algum instrumento e quisessem participar da orquestra, que contava com cerca de 50 instrumentistas. Contava também com “diretoria, comissão de contas e sindicância” (TONI, 1995).

⁵¹ O Estado de São Paulo, 13 de agosto de 1915, p. 4.

⁵² MAPMB0003. Série Programas Musicais Brasileiros, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

⁵³ FONSECA, Alonso Guayanaz da. Sociedade de Concertos Clássicos. *A Cigarra*, São Paulo, n.24, 1º de agosto de 1915, p.19-20.

Apesar de sobreviver pelo maior período entre as sociedades encontradas, não era muito regular e não se destacou pela qualidade de suas récitas, pois “já com onze anos de existência, deu seu 60º concerto” (TONI, 1995: 123). Oferecia assinaturas com mensalidade inferior ao cobrado pelas demais Sociedades, no valor de 5\$000, enquanto a Sociedade Concertos Sinfônicos e a Sociedade Sinfônica de São Paulo cobravam 10\$000. O padrão era que as assinaturas conferissem o direito a três lugares, e precisavam ser renovadas mensalmente para garantia do assento. Para comparação, um bilhete de cinema custava por volta de 500 réis.

Mário de Andrade possui um artigo sobre o 48º Concerto da Sociedade⁵⁴, que apesar da melhora técnica em relação às últimas apresentações, afirma que a orquestra “soa mal”, principalmente nos *tutti*. Por vender assinaturas, o autor acredita que a sociedade deveria proporcionar uma educação musical para os sócios, escolhendo “músicas e autores que deveras ilustrem e refinem o gosto musical”. Para ele, a escolha se baseava em melodias “assoviáveis” ao invés de obras com mais recursos e mais relevantes, que poderiam ser executadas por amadores.

Podemos dizer que seus concertos eram amistosos e laudatórios. Afirmando isso tomando por exemplo um concerto de agosto de 1927⁵⁵, o qual a orquestra dedicou aos aviadores do Jaú, pelo sucesso de sua *reide aérea*⁵⁶, e não era raro a sua parceria em eventos com outras associações de profissionais liberais, como dentistas ou médicos.

Nos últimos programas que localizamos⁵⁷, a orquestra anuncia que em breve cobrará joia de entrada para sócios no valor de 20\$000. Este era um valor elevado e pode indicar que estava em dificuldades financeiras, pois pouco tempo depois não foi mais noticiada. Há registro em jornais de 64 concertos no total, sendo que os três últimos foram regidos por Camargo Guarnieri.

⁵⁴ Anexo III, texto nº 6. Diário Nacional, Ed. 00216, 22 de março de 1928, p. 2.

⁵⁵ O Estado de São Paulo, 4 de agosto de 1927, p. 7.

⁵⁶ Com a aviação em experimentação, este era um assunto recorrente nos jornais da época e os voos longos bem-sucedidos eram noticiados com entusiasmo. Nicolau Sevcenko (1992) mostra como a aviação, e o jovem aviador Edu Chaves, moviam multidões.

⁵⁷ MAPMB 0230, MAPMB 0233 e MAPMB 0236. Série Programas Musicais Brasileiros, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

- **Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo (1933-1934)**

Também chamada nos periódicos à época de Associação São Paulo Orquestra Sinfônica e Orquestra Sinfônica de São Paulo. Se o artigo era de 1933 e 1934 e tinha algum desses nomes, se refere a esta associação. Pudemos constatar isso principalmente pela vinculação do nome do diretor artístico, o maestro Emmerich Csammer, que já havia atuado como violista na SSSP. Esta é a primeira sociedade sinfônica a aparecer na cidade após a Revolução de 32.

Esta associação inicia as atividades em outubro de 1933 com um grande concerto – com coro de 300 vozes e 60 instrumentistas – dedicado a Wagner. O programa deste concerto é quase todo em alemão (com exceção de alguns anúncios em português) e foi financiado pela comunidade germânica da cidade – composta principalmente de industriais, que contam com suas fotos ao longo do programa. A colônia alemã estava ligada à música - encontramos alguns programas de concertos de canto coral ou música de câmara sob sua proteção - e tinha seu centro no Clube Germânia, mas não havia apoiado um projeto sinfônico. Por isto esta associação difere das comunidades envolvidas com orquestras que falamos até aqui. Em São Paulo, a comunidade italiana tinha mais influência na música de concerto não só pela maior quantidade de imigrantes, mas pela popularidade das óperas italianas. Pelos anunciantes de seus programas, é possível ver o apoio da colônia alemã, como o Banco Germânico ou a Pharmácia Alemã. Nos demais programas de outras sociedades, esses comerciantes não aparecem.

O repertório dessa orquestra, consequentemente, privilegiava compositores alemães. Entre as peças que executou estão compositores canônicos como Beethoven com a Abertura de Ruínas de Athen (op. 113) de Beethoven, a Sinfonia Trágica de Schubert, e a Sinfonia nº 2 de Haydn; mas também divulgaram compositores menos conhecidos, como a 1ª audição de *Die Flöte von Sanssouci* de Paul Graener (1872-1944)⁵⁸ – compositor que foi muito tocado na Alemanha em vida porque aderiu ao Partido Nazista, mas suas obras não são consideradas muito originais por se apoiar na escola romântica. Em sua crítica sobre o concerto de Wagner, Mário de Andrade (1993:64-65) se

⁵⁸ MAPMB 0373 e MAPMB 0393 Série Programas Musicais Brasileiros, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

irrita com a exaltação exacerbada ao compositor que consta no programa, lembrando que há outros mais importantes. Ele ainda pontua que o Salão da Germânia não é adaptado para música sinfônica, o que comprometeu os concertos.

Sua diretoria era composta pelo cônsul geral da Alemanha, Hermann Speiser, Dona Olivia Guedes Penteado, José Oliveira de Barros, cônsul Theodor Putz, Spencer Vampré, Richard Hardt e Rocha Lima⁵⁹. Mescla entre brasileiros e alemães, diplomatas e classes mais altas.

Esta orquestra deu pelo menos 3 concertos entre outubro de 1933 e maio de 1934, e vendia assinaturas, mas não há sinais que tenha durado muito além disso.

- ***Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky (1933-1936)***

A Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky é uma orquestra de cordas e de amadores, mas aparece neste momento de retomada pós-Revolução e tem uma boa atuação, tendo uma crescente nas crônicas de Mário de Andrade no Diário de São Paulo (1993). No primeiro artigo faz ressalvas, no segundo comenta a melhora e nos posteriores elogia a determinação artística de Kaniefsky, oferecendo “bonitos concertos”.

Segundo Adriano Meyer, este maestro se empenhou em divulgar a música de cordas brasileira, e pela dificuldade de edições de peças, pediu em anúncio de jornal para que compositores lhe enviassem composições⁶⁰.

Como as demais sociedades, contava com os assinantes como principal fonte de renda, e após 28 apresentações, encerrou as atividades.

- ***Orquestra do Centro Musical de São Paulo (1933-1938)***

Esta é uma orquestra derivada da Sociedade Concertos Sinfônicos. Após o fim das atividades em 1931, Armando Belardi deixa este projeto para se dedicar mais à atividade radiofônica com a Orquestra da Rádio Gazeta. Seus

⁵⁹ MAPMB 0321, Série Programas Musicais Brasileiros, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

⁶⁰ Ver MEYER, Adriano. Da Orquestra Universitária de Concertos à OSUSP: a música esquecida da Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado em Música – UNESP. São Paulo, 2019.

componentes eram quase os mesmos da orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos e da Sociedade Sinfônica de São Paulo:

O Centro Musical de São Paulo, voltará a retomar a sua atividade proficiente dos tempos inesquecíveis das Sociedades de Concertos Sinfônicos e da Sociedade Sinfônica de São Paulo. Com esses elementos, o Centro Musical organizou a sua grande orquestra e deliberou realizar durante estes últimos meses do ano uma série de cinco concertos. (Texto encartado como propaganda no programa de 12 de junho de 1933, Sociedade Philharmonica de São Paulo, 1933⁶¹)

É quase como se a base da orquestra sempre tocasse junto, com algumas variações, ora como Sociedade de Concertos Sinfônicos, depois Sociedade Sinfônica de São Paulo, e Orquestra Sinfônica do Centro Musical São Paulo a partir de 1933. Os músicos restantes e outros associados do Centro Musical São Paulo se reorganizam para continuar tocando, dessa vez com outra proposta, não mais como uma sociedade que promove seus concertos, mas como uma orquestra que presta serviço a estas sociedades, como a Cultura Artística. O maestro a frente do grupo dessa vez é Ernest Mehlich (1888-1977), maestro alemão que imigrou para o Brasil devido a perseguição nazista.

Como já expliquei, o Centro Musical São Paulo possuía um cardápio de conjuntos musicais para eventos – solistas, conjuntos de câmara, quartetos de cordas... Assim, sempre que solicitado, o Centro Musical tinha essa orquestra engatilhada, uma das opções de seu cardápio, mas sua composição variava de acordo com os músicos disponíveis para a data do evento. E apesar de ter realizado suas próprias temporadas, esta orquestra funcionava mais por encomenda e em parceria com outras sociedades, não para formação de público.

Pudemos levantar essa hipótese devido aos programas da Sociedade de Cultura Artística que constam na Série de Programas Musicais Brasileiros no Fundo Mário de Andrade do Arquivo IEB, que algumas vezes contrataram esta orquestra, ou quem quisesse organizar um evento com música sinfônica.

⁶¹ MAPMB0321. Série Programas Musicais Brasileiros, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Muitas vezes, ocorriam na cidade festejos ou concertos recreativos únicos, e o nome apresentado no programa era *Orquestra do Centro Musical São Paulo*⁶².

Essa orquestra que será contratada pela Sociedade de Cultura Artística em nome da prefeitura para promover os Concertos Populares do Departamento de Cultura em 1936.

- ***Sociedade Philarmônica de São Paulo (1938-1940)***

Fundada em 1938, a Sociedade Philarmônica de São Paulo era uma sucursal de uma associação carioca chamada Pró-Arte, segundo notícia d'*O Estado de São Paulo*⁶³. Seu regente também era Ernest Mehlich, o que nos faz levantar a hipótese que tivesse uma formação próxima da Orquestra Sinfônica do Centro Musical São Paulo, pois outra notícia⁶⁴ relata que a sociedade está “contando sempre com elementos locais”.

Figura 3 – Anúncio da SPSP publicado no *Correio Paulistano* em 3 de julho de 1938⁶⁵

⁶² Programas Musicais que demonstram a parceria entre a Sociedade de Cultura Artística e Orquestra do Centro Musical São Paulo: MAPMB 0365, 0374, 0380, 0389 e 0397, entre outros, Série Programas Musicais Brasileiros, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Neste sentido, houve também um concerto em janeiro de 1933 para o aniversário da cidade (MAPMB 0266), no qual a orquestra ainda não tinha esse nome e fora financiada pela imprensa e sociedades de rádio; e em março de 1934 (MAPMB 0375) ocorreu uma homenagem a José de Anchieta nos mesmos moldes.

⁶³ Sociedade Philarmônica de São Paulo. *O Estado de São Paulo*, 5 de agosto de 1938, p. 4.

⁶⁴ Arte e Artistas: Sociedade Philarmônica de São Paulo. *O Estado de São Paulo*, 24 de maio de 1940, p. 3.

⁶⁵ Sociedade Philarmônica de São Paulo. *Correio Paulistano*, 3 jul 1938, ed. 25250, p. 12.

Em 1939, havia realizado 14 concertos, e teve que cessar as atividades por um período devido a Temporada Lírica, que ocupava o Theatro⁶⁶. Como já dissemos, este era um impasse comum aos grupos que pretendiam oferecer concertos mensais.

Esta foi a última sociedade que encontramos registro que buscou sobreviver nesses moldes, e a única que não pretendeu sustentar uma orquestra própria que conseguiu se enraizar profundamente no estilo paulista, a Sociedade de Cultura Artística.

2.3 A Temporada Villa-Lobos de 1930

Essa temporada merece ser tratada como um caso a parte porque teve consequências para as orquestras e para a carreira de Villa-Lobos, que depois dessa estadia não retornou a São Paulo tão cedo, apesar da cidade possuir alguns de seus apoiadores financeiros como Freitas Valle e Olívia Guedes Penteado. Essa temporada teve início em julho de 1930 e foi composta de 8 concertos, pela Sociedade de Cultura Artística e pela Sociedade Sinfônica de São Paulo.

Figuras 4 e 5. Propaganda da Temporada Villa-Lobos de 1930.

⁶⁶ Música: O sarau da Sociedade Philharmonica de São Paulo, ontem, no Municipal. *Correio Paulistano*, ed. 25639, 4 de outubro de 1939, p. 7.

Aparentemente, a intenção do Villa-Lobos e também de alguns intelectuais e defensores das artes paulistas, era de que ele permanecesse na cidade e atuasse como regente por um tempo. Isso de fato aconteceu, no entanto, teve muitos problemas. O primeiro era a música e o gosto de Villa-Lobos, que para a ala mais “tradicional e conservadora” da elite era muito “moderna”, assim uma parte do público não aceitou bem as novidades. Uma parte do público ouvia desconfiada as composições de Villa-Lobos e as peças que ele escolhera para reger. Por exemplo no primeiro concerto que teve 1ª audição de *Saudades do Brasil* de Milhaud. Outro exemplo foi o concerto dedicado a Florent Schmidt, amigo do compositor, que foi considerado controverso mesmo por especialistas, para uma cidade que ainda não contara com apresentações de grande parte do cânone sinfônico⁶⁷.

O segundo problema foi a resistência dos próprios músicos da orquestra, pois muitos não foram simpáticos com o maestro, duvidando de sua competência como regente. Muito se fala sobre a atuação de Villa-Lobos como regente, devido a suas interpretações tempestivas e “inventivas”. Em suas crônicas, Mário de Andrade descreve dois desacatos diferentes: um dos instrumentistas se vangloriou de, em uma das apresentações, ter tocado o hino nacional brasileiro completo durante a execução, sem que o maestro percebesse; e o outro seria do spalla Torquato Amore, que teria derrubado o arco no meio do concerto⁶⁸. O crítico também fala de uma “falta de dedicação” geral por parte dos instrumentistas, mesmo por parte dos não-insurgentes. Por

⁶⁷ “O festival Florent Schmidt, realizado ontem sob os auspícios da Sociedade Sinfônica de São Paulo, foi o momento em que culminou o *mal-estar* em que estamos. O que foi o festival de ontem? *Um fracasso*. Por um mundo de razões. Florent Schmidt é uma das personalidades mais curiosas, mais nítidas, mais apaixonantes da música viva. Mas, como tantas vezes se dá, a personalidade de Florent Schmidt é muito mais interessante que a música dele. Deus me livre de negar valor a quem escreveu o Salmo 47 e o Quinteto, porém esse valor era insuficiente para que num meio de tão pouca música, se realizasse um festival Florent Schmidt. Uma exclusividade assim só teria razão de ser *num meio já anafado de música de todos os gêneros* e na pátria de Florent Schmidt. Agora: que em São Paulo se tenha realizado um festival Florent Schmidt, Deus me perdoe, mas é simplesmente uma confusão enorme.” (Andrade, 1976: 150, grifos meus)

⁶⁸ Caso I: “E isso ainda é pouco (!!!) se se souber que outra... pessoa da orquestra se gabou de durante uma peça qualquer, ter executado em surdina o Hino Nacional brasileiro, sem que o regente percebesse! Não é possível a gente classificar uma coisa dessas”. (Andrade, 1976: 163-4). Caso II: “E isso ainda é pouco se se souber que o violino espala chegou a derrubar o arco quando estava em execução! Eu quero saber no mundo qual foi até agora o músico que se preze, que tenha derrubado o arco em execução pública.” (Andrade, 1976: 163) e “Alunos que são incapazes de derrubar o arco em execução pública, como já fez o prof. T. A.” [Torquato Amore – nome completo na crítica do jornal, e apenas as siglas em compilação feita a posteriori.] (Andrade, 1976: 216)

conta desses percalços, ao final dessa temporada, a SSSP saiu desvalorizada e enfraquecida. E ele fez um balanço da temporada para a orquestra:

Todos víamos entristecidos que a Sociedade Sinfônica de São Paulo, iniciada gloriosamente, cujos primeiros concertos foram dos mais belos que já se conseguiu no Brasil, todos víamos entristecidos a degradingolada em que ela ia. Fuga de sócios, combate mesquinho de pseudocompositores, abatimento na orquestra, impossibilidade dos jornais preservarem numa crítica pragmática, injustiça de programas que só muito mal representavam a música brasileira, sem nomes como os de Henrique Osvaldo, de Lourenço Fernandez, de Luciano Gallet. Porque infelizmente nem o próprio Vila Lobos se isenta da acusação de crítica partidária. A Sociedade, que Vila Lobos recebeu em plena pujança, em unanimidade vitoriosa, ele a deixa nas portas da morte. Isso em grande parte por culpa da pertinácia nem sempre razoável dele. (1976: 164, grifo meu)

De fato, a SSSP não chegou ao final do ano seguinte. Talvez seus administradores pensassem nessa temporada como uma alavanca para as assinaturas e ao final, teve o efeito contrário. Houve problemas de diversas ordens, mas o insucesso da Temporada Villa-Lobos parece ter sido um catalisador para o fim da sociedade.

Mas talvez a questão mais aguda para os paulistas não tenha sido a sua música, e sim a sua política. Com a eleição de 1929, Villa-Lobos havia escrito um hino exaltando a vitória de Júlio Prestes. Com a reviravolta da Revolução de 30, o compositor prontamente transformou este mesmo hino em uma Ode à Revolução. Durante sua estadia em São Paulo, Villa-Lobos estava em constante contato com os estudantes da Faculdade de Direito, devido a uma Exortação Cívica por ele promovida na cidade. Essa Exortação, ocorrida em 1931, era um grande evento de canto orfeônico, composto por alunos universitários, secundaristas e professores das escolas paulistanas; e ensaiado em diversas ocasiões, com apoio de vários professores de música e em escolas públicas. Os ensaios dirigidos por Villa-Lobos ocorriam no Largo São Francisco, e ele estava próximo aos alunos, inclusive sendo ovacionado durante uma Assembleia do Centro Acadêmico⁶⁹, o que possivelmente

⁶⁹ “Reuniu-se ontem o Centro Acadêmico XI de Agosto”. *Diário Nacional*, 19 de abril de 1931, p. 5. “Nesse interim, o acadêmico Queiroz Filho anuncia a presença na Faculdade, do maestro

aumentou ainda mais a “traição” do compositor. Apesar de não sabermos precisar quando e como, essa homenagem à Revolução foi executada, possivelmente na Exortação Cívica.

Em entrevista para a Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo⁷⁰, Armando Belardi relatou que isso enfureceu os estudantes de Direito contra Villa-Lobos. Eles ameaçaram “dar-lhe uma sova”, o que poderia ser apenas uma bravata, mas o medo real era de alguma manifestação ou desacato durante os concertos.

Poucos meses após a realização da Exortação Cívica, Villa-Lobos regou seu concerto de despedida de São Paulo, em 21 de outubro de 1931⁷¹. Segundo entrevista de Belardi, o compositor só retornaria depois de alguns anos, devido à intervenção de um político para apaziguar os ânimos com os estudantes.

Villa-Lobos, propondo que o ilustre compositor fosse convidado a fazer parte da mesa, o que é aprovado, sendo o maestro Villa-Lobos recebido entre vibrantes aplausos.”

⁷⁰ TKR0792 e TKR0793, Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

⁷¹ MAPMB 0314. Série Programas Musicais Brasileiros, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

CAPÍTULO 3 - “MÚSICA DE PANCADARIA”: DISPUTAS NA CENA SINFÔNICA PAULISTANA

“MÚSICA DE PANCADARIA: O mesmo que banda ou música executada por grupo formado por instrumentos de metal e percussão: “Mas a predileção de Aristarco era pela banda, pela pancadaria, grita vibrante dos cobs, fuzilaria das vaquetas, (...) o estrépito das caixas troando à marcha dobrada (...) furor infrene, irresistível, de zabumbada em feira.” (Pompéia, Raul. O Ateneu 2ª ed., p. 164).

Aluísio de Azevedo faz uso da expressão: “(...) não tornava para casa enquanto os militares não se recolhessem, (...) voltava (...) moído de fazer dó, sem poder ter-se nas pernas, estrompado de marchar horas ao som da música de pancadaria” (O cortiço, 1925, p.37). Em Música, doce Música, Mário de Andrade recolheu com o título “Música de pancadaria” séries de artigos seus sobre a temporada lírica de 1928, a programação da Rádio Educadora, para o final ano de 1930, a mudança de direção da Sociedade de Concertos Sinfônicos, também em 1930, o comércio de música em São Paulo, de 1929, e artigos variados sobre vários assuntos. (1976, p. 191-267).” (ANDRADE, Mário de, 1999⁷²)

No verbete acima, extraído do *Dicionário Musical brasileiro*, a chamada *música de pancadaria* é aquela música tocada por bandas e fanfarras, característica pela forte marcação rítmica e por instrumentos de sopro. Não por acaso, esse foi o título escolhido pelo autor para uma série de artigos recolhidas para o volume VII de suas *Obras Completas* na década de 40, e posteriormente foi publicado em *Música, Doce Música* (1976). Sendo que não se tratam de textos sobre bandas militares ou marchas, resta apenas o sentido figurado da expressão: o embate.

O embate pode ser criador e da perspectiva sociológica pode indicar o amadurecimento e racionalização de esferas outrora subjugadas. A divergência de ideias significa muitos agentes envolvidos e uma polarização em pequena escala pode possibilitar o estabelecimento de novas práticas. A música sinfônica e as orquestras lutavam por espaço em detrimento do pianismo e da ópera em São Paulo. Não é uma concorrência excludente – um estilo musical só existe quando o outro desaparecer – pelo contrário, na teoria do *Mundos da*

⁷² ANDRADE, Mario de. Dicionário musical brasileiro. (coord. ALVARENGA, Oneyda [1982-1984]; TONI, Flávia [1984-1989]). Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p. 356

Arte de Becker a variedade pode enriquecer o cenário musical como um todo, criando novos postos de trabalho e possibilitando uma profissionalização dos músicos. Mas havia outros embates dentro da música sinfônica além da luta pessoal do Mário pelo sinfonismo.

3.1 *Luta pelo Sinfonismo*: Como Mário de Andrade tratava a questão sinfônica

Neste tópico trato inicialmente da perspectiva de Mário de Andrade sobre a questão sinfônica e os principais temas que causavam conflito na cena paulista. *Luta pelo Sinfonismo* é o nome do conjunto de algumas crônicas sobre a Sociedade de Concertos Sinfônicos e Sociedade Sinfônica de São Paulo em *Música, Doce Música*. Sob sua perspectiva, a música sinfônica paulistana precisava de defensores, ou seja, estava num estado frágil ou ainda não se sustentava autonomamente, por isso era uma bandeira pessoal para ele.

Mário de Andrade era polivalente: além de professor de música e interlocutor de compositores e instrumentistas, foi também crítico musical, participou do conselho consultivo da Sociedade Sinfônica de São Paulo (1930) e foi administrador público quando diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo (1935-1938), que entre as várias iniciativas, ofereceu concertos sinfônicos populares mantendo uma orquestra financiada pela prefeitura.

Podemos considerar os temas levantados nas crônicas como um ponto de partida para analisarmos algumas das divergências que envolviam a música sinfônica na cidade. Num primeiro momento, uma crônica de 1915 colhida por Eduardo Sato no jornal *O Commercio de São Paulo* sobre um concerto da Sociedade de Concertos Clássicos⁷³ ilustra alguns valores defendidos por um jovem Mário. A iniciativa desta Sociedade de Concertos é elogiada e uma ressalva sobre o nome é feita: o nome restringia o repertório, o que poderia ser monótono com a continuidade. Ao mesmo tempo, repreende o público, por sua ausência no salão do Conservatório e a necessidade de seu apoio para a

⁷³ SATO, Eduardo. Mário de Andrade n'A Gazeta (1918-1919): um plúmito incipiente? Dissertação de Mestrado, Instituto de Estudos Brasileiros - USP, São Paulo, 2016.

associação. Desde as primeiras críticas musicais, Mário defende a variedade do repertório. Nesse período não há registros de orquestras sinfônicas com atuação significativa além de poucos concertos. Mesmo a Sociedade de Concertos Clássicos não durou.

Retorno ao especial de Centenário da Independência do Correio Paulistano de 1922⁷⁴. O autor, Fausto Prado, fala da música como a mais democrática das artes, e o “progresso” de instituições musicais em solo paulista – com muitas escolas e com o funcionamento do Conservatório Dramático e Musical. Além disso, o estado é colocado como um centro musical no país, pelos bons compositores e músicos que dispõe, e também pela figura de músicos internacionais célebres que passavam para se apresentar na cidade de São Paulo.

No entanto, as Companhias Líricas e as grandes escolas de piano de Chiafarelli e de Félix Otero tem muito mais peso do que a música instrumental neste documento. Mesmo a música de câmara era mais rara na cidade, e o Clube Haydn foi o quem abriu caminho para a música instrumental descolada do teatro e do cinema, e promovia a música sinfônica, dentro de suas possibilidades.

Ainda podemos considerar que a ópera poderia - e particularmente ao caso brasileiro, Carlos Gomes - remeter ao Império e à aristocracia, e a música sinfônica por sua vez poderia incorporar o mundo moderno e os ideais republicanos. São Paulo reivindicava sua vocação republicana desde seu despertar cafeeiro, e havia uma lacuna que pudesse representar isso na música. Apesar da ópera nunca perder em popularidade, o sinfonismo poderia expressar os princípios políticos da jovem República para os intelectuais modernistas.

Como disse anteriormente, a defesa de outros repertórios traz a necessidade de uma orquestra regular. A cidade era inundada pela Temporada Lírica, e havia pouco espaço para outras atividades de música de concerto. O aumento da variedade musical ofertada na cidade era uma luta pessoal para Mário.

⁷⁴ Op. cit.

Na década de 20 mais orquestras se esforçam para uma atividade regular, como demonstrei no capítulo anterior; o que também possibilita uma discussão sobre essas sociedades beneméritas a partir da crítica. Apesar de serem poucos os comentadores e que tivessem perspectivas divergentes – alguns mais próximos à cultura europeia e outros mais identitários, buscando um caráter brasileiro –, falava-se sobre como a música brasileira deveria ser⁷⁵.

Nas crônicas a partir de 1927 no *Diário Nacional* não será diferente, pois além de crítico e professor, é interlocutor com os músicos dessas sociedades, e a partir de 1930, ele mesmo participará do conselho da Sociedade Sinfônica de São Paulo.

Na introdução de Paulo Castagna (ANDRADE, 1993), este autor aponta que Mário separava seus artigos que lhe interessavam – que hoje estão no Arquivo IEB. Mas de sua coleção do *Diário Nacional* “não chegou a colecionar mais de um quarto dos textos que ali publicou”. Levantamos a hipótese de que isso se deve ao fato de nesse período, suas críticas serem mais descritivas sobre o meio paulistano e menos direcionadas ao repertório, aos compositores e o valor musical das obras. No entanto, para este trabalho, a descrição desses escritos pode trazer a luz conflitos entre os agentes envolvidos que não são facilmente relatados em biografias e demais relatos da época.

A questão do público é tratada num texto de 1930⁷⁶. E a primeira característica levantada pelo autor é a heterogeneidade da plateia se tratando de uma cidade como São Paulo.

Mário de Andrade fala da inconstância do público, talvez ocasionada pela diversidade grandiosa dos habitantes da cidade, que ora esgota assinaturas e ora desaparece: “Na abertura de cada ano é impossível prever se a temporada será concorrida, se não”. Uma das hipóteses que levanto é a euforia que nomes célebres causavam na venda de ingressos. A falta de nomes famosos, ou de repertório conhecido, normalmente não era atrativa para o público.

⁷⁵ “O crítico no Brasil é antes de tudo um intelectual que olha para certa realidade europeia e se dedica a escrever sobre porque a realidade à sua volta é tão diferente. Não se escreve crítica musical porque se tem o cânone musical, o sistema de formas, o valor da experiência individual, o treinamento especializado e etc. Se escreve porque não se tem nada disso, mas é como se tudo isso fosse *necessário e indispensável*.” (EGG, 2012: 44) [grifo meu].

⁷⁶ ANDRADE, Mário de. Esperança e cinema sincronizado. *Diário Nacional*. 29 de janeiro de 1930, ver Anexo III, nº 14

O autor aponta para a falta de cultura musical da cidade, que apesar de possuir muitos pianistas, possui poucos estudantes realmente interessados em história da música, na história composicional de seus instrumentos. E critica o repertório de duas sociedades sinfônicas (Sociedade de Concertos Sinfônicos reformulada e Philharmonia) que se prendem ao gosto ligeiro do público “gênero Arlesiana, gênero Peer Gynt, gênero Tchaikovsky e Saint-Saëns”. Segundo ele, a orquestra educa e faz o público, não o contrário.

Outra crítica direcionada ao público é que ele aplaude tudo com o mesmo entusiasmo, pela falta de critérios para uma escuta mais atenta. Assim, o público só aparecia a concertos que já conheciam o repertório ou que contava com um solista célebre...

Mário de Andrade direciona duras críticas aos músicos, pois alguns não se propunham desafios técnicos ou novidades; uma vez que prioridade era a renda do concerto. Aos músicos era preferível tocar algo que fosse garantia de público. Isso causou um mal-estar e reclamações por parte deles, pois suas críticas foram lidas como falta de companheirismo⁷⁷.

Outro grande conflito era sobre a profissionalização e os problemas para o estabelecimento de uma carreira. Um exemplo é Mário de Andrade, quando à frente do Departamento de Cultura em 1935, queixa-se que havia grande pressão do sindicato dos músicos para que não se fizesse concursos para vagas em orquestras; o que soa provinciano aos nossos ouvidos atuais, tendo em vista que desde o início dos estudos todos os músicos passam por seleções, com sucessos e insucessos. Mas essa postura do Centro Musical São Paulo pode ser compreendida quando observamos que a profissão ainda estava em fase de regulamentação e organização da categoria, assim o número total de instrumentistas sindicalizados não era muito grande, e por consequência defendiam aqueles que eram filiados.

Entre os próprios músicos, havia um impasse geracional. Em sua série de crônicas sobre a Sociedade Rádio Educadora – também chamada P.R.A.E devido a sua estação - (ANDRADE, 1976:207-218), é relatado que Torquato Amore teria chantageado a direção da Sociedade Sinfônica de São Paulo para que fosse lhe dado o posto de primeiro violino em detrimento de um aluno seu,

⁷⁷ Anexo III, texto 7.

caso contrário convenceria outros elementos do naipe de cordas, também alunos seus, a se retirarem da orquestra. Os membros do Centro Musical São Paulo mais antigos tinham grande influência na distribuição dos postos dos agrupamentos que participavam, e os *outsiders* tinham que andar “na linha”.

Em 4 artigos com considerações sinfônicas de 1927⁷⁸, a questão nacional e estrangeiro aparece, pois o cronista relata que músicos estrangeiros com performances medíocres em seus países de origem, mudam para cá na expectativa de conquistarem posição de solista ou “menos que regente isso rebaixa o tal”. O pensamento modernista se opõe a forte influência estrangeira, principalmente a italiana, incorporado também nas Companhias das Temporadas Líricas.

De modo geral, o entusiasmo sobre os sucessos da Sociedade de Concertos Sinfônicos em 1927 e 1928 é suprimido pelas divergências citadas acima, ao ponto que o que resta é música de pancadaria.

“Esses leitores não sabem que *inferno é o meio musical paulista*. Não sabem que nos bastidores se trava uma luta de interesse e vaidades, de que, no caso presente, são protagonistas alguns músicos importados, muitos de nacionalidade duvidosa, cujo fito um dia foi fazer América.” (ANDRADE, 1976: 148, grifo meu)

3.2 A música permeia o Estado: O Departamento de Cultura

As elites do estado de São Paulo encontram-se numa posição difícil na década de 30. Em pouco tempo, o estado perdeu centralidade econômica e política: com a crise econômica de 1929, o preço do café despencou; com a “derrota” na eleição de 1930 e a revolução de Getúlio Vargas ao poder, não havia representante paulista no governo federal. A primeira reação foi a Revolução de 1932, no qual o Estado saiu mais com o orgulho ferido e com a identidade posta em xeque.

Em 1934, Fábio Prado chega à prefeitura com esse ranço amargo deixado pelo insucesso da Revolução. De família tradicional paulista e um dos fundadores do Partido Democrático em 1926, foi prefeito entre 1934-1938.

⁷⁸ Anexo III, textos de 2-5.

Segundo Abnadur (1992), era defensor da “civilização paulista” e divulgava os interesses das elites cafeeiras como sendo interesses do estado.

Membro deste mesmo partido e chefe do gabinete do prefeito, Paulo Duarte, jornalista, foi quem escreveu o projeto sobre o Departamento de Cultura, e após revisá-lo com diversos interessados, o prefeito o aprovou em 30 de maio de 1935. Mas este não era um projeto novo e individual, Duarte já havia discutido em seu círculo de amigos – Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, entre outros – sobre como deveria ser uma instituição que defendesse e divulgasse a cultura brasileira.

Um de nós (...) falou (...) numa organização brasileira de estudos de coisas brasileiras e de sonhos brasileiros. Mas cadê dinheiro? O nosso capital eram sonhos, mocidade e coragem. Havia quem conhecesse uns homens ricos de São Paulo. Mas homem rico não dá dinheiro para essas loucuras. Quando muito deixa para a Santa Casa. Caridade espiritual, jamais. Que testamento pinchou legado para uma universidade ou para uma biblioteca? A nossa gente ainda está no paleolítico da caridade física. À vista de tantos argumentos, ficou decidido que um dia seríamos governo. Só para fazer tudo aquilo com dinheiro do governo” (Duarte, 1985: 50)

Nesta citação, a questão sobre financiamento de instituições culturais apresentada no capítulo anterior é demonstrada com um exemplo concreto. A tradição em terras brasileiras é o Estado como patrono das artes, tal qual o modelo europeu. Mas como demonstrei anteriormente, ao invés de fazer largas doações diretas às instituições culturais; as lideranças políticas, que se confundem com as lideranças econômicas, tendem a usar as verbas do Estado para as benfeitorias artísticas. Uma vez que esse *ethos* de defesa da arte e da cultura não é prática recorrente na sociedade civil, é através de uma pasta ou de políticas públicas no aparelhamento do Estado que se fomentará a arte em nosso país, dependente das oscilações do projeto político de cada governo.

No dia seguinte à aprovação do prefeito, Mário de Andrade foi nomeado diretor do Departamento, indicado por Duarte; e tinha quatro divisões: Expansão e Cultura, Educação e Recreio, Documentação Histórica e Social, e Bibliotecas⁷⁹ (CALIL & PENTEADO, 2015).

⁷⁹ E em 1936, Turismo e Divertimento foi adicionada como uma quinta divisão, entre suas atividades estaria a organização e financiamento de festas tradicionais, mas segundo TONI

Educação e Recreio, dirigida por Nicanor Miranda, centrava-se nos Parques Infantis (Pedro II, Lapa e Ipiranga), promovendo atividades como clubes infantis, teatro, música coral infantil, ginástica e esportes. Num período que a escola não era um direito universalizado⁸⁰, esta divisão era o contato do Estado com estas crianças, chamadas “afilhados da prefeitura” segundo Calil & Penteado (2015). Muitas vezes fitas de Walt Disney ou Shirley Temple eram utilizados como atrativo para os eventos e eram oferecidos serviços básicos, como educação sanitária e serviços médico-dentário, e o “copo de leite”, tentando sanar a alimentação incompleta.

Documentação Histórica e Social era dirigida por Sérgio Milliet e Bruno Rudolfer e tinha papel fundamental na formação de políticas; tendo em vista que uma das ideias era desenvolver projetos específicos para cada bairro. Assim, pesquisas eram feitas para traçar o perfil da população e em qual direção a ação do estado seguiria. Por exemplo, em bairros de muitos imigrantes (italianos, espanhóis, libaneses...), sensibilizar as crianças para os assuntos brasileiros – principalmente a língua portuguesa – era uma das preocupações; ou em bairros com maior população proletária, instalar bibliotecas populares. Era também responsável pelo restauro e preservação de documentos do Arquivo Municipal, para servirem de fonte tanto da história paulista, quanto da brasileira.

A divisão de Bibliotecas tinha como diretor Rubens Borba de Moraes e possuía três frentes: bibliotecas circulantes, principalmente em bairros mais afastados ou de trabalhadores; biblioteca infantil, que abrigava oficinas e salas de projeções como forma de atrair o público; e a manutenção e expansão das bibliotecas municipais já existentes, aumentando e divulgando os acervos para ampliar o público-alvo.

Uma das teses defendidas pelos autores lidos⁸¹ é que esses membros do Partido Democrático que chegaram à prefeitura de São Paulo buscavam recuperar a “glória” perdida através da cultura e instituições culturais, o que

(1986), nunca chegou a funcionar plenamente. Apesar disso, o financiamento de festas populares, como o Carnaval, foi delegado ao Departamento e abocanhou uma parte do orçamento daquele ano, algo que seu Diretor não queria.

⁸⁰ “Em 1934, 10.000 escolas primárias funcionavam em todo o estado de São Paulo atendendo a 431.383 alunos, sendo que a população infantil em idade escolar primária era de 1.137.091 crianças, restando 700.809 crianças sem escola.” (RAFFAINI, 2001: 66-67)

⁸¹ Ver RAFFAINI (2001); BARBATO JR. (2004), ABNADUR (1992).

pode ser observado com a fundação da Escola Livre de Sociologia e Política (1933), da Universidade de São Paulo (1934) e do Departamento de Cultura (1935). A primeira seria para formar gestores e pesquisadores atentos para a realidade e problemas brasileiros; a segunda seria para formar professores do secundário e de ensino superior; e o terceiro seria justamente para recuperar a identidade paulista e colocar o estado de volta ao posto de locomotiva que guiava o Brasil.

Raffaini (2001) ainda apresenta argumentos que a função do Departamento para a prefeitura seria também de controle de massas, com medidas de caráter “civilizador” ou “disciplinador”, se tratando de populações mais pobres, ou homogeneizador, se tratando de imigrantes. Esta autora faz uma ressalva que o alcance do Departamento era limitado, não só pela escala da cidade que era gigante, mas porque os burocratas e intelectuais não consideravam o acolhimento da população analfabeta – muito numerosa a época – e imigrante em suas políticas.

Apesar dessas divergências filosóficas que podem ser levantadas sobre a sua concepção, o Departamento de Cultura era um empreendimento audacioso para aqueles que o idealizaram. Mas não me estenderei tratando minuciosamente de todas as frentes do Departamento, pois não é o foco deste trabalho. A partir de agora tratarei da divisão que trouxe novidades para a vida sinfônica da cidade.

- *A Divisão de Expansão Cultural*

A divisão de Expansão Cultural era a que possuía as frentes mais diversificadas. E além de ser diretor do Departamento, Mário de Andrade também era o diretor desta divisão, que possuía 3 subdivisões:

- a – Teatros, Cinemas e Salas de Concertos

O diretor era Paulo Magalhães e cuidava das concessões do Theatro Municipal. Seria responsável por formar uma Orquestra Sinfônica da cidade e organizar os concertos públicos e enfrentou resistência dos frequentadores habituais do Theatro.

- b – Discoteca Pública

Dirigida por Oneyda Alvarenga e responsável por discos de música erudita e de interesse folclórico, serviço de gravação de música folclórica

nacional e de música erudita paulista, Arquivo da Palavra, Arquivo de música popular brasileira registrada por meios não mecânicos e museu de instrumentos populares tradicionais. Promoveu a missão de pesquisas folclóricas (fevereiro- junho de 1938) e foi a última experimentação de Mário de Andrade como Diretor do Departamento. Composto de 4 pesquisadores, que visitaram o Norte e o Nordeste para coletar cantos, fotos e vídeos de festas e manifestações populares.

Promovia quase semanalmente escutas comentadas de discos. Dos 13 primeiros concertos de disco, todas as escutas tinham pelo menos uma peça sinfônica. Essa iniciativa promovia o mercado de discos, partituras e de tecnologias de gravação. Envolvia todo gênero musical, e inclusive música sinfônica, e num período que o fonógrafo era custoso e alguns discos raros em solo brasileiro, essas concertos de disco foram o que proporcionaram a 1ª audição de algumas peças orquestrais. Apesar de singela e restrita, era mais uma tentativa de democratizar e aproximar o público da sala de concertos.

c – Rádio Escola – Não chegou a funcionar. Extinta em 1938.

Estaria encarregada de fazer transmissões de concertos, palestras e cursos promovidos pelo departamento. No entanto, os materiais e aparelhos acarretavam altos custos, que nunca foram adquiridos. O mais próximo desse plano foram algumas transmissões esparsas em outras rádios.

As iniciativas em prol da música sinfônica são variadas: a audição de discos, a regularidade de concertos populares e concursos de composição. O Departamento não se propunha somente a difundir música, mas a produzir também. Vale destacar também a empreitada da Rádio-Escola, que nunca se concretizou, mas tinha uma orquestra em seus planos para emissão de concertos.

Mas a medida mais notável para este trabalho sem dúvida é a intenção de se estabelecer uma orquestra do Departamento para a cidade de São Paulo. E com pretensão de lotar o Theatro Municipal com o público popular, sem a pompa das temporadas líricas.

Uma orquestra montada com o auxílio do Centro Musical São Paulo e com professores já conhecidos, tendo em vista que eles circulavam pelas mesmas orquestras, como apontei no capítulo anterior.

3.2.1 A Orquestra do Departamento de Cultura e os concertos populares

Como já disse, o sinfonismo era um tema caro para Mário de Andrade, e como gestor público, os projetos teriam a possibilidade de sair do plano ideal para o plano de instauração de políticas públicas e órgãos oficiais.

Tratei nos tópicos anteriores sobre as formas mais comuns de administração de uma orquestra: uma orquestra que se apoia mais na sociedade civil em oposição a uma gerida principalmente pelo Estado⁸². Aqui no Brasil, desde o Império, parece que a responsabilidade é ao mesmo tempo denegada e tomada para si; por ora sendo abraçada, mas nunca com todo o respaldo necessário. Uma orquestra sinfônica não era uma demanda nos primeiros anos dos Theatros Brasileiros, ou seja, o Estado não orçaria uma orquestra espontaneamente.

O Departamento de Cultura aparece pouco depois destas disputas acaloradas na vida sinfônica. Nesse período, apenas a Orquestra Sinfônica do Centro Musical São Paulo e a Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky estavam em atividade, e mesmo estas orquestras nunca tiveram a pretensão de democratizar a música, apesar de terem oferecido algumas vezes ingressos a preços populares. A proposta do Departamento era educar pela música e tornar acessível o que era restrito a classe mais alta. E apesar de algumas vezes ser referida como Orquestra do Departamento de Cultura, não se tratava de um corpo estável da prefeitura ou de uma orquestra montada pelo Departamento, ele custeava os concertos.

Raffaini apresenta uma fonte sobre a concessão de uma quantia de 150:000\$000 réis a Sociedade de Cultura Artística para “nove concertos para os sócios da Cultura Artística e oito concertos gratuitos sob a direção do Departamento de Cultura” (2001: 44). O Departamento subvencionou a Sociedade de Cultura Artística em todas as suas atividades com a condição de organizar os eventos gratuitos em nome do órgão da prefeitura. Por sua vez, a Sociedade de Cultura Artística recorreu ao Centro Musical São Paulo para montar a orquestra, e usava os preços de tabela dessa organização como parâmetro em seus orçamentos. Ou seja, para que os concertos públicos se realizassem em 1936, foi estabelecida uma espécie de “parceria público-

⁸² As definições são mais complexas e hoje possuem inúmeras colorações e graus de hibridez entre o setor público e privado. Ver BOMFIM (2017) e TEPERMAN (2016).

privada”, que envolveu atores e instituições que estamos discutindo ao longo do trabalho: a elite representada pela Sociedade de Cultura Artística, os músicos pelo Centro Musical e o poder público através do Departamento de Cultura. Neste ponto, foi possível que os três chegassem a uma consonância.

Encontramos 31 programas de concertos populares do Departamento no Acervo de programas musicais brasileiros no Fundo Mário de Andrade do Arquivo IEB, sendo que 17 foram sinfônicos e 14 foram de música de câmara – madrigais, quartetos de cordas...

“Durante seu primeiro ano de existência a Orquestra Sinfônica justificou plenamente sua criação apresentando-se inúmeras vezes em noites patrocinadas não apenas pelo Município, mas encabeçadas pela Sociedade de Cultura Artística, extremamente ativa, e participando da montagem das catorze óperas da Temporada Lírica Oficial. Na programação do Departamento de Cultura a agremiação nova ensaiava sob as batutas de Camargo Guarnieri, Francisco Murino, Nicolino Milano, Ernst Mehlich ou Francisco Casabona executando Ottorino Respighi, Silvio Motto, Artur Pereira, Frutuoso Viana, Debussy, Wagner, Mendelssohn, Rossini e Mozart, mescla de primeiras audições, nomes novos e obras consagradas em repertórios dirigidos à educação e mera fruição do público.” (TONI, 1995: 146-147)

A Orquestra Sinfônica referida era a Orquestra Sinfônica do Centro Musical São Paulo contratada pela Sociedade de Cultura Artística em nome do Departamento de Cultura, por isso havia continuidade dos músicos que já haviam atuado nas extintas sociedades sinfônicas da cidade, mas havia renovação do repertório e da direção, agora entre o Departamento e a Cultura Artística. Mário de Andrade, também é apontado por estudiosos⁸³ como o autor dos programas do concerto, pelo aportuguesamento do nome de compositores estrangeiros e pela escrita característica do autor. Havia uma preocupação para que os concertos fossem didáticos, com explicação detalhada nos programas.

Os concertos foram todos gratuitos até a saída de Mário do Departamento em 1938, quando os concertos passaram a ser cobrados, a preços módicos – a partir de 1\$000 réis.

⁸³ Ver TONI (1995) e CALIL (2015).

3.3 Os orçamentos e manuscritos

Localizamos no Arquivo do IEB um manuscrito⁸⁴ enviado por Francisco Mignone a Mário de Andrade sobre o orçamento de uma orquestra oficial – uma Sinfônica Brasileira - e preceitos que ela deveria seguir. Esta orquestra seria subordinada ao Ministério de Educação e Saúde, e por isso estaria alocada no Rio de Janeiro. Esse documento faz parte do fichário analítico⁸⁵ e não está datado, mas supomos que foi escrito durante o seu período no Departamento de Cultura ou posteriormente (após 1935), justamente pelo envolvimento de Mário na criação de alguma orquestra oficial. O manuscrito transcrito pode ser lido no anexo II.

A proposta era que um “imposto” seria cobrado sobre toda entrada de cinema vendida no território brasileiro, num total de 100 réis de cada bilhete, o montante anual desse valor (aproximadamente 7.200:000\$000, nas contas dele) seria integralmente revertido para a orquestra.

O salário mensal pago aos músicos seria de 2:100\$000 para os solistas, de 1:800\$000 para as primeiras partes e 1:500\$000 para as segundas partes. Comparando com um ofício enviado por Mignone a Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde⁸⁶, com o orçamento de uma temporada de dois meses de concertos, onde o valor mensal pago seria de 400\$000, vemos que a diferença salarial demonstra a pretensão de dedicação quase exclusiva dos músicos. Um salário maior poderia atrair melhores músicos e provocar a competitividade pelas vagas, que teriam uma exigência maior. Os músicos seriam contratados por um período de 3 a 5 anos, ou seja, teriam alguma segurança durante a vigência do contrato.

Estabelecer concursos seria outra medida para elevar o nível técnico da orquestra, que também não era a prática em voga. O concurso seria obrigatório e seria da responsabilidade do diretor elaborá-lo. Um dos pressupostos é o tratamento de músicos nacionais e estrangeiros de forma igualitária. Durante o

⁸⁴ MAMMA-048-0364, Caixa 065, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

⁸⁵ O Fichário Analítico era uma espécie de “banco de dados” de uso pessoal de Mário de Andrade, onde os assuntos de seu interesse eram arquivados e bibliografias eram agrupadas em fichas.

⁸⁶ Plano de Organização de uma Temporada Nacional de concertos sinfônicos. Documentos sobre música, 1935-1945, GC g 1935.00.00/3, Série Ministério da Educação e Saúde – Educação e Cultura, Fundo Gustavo Capanema, CPDOC, FGV

concurso, brasileiros não seriam privilegiados na seleção, sendo o critério de avaliação o “valor de cada elemento”. Apesar de soar estranho, esta era uma condição das subvenções estatais naquela época: uma parcela do elenco deveria ser de artistas brasileiros⁸⁷. Ainda é citado que para alguns estrangeiros seria solicitado em contrato que formassem escola de seus instrumentos, principalmente daqueles menos conhecidos aqui.

Quanto a administração, a orquestra teria um diretor e sua comissão de apoio, com secretário e datilógrafa, e um regente, responsáveis por organizar a temporada. O Diretor teria plenos poderes e autonomia nas decisões – este tópico sugere que a intenção era que o governo não interferisse nas questões musicais da orquestra.

Veja que cada um desses pontos busca sanar erros ou práticas que demonstraram dificultar o trabalho da orquestra. Por exemplo, se o governo interfere indiscriminadamente na administração, ou se o *tutti* de músicos são convidados por conhecidos, não selecionados, acaba afetando o resultado final do concerto.

Ainda são sugeridas a gravação e a irradiação de concertos semanalmente. Democratizar e educar, tal qual no Departamento de Cultura, é uma forma de justificar o dinheiro público.

É indicado que ingressos seriam cobrados sim como fonte de renda alternativa, apesar da subvenção advinda dos ingressos de cinema ser o suficiente para sustentar a temporada anual com folga. O custo anual da orquestra nesse primeiro balanço seria de 2.000:000\$000, o que parece ser muitíssimo otimista. E os comentários de Mário de Andrade vão neste sentido. Ele aponta que as quantias destinadas ao salário do maestro/regente e aos direitos autorais são muito poucas, o que levanta a hipótese que talvez esse tenha sido um dos problemas orçamentários durante os concertos do Departamento de Cultura; e a criativa solução através do concurso de novas composições, opção que a orquestra da SCS também fez. Vale ressaltar que neste orçamento não havia verba destinada à solistas e maestros convidados.

⁸⁷ “Toda a gente sabe que um dos espetáculos da Empresa [Teatral Ítalo-Brasileira] recebeu, no Rio, uma vaia formidável. E merecida. (...) Mas se essa artista não era digna de figurar num espetáculo de arte verdadeira, então porque a Empresa a contratou? (...) A empresa contratou a artista *porque pelos contratos com Prefeituras, é obrigada a apresentar artistas brasileiros.*” (ANDRADE, 1976: 199)

Os solistas eram o principal chamariz em momentos de plateia oscilante, e é possível que fosse separada uma verba caso o projeto se concretizasse.

O manuscrito também solicitava a construção de uma Sala de Concertos; ou da reforma do Salão da Escola Nacional de Música através da aquisição de terrenos adjacentes.

Ou seja, era um plano pretensioso e abrangente, cobrindo os principais problemas enfrentados – uma sala própria dá possibilidade de mais ensaios para sanar as dificuldades técnicas que algumas sociedades encontraram, e independência das temporadas líricas, que monopolizavam o Theatro Municipal. Instituir mecanismos para evitar o desentendimento dos músicos relacionado aos direitos trabalhistas e recebimento de dividendos, providenciando pagamentos em dia e de todas as atividades relacionadas à orquestra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - O PONTO CULMINANTE: INÍCIO DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DE CORPOS ESTÁVEIS

Orquestras não são empreendimentos simples, são caras, dependem de recursos materiais como uma sala adequada e instrumentos, muito empenho técnico dos músicos e de muitas pessoas – instrumentistas, administrativo, arquivistas... E para as sociedades sinfônicas que falamos aqui, a falta de dinheiro quando não foi determinante, foi a catalisadora para o fim. Mas representaram novidade na cena musical.

Após a saída de Mário de Andrade do Departamento de Cultura, os Concertos Populares continuam, de modo que uma orquestra é organizada pela prefeitura a Orquestra do Theatro Municipal em 1939, contando com muitos nomes das antigas Sociedades Sinfônicas e alunos desses instrumentistas. Esta orquestra foi oficializada em 1949 como Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo.

O ano de 1939 é o ponto culminante e final desta pesquisa porque foi o declínio das Sociedades e início da institucionalização de orquestras mantida pelo Estado. Mas esta institucionalização só foi justificada pela ação dos músicos – como classe organizada que reivindica postos de trabalho e a valorização de sua atividade profissional – e pela aceitação do público, através do apoio aos projetos e presença nos concertos. É o alcance de certa legitimidade.

Significa que uma orquestra é relevante no panorama cultural da cidade, e tem potencial de ser difusora de produções paulistas ou brasileiras. Uma orquestra pública não é só um órgão do Estado para tocar hinos cívicos, mas uma embaixadora de um governo que enxergava a cultura como arauto da civilização e da modernidade. O Estado não é um ser pensante, antes funciona como representação daqueles que ocupam os cargos eletivos. O Estado adotar uma política cultural, ou acolher uma instituição artística como uma orquestra, depende do convencimento de que isso poderia ter um papel importante na construção de uma imagem pública do governo.

Ainda assim, dentro da cidade de São Paulo, a música sinfônica era interesse de uma fração da população. Para as elites, era sobre ter aparelhos musicais tal qual viam na Europa, o que pode ser explicado entre o “gosto”

musical e o consumo como forma de distinção social. Para os músicos, era sobre criar mais postos de trabalho e ter mais uma fonte de renda. Para os intelectuais, era sobre ter um difusor e produtor de música brasileira, bem como ter um corpo orquestral capaz de executar o cânone sinfônico de forma satisfatória. Para a cidade, o que uma orquestra representaria?

Acredito que a resposta passa pela iniciativa do Departamento de Cultura. Algumas propostas de democratização da arte tem uma dimensão obscura de processo “civilizador” e de controle de massas. Mas oferecer concertos gratuitos era também democratizar o espaço e tentar inserir populações que não pertenciam e não se reconheciam nessas práticas.

Democratizar é a principal forma de quebrar hierarquias sociais. Enquanto a falta de acesso a bens culturais for tratada como questão de *gosto pessoal*, permanece uma dialética de exclusão perversa enraizada na sociedade brasileira. O gosto é anterior, é um conjunto de disposições conscientes e inconscientes adquiridas no ambiente familiar e na educação escolar formal, que orientam nossas práticas e o que consideramos ao que pertencemos.

Para os mais céticos, o retorno seria parcial porque não é acessível a todos, é limitado a lotação do teatro. O Estado estaria sustentando uma cultura que certa classe enxerga como valerosa, colocando a subvenção como questionável. Neste caso, as parcerias público-privado e de incentivo fiscais como forma de financiamento da cultura se mostram mais interessantes.

O problema é complexo e transcende a discussão proposta, que se limitou a compreender o processo de escalada dos primeiros grupos orquestrais sinfônicos, mas não podemos ignorar essas discussões. É um problema de classe, é um problema político e social.

Em um texto intitulado “Direito a literatura”⁸⁸, Antônio Cândido toca nesta questão dos bens incompressíveis, aqueles que todos os homens tem direito para um bem estar mínimo, e como esses bens precisam ser analisados criteriosamente para que preferências de classe não sejam estendidas à condição humana. O autor sabiamente lembra que tão importante quanto a integridade física, há a preservação da integridade intelectual. Além da

⁸⁸ CANDIDO, Antônio. “Direito à Literatura”. In: Vários Escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2004, p. 169-192.

alimentação, saúde, moradia, o direito à crença e ao lazer, “por que não, à arte e à literatura”.

BIBLIOGRAFIA

- ABNADUR, Elisabeth. Os ilustrados e a política cultural em São Paulo. Dissertação de mestrado. São Paulo, Unicamp: 1992
- ANDRADE, Mário de. Música de Pancadaria. In: Dicionário musical brasileiro. (coord. ALVARENGA, Oneyda [1982-1984]; TONI, Flávia [1984-1989]). Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p. 356
- _____. Dona Eulália III. *Diário Nacional*, 1º de dezembro de 1927, p. 2.
- _____. Música, doce música. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.
- _____. Música e jornalismo: Diário de S. Paulo. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Edusp; Hucitec, 1993
- _____. Oração de paraninfo, In: Aspectos da Música Brasileira. 2ª. ed., S Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.
- _____. Pequena História da Música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. Sejam todos musicais: As crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil. Org. Francini Venâncio de Oliveira. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2013.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. 150 Anos de Música no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2016
- BARBATO Jr., Roberto. Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo. São Paulo: Annablume, 2004
- BECCARI, Vera. 1979. A Spam e a década de 30. *Discurso*. 11 (dez. 1979), 131-156.
- BECKER, Howard. Mundos da Arte. Lisboa: Horizonte, 2010
- BELARDI, Armando. Vocação e arte: memórias de uma vida para a música. São Paulo: Casa Manon, 1986

- BERNARDES, Maria Elena. O estandarte glorioso da cidade: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938). Campinas, Tese de doutorado, IFCH-Unicamp, 2004
- BESSA, Virgínia. A cena musical paulistana: Teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934). São Paulo, Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2012
- BINDER, Fernando. Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo. *Anais do XXIII CONGRESSO DA ANPPOM*, RN -Natal, 2013.
- BLANNING, Tim. O triunfo da música. São Paulo, Companhia das Letras, 2011
- BOMFIM, Camila. A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000-2016. São Paulo, Tese de doutorado, IA-Unesp, 2017
- BOURDIEU, Pierre. A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2011
- BOURDIEU, Pierre. A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2008
- CACCIATORE, Olga. Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005
- CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo. Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura. São Paulo: Imprensa Oficial Governo do Estado de São Paulo, 2015.
- CANDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CAROZZE, Valquiria. A menina boba e a discoteca. Dissertação de Mestrado, Instituto de Estudos Brasileiros – USP, São Paulo, 2012
- CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *ArtCultura*, UFU, v. 15, n. 27, p. 105-119, 2013.
- DENORA, Tia. Music in Everyday Life. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

- DUARTE, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo. 2ª Ed. São Paulo: HUCITEC/. Prefeitura Municipal de São Paulo/ Secretaria Municipal de Cultura, 1985.
- EGG, André. "Mário de Andrade no Diário Nacional: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical" in OLIVEIRA, Allan de Paula; EGG, André; POLETTTO, Fabio Guilherme; GUAZINA, Laize (orgs.) *Anais / I Congresso de Música, História e Política, 3 e 4 de outubro de 2012*. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2013. p. 42-58.
- _____. "Modernismo é ter orquestra em São Paulo: música sinfônica na crítica de Mário de Andrade no *Diário Nacional*". in XXVI Congresso da ANPPOM, Belo Horizonte-MG. *Anais...* 2016.
- ELIAS, Norbert. Mozart: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995
- FORTE, Graziela Naclério. CAM e SPAM: Arte, Política e Sociabilidade na São Paulo Moderna, do Início dos Anos 1930. Dissertação de Mestrado em História Social, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, 2008.
- FREDERICKSON, Jon and ROONEY, James F. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 21, No. 2 (Dec. 1990), pp. 189-206
- GALL, Norman. "Sinfonia São Paulo": Renasce uma orquestra como ícone cívico. In: Braudel Papers. No. 26 (2000). Disponível dia 23/08/2018 em http://www.normangall.com/brazil_art19.htm
- HOLOMAN, D. Kern. The orchestra. A very short introduction. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 2012.
- KIEFER, Bruno. História da Música Brasileira: Dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.
- KRONEMBERGER, Gabriela. OPES [Orquestra Petrobrás Sinfônica], uma sociologia dos músicos de orquestras. Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado, IFCS-UFRJ, 2014

- LEVY, Aiala. Forging an urban public: Theaters, audiences, and the city um São Paulo, Brazil, 1854-1924. Chicago, Dissertação de PhD, University of Chicago, 2016
- MENDES, Murilo. Formação de discoteca. (Introdução de Murilo Marcondes de Moura). São Paulo: Edusp/Giordano/Loyola, 1993.
- MINCZUK, Arcadio. O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil. Tese de Doutorado em História da Ciência - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.
- MOORE, Douglas. Guia dos Estilos Musicais. Lisboa: Edições 70, 2008.
- MORAES, Julio Lucchesi. Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922). Tese de Doutorado em História Econômica. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo, 2014.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. MetrÓpole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30, São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- NEVES, José Maria. Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981
- PICHONERI, Dilma Marão. Relações de trabalho em música: o contraponto da harmonia. Campinas, Tese de doutorado, FE-Unicamp, 2011
- RAFFAINI, Patrícia. Esculpindo a cultura na forma Brasil. S Paulo: Humanitas, 2001.
- RIBEIRO, Rafael de Abreu. A intervenção na economia da música na cidade de São Paulo durante a Primeira República. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Departamento de Música, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2016.
- RODRIGUES, Lutero. Música Sinfônica Brasileira. Cadernos do Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Vol. 6, No 1 (2003). Disponível dia 18/03/17 em <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/73/53>
- SAMPAIO, Luiz Carlos. A orquestra sinfônica: sua história e seus instrumentos. Rio de Janeiro: Sextante, 2000

- SATO, Eduardo. Mário de Andrade n'A Gazeta (1918-1919): um plúmivo incipiente? Dissertação de Mestrado, Instituto de Estudos Brasileiros - USP, São Paulo, 2016.
- SEVCENKO, Nicolau. Orfeu Extático na Metrópole: os frementes anos 20, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SCHWARCZ, Lilia. "A construção de uma identidade paulista", p. 163-189. In: BUENO, Eduardo. *Os nascimentos de São Paulo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004
- SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England, 1998.
- TEPERMAN, Ricardo. Concerto e desconcerto: um estudo antropológico sobre a Osesp na inauguração da Sala São Paulo. São Paulo, Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2016
- TONI, Flávia Camargo. A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura. São Paulo: CCSP, 1986
- _____. Uma Orquestra Sinfônica para São Paulo. *Revista Música*, v. 6, n. 1/2 (1995).

ANEXOS

ANEXO I - Componentes da Sociedade de Concertos Sinfônicos e da Sociedade Sinfônica de São Paulo

SOCIEDADE DE CONCERTOS SINFÔNICOS⁸⁹

93º Concerto em 23 de novembro de 1929

Violinos – Primeiros

Torquato Amore, José Poffo, Edmundo Blois, Alexandre Schafmann, Ramiro Diniz, Arnaldo Greco, Enzo Soli, Dante Fantauzzi, Alberto Marino, Hércules Gumerato Júnior, Arthur Marino, Humberto Curcio, Orsini Campos, Fernando Fazolino.

Segundos: Ernesto Treppicione, Dante Migliori, Domingos Ricci, Waldemar Mesquita, Americo Miele, Sylvio Giannini, Nicola Scramuzza, Fiovarante Comenale, Emílio Martucci, mario Milone, Ballila Grazzini, Jossa R. Giovedi

Violas: Guido Santorsola, Sebastião Campanile, Arthur Preziosi, Martin Braunschwieser, Mathias Meloun, Fernando Meotti, Aldino Varoli, Mario Mascherpa.

Violoncelos: Calixto Corazza, Luis Varolli, Edgarda Amore, Constantino Salmaso, Amancio Hita, Ernesto Bevilacqua, Blando Perazzini

Contrabaixo: Luiz Presepi, Veríssimo Glória, Rodolpho Battesini, Antônio de Niccoló, José Rodrigues dos Santos, Carlos Poffo, João Bianchi, Henrique Santorsola

Flautas: Salvador Cortese, Pasqual Cicone, João Colomina

Clarinetas: Antenor Driussi, Nabor Pires Camargo

Oboés: Alberto Lazzoli, Vicente Desica

Fagotes: Carlos Pieve, Raphael Ianuantuoni

Corno Inglês: Sebastião Lima

Clarone: Salvador Bove

Pistões^{90*}: Igino Oliani, Antonio Sabadin, Benedicto Giammarusti

Trompas: Martin Palka, Nicolino Micelli, Carmine Gueli, V. Cangì

Trombones: Antonio Scalabrin, Luiz Matone, Frederico del Re

⁸⁹ Nomes transcritos do Programa do 93º Concerto da SCS em 23 de novembro de 1929. Arquivo IEB, Arquivo IEB. Fundo Mário de Andrade, Programas Musicais Brasileiros, Programa MA-PMB 0125.

^{90*} Trompetes

Trombone Baixo: Eduardo Molles

Piano: José Torres

Tímpanos: João Péricles Negrão

Bombo: Vicente Bucciarelli

Caixa: José Giovedi

QUARTETO DA MESMA SOCIEDADE

1º violino – Mtro. Torquato Amore

2º violino – Prof. Ernesto Trepiccione

Viola – Prof. Guido Santorsola

Violoncelo – Prof. Calixto Corazza

MAESTRO DIRETOR E CONCERTADOR: Lamberto Baldi

TOTAL: 75 músicos

* Os nomes sublinhados abaixo fizeram parte da SCS e tocaram em seu 93º Concerto, mas a partir de 1930 passaram a integrar a SSSP.

SOCIEDADE SINFÔNICA DE SÃO PAULO⁹¹

1º Concerto em 27 de fevereiro de 1930

Violinos

Primeiros – 1ª estante: Torquato Amore, José Poffo; **2ª estante:** Edmundo Blois, Enzo Soli; **3ª estante:** Alexandre Schaffman, Gino Affonsi; **4ª estante:** Alvaro Ghiraldini, João Poffo; **5ª estante:** Alberto Marino, Hércules Gumerato; **6ª estante:** Ramiro Diniz, Arnaldo Greco; **7ª estante:** Paulo Trivoli, Dante Fantauzzi

Segundos - 1ª estante: Ernesto Treppicione, Dante Migliori; **2ª estante:** Humberto Curcio, Rafael I. Giovedi; **3ª estante:** Domingos Ricci, Fiovarante Comenale; **4ª estante:** Mario Milone; Nicola Scramuzza; **5ª estante:** Sylvio Giannini, Emílio Martucci; **6ª estante:** Ballila Grazzini, Antonio Torchia.

⁹¹ Nomes transcritos do Programa do 1º Concerto da SSSP em 27 de fevereiro de 1930. Arquivo IEB, Fundo Mário de Andrade, Fundo Programas Musicais Brasileiros, Programa MA-PMB 0128A.

Violas: - **1ª estante:** Guido Santorsola, Sebastião Campanile; **2ª estante:** Csammer Emmerich, Mario Mascherpa; **3ª estante:** Gianni Dolfini, Arthur Preziosi; **4ª estante:** Fernando Meotti, Mathias Meloun

Violoncelos - **1ª estante:** Calixto Corazza, Bruno Kunze; **2ª estante:** Edgarda Amore, Constantino Salmaso; **3ª estante:** Luiz Varoli, Amancio Hita; **4ª estante:** Blando Perazzini, Ernesto Bevilacqua.

Contrabaixo - **1ª estante:** Luiz Pressepi, Verissimo Gloria; **2ª estante:** Rodolpho Battesini, Oscar Mauro; **3ª estante:** José Rodrigues, Henrique Santorsola; **4ª estante:** João Bianchi, Carlos Poffo.

Flautas – **1º:** Salvador Cortese, **2º:** Pasqual Cicone

Flautim: Martin Braunswieser

Oboés – **1º:** Aristides Vaselli, **2º:** Carlos Brambilla

Corno Inglês: Sebastião Lima

Clarinetas – **1º:** Antenor Driussi, **2º:** Nabor Pires Camargo, **3º:** Antonio Romeu

Clarinetas Baixo: Salvador Bove

Fagotes – **1º:** José Basano, **2º:** Carlos Pieve

Contra-Fagote: Raphael Ianuantuoni

Cornos⁹² – **1º:** Martin Palka, **2º:** Nicolino Micelli, **3º:** Carmelo Gueli, **4º:** Alberto Mehrens, **5º:** Flavio Olini

Pistões – **1º:** Igino Olini, **2º:** Antonio Sabadin, **3º:** Benedicto Giammarusti

Trombones – **1º:** Antonio Scalabrin, **2º:** Luiz Mattone, **3º:** Frederico Del Re.

Tuba: Eduardo Molle

Tuba Baixo: Joaquim Scalabrin

Tímpanos: José Péricles Negrão

Caixa: José Giovedi

Bombo: Francisco Del Re, Vicente Bucciarelli

Harpa: Olga Massucci Costablie

Piano – Celesta e Carrilhão: José Torre e Gabriel Migliori

Xilofone: Luiz Chagas

MAESTRO: Lamberto Baldi

TOTAL: 84 músicos

⁹² Trompas

ANEXO II – Manuscrito trocado entre Francisco Mignone e Mário de Andrade

Memorandum

Criação duma Sinfônica Brasileira (Orquestra Oficial)⁹³

Verba: selo de cem réis a ser cobrado sobre cada entrada vendida nos cinemas de todo o Brasil.

Cálculo aproximativo:

1.000 cinemas

200.000 frequentadores diários

arrecadação diária 200.000 x \$100 = 20:000\$000

arrecadação mensal: 600:000\$000

arrecadação anual: 7.200:000\$000

A Sinfônica ficará subordinada ao Ministério de Educação de Saúde terá um diretor nomeado, por indicação do Ministro de E. e S., pelo Pres. da República. O diretor escolherá o regente-professor de orquestra. O serviço de diretoria constará de um secretário, um tesoureiro (?), uma datilógrafa e [estenógrafa] e mais dois adjuntos.

O governo autorizará os [créditos] necessários para a construção de uma grande sala de concertos, aquisição de material instrumental e partes e partituras.

Pode-se estudar a possibilidade de ampliar o Salão da Escola Nacional de Música adquirindo

⁹³ MIGNONE, Francisco. Memorandum / Criação duma Sinfônica Brasileira (Orquestra Oficial). Documento sem data e sem assinatura, manuscrito autógrafo, 7 folhas de papel a lápis preto, usadas as frentes e os versos, com Notas MA a lápis vermelho conforme indicação desta pesquisa. (MA-MMA-048-0364 Caixa 065, Fichário Analítico, Manuscritos, Fundos Mário de Andrade, Arquivo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo)

Nota da Pesquisa: Francisco Mignone tinha por hábito concluir cada final de frase ou final de linha com traços longos (____), suprimidos nesta transcrição para maior clareza. As palavras entre colchetes são de leitura conjectural. Fizemos a atualização ortográfica conforme a norma culta vigente.

(fls.2)

os prédios da esquina e o do fundo do terreno onde está situada a Escola
(pensar no aproveitamento temporário desse salão)

A orquestra se comporá de 83 componentes que serão contratados pelo prazo de três a cinco anos. Fica abolido o critério de favorecer músicos nacionais prevalecendo unicamente o valor de cada elemento.

No caso de existirem vários candidatos será aplicado o critério de concursos elaborados e estruturados unicamente pelo Diretor. Esse tem plena, absoluta autonomia nos seus atos e decisões.

(fls.3)

Orçamentos (Mensal)

Diretor: 5:000\$000⁹⁴

Secretário: 1:500\$000

2 ajudantes: 1:600\$000⁹⁵

Datilógrafa: 1:200\$000

9:300\$000

9:300\$000

Maestro Regente etc 3:100\$000⁹⁶

1º violino spala 2:400\$000

1º violino Concertino 2:100\$000

2º violino 1ª parte 2:100\$000

1º violino 2ª parte 2:100\$000

1ª viola Spala 2:100\$000

1º Celo " 2:100\$000

1º C. Baixo 2:100\$000

51 primeiras partes

a 1:800\$ 91:800\$000

16 segundas partes

a 1:500\$ 24:000\$000

⁹⁴ Nota MA a lápis vermelho: "(é muito)"

⁹⁵ Nota da Pesquisa: borrão a lápis sobrepõe o número 6 a um número 8

⁹⁶ Nota MA a lápis vermelho: "(é pouco)"

arquivista 1:500\$000
 copista 1:200\$000
 [ouvidador] 900\$000
 direitos autorais 10:000\$000⁹⁷
 154:700\$000 x 12 meses -----> 1:856\$000

(fls 4)⁹⁸

Arrecadação = 7:200\$000 (sete mil duzentos contos)

Despesa = 2:000\$000 (dois mil contos)

arredondando _____

+ 5:200\$000

quantia que fica nos cofres do Tesouro!

O Diretor promoverá contratos com regentes estrangeiros

Comprar máquinas de gravação fornecendo às casas de cinema!

Irradiar semanalmente concertos para todo o Brasil.

Revista Cultural

Professor contratado no estrangeiro com⁹⁹

(fls. 5)

Os concertos oficiais pagarão entrada de modo que é preciso contar com mais essa fonte de renda.

O 90% dos professores devem ser contratados no estrangeiro com a obrigação, alguns, de instituir classe dos respectivos instrumentos.

⁹⁷ Nota MA a lápis vermelho: "(é muito pouco)"

⁹⁸ Verso manuscrito a lápis preto: "Mario"

⁹⁹ Nota da pesquisa: frase incompleta

Mesmo que a arrecadação prevista de 7:200:000\$000 fosse reduzida pela metade teríamos, ainda assim, 3.7000:000\$000 anuais.

É evidente que o governo deveria designar uma pessoa competente para à socapa escolher os elementos.

O empresário S. [Sobramel] garantiu que hoje, especialmente na Áustria, conseguem-se elementos ótimos por preços próximos. Os professores contratados viajariam em vapor do Lloyd Brasileiro – passagens que [seriam] cedidas pelo governo.

O Sr. M. de A¹⁰⁰. não apresentará o presente projeto. Toma a responsabilidade do mesmo o Sr. F. Mignone. Depois... Depois será o que a Liddy contar a viva voz!

Força e coragem, companheiro, trabalhe que desta vez, creio, será [...] a vez boa!

(fls. 7)¹⁰¹

A orquestra tem:

Partes solistas: 1º violino Spala, concertino,
2º violino spala, 1ª viola
spala, 1º Celo Spala, 1º C. Baixo
spala

1ª partes: os restantes do quinteto de
arcos, 1ª flauta, 1º oboé, 1º
clarinete, 1º fagote, 1ª e 2ª trompa
1º trompete, 1º trombone, tímpanos
e as 2 harpas.

2ª parte: os demais

¹⁰⁰ Nota da Pesquisa: grifado, no original.

¹⁰¹ Nota da Pesquisa: verso da fl. 7, a lápis preto: "Mario"; a lápis vermelho, por Mário de Andrade: "Orquestra / Sinfônica"

ANEXO III – Alguns artigos sinfônicos de Mário de Andrade

Mário de Andrade tem uma produção imensa como crítico de arte e cronista em jornais. Sua atuação no *Diário Nacional* (1927-1932) pode ser revisitada em dois livros: *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005, com estabelecimento do texto, introdução e notas por Telê Porto Ancona a partir da Coleção do *Diário Nacional* na Biblioteca do IEB; e em menor quantidade, em *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976. Aqui reproduzo o que encontrei a partir de buscas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e que não havia sido publicado em coletânea. Me concentrei em suas críticas sobre a Sociedade de Concertos Sinfônicos, pois além do repertório e da crítica dos concertos, em alguns momentos o autor apresenta o panorama do sinfonismo na cidade e os principais problemas segundo sua perspectiva.

- 1 - Ed. 00085, 20 de outubro de 1927, p. 2 – SCS
- 2 - Ed. 00086, 21 de outubro de 1927, p. 2 – Concertos Sinfônicos
- 3 - Ed. 00089, 25 de outubro de 1927, p. 4 – Concertos Sinfônicos
- 4 -Ed. 00090, 26 de outubro de 1927, p. 2 – Concertos Sinfônicos: Os mecenas
- 5 - Ed. 00091, 27 de outubro de 1927, p. 2 – Concertos Sinfônicos: Para acabar
- 6 - Ed. 00216, 22 de março de 1928, p. 2 - Philharmonia
- 7 - Ed. 00296, 24 de junho de 1928, p. 7 - SCS
- 8 - Ed. 00402, 13 de outubro de 1928, p. 7 – SCS
- 9 - Ed. 00417, 11 de novembro de 1928, p. 2 – SCS
- 10 - Ed. 00530, 26 de março de 1929, p. 6 – SCS
- 11 - Ed. 00540, 7 de abril de 1929, p. 7 - SCS
- 12 - Ed. 00565, 7 de maio de 1929, p. 7 – SCS (já não é o que era)
- 13 - Ed. 00618, 7 de julho de 1929, p. 14 – Concertos
- 14 -Ed. 00793, 29 de janeiro de 1930, p. 7 – Esperança e Cinema Sincronizado
- 15 - Ed.00805, 12 de fevereiro de 1930, p. 7 – SSSP
- 16 - Ed. 00815, 23 de fevereiro de 1930, p. 7 – SCS
- 17 - Ed. 00817, 26 de fevereiro de 1930, p. 7 – Cultura e Música
- 18 - Ed. 00819, 28 de fevereiro de 1930, p. 7 - SSSP

Ed. 00085, 20 de outubro de 1927, p. 2

ARTE

SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS

Esta sociedade realizou ontem no Municipal o seu 70º concerto sinfônico sob a regência do sr. Torquato Amore. Além do magnífico poema de César Frank, Redemption, o programa apresentava algumas raridades. Com efeito, é raríssimo que se execute em qualquer centro cultural europeu autores tais que Wieniawsky, D'Ambrosio e Chiaffitelli. Em todo caso é incontestável que as obras desses srs. foram interpretadas bem satisfatoriamente. O sr. Amore pode tirar delas alguns efeitos mimosos que o público entendeu e aplaudiu.

Quanto ao professor Chiafitelli, que foi o solista de violino da noite, este ontem num dos seus dias mais infelizes, embora ultimamente ele tenha estado sempre infeliz em todos os seus concertos. Não conheci o professor Chiafitelli nos bons tempos em que conseguiu ganhar a fama de violinista bom.

As exigências da vida obrigando-o ao trabalho feroz do magistério é que o transformaram num virtuose medíocre e extemporâneo, que é atualmente. Para iniciar, atacou ontem o 2º concerto de Wieniawsky tão desafinadamente que cheguei a acreditar que o diapasão usado no Rio, onde vive o professor Chiaitelli, não possui as 870 vibrações simples do diapasão normal. Mas, na segunda parte do programa o solista se conformou com a orquestra e o Rondó Caprichoso de Saint-Saens saiu regularmente. O que realmente irrita, uma pessoa medianamente vivida em arte, é que um professor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, se abale até aqui, vença os perigos temerosos da Central, para vir tocar como solista numa Sociedade que é a mais importante de S. Paulo e que tantas novidades e obras grandes nos tem dado, a chateza de pecinhas chués como as de ontem. Não se pode inventar uma razão para o sr. Chiafitelli preferir Weiniawsky a Mozart, Beethoven, Corelli, Vivaldi, a não ser o respeito pelos grandes mestres. Quanto às peças pequenas da segunda parte, existe por aí muita coisa magnífica e viva, de autores antigos e modernos, e muita coisa ruim e boa de brasileiros, esperando que alguém as toque. Se o professor Chiafitelli não consegue mais interessar pela banalidade e frieza das interpretações dele, sempre possui uma execução apreciável e

poderia tornar interessantes os seus aparecimentos em público desde que engalanado por músicas de algum interesse moderno ou de alguma vitalidade clássica. Ora, com exceção do Rondó Caprichoso de Saint-Saens, tudo o que apresentou ontem foi música passada, vulgar e coróca.

O professor Chiafitelli não tinha dessa forma o direito de comprometer uma sociedade que, pelas dificuldades de regência em que vive, é obrigada por seu lado, a escolher as chatices fáceis dum D'Ambrosio para evitar massacres artísticos nos seus festivais.

O caso da Sinfônica é o mais importante no momento atual da música paulista e voltarei a tratar dele amanhã.

M. de A.

Ed. 00086, 21 de outubro de 1927, p. 2

ARTE

CONCERTOS SINFÔNICOS

O missivista que me escreveu a 17 passado a carta sobre a Sociedade de Concertos Sinfônicos de S. Paulo, e cujo nome não quero revelar por discrição, é por demais pessimista. Mas apesar desse enegrecimento tristonho da realidade, me agrada bem tomar em consideração a carta dele, não só por ser dum artista que sabe de deveras a sua arte, como pelos problemas importantes que expõe. Diz a carta:

“Meu caro M. de A.

A “Sinfônica” está morrendo, a Sinfônica morre! E eu creio que você com as suas relações sociais, artísticas e de imprensa, seria a pessoa indicada a iniciar um movimento capaz de evitar o desastre. Melhor do que eu, v. sabe como é difícil fazer crítica justa e serena no nosso meio, mas ainda assim v. ousou criticar o último concerto sinfônico. Temos para amanhã um novo concerto anunciado com um programa cheirando a mofo. É uma lástima, pois como v. muito bem sabe, são as grandes orquestras e os coros que fazem a vida musical duma cidade.

A nossa vida musical aqui é puramente pianística, e mesmo assim, ainda muito restrita, não transpondo quase nunca os limites do Romantismo do piano, nem para trás nem para a frente.

Temos aí a Sinfônica que poderia modificar tal estado de cousas. Mas...

Consta-me que o maestro Baldi (que é um regente notável) desligou-se da Sinfônica, porque os músicos não querem sujeitar-se a fazer o número de ensaios necessários a uma execução artística de músicas novas. Preferem tocar velharias que não exigem grande luxo de ensaios.

(.....) Não haverá meios de se sanar essa situação morna e sem nenhum proveito para a arte?

Nos Estados Unidos logo se encontrariam um ou algumas mecenas que tomariam a si o encargo de sustentar um fator de cultura, como pode ser uma orquestra dirigida por um chefe de destaque.

Aqui o que se pode fazer? V. talvez se lembre de alguma solução para este problema. Porque, de outro modo, a Sinfônica morre por falta de amparo e pela carência de espírito de comunidade da nossa gente.”

Essa é a carta sorumbática mas cheia de verdades. As soluções do caso já estão nela: mecenas e maestros.

A carta porém está cheia de assunto e irei por partes, um pouco hoje, o resto amanhã.

Por enquanto vou apenas destruir certos exageros do missivista. Se é verdade que o concerto de anteontem cheirava a mofo, isso não é a constância da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Justamente o que tem caracterizado a Sinfônica é a variedade e riqueza dos seus programas. Sob esse ponto de vista, ela é mesmo uma sociedade benemérita, a mais audaz e inteligentemente dirigida de S. Paulo. E não carece ir buscar no seu passado as obras importantes e as novidades que ela os deu, este ano, basta para demonstrar o esforço formidável da Sociedade.

Sem falar nos primeiros concertos do ano cheios de peças modernas; sem falar da comemoração beethoveniana, em que tivemos uma Pastoral admiravelmente interpretada pelo maestro Baldi, só a vinda de Respighi a São

Paulo e os seus concertos cheios de música importante, bastam para sossegar as nossas exigências. Depois duma tentativa dessas, verdadeiramente heroica para quem sabe contra que preconceitos e indiferença a Sinfônica tem que lutar, é natural que ela caia por uns meses num trabalho de contemporização e procure salvar os interesses da máquina complexa e delicada que é.

Por outro lado essa contemporização que o missivista classificou tão bem de “morna”, não significa decadência e muito menos é sinal de morte.

Estou me lembrando dum quadro não sei de quem, me parece que Segonzac, “Boxeur fatigado”. O corpo mucudo, depois do esforço brabo, descansa em linhas em aparente languidez... Porém descanso não significa morte não, pelo contrário, é a norma da vitalidade verdadeira e sã. Assim que a Sinfônica está. Ela é o coração da vida mais puramente artística de S. Paulo. Se não aparecerem nela as vaidadinhas e as suscetibilidades doentias que são a artério-esclerose dos músicos, ela continuará distribuindo em nosso meio sangue dela, novo e forte.

M. de A.

P. S. – Justamente hoje passa o 6º aniversário da fundação da Sociedade de Concertos Sinfônicos de S. Paulo.

É uma dará gloriosa como as que mais o podem ser para a vida musical de S. Paulo.

Numa existência áspera de seis anos esta Sociedade, mantida com a maior audácia, realizou 70 concertos e manteve com brilho e trabalhadeira temível essa manifestação tão alta de música que é o sinfonismo. Nossos parabéns à benemérita Sociedade.

Ed. 00089, 25 de outubro de 1927, p. 4

ARTE

CONCERTOS SINFÔNICOS

Numa cidade como São Paulo, meio artístico de concorrência pequena e instrução artística quase nula, o maior impedimento para que se consiga alguma coisa de valor é a vaidade dos artistas.

Isso entre os literatos que são gente “que sabe escrever” pipoca em artigalhões insultantes da mais deplorável baixeza. Saltam logo do terreno da controvérsia intelectual em que deveriam conservar-se se fosse verdadeiramente nobres, para arenas de lama onde não tem golpe que seja proibido. O mais ridiculamente cômico e selvagem de tudo é mesmo essa veleidade inconcebível com que os literatos alardeiam as forças de ódio e mesquinhez com que podem “lutar em qualquer terreno”.

Porém, se as brigas dos literatos são as que aparecem mais porque eles sabem escrever, não são menos indecentes e quotidianas as brigas nas outras classes de artistas. Só que mudam de retumbância, principalmente entre os músicos que por serem mais... musicais, harmonizam as suas árias de calúnias numa surdina mirim extraordinariamente enquizilante. Não tem nada neste mundo mais mosquito e mais formiga que briga de músico. Não é “briga” que devo dizer, porque frente a frente em geral eles se dão muito bem. Mas basta um sair da roda para os outros falarem mal dele com furor.

E quando isso se passa num meio musical de vulgaríssima cultura intelectual como o da gente, a mesquinhez é tão exaustiva que nem é bom falar! A concorrência é fantástica. Cada qual se acredita o único professor bom do instrumento que ensina e quando surge um artista novo e procura fixar-se aqui, dando lições, se um, de que ele se tornou amigo, ainda o auxilia um bocado, os outros todos abrem contra ele uma luta sub-reptícia, surda e longa.

Shakespeare, no verso famoso, afirmou o poder dulcificador de costumes que a música possui; Aristóteles acreditava no poder moralizante do doristi: quem foi que disse que essa gente não andava no mundo da Lua? Na certa que andava! Minha convicção é que a música é a pior desregradora de integridade moral que existe. Pior que a pinga. Pior que o comércio de escravas brancas. E

como estas duas, gostosa e rendosa. Em S. Paulo então a vaidade, a pretensão, a suscetibilidade falsa pompeam tão fecundas que nada poderá ir por diante enquanto toda essa tiririca devastadora não levar decididas e constantes carpas que só podem provir do público. É o público que tem de reagir contra essa tocação sem cultura e sobretudo contra o improviso. Aqui tudo se improvisa: quartetos, professores e regentes. Quando uma corporação musical se improvisa, logo é rival e inimiga das congêneres existentes, e se consegue espertamente o apoio da graudagem e dos jornais, derrota com alegria as corporações mais honestas e humildes que vinham progredindo com trabalho e sacrifício. E o público segue a graudagem e os jornais. Existe ainda outra maneira de improviso que se tornou tradicional. É o músico de orquestra. Ele nasce lá no seu país secular e muitas vezes é um nulo. É malandro, porém. Estuda seu instrumento e embarca na carga das companhias líricas. Vem a esta terra boa do café, e quem disse que ele jamais foi o quarto “primeiro” violino na execução da “Tosca” ou de “Thais”? Improvisa-se professor, compositor, regente, rei, czar, morubixaba, tudo o que quiserem, arte pouco importa, contanto que ganhe bastante dinheiro.

E o mais dolorosamente ridículo é que o tal fica mesmo acreditando no valor próprio. A gente pode ser o oitavo contrabaixo do Scala, de Milão, e o décimo segundo violino do Gewandhaus, de Leipzig; mas em São Paulo do Brasil menos que regente isso rebaixa o tal.

Que admiráveis por isso mesmo, que dedicados e nobres esses músicos da Sociedade de Concertos Sinfônicos de S. Paulo, que, morando neste vilarejo artístico onde a vaidade é lei, se reúnem, aceitam seus postos humildes num mutirão de arte onde quase só podem ter sacrifícios! E que gente espantosa de coragem os que aceitam dirigir essa máquina complicada e sentimental, e tratar com maestros e aguentar as suscetibilidades dos regentes bons e as pretensões dos regentes ruins!

Músicos de orquestra e diretores da Sociedade, esses pelo menos fazem alguma coisa, que, quando mais não seja, é um sacrifício por um ideal. Já que estão em meio caminho da nobreza não fiquem aí. Perseverem, não no mesmo semissacrifício e semicoragem em que estão. Aguentem as suscetibilidades dos regentes bons, desraizem da sinfônica os elementos antiartísticos e se

sacrifiquem nos ensaios. Instrumentistas hábeis não faltam aqui. O que falta é ensaio. Com este e com regente verdadeiro, a sinfônica se tornará num átimo uma orquestra tão boa como as que mais o sejam.

M. de A.

Ed. 00090, 26 de outubro de 1927. p. 2

ARTE - CONCERTOS SINFÔNICOS: Os Mecenass

Faz pouco, a revista norte-americana "The Nation" dava uma notícia simples: O "déficit" do ano, da Boston Symphony, fora coberto por fulano de tal. E carece notar que esse "déficit" não era aí duns trinta contos não, subia a uma importância considerável.

Aceitamos que as coisas sejam relativas. Para despesas enormes, existem multimilionários norte-americanos; nada mais razoável, pois, que apareçam ricacinhos paulistas para as despesas pequenas da nossa Sociedade de Concertos Sinfônicos.

A Boston Symphony, bem como todas as grandes orquestras dos Estados Unidos, e de cada parte em geral, sempre encontraram protetores. Por isso, podem desenvolver um programa de ação deveras elevado, progredirem em perfeição técnica, conhecerem a interpretação dos grandes regentes e protegerem a produção nacional. A Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo está pelada inteiramente. Os progressos que fez e está fazendo são à custa de sacrifícios enormes dos seus membros ativos. E o ter chamado faz pouco, Respighi para lhe dirigir os concertos é um fenômeno de audácia e de heroísmo verdadeiro. Mas levou na cabeça, era fatal. Respighi veio, deu uma série de concertos interessantíssimos, de que muito aproveitaram a Sinfônica e o público, porém, a Sociedade temerária ficou se debatendo numa lagoa de dívidas.

Digo "lagoa" porque uns miseráveis trinta contos, franqueza, não é cousa que a gente chame "oceano de dívidas". É lagoa. É lagoa que qualquer ricaço pode aterrar. Pois não apareceu nenhum mecenas para isso, e lá ficou a coitada da Sinfônica se debatendo na lagoa dela.

Ora, esse estado de cousas carece mudar. Não é crível que numa cidade vasta e bem rica, tal qual São Paulo, se encontre gente capaz de jogar fora trinta e mais contos de réis por qualquer bobagem pictural na Galeria Blanchon, e não haja um só mecenas que permita à Sinfônica continuar o seu trabalho nobre de cultura.

Na Argentina, nos Estados Unidos, na Austrália, na Alemanha, os milionários já compreendem o que é ser um verdadeiro mecenas, e ligam seus nomes a obras de mérito duradouro e real, em vez de estarem protegendo os malandros negociantes de arte. Mas é verdade que esses são países cultos e progressistas, onde a audácia vai de par com a lucidez. Por isso, Buenos Aires já aplaudiu Strawinsky, aplaude anualmente Ansermet e lança nos seus concertos as obras mais recentes de Casella, de Hindemith e Honneger. Em S. Paulo, os milionários se sujeitam aos penduricalhos bonitinhos duma pintura boba e a estações líricas tão sabidas, tão chatas, tão idiotas que só merecem o silêncio da morte. Em Buenos Aires se aplaude, se discute, se vaia; em Melbourne, em Chicago, em Leipzig também. Isso é vida, isso é progresso, é cultura. Isso é vida, é principalmente vida. Em S. Paulo não tem vida, não tem progresso intelectual, vivemos na decadência artística mais vergonhosa, mais inócua e se não fosse um grupo de audazes, que pôs o nosso pensamento em contato com a civilização, na própria literatura a gente estava morrendo na eterna “mornidão dum mórbido marasmo”, em que estão paradas todas as nossas outras artes. São Paulo vive tão longe da civilização intelectual do universo como Guajará-Mirim.

E no estado de cousas em que vegetamos, voltados com avareza para os interesses práticos da vida, as nossas preocupações espirituais, mascateadas por uns regalões sem moral, conferencistas, empresários, vendeiros de quadros, professores improvisados, só mesmo um grupo de mecenas esclarecidos podem salvar a gente dessa penúria espiritual.

A Sinfônica está aí, carecendo proteção. Vamos a ver se surge nesta terra um mecenas que ligue o nome dele a uma obra de valor.

M. de A.

Ed. 00091, 27 de outubro de 1927, p. 2

ARTE

Concertos Sinfônicos: Para acabar

Careço de acabar com esta série de considerações que venho fazendo em prol da Sociedade de Concertos Sinfônicos. É certo que a rapidez dos artiguetes de jornal não me permite estudar mais a fundo essa questão capital para a música em S. Paulo, mas assim mesmo fiz o possível para apontar os defeitos maiores que impedem a Sinfônica de desenvolver completamente um programa de deveras elevado e profícuo.

Esses defeitos são: A falta de mecenas; a falta de ensaios; os regentes ruins; os regentes bons, mas cheios de veleidade; a unilateralidade da cultura musical paulista. São os principais.

Quanto à unilateralidade da nossa cultura musical, isso então me assusta muito. Só piano que se estuda. Só piano consegue interessar um bocado os nossos pseudo-musicófilos. Essa pianolatria, que eu já denunciava em 1922 pelas páginas de Klaxon imortal, é uma doença aqui. Ah! a grandeza de Guiomar Novaes e de Antonietta Rudge, nos deu muitos prazeres e, nos orgulhou, não tem dúvida, porém que mal que fez para música paulista! Agora todos os pais de família vivem na esperança de que apareça uma grandeza dessas em casa; e toda a crilada só batuca piano, só quer saber de piano. Música em S. Paulo é sinônimo de piano.

Porém, a unilateralidade do estudo musical paulista não se resume nisso. Ainda é mais vergonhosa.

Porque, afinal das contas, o piano é mesmo o instrumento mais universal, por causa das satisfações mais completas que dá, sendo polifônico. A gente pode possuir um piano em casa, tocar piano e as famílias também, mas deve gostar de música e não de piano, saber música e não saber piano. O ridículo, o defeito vergonhoso está nisso. Aqui tudo se resume ao aprendizado comicamente ingênuo dum instrumento. Harmonia, composição, estética, história musical, acústica, tudo isso não faz parte da música para planeiros paulistas. Música é mexer a dedaria aplicada, com mais ou menos afobação, e

saírem do Bechstein as “notas” do noturno em fá sustenido de Chopin. Se saem bem certinhas e gemidas, pronto nisso está sintetizado o músico paulista.

Um ensino e um conceito musical, charros dessa forma, haviam mesmo de produzir a indiferença musical em que a gente se debate aqui. E basta ver a bobagem crítica, sem seleção sem inteligência com que os ouvintes da Sinfônica engolem tudo o que a Sociedade executa, para perceber os horrores que vai produzindo aqui essa confusão do conceito de Música com um instrumento.

Essa é a praga principal com que a Sociedade luta. Sem estímulo, certa de que seu maior esforço é recebido pelo público com o mesmo e até menor aplauso com que ele digere algum minuetinho de D'Ambrosio, para cordas só, a Sinfônica é fatalmente levada aos desleixos que de vez em quando se manifestam nos programas e execuções dela.

Acrescentando que ninguém se lembra de a proteger e lhe sustentar a base de tentativas audaciosas; que pela falta de dinheiro não pode exigir sacrifício de muitos ensaios aos seus membros; acrescentado por fim que traz no pé três ou quatro estrepes de músicos improvisados: como que ela pode caminhar para frente? Não pode mesmo.

Ou pode. Se tiver confiança em si, consciência do seu valor e da sua eficiência, coragem para jogar fora os estrepes, coragem para os sacrifícios que todo destino elevado tem, ela caminha.

M. de A.

Ed. 00216, 22 de março de 1928, p. 2

O 48º concerto da Philharmonia

A Sociedade Philharmonia que possui uma orquestra já regularmente numerosa, deu ontem seu 48º concerto.

Eu não quis faltar lá diante do convite gentil que me mandaram e, embora não tenha escutado o concerto inteiro, ouvi o suficiente para constatar um certo progresso técnico nessa orquestra de amadores. Progresso que lhe permite executar por exemplo, a Abertura da Fosca, de Carlos Gomes. É certo no

entanto que em primeiro lugar, a Philharmonia carece tratar da sonoridade da sua orquestra. Em geral, ela soa mal, principalmente nos trechos especificamente sinfônicos, isto é, naquele em que não se dá o fenômeno de um instrumento solista que canta gostoso e os outros se limitam a acompanhar.

A Philharmonia é uma sociedade de amadores e como amadorismo merece um critério especial de crítica. Há, porém, um problema capital que se impõe a toda sociedade que possui “sócios”: o dever de educar. Por isso me parece que a única restrição possível que posso fazer a esses músicos amadores esforçados e que já tocam gentilmente certas peças de orquestra, é a dos programas. Uma sociedade mesmo contendo entre os seus sócios executantes, apenas amadores de música, tem o dever de escolher músicas e autores que deveras ilustrem e refinem o gosto musical dos sócios. Palavra que o programa de ontem me pareceu muito faisandé, muito cheio de peças destituídas de qualquer valor possível. Se uma obra como a Sinfonia da “Fosca”, de Carlos Gomes tem para nós um certo valor afetivo e mesmo um bom interesse histórico nacional, não se pode falar o mesmo das duas outras obras que completavam a primeira parte. Coisas detestáveis de uma banalidade reconhecida e prejudicial. Um público que acostuma-se a esse gênero de peças assobiáveis nunca jamais poderá aceitar uma obra de Bach ou de Mozart que a gente não sai do teatro assobiando, e por isso não vai servir de derivativo artístico no banho do dia seguinte. Enfim, creio que enquanto a Philharmonia não extirpar dos programas tudo quanto é peça de assobio, a função dela não se realiza com aquela calma segura de quem cumpre o seu dever, não.

Se eu arrenego de Tchaikovsky que, afinal das contas é um músico de valor técnico mesmo excepcional, não posso deixar sem esta observação, a philharmonia que dá pouso nos programas a nomes de Sekeneclud (?), Vilbac, Lavalle e Joncières.

Entre a música e esses nomes vai uma distância tamanha como daqui do “Diário Nacional” às Perdizes, com sono, com chuva, sem bonde, às quatro horas da madrugada e a rua das Palmeiras todinha concertando. Que sucede? A gente vai dormir num hotel e não atinge as Perdizes.

M. de A.

Ed. 00296, 24 de junho de 1928, p. 7

SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS

Foi ontem o concerto sob regência de Otorino Respighi, que a Sinfônica ofereceu aos seus sócios. Das peças executadas já dei nota e não tenho nada pra ajuntar. E não ajunto mesmo mais nada principalmente porque andam por aí uns músicos araras, tão incultos em música, tão ignorantes em música como em cultura geral, tão curtos em compreensão, pernilongos verdadeiros e enquizilantes da Prefeitura musical. Despeito, puxa! Que frase manguari!... Principio outra: Andam por aí uns pernilongos musicais (antimusicais) desses que nascem nas poças de água morta ajuntada na porta das casa de música e teatros de concerto, andam falando uma porção de pernilonguices patrioteiras, partidárias, ou simplesmente despeitadas a respeito destas crônicas. Não vale a pena irritar mais essa gente, praquê? O que eles carecem é de Flit e, de fato, o assanhamento em que vivem é por causa de se sentirem flitados pela importância nenhuma que estas crônicas dão pra eles. Pernilongo caceteia muito a gente não tem dúvida. Porém caceteia quem vive em casa térrea. Não estas crônicas que vivem num vigésimo-quarto andar idealíssimo e cheio de ar-livre, anterior aos entusiasmos admiráveis do sr. Martinelli. Por isso, todos aqueles que me dão a honra de ler estas crônicas ficam sabendo que pra todos os efeitos, em meu vigésimo-quarto andar, pernilongo não chega, pernilongo não existe.

Mas eu quero falar hoje um bocado na Sinfônica. Esta sociedade, por todos os títulos benemérита pode se sentir orgulhosa pela maneira com que está se portando. Não só idealmente, mas tecnicamente também. É incontestável que o seu valor de orquestra vai indo em progresso crescente. Está claro que nem tudo é perfeição nela. Já possui um núcleo de instrumentistas ótimos como técnica, outros poucos mais deficientes porém. Mas consegue já execuções notabilíssimas e nesta temporada sob a regência consagradora de Respighi, fez um esforço lindo e já digno de muito aplauso. Porém a boa-vontade não é o bastante sob o ponto-de-vista artístico (haja vista os pernilongos que desejam tanto ser músicos e compositores!...) e a gente era obrigado a se calar se a Sinfônica demonstrasse apenas isso. Mas o que é bom e alegre a gente é que a nossa maior sociedade musical é um elemento artístico de valor certo,

incontestável, o melhor orgulho das nossas associações musicais. Não tenho dúvida que inda progredirá. Se algumas das execuções da temporada Respighi, tais como principalmente as da segunda recita, podiam ser ouvidas sem o mínimo descontentamento em qualquer meio musical do mundo, tenho a certeza que dia chega e muito pra logo em que cada execução da Sinfônica será... será o que os regentes quiserem.

A gratidão dos que prezam um pouco mais a arte em S. Paulo, dos que não fazem da arte uma hospedaria de despeitos, uma poça de pernilongos, a nossa gratidão vai toda prá Sinfônica. Ela é um dos orgulhos de S. Paulo.

M. de A.

Ed. A00402, 13 de outubro de 1928, p. 7

SOCIEDADE DE CONCERTOS SINFÔNICA

Realizou-se ontem sob a regência de Lamberto Baldi o 82º concerto da Sinfônica. Como sempre, depois que esse distinto músico tomou posse do estrado da Sociedade, o programa atraía muito e a execução vibrou, compreensível, ágil, muito boa.

Interessavam especialmente a interpretação pelo prof. Luis Filgueiras, do “Concerto em lá menor” (violoncelo) de Saint-Saens, e as primeiras audições do “Prelúdio a Marte” de Salvino de Benedictis e de “Baba-Jaga”, de Liadow. O prof. Luis Figueiras é um artista verdadeiro. Executou o Concerto com perícia encantadora e um refinamento que dá pena o virtuose não aparecer mais frequentemente em público.

Também o imponente “Prelúdio a Marte”, equilibrado na sonoridade, e a rítmica perereca do poema de Liadow, obtiveram da orquestra uma execução excelente.

Depois vieram a “Pastorale d’Été” de Honegger, que me parece ajuntar bagagem e não lustre do autor do “Pacific” e da “Judith”; a “Marcha dos Sinos” de Wagner já arrastando um bocado, e que sofre de prolixidade quilométrica; e, pra acabar, a deliciosa “Marcha Húngara” de Berlioz, esta sim, viva sempre, equilibrada, impulsiva, a música mais... conservada do concerto de ontem.

M. de A.

Ed. 00417, 11 de novembro de 1928, p. 2

SOCIEDADE DE CONCERTOS SINFÔNICOS

A Sinfônica celebrou mais um aniversário ontem. Francamente, o fenômeno dessa Sociedade me parece espantoso quanto mais matuto nele. Nós estamos numa fase dolorosa da vida nacional onde nada consegue durar como tentativa de arte. Até, sob o ponto de vista comercial, não tem dúvida nenhuma que retrogradamos. Isso é natural e não me espanta não. O século XIX foi tanto no tempo de d. João VI como durante o Segundo Império a fase da ilusão artística. O tempo em que brasileiro fazia arte a... leite-de-pato, como se diz. Muita ilusão, muita efervescência, muito aplauso mas ganhar dinheiro mesmo é que ninguém não ganhava com arte. O caso de Carlos Gomes é típico: ovações colossais, cortejos triunfais, um mundo de homenagens e uma vida de fome quase, sem eira nem beira, se contentando com as palmas, a gritaria, os versos que choviam de toda a parte sobre ele, de Pernambuco, do Rio, do Pará, de S. Paulo.

Hoje o caso está mudando de figura. O artista brasileiro, continua artista porém quer ganhar por meio da arte a vida dele. O público não está disposto a pagar e inda não se convenceu que arte é tal-e-qual todos os ofícios deste mundo. Por isso vai nos reviatecos e teatrecos por sessão, foge dos concertos. Público sem educação artística e artistas já com educação comercial, o que sucede é isto: um malestar danado, tentativas sobre tentativas, se fundam quartetos, orquestras, corais, dois, três por ano e tudo morre no mesmo ano que nasce. Quando não morre logo, arrasta uma vida de miséria e lamentação, “você não ajudam a gente!”, “você carecem se sacrificar pela gente!” e as sociedades fazem mais música de queixume que de sons. Lá se foi o tempo do Clube Haydn, de Alexandre Levy e outros movimentos... puramente artísticos do país... Nem no Rio de Janeiro se consegue agora ter uma orquestra permanente!

E o que se dá com música está se dando com as outras artes também. Porque revista literária não consegue mais viver atualmente? Porque os literatos querem escrever pagadamente e as revistas não estão dispostas a isso, ou, quando pagam, dão com o rabo na cerca no fim do quarto número.

Pois no meio deste mal-estar de transição, a Sociedade de Concertos Sinfônicos vai vivendo. É espantoso. Desprotegida pelo governo, vai vivendo. Vivendo e progredindo. Na evolução dela às vezes a gente recebe uns momentos de parada, tudo fica morno, os concertos vão se depreciando um bocado na execução. De repente nem um surto novo. A Sociedade tem como um arranco e trapa mais um degrau na perfeição sinfônica. Essa falta de continuidade na evolução é fatal, dado o período transitório que estamos atravessando porém não diminui em nada o mérito excepcional, da Sociedade, nem impede que ela progrida realmente em perfeição técnica; que seja a mais benemérita das nossas sociedades artísticas e um fenômeno que orgulha bem Paulicéia.

O mérito é de quem? É de todos. Do público que tem o bom gosto de não deixar a Sociedade prás moscas, dos músicos que a compõem, do maestro Baldi que a dirige com tanta eficiência agora e dos ativos diretores da Sociedade. E pelo mérito inesperado de todos estes elementos concorrentes, S. Paulo conseguiu na fase em que estamos, manter uma sociedade permanente de música sinfônica. Palavra que acho isso espantoso.

O programa de ontem foi admirável e culminou com a execução da “Suíte” de Stravinsky, a que o maestro Baldi imprimiu aliás uma verve deliciosa. Todo o encantador humorismo da peça foi perfeitamente realizado.

Quanto à “Scheherazada” foi ontem de fato a primeira vez que a ouvimos em S. Paulo apesar dos senões, principalmente de solistas, e apesar das execuções que essa obra já sofreu em S. Paulo.

A Sinfônica tem se esforçado tanto por melhorar os seus naipes de cofre que realmente eles já estão magníficos.

Porém o que ela apresentava de melhor no começo e que eram as cordas, isso não progrediu tecnicamente. Esteticamente progrediu devido à mudança de regente porém os mesmos senões que se notava de primeiro, deficiência de sonoridade, timbração por vezes incolor e rija por demais, ataques de pizzicatos muito irregulares, ora ótimos, ora ruins, equilíbrio assim-assim, tudo isso continua na mesma. Ontem então que os naipes de sopro estiveram excelentes, a gente pode perceber bem a deficiência das cordas. Está claro que esta deficiência é relativa e a orquestra da Sinfônica é já uma orquestra

ótima porém se trata agora de conseguir um conjunto absolutamente hora ligne. A Sinfônica está em condições de alcançar isso e é o que desejo de coração sincero, saudando a abnegada e benemérita aniversariante.

M. de A.

Ed. 0530, 26 de março de 1929, p. 6

Sociedade de Concertos Sinfônicos

Sábado passado a Sinfônica realizou o seu 87º concerto. Foi executado mais uma vez no mundo a Sinfonia Espanhola, de Lalo. Como solista a senhorita Zoé Monteiro, uma promessa verdadeira, cuja realização pode perfeitamente dar numa violinista de primeira ordem.

Na segunda parte havia um Debussy bastante ignorado, “Marcha Escocesa”, e “Primeira Suite” de Stravinsky e a Abertura do Tahäuser pra contentar.

Se vê pelo programa que o maestro Baldi continua fazendo o possível por valorizar a Sinfônica. Mas pelos bastidores da vida musical paulista, toda a gente sabe que o ilustre músico anda descontente e com desejo de sair desta barafunda intriguenta e interesseira que é o meio musical de S. Paulo. Nada mais razoável mas também nada de mais doloroso pra nós. A Sinfônica força é constatar, não progride ou progride com uma lerdeza oriental.

A dedicação dos músicos que a compõem é indiscutível porém é uma dedicação feita de entusiasmos episódicos e sem orientação criteriosa nenhuma. Inda ultimamente conluios, briguinhas, vaidades se exasperaram lá dentro, houve banzé, saída de músicos e mais coisices relez.

Resultado foi enfraquecer o corpo musical da Sociedade, criar um atraso novo e obrigar os fiéis a novas penas pra recomeçar novo progresso.

Situação penosa, mesmo desprezível, a que não podem se sujeitar quantos querem que a Sinfônica seja a força musical verdadeira, útil, nobre que ela podia ser.

Mas se o Maestro Lamberto Baldi for-se embora então é que os briguentos e os que impedem o progresso normal da Sinfônica verão a que “peças pra corda, só” a Sociedade ficará reduzida.

M. de A.

Ed. 0540, 7 de abril de 1929, p. 7

Sociedade de Concertos Sinfônicos

Na última crônica sobre a Sinfônica dei curso a um dizque-dizques sobre intriguinhas interiores que estavam prejudicando o bom andamento da Sociedade. Posso informar agora que havia muito de exagero no que andavam falando e que não só reina paz no corpo da Sinfônica como ela está sempre firme em continuar na admirável função que se deu e está realizando no Brasil. Não é exagero meu falar que a função artística realizada pela Sinfônica é de importância nacional. O simples fato dela ter trazido Respighi ao Brasil e dadas as consequências dessa tentativa admirável (e não foi das menores a criação da *Suíte Brasileira*) já é suficiente pra demonstrar bem a importância nacional da nossa grande Sociedade.

Porém inda quero lembrar mais o mérito permanente que a Sinfônica tem. É realmente só ela que conserva o Sinfonismo no Brasil, uma realidade contemporânea. Nem o Rio de Janeiro possui uma sociedade sinfônica que se possa chamar propriamente de contemporânea. E se por acaso os brasileiros conhecem um bocado como se trabalha a orquestra atualmente, isso devem à atuação da Sinfônica de São Paulo. Só nós paulistas podemos contrapor alguma coisa de realmente vivo, ao movimento musical importantíssimo que Buenos Aires já tem. E em grande parte devemos isso à nossa Sinfônica que nos tem apresentado em todos os seus programas, desde Lambert Baldi tomou-lhe a direção artística, os maiores nomes da música universal.

Inda no interessantíssimo programa de ontem, havia Mulé, Busoni, Casella e Artur Pereira, todos em creio que primeiras audições brasileiras.

Do compositor paulista executaram *O sono do sertanejo*, pecinha agradável e bem feita, de inspiração bem nacional. O Interlúdio da *Dafne* (Mulé), muito bem executado, é também um bocado fácil como inspiração, música um pouco já sabida que agradou bem. O *Divertimento pra flauta e orquestra*, de Busoni, deu aso a que o prof. Alfério Mignone colhesse braçadas de palmas, se é que a imagem não briga demais com os apreciadores das metáforas honestas. E foram palmas merecidas. O sr. Alfério Mignone é um artista de deveras digno do nome e muitos favores lhe devemos, entre os quais são grandes ter nos dado Francisco Mignone e a bonita escola de flauta que possuímos.

Mas o clou do concerto foi a execução do *Couvent sur l'eau* de Casella. Casella é talvez o nome mais universal da escola italiana moderna e sem dúvida um dos músicos mais eruditos dos nossos dias. Mesmo, os detratores dele e os que o não compreendem, se serviram disso pra andarem falando que Casella sabia música porém não tinha musicalmente inspiração. Nada mais errado e o sucesso internacional de certas obras dele, principalmente de *La Giara*, vai aumentando a celebridade que desde muito o grande músico italiano conseguiu no mundo. As partes do *Couvent sur l'eau* executadas ontem são absolutamente admiráveis. Delícias de equilíbrio, de graça, de feitio, duma alegria fértil, espontânea, movimentadíssima. Sem dúvida, música moderna, que não exclui as torturas, da pesquisa nossa, porém, música viva, de quem possui realmente inspiração musical e tem o que dizer. A orquestra da Sinfônica realizou com bastante espírito a obra e merece, juntamente com o animador dela, o mestre Baldi, os melhores aplausos.

M. de A.

Ed. 0565, 7 de maio de 1929, p. 7

SINFÔNICA

É positivamente desagradável pra mim, mas sou obrigado a afirmar esta verdade: a Sinfônica já não é o que era. Falo sob o ponto de vista exclusivamente técnico.

Antes de mais nada, está claro que a notabilíssima Sociedade nunca foi o que poderia ser. Porém isso não dependeu propriamente dela. Os seus diretores e membros executantes se devotaram e creio que pretendem se dedicar ainda pra que a Sinfônica se eleve à altura das grandes orquestras americanas e europeias. Mas um devotamente milagroso jamais não puderam fazer. Nenhum deles é rico pra viver sem relógio nem despreocupação do dia seguinte. Por isso, por mais nobre que fosse o devotamente dos membros da Sociedade (e o foi, e deu títulos de glória pra ela), nunca pode ser tamanho que os membros dela se entregassem inteiramente ou quase ao apuro técnico das execuções.

Só poderiam fazer isso com a proteção de alguns milionários ou do Estado, proteção que permitisse aos executantes da Sociedade fazer dela um meio de vida. Porém faltam lamentavelmente milionários protetores de arte no Brasil. E

o descaso do Estado é indecoroso. Um teatro melodramático de bairro (o de Charlottenburgo) em Berlim recebe do Estado quase cinquenta vezes mais que a miserável espórtula que a Sinfônica recebe aqui.

Por tudo isso principalmente, a Sinfônica nunca atingiu o que poderia ser mas é incontestável que durante o ano passado alcançou um apuro técnico muitíssimo satisfatório.

Depois... Depois os diretores presentes dela afirmam que nada se passou na Sociedade e quero acreditar, porém o fato é que tecnicamente falando a Sociedade já não é mais o que era. Sob o ponto de vista estético não tem dúvida que continua apresentando programas interessantíssimos.

O de ontem era todo admirável, com a *Batalha dos Hunos*, de Liszt, a abertura, de Mussorgsky, Debussy e principalmente a apresentação das primeiras obras sinfônicas de Camargo Guarnieri.

Porém há qualquer coisa de novo e de ruim, um desânimo passageiro talvez, uma incompetência sutil que desorganizou desagradavelmente as execuções da Sociedade. O que foi que houve? Não sei o que foi mas a Sinfônica há de concordar com a verdade: carece que as execuções melhorem imediatamente pra que a Sinfônica continue cumprindo o magnífico papel artístico que vinha representando no Brasil.

Estas observações, sem dúvida, não atingem o maestro Lamberto Baldi cuja proficiência e entusiasmo sempre reconheci. Só vendo os esforços dele sábado pra conseguir uma tarde musical que, por força de convicção, tenho mesmo que afirmar que foi aflitivamente medíocre. Indecisão constante, uma falta de nitidez quase constante e uns erros de entonação nos metais, francamente imperdoáveis. Pra quem como eu estimo de deveras a Sinfônica, e posso provar isso pela maneira com que a tenho prestigiado, uma audição como a de sábado se torna intolerável. Sinfonia não é esporte pra gente passar um tempo “torcendo” e, francamente, sábado, na iminência de um fracasso, passei o tempo torcendo pra que não surgisse de sopetão algum erro enorme.

Mas principalmente o que faltou sábado foi entusiasmo nos executantes. Que monotonia! Os efeitos surgiam esporádicos, sem razão de ser, mandados pelo diretor, sem nenhuma convicção.

Um erro, uma falta de nitidez momentânea tudo isso inda é admissível e no geral passo por cima disso. Pouco me amolo com essas ninharias contanto que a execução saia viva, convicta. Mas sábado nada disso. E foi uma pena.

A grande curiosidade do concerto consistia na apresentação dos primeiros ensaios sinfônicos do jovem compositor paulista Mozart Camargo Guarnieri. Eram dois trechinhos minúsculos (“Acalanto” e “Requebrado”) da *Suíte Infantil*. Musicalmente falando apreciei especialmente o “Requebrando” duma invenção bem gozada, boa construção, uns arroubos politonais de quando em vez. Mas o “Acalanto” soa melhor na orquestra, e na primeira entrada dos violinos consegue mesmo um efeito sinfônico original e delicioso. Está claro que a timidez na estreia não permitiu a Camargo Guarnieri dar na *Suíte Infantil* a força bonita que já deu especialmente na *Sonatina*. Mas nem por isso os dois trechos de sábado deixaram de evidenciar mais uma vez o talento extraordinário do compositor. E o público aplaudiu calorosamente a prata da casa.

M. de A.

Ed. 0618, 7 de julho de 1929, p. 14

Concertos

É difícil falar encurtado sobre os dois concertos importantes realizados ontem. Um foi da Sociedade de Concertos Sinfônicos em matinée, outro do Quarteto Guarnieri à noite.

Deste quarteto vale mesmo só a pena dizer que é a perfeição mesma como técnica e estilo.

O que não se pode mais suspeitar é que a direção do Teatro Municipal deixe de tomar imediatamente medidas decisivas contra os retardatários. É inconcebível a semcerimônia com que estes além de incomodarem todo o público dos nossos concertos, ofendem desabusadamente os artistas executantes. Porque entrar no meio dum Andante finíssimo de Mozart e avançar até as primeiras filas, de chapéu na cabeça e com lerdeza, procurar uma miserável de poltrona que o bilhete indica quando há um poder de poltronas vazias se oferecendo, e inda por cima andar discutindo com um infelizmente desastrado cavalheiro que sentou em poltrona errada, isso nem

mais fica só na falta de educação que é coisa que cada um tem a que merece. Isso é insultar toda a gente, os artistas, o público e a direção do teatro. E não se pode tolerar mais. Ou a direção do Municipal toma medida decisiva contra esses abusos inomináveis, proibindo a entrada na plateia de qualquer retardatário ou, pelo menos eu, organizo uma campanha esperta de desvalorização das manifestações artísticas que se realizaram no Municipal.

Sei conscientemente que isso é injusto, revoltante mesmo sob o ponto-de vista universal de justiça. Mas se trata aqui de tomar uma decisão drástica contra certas mácriações que tem de acabar.

A Sinfônica por seu lado carece de arranjar um harpista. Não se compreende mais que a harpa seja substituída por piano, pois são dois timbres fundamentalmente diversos.

Afora este senão o concerto da Sociedade esteve magnífico e parece mesmo que ela está disposta a se recobrar do pequeno período de anarquia e fadiga por que passou. Foi um programa sempre interessante, dos tais que trazem milietas de problemas ao espírito da gente. O recentíssimo poema *Dell'Estate* de Pizetti; essa flor de mocidade que é a *Petite Suíte* de Debussy; o *Carnaval dos Animais*, de Saint-Saens bom de se discutir; e a *Catalonia* de Albeniz que apesar de eu não saber se a Catalunha dá laranjas, cheira laranja, tem sabor de laranja boa, é uma gostosura sumarenta sem propaganda nenhuma de citricultura.

E todas essas obras, algumas magníficas como a de Albeniz, o “Cortejo” de *Suíte*, o “Noturno” e a “Gagliarda” da peça de Pizetti, todas tiveram da orquestra execução bem acurada e do maestro Baldi, figura absolutamente indispensável a S. Paulo, uma interpretação inteligentíssima e ardente.

M. de A.

Ed. 0793, 29 de janeiro de 1930, p. 7

QUARTAS MUSICAIS

Esperança

Se a música em São Paulo nunca esteve em ótimas condições, é certo porém que jamais não atravessamos uma estação tão angustiosa como esta que desde fins do ano atrasado estamos passando. Começaram então a se

esfacelar as sociedades musicais de execução que aqui existiam, os Quartetos, as agremiações sinfônicas se amorteceram gradativamente, algumas já desapareceram outras estão morre-não-morrem.

Por outro lado o público musical duma cidade que é a simbolização máxima da heterogeneidade, nunca de pode garantir que existe. Ou por outra, não existe público nem pra sociedades musicais nem pra concretos isolados; o que existe são epidemias mais ou menos raras de assistentes. Ninguém pode exatamente saber porque, mas épocas já em que o público dá pra ir a concertos, outras em que sistematicamente, foge de concertos. Na abertura de cada ano é impossível prever se a temporada será concorrida, se não.

A verdade nua e crua é que não existe a mínima cultura musical entre nós. O simples fato de haver uma escola de piano, professores e pianistas excelentes aqui, não indica sequer uma cultura musical pianística. Porque nem esta existe. Há pessoas que tocam piano muito bem, isso não discuto, porém se a gente busca penetrar um bocado mais fundo na cultura pianística dessas pessoas, terá sempre, com raríssimas exceções, uma desilusão prodigiosa. Não existe nelas a mais mínima sequer curiosidade pelas manifestações gerais artísticas de que o piano faz parte. Então a cultura estética ou histórica, essa absolutamente não existe. O conceito de piano que floresce aqui, feito primorosa orquídea rara, é que “eu toco piano”. O resto não interessa. Que haja grande pianista, dando concertos no Municipal, qual seja a evolução técnica do piano, qual a sua história, donde proveio, quais as vicissitudes da composição pianística no Brasil, quais as manifestações importantes ou curiosas de piano que estão se realizando lá fora, qual foi a vida dos grandes pianistas, etc. etc. isso não interessa a quase ninguém.

O quadro verdadeiro da situação musical paulista é tão horroroso que só pode causar vergonha. Outro dia soube que uns moços artistas daqui estão procurando afundar uma sociedade musical que estabeleça de fato uma tentativa de cultura musical em S. Paulo. Não tem dúvida que isso é muito útil e se essa sociedade conseguir se formar, a ela irão todos os meus aplausos e ajutórios possíveis desta vida atribulada.

Mas é principalmente por vir de moços que essa agremiação me interessa. Isso prova que já existe pelo menos em alguns, um sentimento íntimo que lhes diz

que tudo está errado como vai, que carecem sair do obscurantismo musical inconfessável em que jazem. Não sei o que conseguirão mas a tentativa deles é pelo menos um sintoma vago que deixa todos os que se interessam de deveras pela música, numa leve esperança.

Parece também que estão pensando por aí na fundação de uma sociedade sinfônica... Eu só poderei ter confiança e esperança numa sociedade sinfônica, se os organizadores e diretores dela não forem músico de orquestra. As duas sociedades que tivemos recentemente¹⁰², formadas ambas por músicos de orquestra, estavam fundamentalmente viciadas. Infelizmente a segunda, que a princípio me pareceu (e estava de fato) animada dum espírito de liberdade e seleção severa de executantes, logo principiou fazendo concessões, aceitando, por outras causas que não as artísticas, músicos executantes que não estavam absolutamente nas condições de executar o papel que lhes davam e no fim, se a Divina Providência não tivesse dado o basta a esses vícios principiados, parece que a Sociedade se dispunha a recorrer a qualquer regente de ocasião e modificar os interessantes programas que apresentara no início, e nos dar coisas gostosas, de público fácil, enfim: dessa coisas gênero *Arlesiana*, gênero *Peer Gynt*, gênero Tchaikovsky e Saint-Saens, que faz o público gemer de gozo e ir pra casa sonhador. O curioso é que essas sociedades inda não repararam que elas não são feitas pelo público, e sim este é que feito por elas. Mas é que no fundo, fundo que tona visibilíssima, o que preside tudo, não é a preocupação artística, mas o puro e simples interesse pessoal. Interesse de vaidade e especialmente de dinheiro. Não se pense que estas considerações se referem à última sociedade sinfônica que tivemos. Não; se refere a ela e a todas em geral das sociedades que se formam por aqui.

CINEMA SINCRONIZADO¹⁰³

A aplicação dessa grande invenção dos nossos dias tem sido até agora a mais desilusória possível. O cinema está se formando absolutamente insuportável. Já não falo nessa confusão de cinema com teatro que é o que mais se vê, mas o próprio emprego da música é detestável. A infinita maioria dos filmes sonoros

¹⁰² Provavelmente se refere a Philharmonia Sociedade de Concertos e a Sociedade de Concertos Sinfônicos.

¹⁰³ Coluna Quartas Musicais, São Paulo, 29-1-1930 (Série Matéria extraída de periódicos, Álbum 35, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo)

são horrores. Agora o único assunto que impera é o que trata da realização de revistas. Qualquer assunto em torno de cantor de jazz ou de bailarinas de Broadway. E qual a música que nos dão com isso? Uns romances sentimentais da pior espécie e jazz. Jazz e mais jazz.

Uma pobreza horripilante e monótona de jazz. O que se toca nas salas de espera e nos intervalos dos filmes? Jazz. Em todos os filmes? Eu adoro jazz e sei que ele criou novos efeitos orquestrais importantíssimos na evolução da música moderna.

Sei mais que, como toda e qualquer música popular urbana, é duma irregularidade artística humilde, conseguindo no entanto apresentar quando senão quando obras-primas admiráveis. Mas assim quotidiano, de toda hora, é que a gente percebe como, no meio da sua riqueza rítmica e sinfônica, o jazz, é paupérrimo. Todos os efeitos dele são por demais salientes, ficam impressionando definitivamente a memória, de forma que a repetição de qualquer um fatiga a ponto de se tornar obsessão. Jazz assim é horrível.

O cinema sonoro já conseguiu realizar obras-primas porém não imaginem que vou citar O Papão. As obras-primas do cinema sonoro são esses filmezinhos de abertura das sessões. São esses desenhos animados a que a música interpreta com efeitos cômicos. A comicidade é mesmo a parte mais saliente da criação artística da nossa época. Toda a série do gato, por exemplo, está formando um colar de filmezinhos admiráveis. E então a Dança Macabra levada ultimamente no Rosário, isso é uma obra-prima perfeita, coisa das mais perfeitas que o cinema inventou até agora. A qualidade do desenho, a invenção das atitudes, o propósito dos efeitos musicais, das paródias de Grieg e outros compositores, a aplicação perfeita do jazz a isso, dão ao filme uma qualidade artística ótima. Essas são as obras-primas, pode de vez em longe apresentar um efeito excelente, uma qualidade nova, porém ou não passa de tentativa, ou é confusão, monotonia e cultivo de banalidade.

Mário de Andrade

Ed.00805, 12 de fevereiro de 1930, p. 7

QUARTAS MUSICAIS

Sociedade Sinfônica de S. Paulo

Acaba de se fundar aqui mais uma orquestra: a Sociedade Sinfônica de São Paulo. Si digo que é "mais uma", isso infelizmente não indica que haja outras, no momento não há. Mas no ano passado duas delas se sucederam, e desaparecidas ambas, por uma porção de motivos que nada tem de musicais, eis que mais uma se forma. Esta agora constituída de maneira a assegurar uma durabilidade mais objetiva. E também mais artística.

É bem curioso a gente observar essa luta pela aquisição de orquestras nos países americanos. Isso desde aqueles tempos mansos em que frei Luiz de Gante fundava, já no primeiro quartel do sec. XVI, a primeira escolinha de música instrumental e fábrica de instrumentos, no México. Foi a primeira e eclesiástica, tentativa de conjunto instrumental havida no Novo Mundo. Aqui no Brasil, é Fernão Cardim, creio, quem noticia os primeiros agrupamentos instrumentais da Baía, onde em 1584, nas solenidades da invenção da cruz, ele conta que houve "jubileu plenário em nossa Casa, missa de canto d'órgão, oficiada pelos índios e outros cantores da Sé, com frautas e outros instrumentos músicos".

Desde esse tempo são inúmeros os agrupamentos orquestrais, sem permanência, organizados as mais das vezes prá comemoração duma data, que se formam por toda a parte. Mas é só mesmo no Segundo Império que surgem as orquestras com preocupação exclusivamente sinfônica. O Clube Beethoven, do Rio, e o Clube Haydn, aqui em S. Paulo, que devemos a Alexandre Levi. Mas tudo sempre de pouca duração e muito pouco funcional prá música do país.

A orquestra é o instrumento musical mais dispendioso. Na própria América do Norte, as grandes orquestras, como a de Boston, a de Filadelfia, vivem sempre numa atrapalhação danada. Todos os anos apresentam déficit e mesmo algumas há que se danam em procura dum Mecenas, para se salvarem do aniquilamento. Na Europa, a mesma cousa. E por tudo isso, apenas é motivo de orgulho pra nós a permanência desde 1921, duma orquestra sinfônica paulista. Através das maiores dificuldades, perseguida por uma apenas

condescendência oficial, a vida da Sociedade de Concertos Sinfônicos foi bem gloriosa. Tudo o que fez, tudo o que nos apresentou de novidades e boas execuções, a conservação de obras nacionais nos seus programas, lhe dá um valor histórico iniludível.

Mas sofria de males iniciais de formação. Foi uma sociedade que viveu e muito esforço fez para viver, mas que realmente não pôde progredir. Depois do pequeno progresso inicial de técnica sinfônica, e alguma rara aquisição de instrumentista novo, nos naipes onde havia deficiência insuportável, a vida da Sociedade foi numa linha horizontal, hesitante, sem um progresso gradativo que lhe denunciasse vitalidade sadia. Si é certo que os seus fundadores se esforçaram o mais possível (pelo menos um tempo) para que a Sociedade se desenvolvesse, esse desenvolvimento estava impedido pela própria circunstância da má organização inicial. A culpa não foi deles, foi uma fatalidade. O estado de languidez artística em que vegetávamos, não fazia ninguém se lembrar da constituição duma orquestra aqui. Careceu que os próprios professores de orquestra, fosse por que fosse, fundassem a benemérita Sociedade de Concertos Sinfônicos. E dentre os méritos que a Sociedade teve, o mais importante foi talvez esse: constituir um público de sinfonia, uma gente "que se viciou" na execução orquestral isolada e agora não pode mais passar sem ela. Tanto assim que de fevereiro do ano passado para este agora, passamos por três sociedades orquestrais.

A derradeira, esta Sociedade Sinfônica, vem constituída de forma a alimentar nossa melhor esperança. Livre dos vícios de direção que invalidavam as outras duas, e constituída por pessoas de manifesta dedicação artística. Sem nenhuma outra intenção que não seja a artística. São garantias que ninguém pode recusar: vamos ter uma sociedade sinfônica, bem patrocinada e bem constituída.

Já se sabe como está organizada: uma diretoria que rege os destinos da Sociedade; um conselho consultivo que de acordo com um diretor artístico, decidirá da orientação artística dos concertos. Os presidentes da Sociedade Sinfônica de São Paulo são: o sr. Nestor Rangel Pestana (presidente honorário), a sra. dona Olívia Guedes Penteado (presidente) e a sra. dona Antonietta Penteado Prado (vice-presidente). Os outros cargos estão assim: 1o secretário, sra. dona Mina Klabin Warschavchik, 2o secretário dr. Marccio da

Silva Telles; tesoureiro, cav. Giuseppe Giacompol. Formam o Conselho Consultivo os mestres Furio Franceschini, Agostinho Cantú, Félix de Otero, Francisco Casabona e o prof. Mario de Andrade. Quanto ao diretor artístico, é o maestro Lamberto Baldi, que só por si é uma garantia do que será o aprimorado de execução nos concertos.

A diversidade de orientação das pessoas que formam esse conjunto, indica já o perfeito critério de unidade musical, destendenciosa, que orientará a agremiação nova. A sociedade oferecerá aos paulistas o que de melhor se tem feito quanto à música sinfônica em todos os tempos.

Francamente: me sinto cheio dum entusiasmo feliz dedicando esta Quarta ao noticiário dessa fundação. É preciso ver simples: seria o cúmulo que uma cidade dum milhão de habitantes, não possuísse uma orquestra sinfônica. E seria o cúmulo que perseverássemos em sociedades de conventilho, mais ou menos desenvolvido, é verdade, mas sempre conventilho, que nem as que tivemos ultimamente.

Agora o que a Sociedade precisa é da proteção de todos. De vários meios musicais paulistas lhe estão chegando aplausos entusiasmados. Casas de Música, Sociedade de Editores, o Centro Musical estão decididos a apoiar a empresa artística. No Conservatório, que é uma força enorme com os seu mil e quinhentos alunos, sei eu pessoalmente o interesse com que a Sociedade foi recebida. E felizmente ainda o público, pois que as listas de inscrição de sócios se avolumam cada vez mais. Empresa útil destinada a viver, é empresa que enche de felicidade anunciar. Diante de certas tentativas lindas, muitas vezes o cronista aplaude com melancolia. Porque o aplauso soa feito agouro de rasga-mortalha no telhado; já se sabe que a coisa vai morrer. Mas diante da Sociedade Sinfônica de São Paulo os aplausos batem claro, sem restrição nem piedade. É coisa que vai viver. E fadas beneméritas lhe estão em torno do berço predizendo sina feliz.

M de A.

Ed. 0815, 23 de fevereiro de 1930, p. 7

SOCIEDADE DE CONCERTOS SINFÔNICOS

É realmente duma dificuldade enorme pra um crítico, e especialmente pra mim, dizer alguma coisa sobre o concerto realizado ontem pela Sociedade de Concertos Sinfônicos. Não é possível se exigir muito dum agrupamento que está passando pelas maiores vicissitudes, e ora morre na mão de uns ora na de outros, mas por outro lado a boa vontade e a paciência em crítica devem ter pelo menos aquele limite de descrição que impeçam favorecer uma tentativa positivamente má. Arregimentando uma orquestra composta de elementos heterogêneos, não foi possível à Sociedade apresentar neste primeiro concerto de sua nova fase uma sonoridade que se pudesse aceitar como propriamente sinfônica. Isso era de esperar como o perdoável até certo ponto; o mal foi a Sociedade apresentar desnecessariamente a sua apresentação nova, sem permitir aos elementos que a compunham um conhecimento sinfônico mútuo, com que eles conseguissem fazer obra de conjunto. Foi por isso que os “tutti” se tornaram especialmente desagradáveis e ineficazes, puros empastamentos de confusão e não efeitos poderosos e compreensíveis de intensidade orquestral. Uma orquestra não se apresenta assim do dia prá noite e a numerosa concorrência do concerto de ontem deverá provar à Sociedade de Concertos Sinfônicos que São Paulo comporta perfeitamente duas orquestras. Assim sendo, não há precisão nenhuma de pressa. A Sociedade de Concertos Sinfônicos que se afine primeiro com calma e então poderá continuar a tradição digníssima que é na verdade o seu passado.

Quem merece elogios é o compositor Francisco Mignone, já tão legitimamente estimado de todos os paulistas, e que ontem, dirigindo uma orquestra quase amadorística, se esforçou o mais possível pra tirar dela o impossível.

O programa era todo composto de obras de primeira fase de Francisco Mignone, o que tornava o concerto de ontem eminentemente simpático. Páginas todas demonstrando com exuberância a enorme e perigosa facilidade melódica do autor delas, algumas muito bem conseguidas como o “Minueto pra arcos”, e a “Congada”, que positivamente dessa primeira fase do compositor paulista, é a obra mais destinada a ficar. A escolha dos elementos rítmico-melódicos, o desenvolvimento temático, a facilidade quase contínua de

orquestração fazem da “Congada” a criação mais completa que já saiu das mãos de Francisco Mignone. É incontestável que as duas partes da ópera *O Inocente*, muito posteriores em data, demonstram outra maestria, principalmente quanto a fusão e a propósito instrumental, porém o gênero dessa música, nitidamente sujeita pela concepção e melódica, aos processos que a mim me parecem deploráveis do Verismo, tornam ineficaz como validade artística o conhecimento abalizado de orquestra que demonstra nelas o compositor. E com efeito, obras dele, posteriores e não executadas ontem infelizmente, possuem já outro interesse, e outro valor permanente.

M. de A.

Ed. 0817, 26 de fevereiro de 1930, p. 7

QUARTAS MUSICAIS

Cultura e Música

Acaba de se fundar aqui em São Paulo mais uma agremiação musical que, tenha a durabilidade que tiver, é um fenômeno de grande significação. O nome dela é Sociedade dos Estudantes de Música. A sua primeira diretoria constituída é a seguinte: - presidente, Clóvis de Oliveira; vice-presidente, Silvio Pinto Nazário; 1º secretário, Rui Prado; 2º secretário, Miguel Franchini Neto; 1º tesoureiro, Fausto Covello¹⁰⁴; 2º tesoureiro, Roberto Bova¹⁰⁵.

Muito leitor enfronhado da nossa vidinha musical pode se rir diante dessa diretoria, achando graça nos “ilustres desconhecidos” que a formam, porém a modéstia dum nome não determina escassez de valor, principalmente neste caso. Todos estes nomes representam estudantes, gente moça e decidida. Alunos daqui e dali, do Conservatório e de professores particulares, estudantes de piano, de violino, de canto, o que os irmana é a Música, e por ela é que pretendem pugnar. Bem orientados, me parece que eles estão. Vão começar modestamente, dando seus concertos, ora de estudantes, ora de virtuosos e mestres, contando que tudo seja de arte sincera e verdadeira.

O que se anima é principalmente esse ideal tão vago, sutil às vezes da “arte verdadeira”. Mas a arte verdadeira só é difícil de se fixar quando se trata de

¹⁰⁴ Nota da Pesquisa: Leitura conjectural.

¹⁰⁵ Nota da Pesquisa: Leitura conjectural.

tendências novas, as quais levam sempre o epíteto de “isso não é arte”. Os estudantes de música não pretendem distinguir tendências nem discutir escolas. Querem mais é reagir contra os barateiros, os teque-teques da mascateação artística, e principalmente as inumeráveis confusões de arte com sensualidade. Então nos tempos de agora e nestas terras americanas de aventureiros isso impera dum modo prodigioso. O desejo de ser olhado, o desejo do aplauso fácil, e desejo de dinheiro são outras tantas sensualidades com que andam malbarateando a arte por aí. A confusão de arte com gostoso, de música com coisa assobiável, de interpretação com malabarismo, etc., etc., são mais outras tantas sensualidades com que o público e pseudoartistas se servem mutuamente pra tornar a vida cada vez mais epidérmica.

Pois não andam até se servindo da palavra “folclorismo”, que é coisa de ciência, pra designar umas mocinhas muito simpáticas e uns rapazes muito delicados que conseguem dar concertos, Meu Deus! Até no Municipal! Agora esses maus tocadores de violão, esses harmonizadores de fancaria, essas vozinhas doces bancando pronúncia caipira, não se chamam por nenhuma verdades mais, o que os programas dizem é: Grande recital de Música Popular da Ilustre Folclorista dona Fulana, ora com mil milhões de cachimbos apagados! A música popular não é isso, a transposição artística de música popular não é isso. Essa gente serve-se de coisas sérias e importantíssimas tanto sob o ponto-de-vista etnográfico, como artístico, pra acobertar tremendos desaforos.

Os Estudantes de Música pretendem com modéstia não satisfazer a todas essas manifestações que estão levando os nossos vícios musicais a uma verdadeira e nova decadência. Nós estamos carecendo duma forte reação de cultura e é por isso que considero os Estudantes de Música como um sintoma excelente e auspiciosíssimo.

E felizmente que não é o único, apesar de ser o último em data. Todos já sabem e não já círculo em que não se fale da fundação da Sociedade Sinfônica de São Paulo. É outra reação contra esse detestável estado de coisas em que estamos e o concerto com que essa agremiação nova se inaugurará amanhã vai ser uma prova decisiva de que devemos e podemos reagir contra as condições atuais da música paulista.

Paulistas só, não, brasileira. Faz pouco um amigo do Rio me escrevia sobre isso mesmo, comentando o que se passa lá. E parece mesmo que lá a coisa inda é pior que aqui. Nós ao menos temos dois Quartetos que bem ou mal, aí estão vivendo; um Trio excelente e bem vivo também; duas sociedades de música sinfônica e mais agora estes Estudantes de Música. No Rio, pelo que me contam, a própria edição musical está periclitante. Eu bem falei, um ano atrás, que isso havia de suceder. Só não esperava é que a minha profecia se realizasse tão cedo.

Agora: todos estes concertos de arte verdadeira e todas estas sociedades, isso basta pra que melhore a situação em que estamos? Socialmente, publicamente são meios decisivos e imprescindíveis, não tem dúvida, porém o nosso mal é mais fundo, é o mal das terras de aventureiros e da charlatanice que ninguém descobre. Quem é músico aqui? Uns pouquíssimos. Quem é que pretende saber Música entre nós? Uns raríssimos. Os já feitos não passam na maioria de tocadores de piano, flauta e bandolim, principalmente piano, piano, piano non si va lontano!

Essa confusão de Música com instrumento é simplesmente vergonhosa. Ninguém estuda Harmonia, ninguém estuda História, ninguém estuda Estética. No próprio Conservatório, que no entanto pela sua própria grandeza devia ser exemplar em tudo, o curso de Estética foi tornado facultativo e acabou por falta de alunos. Os pais designam os filhotes com o dedo, falando: este vai estudar Medicina e esta vai estudar piano porque é mulher e muito doentia, coitadinha! Estuda-se piano porque se é mulher, estuda-se bandolim porque já se tem bandolim em casa, estuda-se violino porque o som é muito bonito. Os que chegam a ser alguma coisa, às vezes tomados duma coragem maravilhosa, vão na cidade e perguntam nalguma casa de música se tem algum livro de História da Música à venda. Mas querem livro baratinho, de poucas páginas; literatura amena pra desfatigar o espírito no intervalo dos romances, da leitura dos jornais ou das batucação pianística. Então ler duas histórias diferentes qual o herói faz isso!

Esse é o mal básico da nossa má-educação musical. Ignoramos o que se passa no mundo porque ninguém assina revistas musicais estrangeiras. Revistas nacionais não se consegue sustentar nenhuma por falta de leitores. Ninguém procura se cultivar. Os pioneiros mal sabem assinar seus próprios

nomes. A crítica musical é uma ridicularidade pueril. Enquanto essa confusão de Música com instrumento continuar, nós não conseguiremos uma moralização perdurável nos nossos costumes musicais.

M. de A.

Ed. 0819, 28 de fevereiro de 1930, p. 7

SOCIEDADE SINFÔNICA DE SÃO PAULO

O que me interessa especialmente, depois do concerto triunfal com que a Sociedade Sinfônica de S. Paulo inaugurou ontem a sua atividade artística, é insistir sobre a lição social que a festa de ontem encerra. Lição aliás que mais aproveitará aos professores de orquestra que ao público propriamente. A noite de ontem foi um triunfo artístico. Apesar dos senões naturais numa estreia de orquestra nova, onde havia executantes que pela primeira vez tinham que disciplinar a sua interpretação a uma batuta, estava-se realmente diante duma orquestra sinfônica. Digo mais: momentos houve e numerosos, em que a gente se sentia diante duma grande orquestra.

Não creio que seja possível a ninguém, bem intencionado e livre, negar estas afirmativas minhas. Ora, o que foi preciso para que S. Paulo, que sempre tem vivido com orquestra “mais ou menos boas” apenas, apresentasse de sopetão um organismo excelente, com todas as possibilidades para se tornar formidável? Bastou apenas uma modificação básica de organização. Sobre essa lição dada pelo concerto de ontem, é que todos devemos especialmente matutar. Está claro: da mesma forma com que os governos imprimem uma fisionomia moral aos povos, uma diretoria influi inda mais fortemente sobre a maneira de ser dos que ela dirige e defende. Bastou que se extirpasse o vício básico que tem corroído as nossas agremiações sinfônicas pra que todos os músicos de orquestra se sentissem ontem mais livres, todos no mesmo pé de igualdade, sem nenhum companheiro que mandasse neles. Disciplina... não tem dúvida que disciplina é muito bom, mas a disciplina por vontade própria é que faz tudo. E era dessa disciplina que os elementos da orquestra de ontem se sentiam animados. Simplesmente porque a organização que os ajuntava não feita de compadres, não era feita de protecionismos e camaradagens, disfarçadas mais ou menos. Todos na orquestra se sentiam iguais, não havia

companheiros manda-chuvas. Resultado: uma coesão magnífica, dentro duma liberdade feliz. Todos se sentiam felizes. E S. Paulo, que no entanto já conta momentos esplêndidos de Sinfonia, como a temporada Respighi e a festa aniversária da Sociedade de Concertos Sinfônicos em 1928, pode apresentar ontem uma orquestra como jamais possuiu. Sobre isso é que os professores que constituem a atual orquestra da Sociedade Sinfônica de S. Paulo devem meditar muito, porque enquanto estiverem arregimentados como estão agora, farão grande coisas de arte; mas se voltarem a sociedades basicamente viciosas como as anteriores, continuarão apenas a fazer grandes coisas de intriga. De arte nada conseguirão fazer com valor que possa se tornar permanente.

Quanto à execução, creio que já é bastante eu ter dito que por numerosos momentos tive a impressão de estar diante duma grande orquestra. Está claro que uma agremiação sinfônica nas condições da atual inda não nos podia dar com toda a sua difícilíssima rítmica a segunda parte do “Tricórnio”. Desconfio mesmo que esse trecho com as suas batidas e acentos atribuídos às cordas e mais o apressando e crescendo final, deve ser dos mais difíceis quanto à obtenção duma absoluta nitidez rítmica. Em compensação a orquestra esteve quase sempre duma claridade exemplar. As linhas estavam todas evidentes e se pode mesmo dizer que pela primeira vez tivemos em S. Paulo orquestra... com segundo violinos. Dos primeiros não é preciso falar, é um conjunto excelente, mas ontem ouvia-se segundo violinos também. O grupo funcionou de verdade e isso contribuiu enormemente pra que a orquestra vibrasse sinfonicamente de maneira extraordinária, principalmente em Wagner. E de fato, a Abertura dos *Mestres Cantores* merece menção toda especial pela interpretação conceitualmente moderna de Música Pura. Pura que lhe deu o regente, isenta de qualquer historicidade descritiva, exclusivamente musical. O resultado foi um ímpeto duma juvenildade deliciosa; uma boniteza mesmo de encantar. Também o *Coriolano* teve interpretação excepcional, no polo oposto à sensibilidade dos *Mestres Cantores*, profundo, preciosamente nuançado, com uns silêncios reflexivos duma dramaticidade admirável. E não detalho mais nada pra não encompridar esta crítica. Todos, o “Dão João”, muitos passos de Vivaldi, especialmente os momentos de fortíssimo, o estupendo *Fandango*, de Falla, foram excelentemente bem.

Mas, é que também S. Paulo possui na pessoa do maestro Lamberto Baldi um regente de primeira ordem. Animador excepcional, dotado duma cultura, dum poder de convicção e duma dedicação que melhores não podiam ser. É uma preciosidade que carecemos guardar a todo custo.

Quanto ao público, devo registrar que estive absolutamente à altura do que ouvia. O entusiasmo foi geral e enorme.

M. de A.