

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO - UNIFESP
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

LUIS FERNANDO PANADÉS ARANHA

MÚSICA ERUDITA & MÚSICA POPULAR:
a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música (1934-1945)

**Guarulhos
2019**

LUIS FERNANDO PANADÉS ARANHA

MÚSICA ERUDITA & MÚSICA POPULAR:
a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música (1934-1945)

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marcia Regina Tosta
Dias

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Gabriela Nunes
Ferreira.

Guarulhos

2019

Na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita desse trabalho no Repositório Institucional da UNIFESP ou em outro meio eletrônico da instituição, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo autor

.Aranha, Luis Fernando Panadés.

Música Erudita & Música Popular: a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música (1934-1945)/ Luis Fernando Panadés Aranha .
- Guarulhos, 2019 .

135 f.

Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas, 2019 .

Orientadora: Marcia Regina Tosta Dias

Co-orientadora: Gabriela Nunes Ferreira

Título em outro idioma: Classical Music and Popular Music: the conception of this concepts in Brazilian Journal of Music (1934-1945)

1. Música Erudita . 2. Música Popular . 3. Revista Brasileira de Música .
4. Música Brasileira . I. Dias, Marcia Tosta . II. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas. III. Música Erudita & Música Popular: a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música (1934-1945).

LUIS FERNANDO PANADÉS ARANHA

MÚSICA ERUDITA & MÚSICA POPULAR:
a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música (1934-1945)

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marcia Regina Tosta
Dias

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Gabriela Nunes
Ferreira.

Aprovada em __/__/__

Prof.a. Dra. Marcia Regina Tosta Dias
(Presidente da Banca – Orientadora)

Prof.a. Dra. Gabriela Nunes Ferreira
(Co-orientadora)

Prof. Dr. André Botelho
(Membro Externo)

Prof. Dr. Marcio Guedes Correa
(Membro Externo)

Para Luciana, companheira de vida e que,
mais que ninguém, me ajuda a ser um ser humano
melhor a cada dia.

AGRADECIMENTOS

Eu quero agradecer imensamente a todas as pessoas que me deram suporte para realizar esta pesquisa. Em primeiro lugar minha esposa Luciana Sonck, que acompanhou essa travessia bem de pertinho. Guerreira, defendeu seu mestrado com 36 semanas de gravidez e depois me ajudou a concluir o meu no meio do puerpério. Em segundo lugar nosso filho Francisco, que veio nos ensinar que o amor sempre pode ser maior. Meu pai José e minha mãe Jurema, num arco histórico mais longo também são corresponsáveis pelo término de mais esta etapa. Ao meu irmão Marco eu deixo meu muito obrigado pelos muitos anos de cumplicidade, amizade que passaram e dos muitos mais que ainda estão por vir. Obrigado a toda a minha família por compreender os muitos momentos de ausência que a vida de artista impõe e que agora se somam às atividades de pesquisa. Sou grato aos meus muitos amigos, companheiros de arte, de conversas, nas horas alegres e nas difíceis também. Obrigado Rodrá, André, Rafa, Rudi, Pri e Ju, Lilia e Caco, Pedrinho. Obrigado Dani e Ygor pelas parcerias nos palcos e nos bastidores.

Meu muito obrigado à Marcia Tosta e Gabriela Nunes pela orientação segura e equilibrada. Obrigado pela paciência e pela autonomia dada para que esta pesquisa pudesse ser escrita da forma que foi.

Agradeço imensamente também à CAPES pelo auxílio financeiro a esta pesquisa, e a todo o corpo docente do programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Unifesp pelas contribuições inestimáveis.

RESUMO

ARANHA, Luis Fernando Panadés. Música Erudita & Música Popular: a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música (1934-1945). 2019. 135 fls. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa De Pós-Graduação em Ciências Sociais, Unifesp, Guarulhos.

Este trabalho tem como objeto a Revista Brasileira de Música publicada entre os anos de 1934 e 1945. Este periódico foi produzido pelo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, Brasil, o primeiro curso superior de música do país. Nosso objetivo foi o de analisar como os conceitos música popular e música erudita foram mobilizados pelos autores dentro deste periódico.

Palavras-chave: Música Erudita. Música Popular. Revista Brasileira de Música. Música Brasileira. Sociologia da Música.

ABSTRACT

ARANHA, Luis Fernando Panadés. Classical Music and Popular Music: the conception of this concepts in the Brazilian Journal of music (1934-1945) 2019. 135 fls. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa De Pós-Graduação em Ciências Sociais, Unifesp, Guarulhos.

This paper has as an object the Brazilian Journal of Music, published between 1934 and 1945. This Journal was produced by National Music Institute in Rio de Janeiro, Brazil, the first college of music in this contry. Our goal is to analise how the words popular music and classical music was mobilized by the autors inside this journal.

Key-words: Classical Music. Folk Music. Brazilian Journal of Music. Brazilian music. Music Sociology

LISTA DE SIGLAS

CS – Ciências Sociais

ECA – Escola de Comunicações e Artes

ENM – Escola Nacional de Música

INM – Instituto Nacional de Música

ME – Música Erudita

MP – Música Popular

MPU – Música Pura

RBM – Revista Brasileira de Música

UNESP – Universidade Estadual Paulista

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2 O INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA (1890 e 1945).....	16
2. 1 A primeira reforma	17
2.2 A segunda reforma	27
2.3 Conclusões gerais do capítulo.....	39
3 A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA (1934-1945).....	43
3.1 A Revista Brasileira de Música e as ideias de seu tempo.....	43
3.2 A Revista Brasileira de Música ano a ano entre 1934-1945.....	61
4 ANÁLISE DOS CONCEITOS MÚSICA ERUDITA E MÚSICA POPULAR NA RBM	74
4.1 Música erudita e música popular: algumas questões sobre os conceitos	74
4.2 Os artigos da RBM	79
4.2.1 <i>Necrológio - Ernesto Nazareth</i> por Octavio Bevilacqua.....	79
4.2.2 <i>Música em discos</i> por Francisco Mignone	80
4.2.3 O verdadeiro “DON JUAN” de Mozart por J. Itiberê da Cunha.....	81
4.2.4 <i>O sentimento na musica - criação musical - musica pura</i> por Oneida Alvarenga (RBM, 1935, 1º fascículo, p.40)	84
4.2.5 <i>Musica em discos</i> por Francisco Mignone	89
4.2.6 <i>Scenario actual da musica brasileira</i> por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (AZEVEDO, 1935, 3º fascículo, p. 229-230).....	90
4.2.7 <i>As tendências atuais da música</i> por Assuero Garritano (GARRITANO, 1937, 1º e 2º fascículo, p.36)	93
4.2.8 <i>Panorama da música brasileira</i> por Andrade Muricy (MURICY, 1937, 3º e 4º fascículos, p. 95).....	97
4.2.9 <i>A música original para dois pianos de Bach aos contemporâneos</i> por L. Bisschopinck & M. Gladbach, Alemanha (RBM, 1937, 3º e 4º fascículos, p. 103)	103
4.2.10 <i>Síntese da evolução musical no Brasil (desde 1549 até nossos dias)</i> por J. Otaviano (RBM, 1938, 3º fascículo, p. 67).....	105
4.2.11 <i>A música e o povo</i> por Guilherme Leanza (RBM, 1940, 1º fascículo, p. 53).....	108
4.2.12 <i>A Arte</i> por Vera Vasconcelos Cavalcanti (RBM, 1940-41, 3º fascículo, p. 207).....	110

4.2.13 <i>Primeira Exposição de Folclore Carioca</i> por Joaquim Ribeiro (RBM, 1940-41, 3º fascículo, p. 333)	113
4.2.14 <i>A música através dos séculos</i> por Reis Carvalho (Oscar d`Alva) (RBM, 1942, p.51)	116
4.2.15 "MUSICA BRASILEIRA - Expressão definida de um povo" por O. Lorenzo Fernandez (RBM, 1943, p.52)	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÃO	122
REFERÊNCIAS	129

1. INTRODUÇÃO

Quando escolhi prestar o processo vestibular de música, foi decisivo o fato da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) ter o curso de música popular (MP) como opção curricular. A formação de violonista que tive me aproximava mais desta primeira opção do que dos cursos de violão erudito ministrados na Escola de Comunicações e Artes – (ECA) na Universidade de São Paulo (USP) e na Universidade Estadual Paulista (UNESP). Durante o curso de música popular da Unicamp, foram raras as possibilidades de matrícula em disciplinas do curso de música erudita (ME). Para isso era necessário, geralmente, abrir mão de uma outra disciplina importante na grade. Com essa colocação, que parece deslocada à primeira vista, quero ilustrar como o ensino superior de música no Brasil é norteado pelos conceitos ME e MP. Estes conceitos se tornaram categorias que continuam separando conteúdos estéticos, históricos e composicionais. Mais do que isso, continuam imprimindo as ideias contidas nestes conceitos sobre os conteúdos em si, sustentando um ciclo de produção do conhecimento que reforça essa concepção. Acontece que a formação do violonista é problemática, nesse sentido, pois não está plenamente adequada ou enquadrada em nenhuma destas duas áreas. Esta dificuldade de enquadramento se acentuou com o exercício da atividade profissional. Tanto os conceitos ME quanto MP são empregados no ambiente musical como se estes termos contivessem sentidos precisos e unívocos e que não se modificaram ao longo de todo o processo histórico de formação territorial, político e cultural do Brasil. Ou seja, como se a utilização desses conceitos estivesse destituída de qualquer tipo de disputa e de determinação de valor. As ferramentas teóricas adquiridas no bacharelado em música se mostraram insuficientes para responder às minhas questões e acabei buscando novas referências nas Ciências Sociais (CS). Me interessavam as questões relativas à indústria cultural. No entanto, a formulação da questão que motivou esta pesquisa tomou outra direção. Se ME e MP são conceitos, eles necessariamente foram formulados por um grupo, em um contexto específico e com objetivos específicos. Portanto, se eu conseguisse localizar o contexto histórico e o grupo responsável pela formulação dos mesmos, poderia identificar os motivos que levaram a esta formulação e as ideias que contribuíram para isso. Eu já conhecia na época o artigo onde Castagna (2007, p. 6) onde afirma que o termo ME tinha começado a ser usado utilizado na década de 1930. Achei a afirmação bastante interessante, pois coincidia com o término da Primeira República e início da Era Vargas, com a ampliação da radiodifusão e implementação das multinacionais do disco no Brasil.

A ideia inicial era estudar o modo como estes conceitos foram mobilizados em dois tipos diferentes de suporte. Um suporte escrito que tivesse sido significativo no ambiente acadêmico da música na primeira metade do século XX e um suporte oral, como um programa de rádio igualmente relevante em sua área. O levantamento dos suportes escritos acabou nos levando à Revista Brasileira de Música (RBM). Diante da quantidade de volumes e fascículos a serem lidos, acabamos eliminando de nosso trabalho a pesquisa sobre um programa radiofônico.

A RBM é o primeiro e mais longo periódico acadêmico sobre música produzido no Brasil e teve três fases de produção. Nós analisamos os exemplares referentes à primeira fase, que teve seu início no ano de 1934 e seu término em 1945. Esta opção foi feita por ser a fase onde Castagna (2007) localizava o início do uso do conceito ME como já apontado. Este periódico foi concebido dentro do Instituto Nacional de Música (INM), antigo Conservatório Imperial e que, na década de 1930, atravessava uma reforma pedagógico-institucional. Esta reforma anexava a estrutura da instituição à recém fundada Universidade do Rio de Janeiro, transformando o conservatório no primeiro curso superior de música do país. Esse curso corresponde hoje à Escola de Música da UFRJ. Segundo Guilherme Fontainha, na época diretor do INM, afirma em seu artigo de abertura, em 1934, que a RBM foi concebida como uma instrumento de disseminação nacional dos conhecimentos musicais e mesclava conteúdos históricos, folclóricos, pedagógicos e musicológicos. O grupo de autores é portanto bastante representativo do pensamento musical que havia recebido um ensino formal nos conservatórios do Brasil e da Europa. Este pensamento agora estava em processo de institucionalização com a reforma em curso. Assim, com a definição da RBM como corpus a ser analisado, acreditamos ser possível compreender não apenas o modo como ME e MP estavam sendo mobilizados por esse grupo, como também relacioná-lo ao contexto político vigente. Além disso, também supomos que seria viável encontrar, nas páginas do periódico, informações sobre a própria instituição que o produzia, de modo a situá-la no contexto nacional das instituições similares. Uma vez definido que a RBM seria nosso objeto iniciamos a pesquisa.

O principal objetivo desta pesquisa é compreender como os conceitos ME e MP foram mobilizados no conjunto de textos da RBM. Uma vez localizados, é possível perceber se ME e MP aparecem de forma relacional ou isoladamente? Em que circunstâncias aparecem isoladamente e em que circunstâncias foram relacionados? É possível identificar as ideias que contribuíram para que o termo música artística fosse substituído por ME? Ou mesmo, se este termo foi completamente substituído, como afirmou Castagna, ou houve uma disputa pelo

controle do sentido? Se MP já existia como construção linguística no período, a forma como foi mobilizada dentro da RBM apresenta que diferenças e que semelhanças com o entendimento comum de nosso tempo? Estas são algumas das perguntas que formulamos para iniciar o aprofundamento da análise do periódico.

Assim, a estrutura deste trabalho foi dividida em três capítulos. O primeiro teve como foco o INM e as características de sua estrutura. O segundo, o periódico e as ideias presentes em seu contexto histórico. O terceiro a análise aprofundada de 15 artigos da RBM, visando à compreensão do modo como os conceitos ME e MP foram mobilizados e quais as nuances desta mobilização.

O primeiro capítulo foi dedicado a organizar os dados que a Revista Brasileira de Música contém sobre a instituição que a criou, o Instituto Nacional de Música. Artigos sobre algumas das personalidades desta instituição foram fundamentais para a realização desta tarefa. Na abordagem deste material mantivemos em mente que, uma vez que se tratavam de homenagens e na maioria das vezes póstumas, os artigos podiam conter uma boa dose de idealização dos feitos e acontecimentos. Este distanciamento nos permitiu, por exemplo, localizar diversos dados sobre a proximidade entre a diretoria do INM e as instâncias políticas superiores. Também foi possível identificar a troca de geração que se sucedeu no cargo de diretoria da instituição com a tomada do poder por Getúlio Vargas e a mudança pedagógica nos rumos da instituição com a criação do primeiro curso de música de nível superior do Brasil. Também foi realizado neste capítulo uma contextualização política com os contornos gerais da Era Vargas (1930 – 1945) tendo como foco a atuação do Ministério da Saúde e Educação. A incorporação de informações sobre a política praticada neste período, foi essencial para compreender com mais detalhes o contexto histórico onde o INM estava inserido. Com isso foi possível identificar situações onde a instituição ora manteve sua autonomia, ora atuou de acordo com as orientações da esfera federal de modo a manter sempre uma boa relação com quem quer que estivesse no poder.

No segundo capítulo procuramos nos concentrar nas informações que o periódico forneceria sobre ele mesmo, desde o ponto de vista material, como edição, quantidade de páginas, número de artigos, como de conteúdo contextualizando as ideias nele apresentadas. Nessa etapa, nos amparamos principalmente sobre o trabalho de Blomberg (2011), que apresenta algumas das diferenças entre a constituição do campo da musicologia no Brasil e na Alemanha e analisa a influência das teorias históricas nos livros de história da música brasileira. Também recorreremos a diversos trabalhos do musicólogo Paulo Castagna, em especial seu artigo de 2008, que traça uma periodização da musicologia no Brasil. Por fim,

mas não menos importante, o trabalho de Ortiz (2013) sobre as correntes de pensamento que compõem a concepção de identidade nacional, traço presente em grande parte dos artigos da RBM. Outros autores nos auxiliaram em questões mais pontuais. Esperamos que, a partir desta estrutura, tenhamos conseguido apresentar as principais ideias e temas abordados no periódico e relacioná-las, de forma consistente, com as ideias e práticas mais gerais do período e do campo da música.

Uma vez analisados o INM e a RBM, nos capítulos um e dois, consecutivamente, adentramos na pesquisa sobre os conceitos ME e MP propriamente ditos no terceiro capítulo. A escolha dos artigos obedeceu três características: 1- dedicados à construção de narrativas históricas; 2 - com elaborações conceituais sobre arte e música; 3 - nos quais são utilizados os termos ME, MP, música artística, música pura, música folclórica e arte.

Para o referencial teórico nos inspiramos na História dos Conceitos (Begriffgeschichte), formulada, principalmente, por Reinhart Koselleck (1923 – 2006). Este autor compreende o conceito como um campo de disputa pelo controle de sentido. Daí a formulação do mesmo como palavra polissêmica e de compreensão variável em função do tempo e do contexto onde são mobilizados. Além disso, o conceito é, simultaneamente, um fato (faktor) e um indicador (indikator). Ou seja, “Todo conceito é não apenas efetivo enquanto fenômeno linguístico; ele é também indicativo de algo que se situa para além da língua.” (KOSELLECK, 1992, p.136). Outro ponto abordado por ele é que a Diacronia está contida na Sincronia e vice-versa. Ou seja, “A repetibilidade das palavras, seu entendimento com um fundo comum é uma condição necessária para que o conteúdo seja compreensível, ainda que uma única vez.” (KOSELLECK, 1992, p.140). Esta condição necessária de utilização da linguagem faz com que o conceito seja um acumulado, ainda que não unívoco, de seus vários usos históricos. Esta característica permite, segundo o autor, que seja possível a formulação de uma História dos Conceitos (KOSELLECK, 2002).

A diferenciação que Koselleck faz entre conceito e categoria também foi importante para nossos propósitos. A força que os conceitos ME e MP adquiriram no presente, influencia políticas públicas no campo da cultura e a estrutura de diversos cursos superiores de música pelo país. Pois bem, se o conceito ME foi formulado no Brasil, como afirmou Castagna (2007), na década de 1930, nomear toda a produção musical anterior a esse período através deste mesmo conceito implicaria numa categorização das obras musicais do passado segundo uma elaboração do presente. Em que medida os conceitos ME e MP, utilizados como categorias explicativas da música realizada no Brasil nos séculos anteriores, distorce a percepção do passado? Essa percepção distorcida ainda pode ser verificada nas pesquisas

acadêmicas atuais sobre música? Esta é uma questão que, embora não possa ser respondida completamente, permeia o trabalho.

Um dos primeiros autores a identificar essa prática de categorização do passado foi o historiador Otto Brunner (1898 – 1982) em *Terra e Senhorio* (1939) e *Vida Rural dos nobres e cultura europeia* (1949). Nestas duas obras, Brunner identificou que o processo de esclarecimento fomentou nas ciências humanas a criação de categorias para uma leitura direcionada do passado. O autor pesquisou o conceito de economia mobilizado no contexto do medievo alemão e descobriu que seu uso estava localizado apenas no âmbito familiar. Ou seja, os conceitos gestados nos séculos XVIII e XIX não serviriam para pensar o Medievo por serem baseados em um mundo onde as categorias estavam separadas, cindidas. Reinhart Koselleck ampliou a formulação de Otto Brunner, ou melhor, estendeu a formulação original sobre o conceito de economia a outros termos e contextos históricos. Esta pesquisa levou à formulação de que os conceitos só existem na sua historicidade. Mantivemos durante toda a leitura dos artigos da RBM nossa atenção sobre este aspecto. Localizamos em diversos textos do periódico essa mesma prática de categorização do passado à luz das ideias vigentes no contexto.

Reinhart Koselleck também formulou o conceito “tempo-sela” (*Sattelzeit*) para definir um determinado período de tempo (entre 1750 e 1850) de constituição das bases da Modernidade e conseqüente mudança fundamental na formulação e no entendimento de determinados conceitos. Será possível pensar o conceito de um “tempo-sela” relativo ao contexto cultural brasileiro? A determinação temporal do objeto entre as décadas de 1930-40 não foi, neste sentido, como vimos até aqui aleatória.

Esperamos que a análise da RBM em três níveis distintos - que compreende as características da instituição onde o periódico foi gestado, o periódico em si e a contextualização de ideias e por fim a análise da linguagem – tenha sido efetiva para tornar evidente que o uso atual dos conceitos ME e MP foi bastante influenciado pelo contexto histórico brasileiro da primeira metade do século XX.

2. O INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA (1890 E 1945)

A instituição onde a RBM foi concebida e produzida tem suas origens no período imperial e hoje corresponde a Escola de Música da UFRJ. A autorização para que esta fosse fundada foi feita através do Decreto Legislativo nº 238, de 27 de novembro de 1841, e regulamentado pelo Decreto nº496, de 21 de Janeiro de 1847. Contudo, a data oficial de abertura do Conservatório do Rio de Janeiro, divulgada pela própria instituição, é o dia 13 de agosto de 1848, por ser este o dia da aula inaugural de seu idealizador, o músico Francisco Manuel da Silva (1795 – 1865), autor da melodia do Hino Nacional Brasileiro (RBM, 1940, p. 03). Até as décadas de 1930 e 1940, período de publicação da RBM, a instituição passou por duas modificações importantes em sua estrutura.

A primeira reestruturação foi realizada através do decreto de nº 143 de 12 de janeiro de 1890, que num mesmo ato extinguiu o Conservatório do Rio de Janeiro e criou o Instituto Nacional de Música (INM). A mudança, contudo, não ficou apenas no nome da instituição e foi seguida de uma troca do antigo corpo diretor por novos nomes mais afinados com os ideais republicanos (VERMES, 2004, p. 03). Ainda segundo a autora, a data de promulgação do referido decreto deixa transparecer a urgência e o ímpeto republicano de modificar as instituições do antigo regime. Segundo consta no 1º fascículo da edição do ano de 1940 da RBM, o INM deveu sua existência ao Dr. José Rodrigues Barbosa. Consta no periódico que:

O Decreto n.143, que fundou o Instituto, foi um presente de aniversário que Aristides Lobo [na época exercendo o cargo de Primeiro Ministro do Interior do Governo Republicano] fez a Rodrigues Barbosa, tendo recebido a assinatura do Marechal Deodoro na data natalícia do seu inspirador: 12 de janeiro. (RBM, 1940, p. 19)

A edição de 1940, motivada pelas comemorações relativas ao cinquentenário de sua instituição nos moldes republicanos, dedicou parte de suas páginas à divulgação de sua própria história, com textos sobre alguns de seus diretores e sua “organização didática atual”. No texto de abertura desse fascículo, assinado apenas como “A redação”, figuram os nomes e períodos dos diretores da instituição até aquele ano. A saber:

- Leopoldo Miguez (1890-1902)
- Alberto Nepomuceno (1902-1903)
- Henrique Oswald (1903-1906)

- Alberto Nepomuceno (1906-1916)
- Abdon Milanez (1916-1922)
- Fertin de Vasconcelos (1922-1930)
- Luciano Gallet (1930-1931)
- Guilherme Fontainha (1931-1938)
- Sá Pereira (1938 - 1945)¹ (RBM, 1940, p. 04)

Joanídia Sodré (1903-1975) assumiu a direção da Escola Nacional de Música em 1946 e permaneceu no cargo até 1967². Além de ser a primeira mulher a exercer o cargo nessa instituição, foi a pessoa que nele permaneceu mais tempo. Com a deposição de Getúlio Vargas e a redemocratização do país, a RBM teve sua edição interrompida.

A segunda reestruturação do INM aconteceu entre as décadas de 1920 e 1930, quando a instituição passou a integrar a estrutura de ensino superior que estava sendo criada no Brasil. Entraremos nesse tópico mais adiante. Por ora nos manteremos nas informações relativas à atividade do Instituto durante a Primeira República identificadas na RBM. A edição de 1940 apresenta três textos homenageando antigos diretores do INM: Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e Abdon Milanez.

2.1 A primeira reforma

Sob a direção de Leopoldo Miguez (1850 - 1902), a instituição foi reestruturada. Boas práticas pesquisadas pelo próprio compositor em 16 conservatórios musicais europeus foram apresentadas no formato de um relatório, publicado em 1897, e algumas delas acabaram sendo incorporadas às novas práticas do INM. Nesse mesmo artigo a pesquisadora aponta ainda que esse relatório foi bastante importante para sustentar a necessidade de reformas na instituição pois evidenciavam de modo irrefutável “[...]o grande desequilíbrio de alunos homens/mulheres (...), o grande número de alunos por professor (o maior de todos, 19); o pequeno número de matrículas em uma segunda disciplina (o menor de todos)” (VERMES, 2004, p. 07) Assim, o regulamento reformado de 1900 do INM ampliava a gratificação de professores, criava subvenções anuais para alunos, premiava o emprego de monitores e alunos

¹ Em 1940 Sá Pereira ainda exercia o cargo de diretor da ENM. A informação sobre a data do término de seu exercício nesta função também foi retirada do site oficial da instituição, disponível na nota nº 4.

² Informações consultadas no site da instituição em 14 de novembro de 2018 <http://musica.uftj.br/index.php/institucional/escola/galeria-de-ex-diretores/diretor/13>

auxiliares; criava cursos noturnos e concertos extraordinários. Tanto o relatório produzido por Miguez quanto a mudança no INM decorrente deste são indícios de como as instituições brasileiras de música eram norteadas pelos modelos europeus.

O texto publicado nessa edição é fruto de uma conferência ministrada mais de dez anos antes e sofreu uma revisão e acréscimos para a publicação promovidas pelo próprio autor, conforme consta em uma nota de rodapé feita pela redação. Uma vez que este artigo teve como propósito fazer uma homenagem ao compositor, acaba por versar sobre a vida pessoal do compositor: sua infância na Espanha e posteriormente na cidade do Porto, sua formação musical e de como seu pai, João Manuel o demoveu da ideia de seguir a carreira de músico e “Aos 17 anos entrou Miguez para o comércio.” (BEVILACQUA, 1940, p. 07). Otávio Bevilacqua, ao homenagear Leopoldo Miguez e o INM insiste no modo como “Autor e obra se confundem.” (BEVILACQUA, 1940, p. 06).

Em dezembro de 1889, realizou-se, no Teatro Lírico, um concurso presidido pelo marechal Deodoro, com o fim de escolher o hino que veio a ser, mais tarde, o Hino da República. A comissão, reunida, resolveu conceder ao trabalho de Miguez o 1º lugar, vindo ele a ser adotado oficialmente, pelo decreto n.171, de 20 de janeiro de 1890.” (BEVILACQUA, 1940, p. 14)

A premiação de 25 contos de réis que Miguez recebeu pela composição foi, segundo consta no artigo, “*desviada*” para a compra de um “grande órgão” para o INM. A viagem de Miguez à Europa, na qual o compositor analisa os Conservatórios de várias cidades, que Vermes (2004) descreve como sendo custeada com recursos próprios, aparece no texto da RBM como uma “incumbência” do Governo (BEVILACQUA, 1940, p. 08).

Sem querer analisar mais detidamente essa discussão e outras informações apontadas na RBM de 1940 e analisada posteriormente por Vermes (2004), nos interessa apontar a proximidade do INM com as instâncias superiores da federação na transição do governo imperial para a Primeira República; as práticas musicais, metodológicas e pedagógicas marcadamente inspiradas nos conservatórios europeus; e um “patrimonialismo” bastante particular onde o compositor se vale de recursos próprios para beneficiar a instituição onde trabalha.

Com a Primeira República, além da mudança no nome da Instituição, esta deixa de estar subordinada à Academia de Belas Artes, dependência esta que teve início em 1855 (RBM, 1940, p. 03). Outro dado apresentado na RBM e que considero importante constar neste trabalho por seu valor documental é a lista dos primeiros professores e disciplinas do INM, relegados na edição de 1940 a uma nota de rodapé da página 4.

Os primeiros professores do Instituto Nacional de Música foram: Carlos de Mesquita (Harmonia, Contraponto e Fuga), Alfredo Bevilacqua (Piano), Francisco Pereira da Costa (Violino e Viola), Frederico do Nascimento (Violoncelo), Augusto Duque Estrada Meyer (Flauta e congêneres), José Francisco de Lima Coutinho (Clarinete e congêneres), Henrique Alves de Mesquita (Trompa, Trombeta, Trombone e congêneres), Miguel Cardoso, Inácio Porto Alegre e João Rodrigues Cortes (Solfejo). (RBM, 1940, p. 04)

O Instituto Nacional de Música teve em seu início um corpo docente de 11 professores (12 com o próprio Miguez) divididos em 6 disciplinas de instrumentos e duas teóricas. Importante mencionar que a disciplina *Solfejo* provavelmente tinha uma certa centralidade na estrutura pedagógica do INM por ser a única com mais de um professor, ao passo que instrumentos eram aglutinados em suas famílias, ou seja, alguns professores ministravam aulas de mais de um instrumento.

O texto que homenageia Alberto Nepomuceno (1864 - 1920) foi escrito por José Rodrigues Barbosa, responsável por influenciar a assinatura do Decreto n. 143 que criou o INM. Este material também foi fruto de uma conferência pronunciada por Barbosa em 6 de julho de 1924, data de nascimento do compositor, e publicada primeiramente na revista *Brasil Musical* daquele mesmo ano. Como o crítico faleceu em 25 de março de 1939, a redação escreveu uma nota de abertura onde aponta a dupla homenagem do texto à Barbosa e Nepomuceno. (RBM, 1940, p. 19).

O texto escrito por Barbosa é uma homenagem à memória de Nepomuceno. Seu conteúdo portanto não tem um caráter informativo e de neutralidade. O texto destaca a influência do pai, também músico, na sua formação em Pernambuco. Na sessão intitulada “Primeiros passos da arte”, merece menção a influência dos clubes musicais no final do século XIX e início do século XX. Nepomuceno aos 18 anos de idade foi nomeado diretor de concertos do Clube Carlos Gomes e, posteriormente já no Rio de Janeiro, “[...] atraindo a atenção pública, foi aceito no Clube Beethoven como virtuose do piano [...]” (BARBOSA, 1940, p.22). Já radicado em Roma, obteve destaque no concurso para a escolha do Hino da Proclamação da República, o mesmo vencido por Miguez. Graças a esse destaque conseguiu do Governo Provisório uma pensão que lhe permitisse estudar na Europa (Idem, 1940, p.23). De seus estudos na Europa o texto destaca os de Roma e Berlim e posteriormente, já nomeado professor de órgão do INM, sua temporada em Paris, onde teve aulas de aprimoramento no instrumento com o organista Alex Guilmant (Ibidem, 1940, p.23). Não consta no periódico informações sobre as datas desta viagem e nem a duração da estadia. A única menção nesse

sentido é a de seu retorno ao Rio de Janeiro no dia 11 de Junho de 1895, “[...] depois de 7 anos de ausência [...]” para abrir o curso de órgão no INM (Ibidem, 1940, p. 23) ³.

Barbosa destaca também a atuação de Nepomuceno no sentido de fomentar o uso da “língua pátria” nas composições e nos repertórios de concerto da época.

Convencido de que não tem pátria o povo que não canta na sua língua (...) ele não se limitou a sustentar uma tese (...) fez mais que isso, porque nos deu documentos da sua convicção numa brilhante campanha em prol do canto na nossa língua vernácula, destruindo preconceitos, afrontando e esmagando o ridículo com que o ameaçaram, (...) escrevendo uma preciosíssima coleção de belas canções com que venceu, afinal, impondo o canto em brasileiro, no Instituto Nacional de Música, tornando-o obrigatório, oficializando-o (...)
Hoje, canta-se em brasileiro em todo o Brasil, mas se essa manifestação d’alma, (...) é feita até nos mais aristocráticos salões, a Nepomuceno, e a mais ninguém, o devemos. (BARBOSA, 1940, p. 25)

A narrativa de Barbosa segue seu curso buscando uma integração lógica e coerente entre vida privada, obras musicais e atividade política e administrativa à frente do INM até o desfecho final de sua vida. Nas entrelinhas, localizada entre os “obstáculos enfrentados pelo herói”, o autor menciona, sem citar nomes e situações explicitamente

[...] o obstáculo quase insuperável da resistência dos governos, que nenhuma atenção prestavam à instituição que eles pouco a pouco demoliam, consentindo que ali penetrasse a política para a colocação de empregados nem sempre capazes; para a nomeação de professores, nem sempre competentes, e, finalmente, para a criação de cadeiras desnecessárias, em que eram providos afilhados e protegidos.(BARBOSA, 1940, p. 27)

O desenlace da narrativa de Barbosa tem como ápice a anulação de um concurso por parte do governo que fez com que Nepomuceno se demitisse do cargo de diretor do INM. A esse fato o crítico atribui como sendo uma das causas que contribuíram para morte do compositor quatro anos mais tarde. (Ibidem, 1940, p. 31)

O terceiro texto foi dedicado a Abdon Milanez (1858 - 1927). Escrito por Pedro de Assiz, a narrativa tem o mesmo intuito de homenagear o ex-diretor. É portanto necessário manter em vista o propósito do autor ao analisar as informações contidas no texto. Comparando a breve biografia pesquisada na galeria de diretores do site da escola de Música da UFRJ⁴ e o texto da RBM, Milanez é o único diretor com descrições conflitantes. O site destaca a ausência de estudos regulares de música e o início tardio dos estudos de piano, sua atuação como deputado provincial (1880-1881) e senador (1894-1902) e a nomeação como diretor do INM, apesar de forte resistência interna, graças aos relacionamentos políticos. Já o

³ A forma como o texto foi construído dá margem à algumas imprecisões.

⁴ <http://musica.ufrj.br/index.php/institucional/escola/galeria-de-ex-diretores/diretor/8> consultado em 23 de novembro de 2018

término da construção da nova sede do INM - situada na Rua do Passeio - e as valsas, polcas, operetas, revistas e sua ópera “Primizie” constam em ambas as fontes. O texto presente na *RBM*, até por suas dimensões, é mais minucioso na descrição e elogio dos nomes que compuseram o capital político de Abdon Milanez. Dessas informações, destaco apenas para fins documentais as seguintes passagens:

- o decreto de 6 de novembro de 1916 assinado pelo então Presidente Venceslau Braz que empossou Abdon no cargo de diretor do INM (*RBM*, 1940, p. 56);
- sua atuação, em 1907, na “[...] secção técnica do Serviço do Povoamento do Solo (a que o povo chamava de Embaixada de Ouro) [...]” na Suíça (*RBM*, 1940, p. 57);
- filho de senador do Império Abdon Felinto Milanez e de Dona Gracinda de Brito Cotegipe Milanez (*RBM*, 1940, p. 58) e,
- (na descrição de sua morte) os nomes de seus filhos e os cargos que eles ocupavam. “[...] sendo o contra-almirante João Francisco de Azevedo Milanez, comandante em chefe da esquadra, o Dr. Octavio D`ornellas Drumond Milanez, chefe de secção do Ministério do Trabalho, e o Dr. Fernando de Azevedo Milanez, Tabelião de Notas.” (*RBM*, 1940, p. 61)

A nomeação de Abdon Milanez como diretor do INM, tendo em perspectiva o quadro geral de diretores da Primeira República, é a única destoante. Milanez foi o único diretor onde a influência política prevaleceu sobre a formação musical. Mesmo considerando os nomes de Henrique Oswald (1852-1931) - diretor do INM entre 1903 e 1906 e Alfredo Fertin de Vasconcelos (1862-1934) - diretor entre 1922 e 1930 - que não foram objeto de homenagem na edição de 1940 da *RBM*. Henrique Oswald completou seus estudos musicais na Itália e lá se radicou, realizando então viagens ao Brasil em turnê. Sua nomeação como diretor do INM foi feita pelo Barão do Rio Branco mas sua fixação definitiva no Brasil ocorreu somente após receber o convite a uma cadeira nesta instituição como professor catedrático⁵. Já a descrição de Fertin no mesmo site destaca sua atuação como professor de piano nesta mesma instituição

⁵ <http://musica.ufrj.br/index.php/institucional/escola/galeria-de-ex-diretores/diretor/7> acesso em 23 de novembro de 2018

desde os tempos do império⁶. É importante apontar que o nome de Alfredo Fertin não consta na nota de rodapé da página 4 da RBM de 1940, mencionada anteriormente, onde constam a discriminação dos primeiros professores do INM. Essa constatação aponta no sentido de que essa nota desconsiderou os professores que continuaram em atuação na instituição na transição do regime político. Por fim, o site da instituição menciona também Alfredo Fertin como fundador do periódico *Gazeta Musical* e duas editoras musicais, bem como a criação da Orquestra Sinfônica do Instituto durante sua gestão. Nesse sentido, a nomeação de Fertin, um dos professores mais antigos da casa, como diretor do INM, logo após a aposentadoria de Abdon Milanez, foi um claro movimento de retomada de ocupação do cargo por pessoas cuja centralidade da formação e atuação fosse a atividade musical.

As informações sobre o Instituto Nacional de Música durante a Primeira República, foram apontadas com o objetivo de tecer alguns contornos desta instituição para amparar análises futuras deste trabalho. Contudo, essas informações devem ser compreendidas como fontes indiretas, ou interessadas. Uma vez que a *Revista Brasileira de Música* foi produzida pelo próprio INM, as informações nela contidas, precisam ser acessadas com distanciamento crítico. É preciso manter a perspectiva de que o discurso e os dados por ela apresentados buscam atenuar ou mesmo omitir conflitos e construir narrativas coesas e coerentes da própria instituição e das pessoas que dela fizeram parte. Tudo isso associado ao conjunto de crenças, ideias e conhecimentos musicais de seu tempo - iremos abordar esse tópico mais adiante. Contudo, apesar da direcionalidade do conteúdo produzido sobre o INM na RBM, nos é possível apontar algumas particularidades desta instituição durante a Primeira República.

A afinidade do INM com os conservatórios europeus nos parece indiscutível. A viagem de Miguez e o relatório entregue ao governo sustentam essa afirmação. O fato de todos os diretores, com exceção de Abdon e Fertin, terem grande parte de sua formação musical concluída em instituições europeias também aponta neste sentido, bem como a resistência interna a nomeação de Abdon. A pequena biografia sobre Alfredo Fertin que consta no site da instituição aponta a existência de professores remanescentes da época do Império no quadro de professores, o que sugere certa estabilidade profissional. Nesse sentido, existe boa documentação em variadas edições, localizadas majoritariamente nas sessões *Necrológico* e *Registro*. São dados de aposentadoria e morte de integrantes do quadro de funcionários e professores da instituição e sinalizam na direção de uma relação longa com a instituição. Muitos deles, inclusive, tendo iniciado sua atividade como alunos da mesma,

⁶ <http://musica.ufjf.br/index.php/institucional/escola/galeria-de-ex-diretores/diretor/9> site acesso em 23 de novembro de 2018.

como é o caso de Alfredo Monteiro, formado no INM no ano de 1898 e contratado como professor em 1932 (RBM, 1935, p. 161). Esse é o caso de muitos dos diretores do INM. Luciano Gallet, Guilherme Fontainha e Joanídia Sodré que estudaram na própria instituição. Sá Pereira mudou-se com a família para a Europa ainda criança, onde fez seus estudos de música - em Berlim, Paris e Suíça. Aliás, parte da formação ou aprimoramento na Europa também é uma característica bastante presente no perfil desses diretores. Com exceção de Luciano Gallet, que morreu prematuramente aos 38 anos de idade, todos tiveram experiências de formação e/ou aprimoramento na Europa. Ou melhor, as experiências de estudos musicais no velho continente são sempre mencionadas tanto no site da Escola de Música da UFRJ, de onde parte das informações foram retiradas, quanto nos textos da RBM apresentados anteriormente. Aliás, o texto homenageando Abdon Milanez, da edição de 1940, menciona até as aulas particulares de piano que teve em sua temporada trabalhando na Suíça, como parte da construção de uma validação da formação e apreço pela música. Este dado não é mencionado no site oficial da instituição. Considerando que os diretores do INM representam, grosso modo, um conjunto de atributos e de formação valorizados, tanto pelo corpo docente quanto pelas instâncias políticas responsáveis pela nomeação, posse e manutenção no cargo, nos é possível delinear características gerais da instituição. Primeiro ponto, desde a mudança no regime político em 1889, a instituição buscou aproximar seu perfil dos conservatórios europeus e das ideias das vanguardas artísticas que neles eram fomentadas. Outro ponto é que não observamos nenhuma ruptura ou mudança radical no quadro de professores, nas ideias e processos de ensino. Amparando esse ponto já citamos a longevidade das relações dos músicos com a instituição, muitos, inclusive vários de seus diretores, iniciando essa relação como alunos. Apesar da importância das relações políticas, como também apresentamos anteriormente em diversas passagens, estas relações só prevaleceram sobre a formação musical no caso de Abdon Milanez. Esse dado não se modificou com a transição de regime da Primeira República para o governo de Getúlio Vargas. Esse conjunto de características sugere um ambiente onde é possível o amadurecimento de ideias e a transição e aprimoramento gradual de métodos, bem como a criação e adoção de novas práticas. Esse quadro aparentemente benéfico de estabilidade pode ser atribuído, primeiro, à especificidade da formação musical e, segundo, à falta de importância estratégica desta instituição na esfera política federal e nas demais disputas de poder. Corroborando nossa sugestão podemos citar inúmeras passagens sobre a falta de recursos para investimentos e preservação do patrimônio do INM e instituições afins. Como exemplo podemos citar a demolição do Teatro Lírico em 1934 para construção de um edifício da Caixa Econômica, com texto escrito por J. Itiberê da

Cunha (RBM, 1934, p. 57-58). Podemos citar também o texto *Arquivo da Música Brasileira*, escrito por Luiz-Heitor que, entre várias passagens, cita a ausência de publicações oficiais “[...] da velha musica brasileira, seja de José Mauricio, [por ocasião de seu centenário em 1930] ou seja de outros fundadores da nossa arte musical. O pouco que ha deve-se á iniciativa privada.”⁷ (RMB, 1934, p. 61)

Contudo, esse quadro de aparente estabilidade não significa homogeneidade de ideias e ausência de disputas internas. Mesmo que a RBM tenha começado a ser publicada apenas em 1934, é possível identificar disputas presentes na instituição que remontam a períodos anteriores. Um bom exemplo dessas disputas está no texto *O Problema da Opera* escrito também por Luiz Heitor⁸.

Aliás, o problema da ópera, hoje em dia, só pode ser encarado dessa maneira: tendo mais caráter social do que artístico. A proteção que o Estado ou a Sociedade deve ao teatro de ópera depende muito mais da tradição, do brilho de seus fastos mundanos, do que, propriamente, da necessidade de prover à educação artística do povo. Aqui não pode haver sofismas: em primeiro lugar porque, tratando-se de cultivar o gosto artístico popular, muito mais natural seria se promovesse e amparasse a obra dos orfeões populares, as grandes orquestras sinfônicas, os concertos de música de câmara, etc. (...) (AZEVEDO, 1938, p. 63).

Depois cita o exemplo de ações empreendidas em São Paulo por Mário de Andrade:

Educação artística popular faz-se com bem menos dinheiro, e muito mais eficientemente, nos moldes que realizou o Departamento de Cultura do Município de S. Paulo, sob a direção de Mário de Andrade, promovendo, regularmente no teatro Municipal, grandes concertos, primorosamente preparados, explicados singelamente ao público, por meio de um alto-falante (...) com entrada franca. O teatro ficava superlotado vendo-se as pessoas mais humildes ocupando os melhores lugares e regalando-se com um prazer útil, elevado, purificador, que até então lhes fôra interdito, pela modéstia de suas condições (AZEVEDO, 1938, p. 63).

E por fim conclui:

De duas uma: ou estamos diante de música positivamente inferior - que não interessa à cultura, portanto - ou, apenas, diante de um gênero diferente, de aspirações menores, florescendo ao lado da música pura, sem que se estabeleçam comparações possíveis (AZEVEDO, 1938, p. 64).

As três passagens do texto ilustram o cerne d “O problema” apresentado por Luiz Heitor. A primeira, fala da continuidade da subvenção do “Estado” e da “Sociedade” da

⁷ Iremos retomar esse artigo em outro momento por ser a idéia de preservação das obras musicais dos “fundadores da nossa arte musical” bastante atrelada a publicação impressa de manuscritos, incluindo em muitos casos, alterações significativas em relação ao original.

⁸ Neste artigo o nome do autor aparece sem o hífen separando os dois nomes. Essa diferença na grafia do nome não é um caso isolado. Ela ocorreu tanto em nomes quanto em palavras ao longo de todas as edições. Estamos respeitando o modo como cada nome ou palavra foi escrito no original.

Ópera em função da “tradição” e não do mérito. Segundo o autor, esse gênero vem sofrendo um declínio do reconhecimento diante do que se denomina “música pura”. Compreendemos, contudo, que este declínio está circunscrito à esfera especializada da música, ou seja, a perda da hegemonia dentro do campo já que Luiz Heitor afirma que “[...] o Rio oferece, entretanto, aos espetáculos de ópera casas constantemente repletas, consentindo em pagar por esse divertimento favorito o preço que lhe for exigido.” (AZEVEDO, 1938, p. 62). A disputa entre Ópera - música atrelada ao teatro - e a “música pura”, entre a música com letra e a música instrumental, pode ser compreendida como uma disputa entre duas escolas. A escola do *Bel Canto* de origem e de hegemonia italiana e a escola germânica, cuja concepção sobre música sofre mudanças estruturais a partir do lançamento *Do Belo Musical* de Eduard Hanslick em 1854. O “nascimento” do INM, a partir da autonomização do antigo conservatório imperial em relação à Academia Imperial de Belas Artes, a partir da proclamação da República é um marco significativo dessa disputa. Se a Ópera teve centralidade nas instituições e equipamentos artísticos do império, como pode ser atestado pelo sucesso de Carlos Gomes, a Primeira República foi palco do fortalecimento desta outra corrente de pensamento de origem germânica. Se Luiz Heitor, no texto mencionado, compreende e valida a tradição da escola italiana, analisando o conjunto de textos da RBM, encontramos as duas temáticas bastante presentes ao longo de todo o período estudado (1934-1945). Esse dado sugere que, mesmo diante de um fortalecimento da corrente alemã, a escola italiana se manteve em atividade regular dentro da instituição.

Retomemos o texto em homenagem a Alberto Nepomuceno. Ele também nos fornece dados sobre esse assunto. A resistência que Barbosa menciona sobre as criações musicais do compositor em língua pátria e da implementação da obrigatoriedade do canto em “brasileiro” são elementos que sugerem outro ponto de conflito. Uma vez que o círculo de músicos do INM buscava aproximar a estrutura da instituição dos conservatórios europeus, a língua, base de todo um repertório utilizado no ensino do canto, era um ponto de divergências. Sugerimos, nesse sentido, que a adoção da língua italiana ou francesa, ou alemã não era feita apenas em função de fazerem parte dos métodos em uso na instituição e dos novos conteúdos trazidos com regularidade. A língua era considerada por parte dos músicos do período um elemento de separação entre obras musicais de qualidades diferentes. Em sua tese de doutorado sobre Nepomuceno, Pignatari menciona alguns elementos que fundamentaram as crenças e práticas do compositor.

Já a formação ideológica sob a influência da Escola do Recife levou Nepomuceno a estudar na Alemanha, caso único entre os compositores-bolsistas do século 19. De volta ao Brasil, ele tenta reproduzir domesticamente o fenômeno do lied, central no romantismo alemão, que é por sua vez um movimento essencialmente nacionalista. O nacionalismo de Nepomuceno tem sua origem na matriz romântica germânica. De lá ele trouxe também Wagner, influência importante no cancionário sobretudo pela contribuição para a criação de um recitativo caboclo. Ora dize-me a verdade é um bom exemplo (PIGNATARI, 2009, p. 146).

O nacionalismo presente na escola alemã, nesse sentido, além de fomentar no INM novas práticas divergentes das que na instituição vigoravam, é um elemento que antecede a *Semana de Arte de 1922*. Nesse sentido, a instituição foi palco de práticas e ideias com afinidade às adotadas e criadas pelo movimento. A atuação de músicos como Mário de Andrade foram de grande influência, durante a década de 1920, para a elaboração da segunda reforma estrutural do INM. Isto não significa que as ideias Nacionalistas e Modernistas floresceram sem resistência. Para se ter uma ideia da importância do repertório em língua italiana, na reforma pedagógica de 1931, ainda consta um parágrafo dentro do artigo nº 263 que exige para os candidatos à classe de canto um “[...] certificado de aprovação em exame da língua italiana, prestado no instituto ou em estabelecimento de ensino federal ou equiparado.”

Alinhando os fios puxados até aqui sobre o INM e seus contornos gerais durante a *Primeira República*, é importante tecer algumas considerações e retomar o propósito desta pesquisa. Primeiro este estudo não tem como objeto o INM e sim os conceitos *Música Erudita* e *Música Popular* vistos a partir da RBM. Sendo assim, não estamos neste capítulo apresentando o INM e sim trazendo dados sobre a instituição localizados no periódico estudado. Assim:

- 1) as tensões entre a prática do canto em língua nacional ou estrangeira;
- 2) a afinidade ideológica e metodológica com os conservatórios europeus e a acomodação desses modelos à realidade nacional;
- 3) as influências políticas na formação do quadro de profissionais da instituição;

Enfim, cada um desses tópicos certamente possuíram muitos outros agentes e matizes, continuidades e descontinuidades que merecem trabalhos específicos e pesquisa em outras

fontes. Ressalto portanto, grosso modo, a presença desse conjunto de características presentes na já referida instituição que puderam ser percebidas e apontadas a partir da análise do também já referido periódico. Nesse sentido, outros trabalhos de fora do periódico, além de ampliar ainda que moderadamente o diálogo, acabam por fornecer opções de caminhos aos interessados. Espero por tanto ter conseguido apresentar o INM e algumas das ideias e personagens atuantes que fazem parte da sua história. Importante também, considerar que as tensões entre ideias, métodos e repertório se deram em um ambiente de relativa longevidade de relações, sendo frequente, inclusive, a existência de diretores e catedráticos da instituição que começaram como alunos na instituição. Sugerimos a partir desta constatação que esse ambiente tenha contribuído mais para um convívio de “paz armada” entre ideias e campos diferentes do que para um amadurecimento em função de embates. As tensões entre essas ideias, identificável em vários momentos ao longo de todos os anos do periódico, nos parecem mais próximas de provocações do que de um embate real. Corrobora nesse sentido a inexistência, no periódico, de sequências de textos que recuperam críticas feitas em textos anteriores para tecer qualquer tipo de argumento contrário. Além da pouca permeabilidade entre campos diferentes, sugerimos que a longevidade das relações contribuiu também para o amadurecimento de ideias e práticas com afinidades entre si. Embora Nepomuceno tenha morrido antes da Semana de Arte Moderna de 1922, o conjunto de suas canções em “língua nacional” e sua militância nunca campo onde predominavam as obras em língua Italiana e francesa, teve uma contribuição que não deve ser minimizada quando se observam os desdobramentos políticos e culturais da década de 20⁹. Isso posto, passemos à segunda reforma estrutural do INM.

2.2 A segunda reforma

⁹ Lembremos, nesse sentido, que Mário de Andrade se matriculou em 1911 nos cursos de piano e canto do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, o que reforça, ainda que indiretamente, o conhecimento das obras de Nepomuceno por parte deste intelectual.

A segunda grande mudança estrutural da instituição foi sua inserção na primeira universidade pública brasileira, a Universidade do Rio de Janeiro, criada em 7 de setembro de 1920. Essa inserção, contudo, só aconteceu 11 anos mais tarde, através do decreto nº 19.852 de 11 de abril de 1931¹⁰. Promulgado pelo ministro Francisco Campos, o decreto agregou à estrutura universitária a Escola de Bellas Artes, o Instituto Nacional de Música “radicalmente remodelados na sua orientação artística e didáctica...” (Diário Oficial, 15.04/1931, p. 5830 – Exposição de Motivos)¹¹ e a Faculdade de Educação, Ciências e Letras. Segundo o site da própria RBM “[...] a reforma curricular foi elaborada por uma comissão formada por Luciano Gallet, Sá Pereira e Mário de Andrade. Entre as inúmeras propostas, a implementação de novas disciplinas como História da Música, e Folclore Nacional [...]” fortaleceram e modificaram a estrutura didática do INM, até então voltada para a formação de instrumentistas e virtuosos. Contudo, na galeria de ex-diretores da UFRJ consta que essa reforma foi elaborada sem a participação do corpo docente do INM. Essa conduta, por sua vez “[...] gerou conflitos com os professores e levou à renúncia de [Luciano] Gallet [...]”¹² diretor do INM entre 1930-1931.

Ora, o ensino da música só deve interessar ao Estado enquanto a música constituir uma função de Cultura, organizando, traduzindo, dando fôrma, expressão e estylo a estados de alma colectiva. Se é cedo ainda para o desaparecimento do “virtuose” cumpre, entretanto ao Estado emprehender um esforço no sentido de elevar e enriquecer o espírito do indivíduo que deseje mais tarde especializar se na “virtuosidade” musical, proporcionando lhe dóse mais larga de conhecimentos, afim de dar-lhe a compreensão da função social que deverá exercer.” (Diário Oficial, 15.04/1931, p. 5830 – Exposição de Motivos)¹³

Ainda na “Exposição dos Motivos” pertinentes ao INM, “baseado nas normas universalmente adoptadas pelas escolas e institutos musicas modernos, estabelece os seguintes cursos na estrutura do Instituto Nacional de Musica:”

1º, Curso Fundamental – Preparatório de 5 anos cuja carga horária não prejudique o curso de educação regular (escola primária e/ou gymnasial)

2º, Curso Geral – 2 anos, como complemento ao curso anterior e voltado a formar instrumentistas e coristas profissionais

¹⁰ O decreto em sua versão integral pode ser consultado também através da internet no site <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19852-11-abril-1931-510363-publicacaooriginal-85620-pe.html> consultado em 06 de dezembro de 2018

¹¹ Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19851-11-abril-1931-505837-exposicaodemotivos-141250-pe.html> consultado em 10 de julho de 2018

¹² Disponível em http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=132:galeria-de-ex-diretores&catid=34:escola&Itemid=152 consultado em 11 de julho de 2018

¹³ Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19851-11-abril-1931-505837-exposicaodemotivos-141250-pe.html> consultado em 10 de julho de 2018

3º, Curso Superior – único incorporado efetivamente à estrutura universitária por seu caráter. Voltado à formação de professores de instrumento, canto, maestros, compositores e regentes. A admissão de alunos estava condicionada à apresentação do diploma de conclusão do ensino secundário fundamental, “[...] de modo que os candidatos admitidos a ingresso já tenham base científica indispensáveis á cultura artística.”

O artigo 254 enumera as disciplinas que passaram a ser oferecidas pelo INM

Art. 254. O ensino no Instituto compreenderá as disciplinas adiante enumeradas, que serão distribuídas, de acordo com as exigências didáticas, por 49 cadeiras a cargo de igual número de professores entedráticos: Orfeão (1 cadeira) - Método Dalcroze (1 cadeira) - Dição (1 cadeira) - Declamação Lírica (1 cadeira) - Canto coral (1 cadeira) - Harmonium e Órgão (1 cadeira) - Piano (5 cadeiras) - Harpa (1 cadeira) - Violino (2 cadeiras) - Violino e Violela (1 cadeira) - Violoncelo (1 cadeira) - Contrabaixo (1 cadeira) - Flauta (1 cadeira) - Oboé e Fagote (1 cadeira) - Clarinete e congêneres (1 cadeira) - Trompa e congêneres (1 cadeira) - Análise harmônica e construção musical (2 cadeiras) - Harmonia elementar, análise de contraponto e noções de instrumentação (2 cadeiras) - Harmonia superior (2 cadeiras) - Contraponto e Fuga (1 cadeira) - Instrumentação e composição (1 cadeira) - Leitura à primeira vista, transporte e acompanhamento ao piano (1 cadeira) - História da Música (1 cadeira) - Folclore nacional (1 cadeira) - Conjunto de Câmara (1 cadeira) - Regência (1 cadeira) - Prática de orquestra (1 cadeira) - Pedagogia musical, especialmente do piano (1 cadeira) - Noções de Ciências Físicas e Biológicas aplicadas ...”¹⁴

O Curso Superior para formação de músicos tinha duração de 2 anos e estava separado entre instrumentistas e cantores e, dentro da subárea de canto, dividido entre “canto de concerto” e “canto teatral”. A disciplina comum a essas áreas de atuação é a pedagogia musical, com duração de dois anos. (ART. 259) O Curso Superior de composição e Regência tinha duração prevista de cinco anos. Entre as disciplinas não previstas para os instrumentistas e cantores estão História da Música e “Folk-lore” nacional, ambas com duração de um ano. (ART. 260)

Importante citar o artigo nº 262, que versa sobre as condições de matrícula do candidato que exige:

- a) certidão que prove a idade mínima de 8 e máxima 13 anos;
- b) prova de identidade;
- c) prova de sanidade;
- d) prova de idoneidade moral;
- e) certificado de aprovação no exame vestibular (conhecimento) suficiente da língua nacional e noções de aritmética:

¹⁴<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19852-11-abril-1931-510363-publicacaooriginal-85620-pe.html> Consultado em 6 dezembro de 2018

f) recibo de pagamento da respectiva taxa.

Não iremos, neste trabalho, nos aprofundar nos critérios de seleção, principalmente sobre a “prova de identidade” e “idoneidade moral”. Mas consideramos necessária a citação dessas condições no presente trabalho. Por fim, o art. 273 confere àqueles que concluíram o curso superior o diploma de Professor (para canto e instrumento) e Maestro (para Composição e Regência).

Retomando a questão sobre o esforço do Estado de “*enriquecer o espírito do individuo*” em detrimento da formação do “*virtuose*”. Ela não pode, aqui, ser compreendida como uma transição de um ensino unicamente de caráter técnico-performático para um ensino onde a música constituía uma “*função de cultura*”. O desempenho mecânico na formação do instrumentista estava atrelado a um conjunto de obras e métodos que pertenciam a um contexto cultural. Em outras palavras, esta reforma não “culturalizou” um ensino que antes era meramente de ordem prática. No entanto, a adoção das disciplinas de *história da música e folclore nacional*, prevista na reforma, se não “culturalizou” algo que em si já é “cultural”, caminhou no sentido de uma normatização e unificação de determinados conteúdos. Se antes a transmissão de conteúdos era mais restrita nas relações professor-aluno e variavam em função do instrumento e objetivo do estudo, com a reforma, *história da música e folclore* suplantam algumas dessas barreiras¹⁵. O ano de 1930, além da chegada ao poder de Getúlio Vargas, também é marcado pela apresentação da proposta de reforma curricular a que estamos nos referindo. O site da instituição menciona que a elaboração da proposta sem a participação do corpo docente levou a conflitos que culminaram com a demissão de Gallet da direção do INM. Apesar desta tensão, e a sucessão de Guilherme Fontainha no cargo, Sá Pereira chega a direção da instituição em 1938, o que demonstra a força política consolidada de integrantes do grupo modernista na década de 1930.

Se observarmos um quadro geral de todos os diretores de INM entre 1890 e 1945, é clara a mudança geracional que ocorreu entre a Primeira República e o governo Vargas. Todos os diretores até 1930 nasceram entre 1850 e 1864. Portanto uma diferença de 14 entre o diretor mais velho e o mais jovem em um período de 40 anos. Leopoldo Miguez nasceu em 1850, Nepomuceno em 1864, Henrique Oswald em 1852, Abdon Milanez em 1858 e Fertin

¹⁵ A relação entre instrumentos musicais e história da música é um ponto que ainda hoje é bastante relevante. A formação de um violinista é bem diferente de um pianista, de um flautista, de um clarinetista, de um guitarrista, etc. Cada instrumento possui um núcleo específicos de referência. Principalmente antes do romantismo, os compositores eram, antes de tudo, especialistas em seus instrumentos. O legado de suas obras e métodos estão estreitamente ligados à prática como instrumentistas. Deste modo, o aprendizado de um instrumento ou de um gênero musical gravita em torno de um universo de referências bastante particular.

de Vasconcelos. Já a partir de 1930, os diretores da instituição nasceram entre 1887 e 1893. Ou seja, 23 anos separam o nascimento do diretor mais novo na Primeira República e o diretor mais velho da Era Vargas. Além dessa diferença entre gerações, apenas 6 anos separam os diretores desta segunda geração. Luciano Gallet nasceu em 1893, Guilherme Fontainha em 1887 e Sá Pereira em 1888. Todos inclusive pertenceram à mesma geração de Mário de Andrade, que nasceu em 1893. Esse dado reforça a constatação de que a mudança na esfera política federal influenciou diretamente o embate de forças dentro do INM. A escolha de diretores que tiveram o início de sua vida profissional entre o final da década de 1910 e início da década de 1920 e atuação estreitamente vinculada com o Movimento Modernista é evidente como também apontou Oliveira (1982).

O pensamento político que se constituiu, intencionalmente ou não, em doutrina para o Estado Novo encontra suas raízes nos movimentos intelectuais dos anos 20. É possível acompanhar a trajetória de muitos intelectuais que participaram ativamente de grupos modernistas e que, posteriormente, se integraram no projeto político-cultural do Estado Novo.

A roda de intelectuais mineiros, que se fez presente no cenário nacional pela publicação de *A Revista* (1925), guarda relações diretas com o trabalho desenvolvido no Ministério de Educação e Cultura durante o Estado Novo. Carlos Drummond de Andrade e Gustavo Capanema são exemplos significativos das múltiplas possibilidades de relação entre intelectuais e poder.” (OLIVEIRA, 1982, p.10)

Retomando a reforma promovida no INM por Mário de Andrade, Sá Pereira e Luciano Gallet, é preciso analisar as novas disciplinas de *história da música e folclore* levando-se em conta um conjunto mais amplo das correntes de pensamento existentes no período. Não é possível considerar o *movimento modernista* nem como um movimento homogêneo e nem como o único grupo a disputar o campo. Filhos de seu tempo, é preciso considerar que tanto o próprio *modernismo* quanto as concepções de história da música e Folclore foram atravessados por questões ligadas à *Identidade Nacional* e a formação do Estado-nação brasileiro. Nesse sentido, Ortiz aponta que:

A cultura reveste-se porém de outro significado ao associar-se à problemática do nacional, adquire agora dimensão agregadora. (...) A cultura é a consciência coletiva que vincula os indivíduos uns aos outros. (...) Há portanto uma afinidade entre os conceitos de cultura e nação (o que não significa que sejam idênticos), eles recobrem uma realidade que pode ser apreendida através de uma perspectiva holística. (ORTIZ, 2013, p. 612)

Olhando para os ensaios de interpretação do Brasil escritos entre 1920 e 1940, BOTELHO aponta um movimento contrastante entre o pensamento intelectual das décadas de 1920 e 1930.

Na década de 1920, em contraste com o que viria a predominar na seguinte, a preocupação com a questão da formação da sociedade brasileira partia da constatação da diversidade e das especificidades de cada uma das suas regiões e da impossibilidade de pensar a sociedade em termos homogêneos. Não é por outro motivo que o ensaio de estreia de Oliveira Vianna já traz em seu título, como um dado, a heterogeneidade brasileira. (BOTELHO, 2012, p.22)

Temos, por exemplo, nesse sentido, no campo da cultura, os relatos de Mário de Andrade sobre duas de suas viagens por esse Brasil diverso e múltiplo entre os anos de 1927 e 1929 e publicadas no livro *O Turista Aprendiz*, concluído em 1943 mas publicado apenas em 1967. O livro *Macunaíma* também guarda uma estreita relação com essa experiência do autor pela região Norte¹⁶ do país até a Amazônia peruana e boliviana. Artistas e intelectuais que começaram a pesquisar e valorizar a heterogeneidade cultural brasileira como elemento importante a ser “lapidado” e incorporado às formas “artísticas”, na década de 1930 refizeram suas relações com o novo grupo político que assumia o controle do Estado federal. Embora OLIVEIRA (1982) tenha apontado a integração de artistas e intelectuais no projeto político-cultural do Estado Novo, é importante lembrar que a relação entre artistas e intelectuais com o Estado é anterior ao Governo Vargas e posterior a ele. A própria relação do INM com a esfera federal da Primeira República já foi apontada neste trabalho. Contudo, a principal diferença é a criação de instrumentos de propaganda estatal e direcionamento da educação. A criação de instrumentos e a normatização de conteúdos culmina, por exemplo, na criação do DIP em 1939, poderoso órgão de censura e controle do *Estado Novo*.

O governo do Estado Novo foi centralizador, concentrou no nível federal a tomada de decisões antes partilhada com os estados, e foi autoritário, centralizando no Executivo as atribuições anteriormente divididas com o Legislativo. Sua proposição de que só um governo forte torna possível a realização da verdadeira democracia envolve múltiplas interpretações do conceito de democracia. Sua ideologia política recupera práticas autoritárias que pertencem à educação instrumentos de adaptação do homem à nova realidade social.” (OLIVEIRA, 1982, p.10)

A reforma do INM, a criação das disciplinas mencionadas (História da Música e Folclore) e mesmo a criação da própria *Revista Brasileira de Música* precisam ser analisadas tendo em vista esse contexto político.

Quem assumiu a direção do INM depois da problemática e curta administração de Luciano Gallet foi Guilherme Fontainha. A *Revista Brasileira de Música* publicou no 3º fascículo de 1938 um texto sobre o ex-diretor, aposentado no ano anterior e substituído por

¹⁶ Na década de 1920 não existia a divisão das regiões entre Norte e Nordeste. Toda a região acima do Estado do Rio de Janeiro, que compreendia os estados banhados pelo Atlântico até o extremo Oeste do país eram integrantes da região Norte. Isso fica evidente na trocas de correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira (MORAES, 2000, p. 278-279)

Antônio de Sá Pereira. O artigo em questão tem as mesmas características dos artigos anteriormente mencionados e precisa ser visto mais como uma homenagem do que uma fonte segura de dados. Apesar desta particularidade, é possível identificar algumas informações relevantes. A primeira delas, nas entrelinhas do primeiro parágrafo, sublinha que, passados sete anos da Reforma do ensino de 1931, o INM ainda não havia se adaptado completamente. Infelizmente o autor (não mencionado no início e nem ao final do artigo) não discrimina nenhuma das “inúmeras questões” que “[...] até hoje, embora em menor intensidade, ainda se agitam.” (RBM, 1938, p. 06). Sobre a fundação da RBM em 1934 ele aponta que a publicação tem início “... custeada a princípio pelas parcas rendas internas da Escola (...) [e que em 1938 já estava sendo custeada] por verba própria, no orçamento geral da República.” (RBM, 1938, p. 06) Além disso, é digno de menção “[...] as permutas que hoje se fazem com mais de 70 congêneres da Europa e de todo o mundo” (RBM, 1938, p. 06). Em outras palavras, o INM envia o periódico de sua instituição e recebe impressos equivalentes de instituições com as quais firmou algum tipo de parceria. Infelizmente esse assunto também não foi aprofundado. Ainda sobre os materiais impressos realizados pela administração Fontainha é mencionada a “Coleção de Música Brasileira” como uma “...importante obra de difusão cultural , destinada à divulgação no estrangeiro, da música nacional;” (RBM, 1938, p. 07) Trata-se, no caso, da impressão de partituras musicais de compositores brasileiros como Francisco Mignone e Henrique Oswald¹⁷. Dentro das ações pedagógicas o texto apresenta uma série de oito conferências com a pianista Marguerite Long, professora do Conservatório de Paris, e o curso de Extensão Universitária de História da Música, realizada por Vincenzo Spinelli. O autor menciona ainda, sobre a pianista, que a notícia da vinda dela ao Brasil produziu na Europa “oferecimentos” de músicos interessados em realizar trabalhos semelhantes. (RBM, 1938, p. 08). Sobre os “concertos culturais”, uma mudança que parece sutil mas teve implicações importantes no campo. Nosso autor desconhecido menciona que essas audições, antes realizados apenas com orquestra sinfônica,

[...] passaram a abranger um círculo mais amplo, compreendendo música de câmara, (para o que , foi criado o “Quarteto de laureados”), solos, conjuntos vocais (para isso foi criado o Coro da Escola, organizado e regido pelo professor Francisco Mignone), etc (RBM, 1938, p. 08)

Essa ação de Fontainha, como apontado no excerto acima, além de aumentar o número de apresentações “[...] resultou muito mais brilhante, com finalidade cultural mais marcada e

¹⁷ Veremos em um capítulo posterior como a impressão e as editoras musicais são consideradas importantes dentro deste campo de profissionais e é um elemento essencial de reconhecimento do compositor e de difusão das obras.

eficiente.” (RBM, 1938, 3º fascículo, p.08) Por finalidade cultural, embora não seja possível recuperar o sentido literal do autor, sugerimos que se trata de alguns desdobramentos. O primeiro foi trazer a público um repertório menos conhecido do que as sinfonias e dar vazão a obras inéditas. O segundo foi propiciar aos alunos a prática musical em formações menos convencionais e menos complexas. Nesse sentido, uma obra de música de câmara, uma vez que é composta para formações pequenas, exige maior preparo de seus integrantes pois falhas individuais de execução deixam de ser encobertas pela massa sonora da orquestra. Entrando na esfera administrativa da instituição aparecem duas curiosidades. A primeira é a locação do salão Leopoldo. O texto fala sobre as ações empreendidas por Fontainha como a “[...] redução das tabelas de locação [...]” e “[...] aquisição de 2 pianos de concertos...” (RBM, 1938, p. 09) que proporcionaram um aumento dos recursos destinados a melhorias estruturais. O que essas informações explicitam, contudo, é a problemática patrimonialista também presente nesta instituição. Na página seguinte o autor faz uso da palavra “anomalia”, essa sim sanada durante essa gestão, para descrever o fato de “[...] serem os docentes livres pagos pelos próprios alunos dos cursos equiparados, que chegaram a pagar, por vezes, a pesadíssima mensalidade de 100\$000.” (RBM, 1938, p. 10). A resolução desta “anomalia” da instituição foi resolvida, segundo o texto, graças aos esforços de Fontainha

[...] junto ao Governo, [que] conseguiu dotações orçamentárias novas para a Escola e aumento de muitas das já existentes.
Entre as novas, conta-se a de 345:000\$, destinada a desdobramento de cursos normais, remuneração a docentes livres, pela regência de cursos equiparados, gratificação ao pessoal por serviço no salão, e remuneração às comissões examinadoras de exames e concursos.” (RBM, 1938, p. 10)

O texto apresentado encerra suas informações com uma relação dos concertos da “Série Oficial” da Escola Nacional de Música (ENM) entre os anos de 1931 e 1937. Antes disso, porém, o autor deixa clara a boa situação financeira da instituição “[...] não faltando amplos recursos para a plena satisfação das suas necessidades.” (RBM, 1938, p. 10).

A relação entre a instituição e a nova universidade também aparece no artigo *A Escola Nacional de Música e a Universidade do Brasil*. Escrito de próprio punho por Guilherme Fontainha e publicado no volume IV da RBM de 1937, no 3º e 4º fascículo (editados conjuntamente) o diretor da ENM pondera sobre as vantagens e desvantagens desta integração. Porém, é importante fazer a ressalva de que o texto é dirigido sempre “para baixo” e não entre iguais. Os argumentos apresentados são dirigidos a alunos e professores de música de todo o Brasil e têm um caráter pedagógico, sendo possível, apenas nas entrelinhas, divisar questões políticas e sociais. Fontainha inicia seu argumento retomando de modo bastante

crítico “[...] a idéia do virtuosismo exclusivo, visando a exibição em público.” (FONTAINHA, 1937, p. 91) A figura do *Virtuose* é bastante recorrente em todo o periódico. Nesse artigo, justificando a reforma pedagógica da instituição, Fontainha disserta sobre os méritos “... de um ensino racional e orientado [...]” em detrimento de um virtuosismo vazio e que deixava “[...] à margem tudo aquilo indispensável ao magistério.” (FONTAINHA, 1937, p. 92)

A resistência interna à reforma aparece no seguinte fragmento rebatido pelo autor.

Muitos atribuem o fato dos recitais dos nossos diplomados terem sofrido diminuição sensível, à decadência do ensino após o regime universitário. Puro engano. É o despertar da consciência dos alunos que não mais se satisfazem com meras exibições ridículas.” (FONTAINHA, 1937, p. 92-93)

Outra dificuldade interna aparece no excerto abaixo

Concordamos também que o estudo simultâneo do instrumento com todas as suas matérias musicais e culturais paralelas obrigatórias, e o curso secundário a que está obrigado o aluno, tudo por força do Decreto que incorporou a nossa Escola à Universidade, é um tanto exaustivo. Não se diga por isto ser materialmente impossível.” (FONTAINHA, 1937, p. 94)

O decreto nº 19.852 vincula de modo obrigatório a matrícula nos cursos de música oferecidos pelo INM à apresentação do certificado de conclusão do 3º ano ginásial para a inscrição no curso Geral e certificado de conclusão do 5º ano do curso ginásial para inscrição no Curso Superior. Além desta nova exigência, quem se inscrevia no Curso Fundamental precisava continuar seus estudos regulares para poder se manter vinculado à instituição. Sugerimos que os excertos acima foram motivados por esse item da reforma pedagógica de 1931 previsto no artigo nº 263

Guilherme Fontainha, ao encerrar seu texto, publiciza a boa relação que cultivava com a esfera federal.

Não resta a menor dúvida que o Brasil nunca cuidou da Instrução em todos os seus ramos e nos menores detalhes, como no momento. O atual Governo da República tem envidado todos os esforços para resolver, definitivamente, o magno problema. A obra que vem desenvolvendo o Ministério da Educação e Saúde, sob orientação do Ministro Gustavo Capanema, é verdadeiramente notável, e, quanto á música, o Plano Nacional de Educação, ora em estudos, e a criação da Cidade Universitária, vem colocá-la num nível elevadíssimo, corrigindo pequenas falhas da reforma anterior que o tempo nos mostrou.

Reafirmamos mais uma vez, ao terminar este primeiro artigo, muito ter lucrado a música com o regime Universitário. (FONTAINHA, 1937, p. 94)

A RBM de 1936 apresenta, na área intitulada Registro, na página 596, alguns números do INM naquele ano que podem contribuir para um dimensionamento mais preciso da instituição naquele ano.

- Número de matrículas em 1936
- Curso Fundamental - 689
- Curso Geral - 581
- Curso Superior - 1.161
- 169 alunos do sexo masculino e 2.431 do sexo feminino
- Classe com maior número de matriculados - piano - 391 matrículas, seguida de Pedagogia Musical - 371; Harmonia Elementar - 352; e Theoria - 338

Antes que um olhar apressado fique impressionado com as dimensões da instituição que esses números sugerem é importante considerar que as matrículas foram contadas por disciplina. Isto é, se a instituição tivesse 20 alunos de composição e regência em cada ano, portanto 100 alunos, e cada um deles estivesse matriculado em 5 das 10 disciplinas disponibilizadas no curso, conforme o artigo 260 do decreto nº19.852, já seriam contabilizadas 500 matrículas, quase a metade das 1.161 mencionadas a RBM. Em outras palavras, é duvidosa a forma como esses números foram obtidos. As edições de 1943 e 1944 da RBM têm uma lista com os nomes de todos os diplomados (infelizmente são as únicas com esse dado). Os diplomados de 1943 são no total de 47 sendo deste montante 35 pianistas, 1 violinista, 1 flautista, 1 harpa, 3 de canto e 6 de instrumentação e composição. Deste total, 2 são do gênero masculino e 45 do gênero feminino. (RBM, 1943, p. 159-160) Os números dos diplomados de 1944 são semelhantes. Total de 57 diplomados sendo 13 do gênero masculino e 44 do gênero feminino. Os números desses diplomados separados por instrumento são: 4 de canto, 6 de violino, 40 de piano e 7 de composição e regência. (RBM, 1944, p. 162-163) Se compararmos os números de 1936 aos de 1944, mesmo separados por 8 anos de diferença, é possível sugerir com alguma segurança que o número de 2.600 matriculados (169 homens e 2.431 mulheres) dificilmente corresponde ao número total de alunos da instituição. Contudo, a diferença entre matriculados e diplomados do gênero feminino e masculino é um dado marcante. Distante no tempo das discussões atuais sobre gênero, a predominância de estudantes mulheres nos cursos oferecidos pela ENM se deve em parte à valorização, entre as famílias burguesas, da formação musical de suas filhas. A educação musical das mulheres “de família” foi herdada da burguesia europeia, sendo o piano, que se verifica nos dados acima, o

principal instrumento ensinado¹⁸. Um exemplo clássico na música brasileira desta tensão entre a educação musical e a profissionalização de mulheres pode ser visto na trajetória de Chiquinha Gonzaga (VERZONI, 2011). Essa questão, dentro da *Revista Brasileira de Música*, pode ser explorada também no quadro de professores, apresentado em várias edições do periódico. Nestas sessões, diferentemente do quadro de alunos, há um equilíbrio muito maior entre professores do gênero masculino e feminino, sendo os cargos mais importantes como composição, regência e instrumentação ocupados quase que exclusivamente por homens. Ainda assim, profissionais do gênero feminino figuram nos quadros de professores em áreas como canto e suas sub-áreas, harmonia, harpa, teoria musical e violino.(RBM, 1937, p. 71-72), (RBM, 1942, p. 108-113). Infelizmente o tema excede os propósitos deste trabalho. Contudo, as informações contidas no periódico sugerem uma abertura maior à profissionalização de mulheres no campo da música, ao mesmo tempo que apontam no sentido de uma restrição do ensino superior às classes burguesas, como complemento à formação cultural e artística de suas famílias e não necessariamente visando à profissionalização. Corroborando nesse sentido, apresentamos uma informação importante identificada no texto *Oração de Parainfo*, escrito pelo então diretor Antônio Sá Pereira e dirigido aos formandos de 1944.

[...] recentemente a nossa Escola foi autorizada a instituir o regime chamado “disciplina isolada”. Com a reforma do ensino de 1931, visando elevar o nível cultural dos seus alunos, passou a escola a exigir para o ingresso no curso superior, certificado de conclusão do curso ginásial, (...). A idéia em si era louvável, mas o resultado não correspondeu às expectativas. Assim é que como efeito daquelas exigências, certas classes, sobretudo as dos instrumentos de sopro, foram-se aos poucos despovoando. (...) Com esta medida esperamos poder repovoar certas classes atualmente desertas. (SÁ PEREIRA, 1944, p.15-16)

As “classes desertas” a que se refere Antônio Sá Pereira correspondem justamente aos instrumentos mais inseridos nas atividades profissionais externas à atividade docente da instituição. Se considerarmos que os instrumentos de sopro são justamente os que integram os corpos musicais estáveis das bandas militares, da marinha, do corpo de bombeiros, das orquestras das rádios e grupos de choro a exigência do diploma de conclusão do curso ginásial para prosseguir em seu aprimoramento musical na ENM era bastante problemática. Esses “virtuosos” de “formação prática” e não dotados ainda de uma “sólida cultura musical”, para nos valermos de termos frequentemente usados no periódico, ingressavam precocemente no

¹⁸ Embora referente à segunda metade do século XIX, *Páginas de sociabilidade feminina: sensibilidade musical no Rio de Janeiro Oitocentista* escrito por Everton Vieira Barbosa, faz um estudo bem consistente da dimensão musical na educação das mulheres da elite carioca. Ver Bibliografia.

mercado de trabalho e não concluíam o ginásio, sendo portanto impedidos de frequentar o Curso Superior da ENM. Tanto a questão de gênero quanto a questão do mercado de trabalho e formação acadêmica mereceriam um aprofundamento. No entanto estes assuntos se distanciam demasiadamente do propósito deste capítulo. O próprio texto *Oração de Paraninfo*, mencionado anteriormente, “adverte” os formandos sobre os “perigos” pois “a vida profissional do músico, com as suas cruéis imposições de natureza utilitária, irá fatalmente embotar a fina sensibilidade e o generoso idealismo de muitos dentre vós ...” (SÁ PEREIRA, 1944, p. 10). Consideramos contudo essa questão mais pertinente de ser abordada no segundo capítulo da dissertação.

A administração de Antônio Sá Pereira não foi objeto de nenhum artigo dedicado a discriminar ações de sua administração e nem o diretor, por sua vez, se dedicou à escrita sobre a instituição como o fez o diretor anterior Guilherme Fontainha. A ausência de um texto em homenagem a Sá Pereira se deve, principalmente, ao fato da publicação ter sido interrompida por Joanídia Sodré, que o sucedeu. As informações até aqui apresentadas sobre o Instituto Nacional de Música (INM), que em 1937 tem seu nome alterado para Escola Nacional de Música (ENM), foram encontradas de modo bastante irregular e disperso ao longo da publicação. Essa dificuldade impediu que outros dados pudessem ser incorporados à discussão. Contudo, acredito que cumprimos o objetivo deste capítulo de apresentar a instituição sob a perspectiva da Revista Brasileira de Música.

2.3 Conclusões gerais do capítulo

Observando o conjunto das informações apresentadas até aqui, é possível divisar alguns traços gerais do processo de criação e implementação do ensino universitário de música no Brasil a partir da criação do Ensino Superior dentro do *Instituto Nacional de Música*. Contudo, é preciso apresentá-las sem perder de vista o contexto mais amplo do período. Para tanto partimos do pressuposto de que “[...] a Revolução de 1930, ao contrário das revoluções clássicas, não opera, de imediato, deslocamento de poder da antiga classe para novos segmentos emergentes [...]” (CAMARGO, 1982, p. 15). Do ponto de vista educacional, partimos do pressuposto de que “a ausência de um projeto educacional articulado no programa da Aliança Liberal não constituía [...], mera omissão, mas era resultado da própria heterogeneidade das forças políticas e sociais que a compunham.” (CUNHA, 1982, p. 440). Observando o Instituto Nacional de Música através da lente da Revista Brasileira de Música, tanto a heterogeneidade de forças presente no campo da educação, e que podemos ampliar com ressalvas para o campo da cultura e da arte, quanto o deslocamento gradual de poder são perceptíveis. Um aprofundamento destas questões implicaria, do ponto de vista metodológico, uma apresentação das ideias presentes em outros artigos da RBM, tarefa que, na estruturação desta dissertação, foi deslocada para o segundo capítulo. Neste capítulo apresentamos, de modo sintético, as disputas que envolveram Nepomuceno e a resistência à criação e implementação de um repertório de canções em língua “brasileira”. Apresentamos também as questões relativas à disputa estética e conceitual/ideológica entre a ópera e a “música pura”. Em um corte mais transversal, que abarca questões políticas e culturais, a resistência dos docentes da instituição à nomeação de Abdon Milanez, figura desprovida de uma formação musical reconhecida por parte do quadro de professores.

A mudança geracional dos diretores do INM que ocorreu pós Revolução de 1930 também caminha no sentido apontado na introdução do artigo de Simon Schwartzman intitulado *O intelectual e o poder: a carreira política de Gustavo Capanema*. Ainda no início do artigo, o autor aponta que:

[as] Elites tendem a gerar seus intelectuais [...] [e - sem generalizar a origem aristocrática de todos eles -] Ao mesmo tempo, os homens da elite tendem a viver muito, a manter suas posições de poder até a velhice, e, desta forma, costumam a passar para os mais jovens suas posições. (SCHWARTZMAN, 1982, p. 368)

Neste sentido, a tomada do poder feita por Getúlio Vargas abriu caminho para uma nova geração de intelectuais na estrutura da máquina pública. Embora o autor se concentre, nessa pesquisa, sobre Gustavo Capanema, este “arejamento” também foi identificado por nós em relação aos diretores do INM. Contudo, lembremos que, se as instâncias superiores da instituição musical refletiram a mudança nos rumos políticos do país, a análise do periódico aponta, no corpo docente do Instituto, diversas relações profissionais longevas, delas iniciadas como alunos da instituição. E outras palavras, a renovação política no corpo diretor da instituição não implicou, necessariamente, em uma renovação de igual proporção no quadro de professores.

Retomando a questão da ausência de projeto para a Educação, apontada por Cunha (1982) como fruto da heterogeneidade das forças políticas e sociais que a compunham, quando abarcamos também as instituições artísticas Schwartzman (1982) aponta outros matizes à questão:

Capanema buscava o convívio, a amizade e a colaboração dos intelectuais, tratando de colocar-se, tanto quanto possível, acima e alheio ao fragor dos combates ideológicos nos quais todos estavam engajados, e que envolviam seu ministério. (...) De qualquer maneira, era certamente mais fácil buscar esta neutralidade nas artes do que na Educação. Se a influência de Alceu [Amoroso Lima] predomina e dá o tom da política educacional de seu ministério, nas letras e, particularmente, nas artes plásticas, havia ampla margem para o cultivo da cultura enquanto tal. (SCHWARTZMAN, 1982, p. 392)

O autor se refere neste trecho ao projeto de construção do edifício sede do Ministério da Educação, projeto de 1936, dirigido por Lucio Costa, com participação de Oscar Niemeyer, murais de Cândido Portinari, paisagismo de Roberto Burle Marx e consultoria do arquiteto francês Le Corbusier. Evitando um aprofundamento sobre esta escola de arquitetura que iria estabelecer o padrão para a construção de Brasília anos depois Schwartzman afirma que:

Se o edifício do ministério - tanto quanto, anos mais tarde, Brasília - não contribuíram em nada para este mundo mais humano e mais justo, eles contribuíram certamente para a glória de seus idealizadores, parecendo confirmar a idéia de que o milagre do apoio à cultura acima das idéias, tanto quanto a redenção do homem através da forma, era possível e realizável (SCHWARTZMAN, 1982, p. 393-394).

Sobre este ponto específico do trabalho gostaríamos de levantar algumas questões. O apoio “à” cultura, feito no singular, sugere um sentido unívoco, como se o campo estivesse, por sua vez, desprovido de disputas e de “ideias” contrastantes, concorrentes e/ou contrárias. Embora o autor se refira ao exemplo da arquitetura, é preciso ter bastante cuidado com o modo como o texto foi formulado. Se pensarmos no campo da música, mesmo diante de uma pequena fração do material contido na Revista Brasileira de Música, já foi possível identificar

como ideias, estética, métodos e política se imbricam em diversos momentos. Neste sentido gostaríamos de tornar mais precisa a afirmação em questão. Schwartzman discorre ao longo de seu artigo sobre a pressão exercida pelos grupos católicos sobre as questões relativas à área da educação, pressão esta que, no exemplo citado, não foi capaz de impedir ou alterar a execução do projeto em sua concepção original. Agora esse “milagre” do apoio “à” cultura acima das ideias é um ponto que discutiremos no terceiro capítulo, voltado à discussão central que esta pesquisa se propôs, que é a discussão sobre os conceitos Música Erudita e Música Popular. Que culturas têm seu mérito reconhecido? Que grupos sociais? O que é legado à posteridade e passa a integrar os discursos dos intelectuais sobre “A” música brasileira na RBM? O que é subsumido e o que é omitido? Essas questões serão aprofundadas no momento oportuno do texto.

Retomando a questão da Reforma burocrático-pedagógica do INM, ela também faz parte de uma reforma muito mais ampla do sistema nacional de ensino.

Como ministro da educação, Francisco Campos fincou os marcos de uma política educacional autoritária que teve no fascismo italiano uma fonte fértil de inspiração. Em abril de 1931, cinco meses após a instituição do Governo Provisório e quatro após sua posse no ministério, foram promulgados três decretos que expressam essa linha política (CUNHA, 1982, p. 442).

Cunha enumera alguns dos acontecimentos mais importantes da educação antes do Estado Novo promulgado em 1937, mas que já carrega os frutos da ação católica dentro do Conselho Nacional de Educação como também apontado por Miceli (1982).

Na direção do que se tinha sido feito em Minas Gerais, o ensino religioso passou a integrar o currículo das escolas primárias. (...) Esse critério igualava religião a catolicismo, devido à predominância de católicos na população do país.

O ensino secundário foi reformado no conteúdo, na finalidade, na duração e na estrutura, (...). A duração do ensino secundário, então de cinco anos, foi esticada para sete, de modo a permitir a divisão em dois ciclos. O curso fundamental, de cinco anos (na Itália, simplesmente ginásio, com idêntica duração), teria a finalidade de fornecer a cultura geral necessária aos tomadores de decisões. O curso complementar, de dois anos (na Itália o liceu, com três ou quatro anos) teria a função de preparar candidatos ao ensino superior.

O ensino superior foi submetido a um Estatuto das Universidades Brasileiras, contendo um modelo único de organização didático-administrativa (CUNHA, 1982, p.442-443).

O Instituto Nacional de Música, na direção dessa reforma, altera a estrutura de seu curso, igualando-se ao novo ensino secundário de sete anos, sendo idêntica a divisão em duas etapas. Uma de 5 anos chamada Curso Fundamental (de igual nome no ensino regular e no INM) e dedicada à uma formação básica e outra de 2 anos, que no INM se chamava Curso

Geral, voltada à formação de instrumentistas e coristas, também concebida como uma formação preparatória para o Curso Superior. O ensino superior estava agora destinado a formar professores, maestros e compositores e não mais os virtuosos tão criticados nos artigos mencionados da RBM. Uma constatação interessante é que o Instituto Nacional de Música criou, em sua antiga estrutura, ao menos duas das esferas do novo sistema educacional: o ensino secundário (fundamental e complementar) e o ensino superior. Nesse sentido seria importante questionar se havia influência dos grupos católicos sobre o ensino musical e, havendo indicativos nesse sentido, se exerciam mais pressão nos cursos onde o vínculo com a educação formal eram mais estreitos, como é o caso do Canto Orfeônico.

A *Revista Brasileira de Música* é um periódico voltado à educação musical de profissionais e estudantes de música. Seu perfil institucional e o contexto em que foi concebida fez com que sua existência e sua circulação, nesta fase, fossem bastante voltadas à construção de um pensamento nacional sobre a música criada e circulada pelo Brasil. Digo circulada porque, nesta época, bem como em toda a existência do Estado Brasileiro, a produção europeia sempre exerceu influência constante nos aspectos estéticos, teóricos e metodológicos. Este ponto, contudo, não isenta que essa influência guarde suas particularidades em relação ao período estudado. Outro ponto, por ter sido criada dentro de uma instituição acadêmica, seu público alvo e a criação de seu vasto conteúdo têm um forte apelo institucional e uma forte inspiração nos conservatórios e escolas europeias. Retomo esse conjunto de particularidades do periódico para dizer que, como fonte de pesquisa exclusiva sobre a instituição que o origina, talvez não se trate de material mais apropriado para tal. Contudo, isso não impede que possamos olhar para a instituição através das “lentes” de seu periódico. Acredito que esta tarefa foi cumprida, bem como o diálogo entre estas informações e um contexto mais ampliado.

3. A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA (1934-1945)

3.1 A Revista Brasileira de Música e as ideias de seu tempo

Uma vez apresentado o Instituto Nacional de Música (INM), que tem seu nome alterado para Escola Nacional de Música (ENM) em 1937, passemos a uma apresentação mais minuciosa da Revista Brasileira de Música (RBM). Um passo mais próximo de nosso objeto, trataremos de contextualizá-lo em relação às características do estilo, forma e conteúdo dos trabalhos na florescente academia brasileira. Esse periódico foi lançado no início de 1934. Concebido pelo Conselho Técnico-Administrativo do INM, dirigido por Guilherme Fontainha, a RBM é portanto a materialização, o entroncamento de variadas intenções e ações. A criação do periódico precisa ser entendida como parte da continuidade da reforma institucional e pedagógica iniciada em 1931 no INM. Ainda que existam alguns marcos como o próprio Decreto nº 19.851 de 11 de abril do mesmo ano, o processo é frequentemente relatado como algo em curso em diversos dos artigos durante todo o período. Além destas menções nos textos, a própria estrutura do periódico também reflete esse dinamismo. Quantidade de fascículos anualmente concebidos, estrutura das sessões, fonte de financiamento e orientação dos assuntos são alguns dos tópicos onde essas mudanças são perceptíveis. A *Revista Brasileira de Música* carrega, portanto, essa dupla dimensão simultânea de ser fonte de informações e objeto a ser analisado.

[...] a inexistência de recuos nos parágrafos é uma escolha estética? Se não, acho que vale a pena colocar sempre, pois dá cadência ao texto] O artigo de abertura da RBM, intitulado *Algumas Palavras*, foi escrito por Guilherme Fontainha. Nele aparece a consonância com a reforma afirmando a mudança de diretrizes aos “menos informados”:

É erro, pois, supôr-se que a finalidade do Instituto de Musica seja a de formar instrumentistas virtuosos. Não; ele existe para preparar professores e musicistas, com cultura sólida e variada e um cabedal seguro que os habilite a, por si só, prosseguir nos seus estudos, cooperando com alguma cousa de novo e próprio para o engrandecimento da “Arte”, seja como creadores, interpretes ou professores, capazes de desenvolver com criterio as inteligencias confiadas a sua guarda (FONTAINHA, 1934, p. 1-2).

E nesse sentido:

Para completar a obra brilhante de reorganização elaborada pelo eminente Dr. Francisco Campos, faltava-nos um órgão de publicação onde o aluno pudesse acompanhar todos os passos do progresso musical. Esta falta foi preenchida com a criação, por iniciativa do Conselho Técnico-Administrativo (...) da Revista Brasileira de Musica [...] (FONTAINHA, 1934, p. 2).

A Revista Brasileira de Música nasce portanto com uma vocação pedagógica voltada para o campo da música. Esta vocação, contudo, não apresenta nenhum tipo de diferenciação de conteúdo destinado a alunos ou professores. Não existe um pensamento organizacional de informações com esse objetivo. Ela é ‘apenas’ um lugar para “... acompanhar todos os passos do progresso musical [...]”(FONTAINHA, 1934, p. 2). Embora a citação original seja precedida da palavra aluno, o quilate de intelectuais que escreveram artigos para o periódico fez dele uma fonte importante de referência - e podemos dizer até de vanguarda - do pensamento sobre música do contexto histórico em questão. Mário de Andrade, Francisco Mignone, Otávio Bevilacqua, Antônio Sá Pereira, Ayres de Andrade, Francisco Braga, Oneida Alvarenga e Francisco Curt Lange são apenas alguns dos intelectuais que contribuíram para o periódico.

O entendimento sobre “o progresso musical” também precisa, de algum modo, ser melhor precisado. A perspectiva de análise tem, inicialmente, ideias norteadas por correntes intelectuais nas escolas europeias, ou melhor, nos conservatórios europeus. Essa distinção é bastante importante de ser feita. Enquanto na Europa, principalmente na Alemanha, as áreas da *música* e da *musicologia* eram independentes, sendo a *musicologia* radicada normalmente dentro da *filosofia*, no Brasil, a *musicologia* se consolida dentro do curso universitário de *música* (BLOMBERG, 2011, p. 416-417). A musicologia no Brasil:

Primeiro desenvolveu-se informalmente, através da escrita de intelectuais dos mais variados campos, que com seu trabalho, contribuíram para uma musicologia incipiente do início do século XX. Contudo, foi o alemão, radicado no Uruguai, Francisco Curt-Lange que foi considerado o formador de uma musicologia científica no Brasil (BLOMBERG, 2011, p. 417).

Sobre a consolidação do campo acadêmico no período que estamos analisando Castagna afirma que:

Na primeira grande transformação da musicologia no Brasil, que ocorreu do início do século XX até meados da década de 1960, observou-se a transição de uma fase literário-musical para uma fase propriamente musicológica, na qual os trabalhos passaram a se enquadrar em uma espécie de gênero intermediário entre literatura e

ciência, incluindo-se aí as assim denominadas “histórias da música brasileira” (ou “no Brasil”) e suas congêneres, [...] (CASTAGNA, 2008, p. 34).

Além desta “fase literário-musical”, Castagna também cita a centralidade do trabalho de Curt Lange na constituição das bases da musicologia brasileira. E como um desses marcos o tomo nº 6 do Boletim Latino-Americano de Música de 1946 (CASTAGNA, 2008, p. 34). Nele, Castagna destacou, entre outros, os nomes de Mário de Andrade, Luís Heitor Corrêa de Azevedo e Andrade Muricy, que participaram com textos na RBM, além do próprio Curt Lange, apontando um certo consenso na centralidade dessas pessoas. Em outras palavras, é preciso considerar que a Revista Brasileira de Música é formada por um corpo bastante heterogêneo de ideias, autores, formatos e perspectivas metodológicas. Mais adiante faremos uma descrição mais processual de algumas trajetórias e transformações verificadas no periódico ao longo do intervalo de 11 anos em que a publicação foi feita. Por ora, com o objetivo de amarrar melhor questões metodológicas delimitaremos alguns eixos que podem ser verificados na RBM:

- Quanto aos autores - Compositores, professores de música do INM (marcadamente de piano e de canto) críticos, cronistas, correspondentes internacionais e professores externos.
- Quanto aos textos - Textos sobre história da música, textos sobre pedagogia (marcadamente de piano e de canto), textos biográficos, textos sobre as novas tecnologias (principalmente radiofonia e disco), resenhas de livros, periódicos e transcrições, análise de obras musicais, textos políticos e descrições de acontecimentos atuais (concursos, prêmios, premièeres, falecimentos, etc).

O material escrito, contudo, não é organizado estritamente dentro desta lógica. A criação dessas categorias tem aqui uma finalidade mais norteadora, mais lato do que strictu senso. O mesmo autor, frequentemente, escreve sobre história, sobre crítica, análise musical, radiofonia, dentre outros, o que gera dificuldades adicionais quanto a essas delimitações.

Outro ponto a ser considerado é que este material também foi bastante permeado por ideias mais gerais do período. Cenário bastante atravessado por questões relativas à busca, ou à construção de uma *identidade nacional*.

Assim, Ortiz aponta que:

Existe agora um “sentido da história”. Esta pode ser narrada a partir de um ponto inicial, o estado selvagem, sendo constituída de diferentes etapas no caminho inexorável para a civilização. Um vetor linear do tempo ordena a sucessão dos períodos históricos, ele situa no espaço os povos que se encontram avançados ou atrasados em relação às exigências materiais e espirituais do ideal civilizatório (ORTIZ, 2013, p. 613).

Esse sentido da História pode ser percebido em fragmentos, como os retirados do texto *A Música através dos séculos*, de autoria de Reis Carvalho (Oscar d`Alva):¹⁹

A música, como a poesia e todas as artes, todas as ciências, todas as criações do espírito humano, evolue fatalmente segundo a lei sociológica de Augusto Comte - A LEI DOS TRÊS ESTADOS, tão certa, como a lei astronômica de Newton... (CARVALHO, 1942, p. 51).

Embora estejamos citando apenas um fragmento de um único artigo, a ideia de um sentido histórico está presente em todo o material analisado. Queremos evitar o uso exaustivo de citações tendo o excerto acima apenas a finalidade de exemplificar a presença desta forma de pensamento no periódico. Pensamento não exclusivo aos artigos de história e também encontrado nos textos de finalidade pedagógica. Mas aí a questão é o conteúdo – se faz uma opção, não apenas pelo sentido evolucionista da contagem do tempo e nele, da produção artística (do simples ao complexo) como da adoção do ideário positivismo de Comte, muito em voga na segunda metade do XIX e que esteve na base do pensamento republicano brasileiro.

Sobre a delicada e complexa trama que envolve a concepção de nação, a percepção do tempo e a identidade nacional, Renato Ortiz descreve outros pensamentos que atravessam a base do modelo de pensamento do período. A ideia de mestiçagem que a partir da Revolução de 30 se modifica de um aspecto negativo para positivo (ORTIZ, 2013, p. 615) é um traço que não encontra consenso no periódico. Atravessado pela perspectiva musical, a mestiçagem se imbrica com os estudos Folclóricos e da valorização, ou não, de materiais sonoros oriundos da parcela negra da população. Por sua vez, as pesquisas folclóricas, pela fonte dos grupos de indivíduos que se propuseram a registrar fez com que as “*viagens de colheita*” realizadas pelo Centro de Estudos Folclóricos evitassem as maiores centros urbanos (RBM, 1944, p. 165-173)) A música urbana, dentro da *RBM*, estava restrita à “*música pura*” e a *ópera*. Já esses “gêneros”, que internamente corporificavam a disputa pela hegemonia estética da instituição,

¹⁹ Reproduzimos a menção sobre o autor exatamente como aparece no periódico. A forma como o ou os nomes aparecem deixam dúvidas sobre tratar-se de uma tradução, nome e pseudônimo, autoria dupla, etc.

permaneceram estritamente norteados por valores musicais das correntes estéticas europeias. A busca por uma equação entre as formas musicais herdadas da Europa e uma “Arte” representativa da nação brasileira, esta, forjada fora do centro capitalista, acaba por intensificar uma contradição estrutural no campo. Nesse sentido Ortiz pergunta:

Qual seria o lugar do Brasil na esfera internacional? A pergunta necessariamente conduz a um dilema: num país no qual a modernidade é incompleta, a nação somente existiria num tempo projetado à frente. Dito de outra maneira, o presente é o problema, com seus obstáculos e adversidades ele denega ao conceito o estatuto almejado (ORTIZ, 2013, p. 616).

Seguindo a exposição de Ortiz (2013) nos indagamos se é possível identificar essas contradições também na RBM e quais as particularidades das mesmas no campo da música. A leitura dos textos sugere questões de duas ordens:

- 1) Questões ligadas ao mercado do disco e do rádio - que no período foram bastante impactadas pela construção das engrenagens da máquina de comunicação estatal do Governo Vargas, como a Rádio Nacional e o DIP.
- 2) Questões ligadas às novas correntes estéticas europeias - que foram conquistando adeptos no INM e complexificando as discussões de um campo anteriormente polarizado sobre uma estrutura mais simples. Uma estrutura binária, dicotômica de disputa entre a ópera e a música instrumental, entre as escolas italianas e alemãs.

Sugerimos, no entanto, que o grupo de músicos envolvidos com o INM parecia enfrentar, simultaneamente, uma dificuldade crescente para pautar o tom e o conteúdo de uma cultura pensada em termos nacionais e uma fragmentação interna das formas estéticas de composição e do gosto musical.

Sobre as questões ligadas ao mercado temos, por exemplo, o excerto retirado de um texto escrito por Antonio Sá Pereira para a colação de grau dos diplomados de 1934, que aponta problemas quanto à questão do mercado musical em processo de “mechanização”. Nesse processo, o autor enxerga o disco e o rádio como expressão da perda do controle sobre a difusão de conteúdo. Eis o excerto:

Outro fator perigoso ao prestígio do músico é a crescente mechanização de sua arte. O radio e o disco são seus inimigos, não só porque os reduzem à inatividade, como ainda porque contribuem, não poucas vezes para a deseducação musical do povo. (...) Essa super-saturação musical [propiciada pelo acesso facilitado e repetibilidade infinita da obra em disco] não pode, evidentemente, favorecer o mesmo enlevo

espiritual que reserva a musica produzida pelo próprio individuo, e a facilidade com que é produzida é inimiga do estudo esforçado e, pois, desleal concorrente do mestre de música. (SÁ PEREIRA, 1934, p. 338)

Sobre a questão da fragmentação estética, a tensão aparece no texto *Forma e Conteúdo* escrito por Francisco Mignone. Eis o excerto:

Quem deitar um olhar perscrutador e diligente sobre toda a produção musical destes ultimos cincoenta anos não poderá deixar de reconhecer que o quadro que se lhe oferece é verdadeiramente desolador.

A sensação de “vasio” da falta de consistência (...) são apenas encobertos por uma protetiva literatura gongorica ou impressionistica, tenue e impotente demais para disfarçar a falta de ideias. Ameaçadora, triste e indiscutível aparece, pois, na maior parte dos modernos trabalhos musicais, essa pobreza ou mediocridade de conceitos! A arte verdadeira, serena, tranquila e que faz pensar e meditar profundamente desertou [...] (MIGNONE, 1934, p. 113).

Consideramos a dura crítica feita pelo compositor como um indício evidente da divergências entre os “modernos” e os músicos mais conservadores. Divergências que seguramente ultrapassavam os muros do INM.

Essa tensão verificada nos excertos citados pode ser encontrada em outros textos sob variados pontos de vista. Tanto a questão do mercado de trabalho quanto as questões estéticas figuravam com regularidade entre os temas da instituição. Os pontos de vista contudo, são bastante diversos. Entre eles encontramos alguns autores que buscaram, de modo mais sistemático, construir um discurso de sentido comum. Um discurso onde essa diversidade pudesse se assentar em pontos de comunhão. Ainda assim, o modelo dicotômico “Música Pura” e Ópera ainda eram reconhecidos como válidos em diversos textos da RBM. Em seu artigo intitulado *As tendências atuais da musica*²⁰, Assuero Garritano descreve uma subdivisão da História da Arte que nos parece ser aceita como sendo comum aos entre os músicos do INM, mesmo diante do surgimento de novas correntes estéticas.

De todas as divisões que o método crítico tem estabelecido para as artes, e que já se vão tornando inumeráveis, possuem ainda autoridade os dois grandes ramos - "arte clássica" e "arte moderna" - entre os quais vai parasitando a opinião dos letrados improditivos (RBM, 1937, p. 36).

Essa defesa de um modelo ainda baseado em dois grandes grupos, e que mais adiante em seu texto o autor irá criticar, não pode ser reduzida ao modernismo europeu e nem confundida com o modernismo brasileiro. Dentro da discussão proposta por Garritano a idéia de arte moderna no campo musical está atrelada ao esgarçamento do sistema tonal em curso

²⁰ Neste período a palavra música ainda era grafada sem acento agudo no u. Outras palavras também sofreram modificações consideráveis. Mantivemos sempre a grafia original.

na Europa da segunda metade do século XIX com o *romantismo*. Esgarçamento que se acelera com as obras de *Richard Wagner*, *Ygor Stravinsky*, *Claude Debussy*, dentre outros, até o rompimento do *sistema tonal* proposto por *Arnold Schoenberg* a partir da obra *Pierrot Lunaire*, de 1912. A ideia de um “sentido da história” existente no período fez, com que fossem ordenados os eventos do campo musical segundo uma lógica evolutiva. O excerto de Reis Carvalho, exposto anteriormente, de modo algum é um exemplo isolado neste sentido. Assim, quando Assuero Garritano menciona “Arte Moderna” está se referindo, na música, a um conjunto de compositores e obras (europeias) ordenadas segundo esta base de pensamento. A crítica apresentada pelo autor a este modelo dicotômico visa substituí-lo. Numa busca de conciliação estética, Garritano escreve:

Classico ou moderno, são pontos de vista cronológicos, que não entram em conflito com a propria beleza.
Porque enfim, todas as fôrmas de arte foram modernas e virão a ser classicas, desde que sejam perfeitas, isto é, belas, pois só a Beleza é clássica, sendo eterna e imutavel (RBM, 1937, p. 39).

Com essa colocação, Assuero Garritano busca decantar os elementos estéticos, sociais e temporais da criação e da fruição musical para extrair-lhe um elemento comum, único, universal e atemporal justificado pelo conceito do *belo*. Diante desta ideia, é importante perguntar quem traçaria os marcadores dessa régua? Seriam os homens da “ciência musical”? Essa questão será retomada e debatida no terceiro capítulo. O que nos importa por ora é que o excerto acima sustenta a afirmação de existência de uma dicotomia “clássico/moderno” e a consequente existência de pessoas que sustentavam disputas e debates dentro dessa estrutura. Além disso, também aponta a existência de propostas para esta superação. No caso de Garritano, substituindo as categorias clássico/moderno pela categoria do *belo*²¹. Por isso, sustentamos que houve no período uma fragmentação de práticas composicionais e pedagógicas a ela relacionadas e um aumento da tensão do campo em função do crescente mercado de discos e da radiofonia. O próprio Garritano, retomando o primeiro fragmento, menciona que “[...] as divisões [...] já se vão tornando inumeráveis [...]” (GARRITANO, 1937, p. 36)

O modo como foi elaborada a proposta de superação da dicotomia Clássico/Moderno, também sugere um fortalecimento do discurso em torno da ideia de “música pura”. Esta ideia, por sua vez, está mais próxima da música instrumental do que da ópera. A ópera, além de

²¹ Lembremos que a idéia “d’O Belo Musical” foi inicialmente formulada por Eduard Hanslick e publicada no ano de 1854. Embora Assuero Garritano não cite Hanslick a formulação remonta à discussão gerada por essa obra e que, por vias desconhecidas, chegaram ao Brasil.

elementos musicais, tem elementos teatrais e o uso da língua. As árias, uma vez guardados seus diferentes contextos históricos, são canções, ou seja, melodia integrada com a letra. Essa característica impõe a esse tipo de composição limites de exploração de sonoridades diferentes da música instrumental. A necessidade de compreensão do texto fornece diretrizes que restringem o grau de complexidade da melodia. A primazia das partes cantadas, por sua vez, fornece diretrizes que restringem a força da orquestração e intensidade da orquestra. Assim, em função do conjunto dessas características, a ópera, como gênero, é mais refratária às novas correntes estéticas²². Além disso, sugerimos, a partir do excerto abaixo, que a utilização do termo música pura também visa aglutinar sob uma denominação comum o surgimento de novas escolas e estéticas composicionais na Europa do entre guerras, o que não se restringe exclusivamente a esse período.

A inquietação em que tem vivido, de trinta anos a esta parte, a composição musical, e que mais se acentuou depois da guerra européa, tornando-se uma verdadeira crise do pensamento, vem demonstrar como a arte pura está colocada acima dos preconceitos e como o genio artistico pode manifestar-se, sempre orientado pelo sentido do belo, sem preocupação de atualidade (GARRITANO, 1937, p. 39).

A afirmação “sem preocupação de atualidade” também precisa ser contextualizada e melhor precisada. Sugerimos que, com essa colocação, o autor tem em mente uma questão musical de contornos bastante definidos. Sugerimos que “atualidade” também está correlacionado ao esgarçamento e rompimento do sistema tonal citado anteriormente. No entanto, essas vanguardas estéticas não foram adotadas de modo acrítico. Ao contrário, as vanguardas musicais se desdobraram em novas frentes de atuação, tornando-se desta forma cada vez menos consensuais. Outros compositores, por sua vez, continuaram criando suas obras se valendo do sistema tonal, dando continuidade às práticas composicionais já existentes no século XIX e início do XX. Em outras palavras, diversos compositores como, Sergei Rachmaninoff, não romperam com o tonalismo. Portanto, entendemos que o termo “sem preocupação de atualidade” utilizado por Assuero Garitano se refere à adoção de práticas composicionais tonais herdadas do século XIX e início do XX. Essa afirmação de Garitano, se considerarmos a força da ideia de linearidade, de sentido evolutivo do tempo, produziria uma sensação de “atraso” dos compositores “tonais” em relação aos seus colegas “modernos” e vice-versa.

²² Carl Dahlhaus faz essa diferenciação entre Ópera e Sinfonia no livro *Nineteenth-Century Music*. Dentro da RBM o artigo *Destino e significação da Música Moderna*, de Eurico Nogueira França (RBM, 1943, p.93) trata as Óperas de Wagner como uma exceção dentro do universo operístico, enquadrando *O Anel dos Nibelungos* como “*Música Pura*”.

Podemos também analisar a ideia de existência de uma *música pura* associada à percepção linear do tempo dentro de um contexto mais amplo de surgimento das “interpretações do Brasil”. A construção de uma “música nacional”, a composição de obras que continham sínteses de sonoridades típicas de alguns grupos sociais representativos também foi objeto regular de reflexão feita na RBM. Essa síntese se deu em dois planos:

- 1) Através da construção de discursos históricos onde a música brasileira emanaria da fusão das culturas indígena, negra e ibérica, como no texto de Andrade Muricy (RBM, 1937, p. 95-103).
- 2) Através da composição de obras que incorporassem os elementos sonoros recolhidos nas pesquisas folclóricas.

Considerando esta perspectiva mais ampla, o emprego de sonoridades originadas das culturas orais ancoraria obras ou fragmentos de obras ao sistema tonal, visto como atrasado pela parcela dos compositores “modernos”. Assim, de um lado, a individualidade, as “marcas do compositor”, o “estilo do gênio” estariam norteados pelas vanguardas europeias e portanto à ampliação do sistema tonal ou mesmo pelo seu rompimento. Do outro, os “maneirismos”, as células rítmicas, o uso de instrumentos típicos - como o berimbau - e demais elementos sonoros ancorariam a obra no tonalismo, ou mesmo em sistemas composicionais de base modal, como os modos mixolídio e dórico bastante presentes, por exemplo, nas culturas nordestinas. Dentro do contexto social e político do período caberia aos compositores desenvolver a própria linguagem entre essas referências. Exemplos, nesse sentido, não faltavam.

O próprio texto de Andrade Muricy menciona os nomes de Luciano Gallet, Frutuoso Viana, Francisco Braga, Francisco Mignone, Lorenzo Fernández e Heitor Villa-Lobos. Inclusive esse texto já condensa esses dois planos de ação - histórico e composicional - uma vez que se trata de um prefácio escrito para integrar o *Album de Música Brasileira Contemporânea*. Material impresso pelo Governo Brasileiro para ser enviado à Exposição Internacional de Arte e Técnica realizada em Paris no ano de 1937. Esse texto, dirigido a um público heterogêneo formado por profissionais do campo e demais interessados presentes na feira fornece, em linhas gerais, um *Panorama da Música Brasileira* (título do texto). Esse prefácio é parte de um conjunto de 18 obras selecionadas para representar estéticas composicionais com elementos da cultura folclórica brasileira (RBM, 1937, p. 95-103).

O autor divide seu texto em 3 partes:

- 1) As Origens (A terra e a atmosfera musical, A Descoberta, A contribuição ibérica e O Negro);
- 2) A Formação Técnica e Estética (os Jesuítas, o Padre José Mauricio, Francisco Manuel e Francisco Braga)
- 3) A Fusão dos elementos originários (I - precursores, II - O Movimento Novo, III - Heitor Villa-Lobos e IV - Outros).

O texto de Andrade Muricy é bastante simbólico do contexto e pelo objetivo com que é escrito. Retomaremos esse trabalho em maior profundidade no terceiro capítulo.

Outro exemplo nesse mesmo sentido, só que com um caráter mais político de estimular a adoção de estéticas “nacionais” entre os compositores e alunos, pode ser visto no artigo *A Música e o Povo*, de autoria de Guilherme Leanza. Depois de dissertar sobre a falta de público nas salas de concertos o autor faz sua convocação.

Compositores! Não vos queixeis de serdes incompreendidos. Mergulhai no povo. Vós é que deveis compreendê-lo. Buscai inspiração nesse imenso caudal artístico [que] é o folclore. Analisai os sentimentos estéticos genuínos da massa. Cantai com ela. Auscultai a alma nacional , que se revela, confusamente (...). Retemperai alí vossas liras. E sereis os intérpretes dos anseios estéticos da nação. E sereis compreendidos porque compreendestes. Não vos pejeis de descer ao povo, que vós também sois o povo! (LEANZA, 1940, p. 55)

Considerando agora os excertos de Andrade Muricy e Guilherme Leanza, retomaremos às questões ligadas à construção de um imaginário nacional.

A defasagem temporal obriga-nos a olhar num espelho que reflete uma imagem distorcida, o contorno do futuro é fugidio, nele a identidade laboriosamente construída nas entranhas do nacional é confrontada ao Outro, o alter ego inalcançável. Afinal, toda identidade é relacional, integra algo que contrasta com sua diferença: as outras nações. Por isso a temática da imitação do estrangeiro é uma constante no debate sobre cultura brasileira. Não qualquer estrangeiro, claro, mas aquele que em princípio teria realizado os ideais da civilização ocidental. (...) “O fato de vivermos numa situação de subalternidade alimentaria nosso “complexo de inferioridade”. Ao olharmos para o Outro, nele projetaríamos de maneira distorcida - dizia-se, alienada - nossas esperanças e frustrações (ORTIZ, 2013, p. 618).

Se considerarmos a questão colocada por Ortiz para o conjunto analisado da *RBM* temos, ao longo de toda a edição do periódico entre 1934 e 1945, a presença contínua de compositores europeus. Artigos como *Porque foi grande Franz Liszt* (BEVILACQUA, 1936, p. 481) e *Debussy, suas obras e seus intérpretes* (LIMA, 1937, p. 125), mesmo sendo bastante diferentes entre si, são exemplos que versam sobre autores europeus. Devemos ter cuidado para não tecer uma afirmação que corrobore com Ortiz de forma precipitada. Contudo, se observarmos os textos de caráter histórico onde o sentido evolutivo aparece de modo mais explícito como em *A Arte* (CAVALCANTI, 1940-41, p. 207) o fio evolutivo é,

invariavelmente, representado pela tradição que remonta à Antiguidade Clássica. Uma narrativa que passa pelo Medievo Europeu, pelo Renascimento, pelo Barroco, Classicismo e Romantismo. Sempre tendo como objeto exclusivo o repertório musical europeu e como pano de fundo a história europeia. Mas esse eurocentrismo revelado nos artigos citados ainda não qualifica plenamente o apontamento de Ortiz. Contudo, encontramos manifestações desse “alter ego inalcançável” no artigo Música em Discos, escrito por Francisco Mignone. Abordando o tema do desenvolvimento tecnológico das gravações fonográficas, Mignone escreve que “As poucas orquestras que existem neste imenso Brasil desenvolvem ciclos limitadíssimos de concertos e estão, conseqüentemente, na impossibilidade de oferecer ao povo uma intensa e importante propaganda da boa música.” (MIGNONE, 1934, p. 90) Deste modo, o disco teria por objetivo suprir essa lacuna de referências de interpretação de obras “importantes” e servir como uma nova ferramenta pedagógica. Uma ferramenta mais direta do que a partitura na medida em que já traria a obra estocada por um especialista e não seria necessário imaginar o resultado sonoro do que está escrito. No próximo excerto do mesmo texto está bem clara a idealização da prática musical na Europa, uma comparação distorcida e alienada como coloca Ortiz.

No velho mundo um estudante de qualquer área ou ciência interessa-se com entusiasmo por tudo que se refere à música. Têm-se, lá, verdadeiros iniciados que conhecem as obras musicais de todos os antigos e modernos, românticos e clássicos e revolucionários ou futuristas. (...) O ambiente, a convivência, as repetidas ocasiões de assistir concertos os tornam prosélitos devotos da arte que celebrou Beethoven (MIGNONE, 1934, p. 91).

E por fim a manifestação das esperanças e frustrações do compositor, quando afirma que: “Na situação atual só vejo no disco a solução desse magno problema cultural; solução, que além de outras vantagens, prestar-se-ia para formar o que ainda não temos: - público!” (MIGNONE, 1934, p. 91)

O texto de Mignone utilizado como exemplo não é o único onde essas questões aparecem de modo explícito, mas o “fervor” de suas palavras acabaram por favorecer a identificação dos elementos apontados por Ortiz. O “ambiente musical” europeu era regularmente acompanhado e retratado em sessões do periódico como as *Cartas de Londres*, enviadas pelo correspondente M. D. Calvocoressi (CALVOCORESSI, 1934, p. 330), (CALVOCORESSI, 1935, p. 210), (CALVOCORESSI, 1936, p. 530), *Vida Musical no Estrangeiro - Suíça* (VAUCHER, 1936, p. 533) e *Cartas do Estrangeiro - Suíça* (VAUCHER, 1937, p. 162), ambas enviadas por Berthe Vaucher.

O texto de Francisco Mignone, em sua escrita apaixonada de artista, fornece indícios para uma outra questão importante. A dura crítica do compositor quanto ao mérito das composições modernas brasileiras, a queixa quanto à falta de público, a esperança depositada na gravação, quando abordam as correntes estéticas europeias não descreve nenhuma das disputas locais. Sugerimos que a idealização dos conteúdos europeus fomentou nos autores da RBM uma construção de discurso que não incorporava as disputas, as fragilidades e o grau de disseminação dessas ideias em seus contextos originários. Ou seja, os contextos europeus de surgimento dessas correntes, uma vez ignorados pelos autores da RBM, eram assumidos integralmente como uma problemática do contexto brasileiro. Não nos cabe aqui dissertar sobre as questões filosóficas, musicais e as disputas do campo no velho continente. Partimos da premissa que o longo arco de tempo - que abarca desde J. S. Bach a A. Schoenberg, duas das principais referências artísticas citadas - e a diversidade de países e culturas atravessadas por narrativas apresentam, necessariamente, disputas e dificuldades de diversas ordens. Portanto visões homogeneizadoras de um período tão longo e contextos culturais tão diversos não podem ser sustentadas atualmente, embora tenha sido uma marca do período. Contudo, citarei um exemplo contido no próprio periódico, para ilustrar os elos indissociáveis entre as dimensões social, comercial e artística que as narrativas em questão não abarcavam.

Na sessão intitulada *Periódicos em Revista*, escrita em 1934 por Antonio Sá Pereira, comentam-se trabalhos considerados importantes de outros periódicos recebidos pelo INM. O autor comenta um artigo da revista francesa *La Revue Musicale* publicado na edição de setembro-outubro de 1933 sobre a primeira publicação integral das “Cartas de Chopin” pela edição Malfère, Paris. (SÁ PEREIRA, 1934, p. 67). Citaremos duas passagens dessas cartas que evidenciam questões comerciais e sociais enfrentadas por Chopin. Trecho da carta enviada a Camille Pleyel da cidade de Valdemosa em janeiro de 1839:

Caro amigo. Envio-lhe emfim os meus Preludios, que terminei sobre seu piano (...). Encarreguei Fontana de lhe entregar o manuscrito. - Quero mil e quinhentos francos para a [liberação dos direitos de comercialização] França e Inglaterra. Como sabe, Probst ficou, por mil francos, com a propriedade para Haertel na Alemanha. (...) Já que aceitou o duro encargo de ser meu editor, preciso preveni-lo, carissimo amigo, de que tenho ainda outros manuscritos ás suas ordens (...). Isto lhe irá caindo sobre os ombros, si assim quizer, de mez em mez, até a chegada do autor que então lhe dirá mais do que pode escrever. (...) [Por fim] Acabo de verificar que não lhe agradei pelo piano - e que só falei em dinheiro. Decididamente, sou um homem de negócios! (CHOPIN apud SÁ PEREIRA, 1934, p. 68).

Trecho de uma carta enviada de Londres a um amigo polonês não nomeado. A carta foi escrita em 1848, um ano antes de sua morte por tuberculose. Antonio Sá Pereira afirma que a viagem a Londres tinha o objetivo de “restaurar suas finanças, também seriamente

necessitadas, para depois poder cuidar da saúde.” (CHOPIN apud SÁ PEREIRA, 1934, p. 68).

Eis o trecho:

O tempo não está bom, desde uma semana, e isto não me faz bem. Por outro lado, sou obrigado a sair todos os dias e frequentar a sociedade, até altas horas da noite. Faltam-me forças para levar semelhante vida. Ainda se isto rendesse alguma coisa, mas até agora só dei duas soirées pagas a vinte guinéus. Dou algumas lições em casa, a um guinéus por lição, mas não vejo ainda a possibilidade de dar um concerto serio. Toquei deante da rainha, do principe Alberto, do principe da Prussia, de Wellington, e de tudo que ha de mais elegante em Londres, (...) E foi um sucesso, ao que parece. Mas não é que até o dia 23 a côrte está de luto por causa de uma tia qualquer! E por isto, penso, não serei convidado (CHOPIN apud SÁ PEREIRA, 1934, p. 68).

Embora os fragmentos retirados das cartas escritas por Chopin datem da primeira metade do século XIX, acreditamos que eles ilustram o ponto levantado anteriormente: a obrigatoriedade de proximidade com as camadas superiores da sociedade, a regularidade e funcionalidade do trabalho composicional, a visão mercadológica relacionada à qualidade das obras, a exploração capitalista das obras do artista que morreu com dificuldades financeiras, etc.

Nobert Elias (1995) descreve as dificuldades econômicas de um músico que buscou se desvencilhar da relação de dependência do patronato da corte e se tornar o primeiro compositor autônomo ainda num momento de fragilidade da burguesia em ascensão²³. Já Franz Rueb (2001), descreve a importância que teve para J. S. Bach, em sua trajetória, dominar os processos de construção e manutenção de órgãos. O “velho Bach”, como ficou conhecido no final da vida já num uso bastante pejorativo da expressão, chegou a ser um dos músicos mais requisitados para testar os equipamentos recém construídos de seu tempo. Embora Elias e Rueb pareçam fios soltos de nossa pesquisa, as figuras de Mozart e J. S. Bach, por eles retratadas, aparecem de modo central na absoluta maioria das “Histórias Universais da Música” escritas no século XX. Essa centralidade não é diferente na *Revista Brasileira de Música*. Na obra citada, além de um consistente trabalho biográfico, Franz Rueb também descreve o processo de construção de J. S Bach como um dos pilares da “História da Música”.

²³ Beethoven, 15 anos mais novo que Mozart enfrentou menos obstáculos para se estabelecer como autônomo (ELIAS, 1994, p.43)

Eis alguns marcos descritos pelo autor sobre este processo.

1) a retomada das obras de Bach – executadas, depois de sua morte, esporádica e pontualmente por alguns organistas - no início do século XIX por “Robert Schumann [para] atacar por diversos flancos a música de salão e o virtuosismo da música italiana da época [dentro da Alemanha], a música mecanizada e trivial ...” (RUEB, 2001, p. 31)

2) a transformação de J. S. Bach como

[...] figura central da autoconsciência nacional alemã. Ele tornou-se o fundador “da música alemã”, um recurso de retórica alimentado pelos movimentos nacionalistas. Os propagandistas dessa condição de Bach eram Schumann, Mendelssohn, Liszt, Wagner e Brahms. Os românticos descobriram em Bach seu verdadeiro pai, homem que, acima de todos eles, era também o início de tudo. Com admiração e assombro, os românticos chegaram à conclusão de que podiam obter de Bach tudo o que lhes falava de perto ao coração (RUEB, 2001, p. 32).

3) A crescente aceitação e recepção das obras de J. S. Bach na França a partir da segunda metade do século XIX.

Os grandes passos para a receptividade a Bach na França foram dados, então, por dois homens em Paris, no ano de 1893: o francês Charles Marie Widor e o alsaciano Albert Schweitzer. [...] chamado em 1890 para atuar como professor no Conservatório de Paris, Widor foi, em sua época, provavelmente o organista mais conhecido em toda a França. Depois da Revolução Francesa de 1789, o órgão tinha sido vítima da secularização. A partir de 1815, os organistas assumiram a tarefa de, por assim dizer, resgatar o instrumento do esquecimento a que ele tinha sido relegado e conduzi-lo de volta ao culto religioso. [...] Na segunda metade do século XIX, Widor foi o músico que mais se engajou no sentido de preparar caminho para a receptividade de Bach na França [...]. A nova escola de órgão na França tem sua pedra filosofal em Bach (RUEB, 2001, p. 36-37).

E sobre a secularização da obra de J. S. Bach na França.

Albert Schweitzer traduziu para Widor (...) textos que havia escrito sobre as obras de Bach. O aluno explicou ao professor em que se fundamentavam seus textos, contou-lhe sobre Bach, mostrou-lhe partituras e esclareceu-lhe várias passagens. Widor incentivou Schweitzer a escrever um livro sobre Bach destinado aos músicos franceses. O livro foi publicado então em 1906, primeiramente em língua francesa (RUEB, 2001, p. 37).

Rueb também aponta que a afirmação de Schweitzer feita a Philipp Spitta, biógrafo de Bach acabou por lançar “[...] a pedra fundamental de um julgamento capaz de fazer jus à arte de Bach [...] ele abandonou o ponto de vista da Igreja, algo que outros tantos bachianos não estavam em condições de fazer.” (RUEB, 2001, p. 38).

A desvinculação entre a obra de J. S. Bach e a prática religiosa protestante, ou seja a secularização de suas músicas, acabou por consolidar a aceitação do compositor na França e, a partir dela, outras regiões da Europa e das Américas. Eis a afirmação de Schweitzer:

Aquele que se liberta da afetação da música sacra passa a ter uma compreensão sem fronteiras da arte de Bach, inclusive sob aspectos que são negados por aqueles que não entendem que a arte, a música era sempre mais importante que a liturgia, pois ele queria e podia sustentar a liturgia apenas com arte (Schweitzer apud RUEB, 2001, p. 38).

Por mais que as citações feitas anteriormente pareçam deslocadas em nossa pesquisa, elas apontam dados importantes para a compreensão do contexto histórico, social e cultural onde estava sendo produzida a RBM. Inúmeros artigos do periódico foram dedicados a Mozart, J. S. Bach e ao Conservatório de Paris. Além disso, a primazia do piano como principal instrumento musical lecionado no INM guarda esse elo histórico. Eis alguns exemplos:

- J. S. Bach (BEVILACQUA, 1935, 1º fascículo, p.1)
- Dois coraes de J. S. Bach (BEVILACQUA, 1935, 2º fascículo, p.127)
- Mozart e seu mais recente biographo (FRANÇA, 1935, 2º fascículo, p.149)
- A Música original para dois pianos de Bach aos contemporâneos (BISSCHOPINCK, 1937, 3º e 4º fascículo, p.103)
- O Conservatório de Paris (RABAUD, 1938, 3º fascículo, p.1)
- Comentários sobre o ensino do piano (TAVARES, 1938, 3º fascículo, p.32)
- Melodias alemãs e brasileiras (CASTRO, 1938, 4º fascículo, p.37)

Esses artigos são apenas alguns exemplos, mais do que da que influência, da presença constante desses compositores e do conservatório de Paris para o INM e para a RBM. Rueb aponta que “A Escola de Viena²⁴ [...] via a história da Música numa linha que vinha de Bach, passava por Beethoven, Brahms, Wagner, Mahler, e chegava a Schönberg” (RUEB, 2001, p. 43).

O que todos esses elementos apontam é que o momento de criação da RBM é sincrônico à elaboração das escritas das “Histórias Universais da Música”. Na primeira metade do século XX já haviam sido superadas questões religiosas que mantiveram o

²⁴ Franz Rueb se refere aqui a Segunda Escola de Viena, formada pelo próprio Schoenberg e seus alunos Alban Berg, Anton Webern entre outros. A marca desta escola foi o rompimento com uso do sistema tonal como material composicional durante a primeira metade do século XX.

repertório de J. S. Bach circunscrito ao universo alemão e protestante. Já haviam sido assentadas as bases de uma narrativa nacionalista da cultura germânica, onde Bach foi colocado como pilar. Para o assentamento dessas bases já haviam sido criadas ideologias contrárias ao “[...] virtuosismo da música italiana da época, a música mecanizada e trivial (dos salões e bailes) [...]” (RUEB, 2001, p. 31).

Assim, embora a música composta por J. S. Bach, em seu contexto original, não tivesse nenhuma intenção de fomentar a construção de um caráter nacional

[...] a história alemã da música, escrita a partir de então, não mediu esforços para, de um lado, ressaltar a superioridade da cultura e particularmente da música alemã e, de outro, denunciar “a vaidade, a cobiça e a imoralidade” da produção musical francesa e italiana. Nessas campanhas publicitárias nacionalistas e chauvinistas, Bach transformou-se num trunfo cobiçado, inescrupulosamente usado e abusado. E essa linha de frases feitas estende-se por todo o século XIX (RUEB, 2001, p. 49).

Embora as questões culturais da primeira metade do século XX na Europa, incluindo as duas guerras mundiais, onde tem início a criação da RBM, sejam bastante complexas é importante apontar a consolidação de uma narrativa universal sobre música a partir dos compositores europeus. O *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, com seus 20 volumes da edição de 1980, teve seus 4 volumes iniciais publicados entre 1879 e 1889, recebendo novas e ampliadas edições em 1904-1910, 1927, 1940, 1954 e 1980²⁵. Sob a perspectiva musicológica, Joseph Kerman afirma que o movimento musical modernista europeu pós Primeira Guerra acabou por converter muitos musicólogos em conservadores musicais. Deste modo mantiveram suas pesquisas voltadas ao século XIX e seus compositores.

De fato, quase até os dias de hoje, a contínua evolução orgânica do modelo da grande música permaneceu, para muitos músicos, um dogma inconsciente. Como defensores aguerridos do modelo tradicional da música erudita ocidental, num mundo onde ecoavam músicas de todas as categorias, classes, eras, tribos e culturas, os analistas parecem querer examinar cada vez mais minuciosamente um número cada vez mais restrito de obras musicais (KERMAN, 1987, p. 90-91).

Essa observação de Kerman, se pensada em relação ao contexto brasileiro do INM e da RBM, fornece elementos complementares sobre a questão que coloquei da absorção das disputas estético-ideológicas oriundas da Europa em território nacional. No contexto musical e cultural brasileiro em questão, a pesquisa e organização de acervos, a construção de “*Histórias da Música Brasileira*”, a composição de obras pensadas nacionalmente, a eleição de obras do passado para integrar o cânone nacional, enfim, tudo isso ainda estava ou por

²⁵ Informação retirada do verbete Grove, Sir George, da edição concisa do próprio dicionário Ed. Zahar, 1994.

fazer, ou em processo de elaboração. Se o modernismo na Europa surgiu para provocar a ruptura de tradições e modelos já existentes e instaurados, o caso brasileiro guarda diferenças importantes. Aqui, a construção da tradição, o surgimento das narrativas nacionais sobre a história da música se deu ao mesmo tempo que a influência disruptiva do *modernismo*. Ou seja, estes dois movimentos foram sincrônicos e precisam ser analisados com tal. Para exemplificar essa especificidade do caso brasileiro, tomemos alguns dados sobre os livros intitulados *História da Música Brasileira* ou similares. Traremos para nossa discussão um artigo do musicólogo Paulo Castagna (2007) sobre uma série de matérias intitulado “Um século de Música Brasileira”. O material abordado por esse pesquisador foi escrito pelo crítico José Rodrigues Barbosa e publicado no jornal *O Estado de São Paulo* durante o mês de setembro de 1922 como parte das comemorações pelo Centenário da Independência do Brasil. CASTAGNA aponta que na “*Belle Époque*” brasileira o trabalho jornalístico

[...] distanciou-se da simples crônica musical dos períodos anteriores, para discutir questões éticas, estéticas e ideológicas da produção e da prática musical no Brasil, contribuindo para o reconhecimento de que a música, qualquer que fosse sua tipologia, poderia servir de forma eficaz à construção da nacionalidade. Além disso, da crítica jornalística nasceram as primeiras obras destinadas a tratar a música sob o ponto de vista histórico. Quase ao mesmo tempo, surgiram as primeiras histórias brasileiras da música européia e as primeiras histórias da música brasileira por autores europeus residentes no Brasil ou por autores brasileiros natos (CASTAGNA, 2007, p. 03).

O excerto sintetiza com maestria os elementos que o autor detalhou ao longo do artigo. Ainda assim julgamos importante mencionar outros dados apresentados pelo musicólogo. A escolha de José Rodrigues Barbosa - nascido em MG mas residente do RJ - precisa ser vista como parte do projeto paulista de liderar a nacionalização do Brasil “encabeçada” nas décadas de 1910 e 1920 por Washington Luiz. A inexistência de nomes paulistas “ [...] em condições de escrever um texto dessa natureza em 1922 [...]” (CASTAGNA, 2007, p.04) posto que o próprio Mário de Andrade e outros importantes musicólogos citados pelo autor ainda não haviam iniciado a pesquisa e publicação de trabalhos desta natureza. Outros detalhes pertinentes mas secundários em nossa pesquisa são apresentados. Contudo, os elementos centrais que desejamos ilustrar a partir do artigo de Castagna é a simultaneidade da criação das primeiras “Histórias da Música” cuja abordagem se modifica.

Passou-se, então, a se falar em “música no Brasil”, “música do Brasil” ou “música brasileira”, quando, até então, a vertente mais patriótica pensava quase somente em música de “autores brasileiros”. Apesar dos esforços dos escritores que se dedicaram ao assunto, até 1915 o conceito de “história” aplicado à música ainda era uma novidade, como demonstrava o crítico do *Jornal do Comércio* [...] (CASTAGNA, 2007, p. 03).

A diferença na construção de narrativas que se modificam de música de “autores brasileiros” para música “no” ou “do” Brasil é bastante significativa para os propósitos desta pesquisa. Esta diferença sugere uma reelaboração teórico-ideológica entre elementos musicais e a concepção do Estado e do tempo. É importante constatar que existe uma sincronia entre a escrita e publicação de trabalhos musicais que buscaram elaborar narrativas nacionais e a questão da Identidade Nacional analisada por Renato Ortiz (2013) e apresentada no início deste capítulo. Pensando caminhos para uma história da musicologia brasileira, Castagna traz um quadro bastante completo das obras deste gênero publicadas no Brasil e que reproduziremos apenas parcialmente.

- MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil*. 1908
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 1926
- CERNICHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*. 1926
- ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*. 1929
- ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. 1941
- SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. 1942
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira* (segunda edição). 1942.
- ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. [c.1948]
- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. 1948
- AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *Música e músicos do Brasil*. 1950
- AZEVEDO, Luís-Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. 1956
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música do Brasil*. 1957
- (CASTAGNA, 2004, p. 05)

Depois do trabalho de França, publicado em 1957, existe um hiato de quase 20 anos na publicação de obras similares. Este hiato de publicações do gênero foi interrompido por José Ramos Tinhorão em 1974, com sua *Pequena história da Música Popular*. Mas vamos nos concentrar somente na lista de livros em questão. Dos 13 livros listados acima, nove foram publicados num período um pouco mais estendido que o da RBM, sendo que todos os autores contribuíram com a escrita de textos para o periódico. Importante portanto, como mais um elemento a ser considerado como pertencente ao contexto onde a RBM foi publicada, a coexistência da construção de narrativas históricas sobre a música “no” ou “do” Brasil e ideias modernistas com suas práticas de ruptura formal e tonal. Se na Europa o *modernismo*

foi elaborado para romper com as práticas composicionais e narrativas já existentes, no Brasil o início do pensamento sobre o passado foi simultâneo ao surgimento do pensamento de rompimento com as tradições anteriores. As questões geradas por essa particularidade do caso brasileiro podem ser analisadas de inúmeras formas. Acredito que a própria organização e preservação de acervos musicais tão cara e problemática aos musicólogos tenha sofrido influência significativa dessa dinâmica. A pedagogia musical idem. Para os propósitos de nosso trabalho, contudo, nos concentraremos, como já exaustivamente mencionado, na dimensão histórica e, no terceiro capítulo, na análise dos conceitos música erudita (ME) e música popular (MP) tal como surgem nas páginas da RBM.

Com essa colocação encerramos, a nosso ver, a apresentação de algumas das principais ideias e questões presentes no contexto histórico onde a *Revista Brasileira de Música* foi pensada e publicada. Passaremos agora a um novo recorte, ano a ano, voltado à descrição física e questões estruturais do periódico. Com isso, buscamos apresentar, não mais ideias gerais da RBM e seu contexto mas o processo de mudança na estrutura e na orientação do periódico.

3.2 A Revista Brasileira de Música ano a ano entre 1934-1945

A *Revista Brasileira da Música* teve sua concepção inicial prevista em quatro fascículos constituindo um volume anual. O assinante receberia ao final do quarto fascículo uma capa e um índice contendo título e paginação completa para encadernar em um volume único. A numeração das páginas também seria contínua. Ou seja, o primeiro fascículo de 1934 termina na página 112, o segundo começa na 113 e assim por diante. Os quatro fascículos foram pensados para serem lançados em março, junho, setembro e dezembro. O Volume I, de 1934 aparentemente manteve o calendário sem atrasos. Além das sessões com assuntos variados e que detalharemos mais adiante, cada fascículo traria um *Suplemento Musical (SM)*, uma obra impressa em partitura. No primeiro fascículo de 1934, na sessão intitulada *Arquivo de música brasileira*, Luiz-Heitor Corrêa de Azevedo apresenta sua intenção inicial e que se tornou realidade com a publicação da RBM. No texto, Luiz-Heitor deixa claro que sua motivação antecede a criação do periódico, pois desde o centenário do Padre José Maurício, em abril de 1930, já articulava a edição e impressão de obras apenas existentes em manuscritos no acervo da biblioteca do INM. Segundo o autor, quase a totalidade dos manuscritos dos “velhos mestres brasileiros” não haviam ainda sido publicada. Esse fato gerava, para ele, alguns problemas. A deterioração dos manuscritos e a falta de disseminação

de obras consideradas importantes eram alguns deles. Assim, aproveitando a criação da RBM, Luiz-Heitor conseguiu com que fossem editadas e incorporadas à estrutura do periódico a impressão de algumas dessas obras musicais. Diferentemente da RBM, o *Suplemento Musical* foi estruturado como um volume bienal tendo portanto folha de rosto, paginação e índice com estrutura própria. Desta forma, o assinante deveria encadernar anualmente os volumes da RBM e bienalmente o *Suplemento Musical* e portanto constituindo o seu próprio *Arquivo de música brasileira* - título do texto em questão.

Essa diferença só foi descrita neste texto escrito por Luiz-Heitor e não consta em nenhum outro lugar de descrição geral do periódico como o sumário. Este, localizado na página 61 do 1º fascículo de 1934. Essa diferença de periodicidade, a princípio, também era desconhecida pelo encadernador dos originais consultados. Se por um lado a encadernação ajudou na preservação do material, ela também dificultou o acesso na forma pretendida pelos criadores do periódico. Os *Suplementos Musicais* foram mantidos na estrutura dos fascículos, alguns no meio, outros no final. Os fascículos e volumes, consultados na biblioteca do Museu do Ipiranga, também foram encadernados com critérios que desconhecemos pois ora juntaram, ora separaram fascículos do mesmo volume. Essas características do material consultado geraram dificuldades em algo que, em si, já foi publicado de modo bastante irregular e que sofreu modificações significativas em sua estrutura no período em questão. Além disso, embora o acervo do Museu Paulista seja a instituição que abriga a coleção mais completa da RBM na cidade de São Paulo, esta contém lacunas que foram sanadas de outras formas, por esta pesquisa, como já foi mencionado²⁶.

A comissão diretora da RBM no ano de 1934 era composta por: Guilherme Fontainha (presidente), professor Lorenzo Fernandez e Luiz Moretzsohn e Luiz-Heitor Corrêa de Azevedo (secretário de redação). O primeiro fascículo do Volume I (março de 1934) possui 16 artigos e 3 sessões. Todos os outros fascículos mantiveram dimensões, estrutura e periodicidade inalteradas. O segundo fascículo foi publicado em junho de 1934, o terceiro em setembro e o quarto em dezembro do mesmo ano. A paginação dos fascículos é sequencial.

O Volume II, de 1935, já padeceu de uma certa irregularidade na sua publicação. O primeiro fascículo veio a público na data prevista (março de 1935) mas o segundo já traz a indicação “junho (publicado em novembro de 1935)” no artigo de abertura, página 93. O terceiro fascículo apresenta uma correção semelhante em seu artigo de abertura na página

²⁶ Os exemplares que não constam na biblioteca do Museu Paulista foram encontrados na Biblioteca da ECA (USP) e digitalizados na Biblioteca digital da Escola de Música da UFRJ <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=BibDigENM2&PagFis=764>

169, com os dizeres “Setembro, 1935 (Publicado em Fevereiro de 1936)”. O quarto e último fascículo contém igual observação no artigo de abertura. Na página 261 consta, acima do corpo do texto, a observação “Publicado em março de 1936”. As capas dos fascículos mantiveram as datas pretendidas (março, junho, setembro e dezembro) e o site da biblioteca digital da UFRJ manteve essa mesma datação. Apenas a partir da consulta do corpo do periódico foi possível identificar esse dado. O atraso expressivo da publicação já no segundo ano de sua existência sugere uma fragilidade nas condições de manutenção de sua produção. A tarefa, levada a cabo a partir de recursos próprios do INM, vincula necessariamente a continuidade de produção dos volumes ao recurso adquirido com a venda de exemplares. Esse recurso não pode ser visto como secundário ou facultativo na manutenção da publicação. O caráter comercial do empreendimento é perceptível nas páginas que contêm o preço dos fascículos separados, da assinatura anual e das promoções para alunos do INM. A quantidade de exemplares a serem vendidos haviam sido superestimadas? O mercado consumidor de profissionais da música teria dimensões que não permitiriam a sustentação deste tipo de publicação? Ou os professores do INM estariam simplesmente sobrecarregados em suas tarefas pedagógicas e criativas? Essas são algumas entre várias perguntas que podemos fazer sem obter uma resposta segura. Contudo, diversos artigos da própria RBM abordam as dificuldades do trabalho musical no período. A dificuldade de fixar um preço digno para as aulas, que acaba por obrigar o profissional a dar muitas aulas e, portanto, praticar pouco seu instrumento e realizar recitais apenas esporadicamente; a deslealdade entre professores na precificação das aulas; a música mecânica (o rádio e o disco) tomando o lugar da execução ao vivo; a falta de “cultura” da população para ouvir “boa música”. A lista é extensa e já foi suficientemente explorada e citada em outras ocasiões. A recorrência dessa temática fortalece nossa hipótese de que as dificuldades enfrentadas eram majoritariamente relacionadas a um mercado incipiente e economicamente frágil e limitado. O musicólogo Paulo Castagna, fazendo um balanço dos artigos sobre os periódicos produzidos no Brasil desde o século XIX é categórico em afirmar que:

Observa-se, no entanto, que pelas listagens até agora apresentadas, uma das grandes características dos periódicos musicais brasileiros é uma existência efêmera. Poucos duraram mais de 10 anos e sua duração média é de três a quatro anos, como já assinalara Irati ANTONIO. À exceção da Revista Brasileira de Música (Rio de Janeiro, 1934-1944, 1962-1963, 1981-1995), que nas três fases descontínuas em que foi impressa somou menos de 30 anos de existência, não há no Brasil periódicos da longevidade de alguns periódicos latino-americanos [...] (CASTAGNA, 2006, p. 15)

No artigo em questão, o musicólogo se restringe à quantidade de títulos acrescentados por pesquisador e à relação de influência mútua entre os musicólogos que se encarregaram dessa tarefa. Queremos, a partir da citação de Castagna, afirmar que a RBM, mesmo enfrentando dificuldades, teve uma duração relevante e atípica entre os periódicos especializados do setor. O vínculo do periódico com uma instituição de ensino superior, nesse sentido, foi crucial para sua longevidade.

O Volume III, de 1936, teve como foco principal de sua publicação homenagear o compositor Carlos Gomes (1836-1896) no ano de seu centenário. Foi publicado um fascículo especial, com edição luxuosa para os padrões da RBM e 480 páginas em julho do mesmo ano, unindo assim em uma única publicação o primeiro e o segundo fascículos. O terceiro e quarto fascículos, por sua vez, padeceram dos gastos realizados com o fascículo anterior. Publicados conjuntamente (3º e 4º), sem indicação do mês e sem o *Suplemento Musical*, a edição saiu do prelo para completar o Volume III alcançando um total de 602 páginas.

A capa do Volume IV, de 1937, ostenta em seu rodapé a mudança do nome da instituição que deixa de se chamar Instituto Nacional de Música (INM) para se chamar Escola Nacional de Música (ENM). A Universidade do Rio de Janeiro também tem seu nome alterado para Universidade do Brasil e a palavra música passa a ser grafada com acento agudo no “u”. Neste ano, o primeiro e o segundo fascículo também foram publicados conjuntamente. As informações presentes no cabeçalho de abertura - sobre o primeiro artigo - continua sem conter a indicação do mês, bem como a capa, reafirmando assim uma flexibilização do cronograma de publicação. A folha do sumário, que traz, entre outras informações, o endereço para correspondência e os nomes da comissão diretora, apresenta agora a descrição “4 FASCÍCULOS ANUAIS” no lugar da descrição “*Publicação Trimestral*” mantida até o ano anterior. A quantidade de páginas deste fascículo “duplo” - 90 ao todo - não ultrapassa a de um único fascículo dos anos anteriores e também não contém o *Suplemento Musical*. Ainda assim, o preço afixado na contracapa é de 6\$000, referente ao preço de dois fascículos somados. Esta manobra financeira sugere fragilidades semelhantes às já mencionadas e, portanto, evitarei a repetição de argumentos. O terceiro e quarto fascículos, publicados também conjuntamente, têm uma edição um pouco mais robusta - 130 páginas - que não contém o *Suplemento Musical* conforme consta na já regular observação abaixo do sumário.

Os quatro volumes iniciais da RBM (1934, 1935, 1936 e 1937) marcam um período sob a mesma comissão diretora, paginação sequencial ligando os 4 fascículos e manutenção da publicação amparada em recursos próprios da instituição. Quanto ao conteúdo, a

heterogeneidade temática foi mantida, de tal modo que não encontramos indícios que sugerem uma mudança na orientação do periódico ou influência do regime político da esfera federal.

O Volume V, de 1938, tem sua comissão diretora formada pelo professor Antônio de Sá Pereira (presidente) - e recentemente empossado como diretor da ENM - , o prof. Lorenzo Fernandez que já integrava a comissão anterior e o prof. Bernardo Eisenlohr, substituindo o prof. Luiz Moretzsohn falecido recentemente²⁷. Além destes nomes, o prof. Assuero Garritano figura como encarregado interino da redação. A coleção do Museu Paulista²⁸ infelizmente não tem o primeiro e o segundo fascículos de 1938. Contudo, os fascículos subsequentes retomam curiosamente o cronograma de 1934, sendo o terceiro publicado em setembro e o quarto em dezembro de 1938. Na base da capa, além da informação tradicional “Publicada pela Escola nacional de Música da Universidade do Brasil” consta uma nova informação - “Ministerio da Educação e Saúde”. Este complemento nas informações da capa da RBM pode ser considerado mais um indício do processo de centralização do poder nas mãos do governo federal. Contudo, mesmo diante do recrudescimento político e restrições das liberdades civis pós golpe de 10 de novembro de 1937 que conduziu ao chamado Estado Novo, nenhum outro elemento do periódico sugere uma mudança de suas diretrizes básicas. A numeração deixou de ser sequencial e passou a ser independente em cada fascículo. As dimensões do periódico se mantiveram semelhantes, o terceiro fascículo com 71 páginas e o quarto com 98. O conteúdo dos artigos manteve a mesma direção com seus tradicionais temas: ensino do piano, técnica vocal, história da música, questões teóricas, biografias de compositores, resenhas de livros e divulgação de acontecimentos musicais julgados relevantes. O *Suplemento Musical*, há muito suprimido das edições da RBM, ainda recebe a tradicional menção de sua ausência nas informações do sumário.

O Volume VI, referente ao ano de 1939, infelizmente também é uma ausência sentida nos acervos consultados.

O primeiro fascículo do Volume VII sofreu um atraso tão significativo em sua publicação que foi tomada a decisão de dar uma periodicidade bienal. A paginação do periódico retoma seu formato contínuo que atravessa todos os fascículos. Assim, acima do artigo de abertura do segundo fascículo, página 100, está indicado “1940-1941”. Na última página do segundo fascículo, p. 202, um “Aviso importante” menciona o atraso na publicação

²⁷ No sumário da *RBM* de 1937 onde constam os dados referentes a comissão diretora o nome de Luiz Moretzsohn está seguido do símbolo (†) indicando seu falecimento. Infelizmente não localizamos informações complementares no corpo de nenhum dos fascículos pesquisados.

²⁸ Além desta biblioteca foram pesquisadas as bibliotecas Mário de Andrade e a Brasileira Guita e José Mindlin (USP). A Biblioteca da ECA (USP) estava em greve durante essa etapa da pesquisa e não teve seu acervo pesquisado.

em 1940 e informa que o volume VII terá, excepcionalmente, cinco fascículos e corresponderá ao biênio já mencionado. Contudo, análise do material constatou apenas 4 fascículos num total de 386 páginas. Essa informação foi reforçada no Volume IX de 1943, que apresenta um resumo das edições anteriores ao lado do sumário. Em relação ao conteúdo, o ano de 1940 corresponde ao cinquentenário da instituição criada²⁹ com a *República*. Esse fato polarizou portanto grande parte dos artigos do primeiro fascículo do periódico. Ainda assim, uma novidade sutil merece destaque. *O problema da educação musical infantil* (RBM, 1940, p. 40) escrito pelo então diretor da ENM, é o primeiro artigo de cunho pedagógico que diferencia a prática e a metodologia da educação na infância de outras práticas. Não que a criança não tenha sido mencionada em outros artigos, mas o modo como a infância é abordada, ainda que subjetivamente, é diferente dos artigos de edições anteriores. Um estudo sobre esses artigos seria bastante interessante mas, infelizmente, está fora dos propósitos desta pesquisa. Pois bem, de modo geral, fala-se nos artigos anteriores, da importância de se promover a iniciação musical ainda na infância. No entanto, essa ideia está mais próxima da antiga imagem do jovem virtuoso, já apresentada anteriormente, ou da infância como etapa preparatória do músico adulto. A educação pensada para as crianças como parte do desenvolvimento infantil em si é uma novidade. Lembremos que a pesquisa excedeu modestamente o conteúdo dos periódicos e portanto não existem subsídios para apontar a centralidade deste artigo em um contexto mais amplo. Dentro do periódico ele é inovador em sua abordagem. O segundo fascículo, já publicado no ano de 1941, caminhou na mesma direção. Agora com um artigo de 76 páginas intitulado *Contribuição ao ensino de música e canto coral na escola primária* (CORTE REAL, 1941, p. 101) abrindo a edição. O maior artigo publicado nos 10 anos em que a RBM veio a público versa sobre as contribuições do ensino musical do ponto de vista físico, intelectual, moral, pedagógico, cívico, patriótico e social. Muito poderia ser dito sobre este trabalho mas nos ateremos ao seu objetivo principal: normatizar o ensino musical nas escolas de ensino regular. Esse artigo não é dedicado aos compositores, ou aos músicos especialistas e sim ao professor regular que tem certa familiaridade com a música e que está, em sua instituição, incumbido da educação musical dos alunos do ensino regular. Assim, o artigo pode ser visto como um manual didático praticamente autônomo em relação ao conjunto da RBM e que se encerra em si. Ele traz a estrutura e funcionamento do aparelho fonatório, a época de mudança de voz das crianças, os tipos de vozes e a classificação das mesmas, a forma de organização dos coros, indicações de

²⁹ Trata-se como já mencionado anteriormente do Conservatório Imperial que teve seu nome alterado com a mudança do regime político.

regência, questões interpretativas, métodos de ensino e até um “programa para o ensino elementar de música e canto coral nas escolas primárias” (CORTE REAL, 1941, p. 169). Não é precipitado dizer que o artigo escrito por Antônio T. Corte Real e publicado neste periódico de circulação nacional visava lançar as bases, ou melhor, divulgar as bases de uma nova concepção educacional da escola primária onde a música adquiria um *status* de maior relevância. Muitas informações poderiam ser coletadas a esse respeito mas retomemos o raciocínio que vinha sendo feito. Esse artigo, que praticamente monopolizou o segundo fascículo de 1941, pode ser visto como um indício da influência do Ministério da Educação e Saúde que até então não havia sido percebida dentro da RBM. Lembremos aqui a expressão “modernização conservadora” lembrada por Schwartzman para se referir ao governo Vargas.

A modernização [empregada por Capanema no Ministério da Educação e Saúde] se manifestava em seu desejo de criar um sistema educacional forte e abrangente e na preocupação constante com a atividade cultural e artística. O lado conservador se manifestava de muitas formas distintas: pela concentração do poder, que não permitia a organização de instituições educacionais e culturais livres e autônomas fora da tutela ministerial; pela concepção basicamente estetizante, quando não utilitária, da cultura e das artes. A música, a poesia, a pintura, o patrimônio cultural do país, tudo isto era, na medida do possível, apoiado e estimulado, mas basicamente como cultura ornamental, ou, alternativamente, como arte monumental capaz de mobilizar os grandes sentimentos cívicos. Este monumentalismo está presente nos grandes projetos arquitetônicos, no muralismo de Portinari, assim como nos grandes corais cívicos de Villa-Lobos. Pecadilhos ideológicos eram permitidos e tolerados entre poetas e artistas plásticos, desde que não se manifestassem com muita intensidade em suas obras. O Ministro atua, assim, como mecenas das artes, e é retribuído com gratidão. Na área do ensino, no entanto, o controle era mais estrito (SCHWARTZMAN, 1985, s/p³⁰).

Se o artigo sobre a educação na escola primária do segundo fascículo de 1941 nos leva a pensar em um aumento da interferência da esfera política federal sobre o conteúdo do periódico, o fascículo seguinte, terceiro deste volume bienal, não reforça essa idéia. Os artigos retomam suas características e dimensões tradicionais abordando assuntos relativos ao ensino de piano, a história da arte, teoria, resenhas de livros, músicas, etc. Retomemos os argumentos desenvolvidos no capítulo 1 sobre a relação de proximidade entre os diretores do INM, agora ENM, e as instâncias superiores da esfera política. Podemos pensar que a presença de um artigo voltado à pedagogia musical na escola primária não é apenas fruto natural do desenvolvimento do campo da educação. Ele pode ser pensado como um indicativo da manutenção de boas relações diplomáticas entre o corpo diretor da ENM e o Ministério da Educação e Saúde dirigido na época por Gustavo Capanema.

³⁰ O artigo foi consultado no site http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema_interpretacao.htm em 25 de janeiro de 2019 e no formato não contém a indicação precisa da página.

A novidade desse fascículo fica por conta do artigo “Vaqueiros e Cantadores”³¹, que o próprio A. Freitas, autor do artigo, define como um estudo crítico do primeiro volume do livro homônimo escrito por Luiz da Câmara Cascudo. Este artigo marca o início da presença de temas ditos folclóricos na RBM. Essa nova linha de artigos estava associada ao fortalecimento das ideias cívicas e patrióticas. Sentimentos e práticas que talvez tenham se acentuado em função da Segunda Guerra Mundial em curso na Europa. O quarto fascículo de 1941 também caminha no mesmo sentido do anterior. Artigos variados e mais um artigo versando sobre o folclore. O artigo *Primeira Exposição de Folclore Carioca* (RIBEIRO, 1941, p. 333) na realidade é uma transcrição do discurso inaugural da exposição realizado pelo prof. Joaquim Ribeiro no auditório da A. B. I.³². Esse artigo será retomado de modo mais aprofundado no terceiro capítulo.

A Revista Brasileira de Música sofre uma mudança bastante expressiva em sua estrutura no ano de 1942. Na comissão diretora, segundo nota na contra capa, figuram os nomes do professor Bernardo Eisenlohr e de J. Octaviano. Uma informação complementar que não constava em nenhuma das edições anteriores sugere uma alteração na forma de nomeação da comissão. Entre parênteses, abaixo dos nomes da comissão está a nota “Eleitos pela Congregação da E. Nacional de Música, em sessão de 17 de outubro de 1941” (RBM, 1942, contracapa). Como encarregado da redação aparece o nome do professor João Nunes. Em nota semelhante, abaixo do nome aparece “Designado pelo Conselho Técnico-administrativo em 24 de abril de 1942” (RBM, 1942, contracapa). Sugerimos que essas notas são indícios de que reestruturações internas haviam sido feitas recentemente na instituição, criando assim novos processos burocráticos para sua administração.

Em 1942 o periódico passa a ser impresso em um único fascículo, contendo 145 páginas. A distribuição também se modifica e passa a ser feita gratuitamente. Esta gratuidade foi colocada em prática em função da mudança no financiamento do periódico, que passou a ter sua impressão feita pela Imprensa Nacional. Não localizamos na RBM informações mais detalhadas sobre a mudança na origem dos recursos, apenas a informação da gratuidade e o carimbo da Imprensa Nacional ao final da edição a partir de 1942. O conteúdo, no entanto, não sofreu uma mudança radical. Ao lado dos tradicionais assuntos de técnica vocal, história de música, figura mas um artigo sobre folclore. Desta vez sobre o *Bumba meu boi*, escrito por Renato Almeida (ALMEIDA, 1942, p. 32). O aumento do número de páginas do periódico não implicou um aumento do número de artigos. As sessões finais sob responsabilidade d’ A

³¹ As aspas também estão no título original e por esse motivo foram mantidas

³² Este discurso não teve a data informada e nem o nome da abreviação A. B. I.

Redação é que foram sensivelmente ampliadas. O volume VIII traz agora uma descrição bastante pormenorizada da Universidade do Brasil (p.106), da ENM, do movimento da biblioteca (p.134), dos concertos oficiais (p. 121), dos recitais dos diplomados (p.126), audições de alunos (p.130), etc. Em outras palavras, as páginas adicionais do periódico foram usadas para registrar de modo mais minucioso e detalhado as atividades regulares da ENM. O nome de todos os alunos que se apresentaram, a data, a classe e o repertório estão discriminado nestas sessões ao final da RBM. Essa mudança, que nos parece bastante significativa, pode ter variadas origens. Sugerimos que a mudança pode ser fruto de um recurso estatal mais robusto que o montante da própria instituição, fazendo com que informações anteriormente consideradas secundárias pudessem ser incluídas. Outra hipótese é que a ENM, como primeiro curso superior de música no Brasil, tenha adquirido uma projeção nacional e internacional a ponto de tornar importante a divulgação desse tipo de informação. Existem indícios claros dessa internacionalização, inclusive precedentes a essa edição. O *Concurso "Columbia Concerts"* (RBM, 1942, p. 70) descreve o intercâmbio entre músicos brasileiros e norte americanos. As contribuições do musicólogo alemão radicado no Uruguai Francisco Curt Lange desde os primeiros anos da RBM; a criação em Washington, no ano de 1941, da *Divisão de Música da União Pan-Americana* (RBM, 1942, p. 102), que teve como consultor o prof. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, catedrático de folclore da ENM (RBM, 1941, p. 382); a contribuição de Carmen Monroy Nieceke sobre *O México e sua vida musical* (NIECKE, 1941, p. 353) são apenas alguns exemplos dessa projeção. Claro que é importante não perder de vista que este estreitamento de relações com os EUA também estava fortemente ligado ao contexto da guerra e às ações políticas de controle comercial e ideológico da América do Norte sobre os países da América Latina e Central. Enfim, não há no periódico, ou ao menos não localizamos em suas páginas, uma descrição mais detalhada dos acontecimentos que levaram a RBM a essas mudanças estruturais de suas condições de produção. Nos coube, portanto, tecer algumas conjecturas sem caráter afirmativo e que possam nortear pesquisadores e pesquisas futuras em outras fontes.

O Volume IX, de 1943, da Revista Brasileira de Música, manteve as mesmas características do ano anterior, sendo um único fascículo distribuído gratuitamente. As informações sobre a comissão diretora menciona novamente o nome de Antonio Sá Pereira, diretor da ENM, como presidente da comissão, Bernardo Eisenlohr e João Nunes, que na edição anterior estava encarregado da redação. O redator desta edição foi o professor Eurico Nogueira França. Este volume não traz nenhum tipo de informação complementar sobre o modo como foi realizada a escolha da comissão. Com 185 páginas, este volume homenageia o

cinquentenário de Mário de Andrade. Abrindo a edição, um retrato feito por Portinari e na sequência artigos escritos por Carleton Sprague Smith, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Antonio Sá Pereira. Trata-se de textos com, em média, três páginas enaltecendo as qualidades de Mário de Andrade. Sobre esses textos vale mencionar o reconhecimento da importância de Mário em todas as áreas onde atuou. Em nota introdutória a Redação o descreve assim:

[...] espírito de tal forma versátil e proeminente no cenário intelectual brasileiro, que nem sabemos onde e como classificá-lo, pois correríamos o risco de lhe dar um título que seria forçosamente fragmentário. Grande como escritor, poeta, historiador, sociólogo, esteta, crítico de arte, musicólogo, Mário de Andrade é ainda o garimpeiro apaixonado do nosso rico folclore musical (RBM, 1943, p. 07).

Também digno de menção é o reconhecimento do trabalho de Mário de Andrade entre os musicólogos dos Estados Unidos, conforme atesta Carleton Sprague Smith, diretor da divisão de música da biblioteca Pública de Nova York, em seu artigo. O musicólogo norte americano compreende que Mário pertence ao mesmo grupo de Franklin, Jefferson, Rousseau e Romain Roland por sua dedicação tanto à música quanto à literatura (SMITH, 1943, p. 08). Enfim, muitos elogios e informações sobre o “mestre Mário” presentes nesta edição poderiam ser apresentados mas seguiríamos nos afastando dos reais objetivos desta pesquisa. Retomemos o contexto político da época.

Se Portinari cresce e viceja sob a proteção do ministro [Capanema], um outro talento da cultura brasileira não conseguiria senão fenecer. Era Mário de Andrade, expelido do Departamento de Cultura de São Paulo, e desde então angustiado e incapaz de encontrar-se novamente. Do Rio, Capanema lhe oferece vários tipos de trabalho e emprego, que Mário de Andrade eventualmente aceita, mas sem jamais se conformar (SCHWARTZMAN, 1982, p. 394-395).

A colocação de Schwartzman, se relacionada com a edição em questão da RBM, aponta mais um indício de autonomia da ENM sobre o conteúdo do periódico. Se na esfera política do governo federal, Mário de Andrade estava sendo relegado cada vez mais a atuações periféricas, para os docentes da ENM, o morador da Rua Lopes Chaves continuava a ser referência. Mais que isso, continuava como uma referência publicizada em um veículo de comunicação oficial de uma instituição federal. Feita essas colocações sobre Mário de Andrade e a RBM, retomemos a descrição da estrutura do periódico. O IX volume, de 1943, feitas as homenagens, segue seu curso regular de conteúdo. Um artigo do próprio Mário sobre Scarlatti, artigos sobre outros compositores, sobre questões técnicas, história da música e canto encerrando com informações sobre a ENM, os diplomados de 1943 (p. 159), movimento da biblioteca, os concertos oficiais e outras informações consideradas

importantes. Os temas folclóricos aparecem desta vez indiretamente. Primeiro no artigo intitulado *Mário de Andrade e o folclore* (AZEVEDO, 1943, p. 11), depois no artigo “Música Brasileira - Expressão definida de um povo”³³ (FERNANDEZ, 1943, p. 52). Neste artigo, que será aprofundado no terceiro capítulo, o “elemento folclórico” aparece um pouco mais amalgamado à construção de uma narrativa sobre a música brasileira.

O artigo *O pregão chileno* (PLATH, 1943, p. 106) versa sobre toadas típicas daquele país e merece ser citado como presença regular de conteúdos oriundos das América espanhola. Sem alterações significativas em relação ao volume VIII de 1942, encerramos a descrição desta edição.

O volume X, de 1944, é a última edição consecutiva da primeira fase da *Revista Brasileira de Música*. Acreditamos que sua publicação tenha se dado já no ano de 1945 pois contém como primeiro artigo o texto *Oração de paraninfo*. Trata-se de uma “Saudação aos Diplomados de 1944 (...) proferida no Teatro Municipal, na noite de 28 de dezembro” (SÁ PEREIRA, 1944, p. 07). No final do periódico a inscrição “1945 Imprensa Oficial Rio de Janeiro - Brasil” confirma que a RBM foi publicada já entrado o ano de 1945. As edições anteriores que mencionam o aniversário de Mário - em outubro - no passado e a discriminação dos diplomados e outras informações daquele mesmo ano também caminham no mesmo sentido. Uma inscrição semelhante ao volume X confirma que o volume referente ao ano de 1943 foi publicado em 1944, bem como o volume VIII, de 1942, publicado em 1943. Essa é uma das informações imprecisas e que gera confusões nos sistemas de buscas utilizados para localizar os exemplares deste periódico.

A comissão diretora desta edição era formada por Antônio Sá Pereira (Presidente), Bernardo Eisenlohr e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Como redatora consta o nome de Cleofe Person de Mattos. Embora não haja uma indicação explícita como nas outras edições, acreditamos que a distribuição continuou sendo feita gratuitamente pois também não existe menção de preço e a impressão continuou sendo feita pela Imprensa Nacional. A quantidade de páginas continuou sendo exatamente a mesma do ano anterior, 185, e o conteúdo dos artigos e estrutura da RBM manteve o mesmo grau de heterogeneidade dos assuntos abordados. Destacamos contudo alguns artigos para tecer breves comentários. O artigo *Publicações musicais da U. P. A.* escrito por Luís Heitor³⁴ descreve “O movimento destinado a criar uma consciência musical americana [...]” (AZEVEDO, 1944, p. 102). Segundo o autor

³³ As aspas estão no título original e por isso foram respeitadas.

³⁴ Nesta edição o nome do autor está grafado com S, diferentemente das anteriores onde aparece grafado com Z. Mantivemos sempre a grafia de onde está sendo citado o nome.

este movimento tem como “[...] pioneiro o Dr. Francisco Curt Lange que o intitulou Americanismo Musical, tendo fundado posteriormente (...) o Instituto Interamericano de Musicologia.” (AZEVEDO, 1944, p. 102). Posteriormente, em 1941, foi criada em Washington a Divisão de Música da União Pan-Americana, já citada anteriormente. Dentre os primeiros projetos desta *Divisão*, Luís Heitor, que já havia participado como consultor no ano de fundação da mesma, menciona como prioritários a “[...] publicação de uma série de monografias, índices bibliográficos, pequenos léxicos, etc.; destinados a fomentar a melhor compreensão das forças musicais latentes nesta parte do mundo.” (AZEVEDO, 1944, p. 102) Essa atividade, que segundo o autor não foi interrompida nem durante a guerra, até a data de publicação do artigo atingiu o número de 10 publicações. Luís Heitor passa então “*em revista*” as publicações da U. P. A. , apontando nome e fazendo uma sucinta descrição de cada uma delas. Dado curioso é que das 10 publicações, 9 delas apresentam entre 20 e 65 páginas, sendo a média de 37 páginas. A exceção fica por conta da publicação de nº 2, de junho de 1941, com 439 páginas. Trata-se de um índice bio-bibliográfico dos músicos nos Estados Unidos desde os tempos coloniais. As outras publicações, sensivelmente menores, versavam sobre recordings of *Latin american songs* (publicação nº3), *The Music of Argentina* (publicação nº5), *Notes on the History of Music Exchange between Americas before 1940* (publicação nº6), *The Music of Brazil* (publicação de nº 9), entre outras. Este artigo, embora não seja o objetivo do autor, apresenta diversos indícios de como um movimento *Pan-Americano* iniciado por um alemão radicado em Montevidéu acaba por ser conduzido pelos Estados Unidos.

Outra sessão que julgamos importante mencionar é *Centro de pesquisas folclóricas* (RBM, 1944, p. 165). A sessão, não assinada, descreve a inauguração oficial deste novo departamento na *ENM* no dia 6 de novembro de 1943. Trata-se da concretização de um movimento que, como apontado nas edições anteriores da RBM, veio ganhando força e projeção dentro da instituição. Nesta sessão estão descritas as *Viagens de colheita* ao estado de Goiás, em 1942, Ceará em 1943 e Minas Gerais em 1944. Dessas três viagens constam 606 “documentos”, termo utilizado para descrever os áudios gravados em discos duplos de 12 polegadas (RBM, 1944, p. 166). Uma observação nesta sessão merece destaque. Eis a transcrição do trecho.

O C. P. F. vem enviando uma cópia de todos os documentos aos “Archives of American Folk Song”, da Library of Congress” em Washington D. C., entidade norte-americana que com ele coopera no projeto de viagens pelo interior do Brasil (RBM, 1944, p. 166).

O excerto acima é mais um indício da centralização mencionada anteriormente. No mais, outras informações encontradas no volume X, publicado em 1945 e referente a 1944, não diferem do curso regular de produção de conteúdo já realizado na RBM. Ao completar 10 volumes, a *Revista Brasileira de Música* teve sua produção contínua interrompida. Esta interrupção, por sua vez, foi sincrônica à deposição de Getúlio Vargas e à nomeação de Joanídia Sodré, a primeira mulher a assumir o cargo de diretora da Escola Nacional de Música. Coincidência no mínimo curiosa e que, infelizmente, não tivemos condição de aprofundar. Encerramos assim o segundo capítulo deste trabalho. Importante mencionar que o material analisado é muito rico e extenso e seria possível a execução da pesquisa com inúmeros outros recortes. Os concertos oficiais do instituto, o movimento da biblioteca, o mapeamento da rede de contribuidores do periódico são apenas alguns exemplos de recortes possíveis. Um trabalho que excede os propósitos de nossa pesquisa. Nos encaminhamos, assim, para o terceiro capítulo. Nele iremos aprofundar o modo como os conceitos música erudita (ME) e música popular (MP) foram mobilizados na RBM..

4. ANÁLISE DOS CONCEITOS MÚSICA ERUDITA E MÚSICA POPULAR NA RBM

4.1 Música erudita e música popular: algumas questões sobre os conceitos

A reflexão a que nos propomos aqui sobre os conceitos de música popular e música erudita não está fundamentada no âmbito da filosofia e sim no da sociologia. Em outras palavras, a análise que estamos propondo objetiva relacionar o uso destes conceitos aos contextos onde foram mobilizados. Não se trata de uma busca filosófica ou etimológica e sim da compreensão dos motivos pelos quais determinados autores mobilizaram e formularam esses conceitos. Aqui, claramente estaremos falando do grupo de músicos que integrava o *Instituto Nacional de Música* e que colaborou ativamente na escrita da *Revista Brasileira de Música* entre os anos de 1934 e 1945. Além dos professores, diversos outros autores contribuíram com a escrita de artigos para o periódico. Entre eles destacamos Mário de Andrade e Curt Lange, que integram um círculo ampliado que ajudou a constituir o conjunto de artigos e informações encontrados na RBM. Já vimos no capítulo I a importância do INM e suas relações com as instâncias superiores do governo federal, bem como a influência recebida de instituições europeias, marcadamente os conservatórios de Paris, da Itália e da Alemanha. No capítulo II vimos como estavam presentes no corpo de textos da RBM algumas das correntes e ideias de seu próprio contexto histórico, social e filosófico. Também vimos em uma abordagem ano-a-ano, algumas das modificações estruturais do periódico, o que permitiu localizar com mais precisão o surgimento de algumas ideias. Uma vez que os conceitos música erudita (ME) e música popular (MP) estão fortemente imbricados à trama social e filosófica de seu tempo, estes possuem, necessariamente, debates e elaborações que os precedem. Deste modo, julgamos necessário apresentar em mais detalhes este cenário que a mobilização dos conceitos ME/MP “herdou” em seu debate.

Como mencionado no capítulo anterior, a elaboração conceitual da ideia e da prática de uma “História da Música Brasileira” se deu no Brasil somente na virada do século XIX para o XX. Antes dessa formulação conceitual, é importante lembrar que mesmo “[...] a vertente mais patriótica pensava somente em música de ‘autores brasileiros’...” (CASTAGNA, 2007, p. 03). O musicólogo menciona a mudança deste termo para “música no Brasil”, “música do Brasil” ou “música brasileira”. O autor apenas aponta a existência desses termos mas não desenvolve a questão. Para nossos propósitos é necessário considerar que

essas formulações não são idênticas entre si e que guardam diferentes elaborações. Se pensarmos à luz da *História dos Conceitos (Begriffsgeschichte)* formulada por Reinhart Koselleck “Todo conceito é não apenas efetivo enquanto fenômeno linguístico; ele é também indicativo de algo que se situa para além da língua.” (Koselleck, 1992, p. 136). Sendo assim, as variações identificadas por Castagna também devem ser tratadas como *fato (faktor)* e *indicador (indikator)*. Portanto, se por um lado as palavras necessitam de um significado comum para serem compreendidas, possuem também um cumulado, ainda que não unívoco, de seus vários usos históricos (Koselleck, 1992, p. 140). Assim, quando observamos a mudança na utilização do termo “música de autores brasileiros” no século XIX para “música brasileira” no século XX é possível tecer algumas considerações. A primeira delas é a existência de uma camada de elaboração que vincula a ideia de Música, Sociedade e Estado. Seria precipitado estabelecer uma relação direta de que um “autor brasileiro” necessariamente compõe “música brasileira”; vide o caso de Carlos Gomes (1836 - 1896) tido por muito de seus pares como um compositor “italiano”. A ideia de identidade nacional como um sentimento que prevalece sobre as identidades regionais também só adquiriu consistência e se difundiu no século XX³⁵. Sugerimos, portanto, que exista na modificação do termo “autores brasileiros de música” para “música brasileira” uma camada de reelaboração relativa à percepção da relação Sociedade-Estado que, infelizmente, não conseguiremos aprofundar no presente trabalho. Na virada do século XIX para o século XX, estavam em curso também outras mudanças de ordem intrinsecamente musical. A abolição da escravidão, a invenção do fonógrafo, da radiofonia, o crescimento das populações urbanas são alguns dos inúmeros exemplos que podem ser mencionados como contribuintes de novas formas de organização sonora, das quais o Samba e o Choro são alguns exemplos. Do gênero musical para compositores temos Ernesto Nazareth, Antônio Callado, Chiquinha Gonzaga, Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez como exemplos de músicos que criaram ou incorporaram em suas obras elementos que particularizam a música brasileira em relação à música. Em outras palavras, a mudança no uso do termo “música de autores brasileiros” para “música brasileira” é um fato que indica mudanças na concepção das relações entre Estado-Sociedade-Identidade e no desenvolvimento intra-musical. A relação entre os termos “música no Brasil” e “música do Brasil” reflete uma mudança mais sutil, sendo a primeira carregada de sentidos sobre onde a música pode ser considerada hierarquicamente superior ao território e o segundo, em que o território parece prevalecer sobre a música.

³⁵Os contornos e nuances dessa identidade nacional já foram analisados por Ortiz (2013) e incorporados a nossa discussão nos capítulos anteriores.

Mais do que sustentar a validade e a veracidade desta reflexão, é importante considerar, para os propósitos desta pesquisa, que o período anterior à década de 1930, em que efetivamente nos aprofundamos, é um momento de constituição das bases do que viria a constituir as narrativas sobre as “Histórias da Música Brasileira”. Portanto, trata-se de um período de florescimento do interesse crítico e histórico em relação à música, em que a ideia de nacional começa a ser incluída. Consideremos, portanto, os termos identificados por Castagna (2007) como indícios das elaborações teórico-conceituais acerca dos elementos levantados e lembremos que o próprio Koselleck sustenta a polissemia do conceito.

O primeiro trabalho consistente, no entanto, foi publicado em 1908 por Guilherme Theodoro Pereira de MELLO (1908), com o título de *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Nesse livro, o autor diferenciava categorias de música de acordo com sua “influência”, identificando três grupos distintos: “influência indígena”, “influência portuguesa, africana e espanhola” e “influência bragantina”. Os dois primeiros grupos referem-se à categoria que já era denominada “música popular”, enquanto o seguinte, chamado às vezes de música “artística”, passou a ser conhecido, a partir da década de 1930, por “música erudita” (CASTAGNA, 2007, p. 04).

Temos no excerto acima outras duas informações importantes a serem consideradas em nossa pesquisa. Primeiro, a utilização do termo *música popular* em um livro de 1908. A seguinte, de caráter processual, identificando a mudança do termo “*música artística*” para “*música erudita*” a partir da década de 1930. Foi verificado em diversos textos da *Revista Brasileira de Música* a utilização do termo *música popular*. No entanto é importante assegurar que a utilização do termo não está investido, necessariamente, de significados idênticos em 1908 e 1934, quando tem início a publicação da RBM. Seria necessária a consulta de outras fontes para tecer maiores comentários a esse respeito, o que também excede o recorte de nossa pesquisa.

Sobre a mudança do uso do termo “*música artística*” para “*música erudita*” no espaço de tempo em questão, conforme apontada por Castagna (2007), é necessário um aprofundamento. O modo como o texto do musicólogo está formulado pode sugerir equivocadamente que houve uma substituição completa do primeiro termo pelo segundo. Esse pensamento, contudo, não corresponde às informações verificadas nas fontes. Existe sim a presença do termo *música erudita* mas também encontramos o termo *música artística*. Também encontramos o emprego dos termos *música clássica*, *música séria* e *música pura*, não citados por Castagna. Ou seja, encontramos indícios de que o emprego desses termos tendeu mais a uma diversificação do que a substituição de um termo por outro. Se levarmos em conta o impacto das vanguardas musicais europeias no Brasil, podemos adicionar o termo

música moderna e talvez outros mais à lista. Contudo, música artística foi encontrado com menos frequência do que música erudita, dado esse que corrobora com a substituição apontada por Castagna.

Outro ponto a ser considerado: a substituição de artístico por erudito nas primeiras décadas do século XX coincide com o início da prática do pensamento crítico e histórico sobre a música no Brasil. Em outras palavras, à medida que foram sendo somadas à dimensão da performance essas outras dimensões, a mobilização do conceito erudito foi ganhando força. Retomemos nesse sentido as disputas entre as escolas italianas, mais fortemente ligadas à Ópera, e as escolas alemãs, de onde floresce o emprego do termo música pura, e onde surgem os movimentos vanguardistas mais importantes para a música, como o ruptura do tonalismo, em que o desenvolvimento das narrativas históricas sobre música ocorreu de modo mais regular e consistente. Existem indícios de que esses novos acontecimentos do campo da cultura da música influenciaram o surgimento do termo música erudita. Retomemos também a reforma pedagógica de 1931 do INM, que incorporou cursos de nível superior à estrutura já existente do conservatório. No texto de abertura da RBM intitulado Algumas Palavras, escrito pelo então diretor Guilherme Fontainha, está claramente colocada a intenção da instituição de não priorizar mais a formação de virtuosos, de não ser uma simples escola de piano. Antes da reforma, os alunos do INM "[...] desconheciam qualquer outra matéria relacionada com a música ou cultura geral, deixando, assim, de atingir a sua finalidade, que é justamente a de formar professores, aos quais uma sólida cultura geral é indispensável." (FONTAINHA, 1934, p. 01)

Como o próprio Fontainha menciona, a ideia de “sólida cultura geral” é regularmente mobilizada em diversos artigos do periódico. Ao menos dentro do conjunto de textos do periódico a ideia de *cultura geral* e *erudição* é anterior ao emprego de *música erudita*. Em outras palavras, o termo *erudição* está sendo aplicado à música como ação de conhecer, estudar música, dominar sua história, suas técnicas composicionais, conhecer os compositores e suas obras. Ou seja, nos primeiros anos da RBM o termo erudito estava associado a uma ação e não a um objeto, a um repertório. Lembremos que os livros sobre história da música no período em questão não trazem em seus títulos o complemento *erudito*. Não são livros de *História da Música “Erudita”* e sim *História da música brasileira* (ALMEIDA, 1926), *Storia della musica nel Brasile* (CERNICHIARO, 1926), *Compêndio de história da música* (ANDRADE, 1929), para ficar somente nos exemplos da década de 1930. Esse dado reforça a ideia de que o termo *Música Erudita* não era utilizado ainda como conceito legitimador de um determinado repertório musical. É justamente essa mudança no modo como o termo *erudito*

foi empregado ao longo dos 10 anos da publicação e as ideias e acontecimentos históricos a ela associada que constituem o cerne deste capítulo.

Os artigos são de autores diversos e estamos cientes de que tais textos não representam a totalidade de seu pensamento sobre as questões que abordaram. Também estamos cientes de que as ideias ali contidas podem ter sido reformuladas, ampliadas ou mesmo negadas posteriormente. Contudo, existe, como apontaremos, um fundo comum a todos os textos que fornece indícios substanciais de que determinadas ideias não são exclusivas de determinado autor, constituindo um núcleo comum das ideias do seu tempo sobre música. Tais ideias foram mobilizadas e moldadas no INM e, como gostaríamos de sugerir, foram também gestadas nos conservatórios de música do Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo. Assim como em outras capitais do país, dado que a RBM possuiu uma extensa rede de colaboradores, extensivo também a outros países, como também já foi apontado.

Uma vez que os autores expuseram claramente as suas opiniões, transitaram sem moderação por diversos assuntos, correlacionando e adjetivando, abre-se a possibilidade de identificar com maior clareza ideologias, crenças, práticas e opiniões pessoais. Com o “amadurecimento” da pesquisa musicológica os autores passam a se concentrar apenas no material sonoro, nas questões intra-musicais, características físicas dos manuscritos, datação, catalogação, etc. Deste modo, o conjunto de crenças, práticas, opiniões pessoais deixa de transparecer nas produções acadêmicas, o que não significa que deixaram de existir. Esse período e esse periódico, portanto, são bastante singulares nesse sentido porque muitos dos autores analisados tiveram uma longa e promissora vida acadêmica e formaram diversas gerações de profissionais, deixando uma vasta obra musical. Passaremos agora para uma segunda etapa deste capítulo, onde analisaremos de modo mais aprofundado alguns dos textos que versaram sobre História da Música.

4.2 Os artigos da RBM

A escolha dos artigos da RBM seguiu alguns critérios.

Primeiro, os artigos serão apresentados em ordem cronológica. Este formato auxilia a identificação do surgimento e incorporação de novas ideias ao longo do periódico.

Segundo, escolhemos os artigos onde os conceitos ME e MP foram mobilizados. Esta escolha, indiretamente acabou selecionando os artigos cuja temática era a história da música brasileira e a música folclórica.

Diante deste recorte indireto, julgamos pertinente incluir na análise outros artigos sobre história da música que não mobilizavam os conceitos ME e MP mas que representavam parte importante das correntes de pensamento sobre o tema.

Uma vez que partimos da premissa que a mudança do termo música artística para música erudita tenha coincido com o surgimento das práticas de crítica e históricas no campo da música achamos condizente promover um recorte com as mesmas diretrizes. Assim, adicionamos à temática histórica alguns artigos de caráter teórico-reflexivo. Foi o caso do conceito música pura (MPU), que originalmente não tínhamos conhecimento, mas que passou a integrar a pesquisa.

Por fim, escolhemos alguns poucos artigos cujo enquadramento nesses eixos temáticos é questionável, mas que trazem elementos que consideramos importantes de serem integrados a discussão. Ao todo foram 15 artigos analisados nesta última etapa do trabalho.

4.2.1 *Necrológio - Ernesto Nazareth por Octavio Bevilacqua*

Este texto é escrito para fazer uma homenagem ao compositor por ocasião de seu falecimento. Vamos às palavras do autor:

A originalidade de feitio, a graça, a verve sadia que ninguém pôde desconhecer em grande parte dos tangos de Nazareth dão para coloca-los em posição superior ao nível em que estiveram até agora. Sua alegria, seu sentimentalismo, seu pieguismo não envergonham pela grosseria, nem são explosões malsãs. Aquela musica não se casaria á palavra canalha, a pedir intervenção policial, nem, tampouco, ás malícias do cabaret. Ela é expontanea e curiosa pelo ritmo, pela melodia e pela harmonização e nada inferior a muita produção classificada no alto repertório e **tida como erudita** (BEVILACQUA, 1934, p.60 *grifo nosso*).

Consideramos esta homenagem um exemplo claro de como essa dicotomia ainda estava sendo gestada, operacionalizada para a categorização de uma cultura que se tornava cada dia mais heterogênea. Ernesto Nazareth é tido atualmente como um compositor que não

se enquadra nos conceitos ME e MP como podemos ver no o artigo *Batuque: mediadores culturais do final do século XIX*:

A trajetória e a obra desses dois músicos [Henrique Alves de Mesquita e Ernesto Nazareth] tocam, como veremos, naquilo que acredito ser fundamental para a compreensão da produção musical desse período: os convencionais parâmetros do **erudito** e do **popular** perdem os seus sentidos originais e ganham novos significados num terreno onde diversas tradições se criam e se recriam (MACHADO, 2010, p. 120, *grifo nosso*).

À colocação de MACHADO (2010) farei apenas uma pequena ressalva sobre a ideia de “sentido original” para os conceitos ME e MP. Embora o autor esteja justamente problematizando a aplicabilidade desses conceitos como categoria analítica do contexto pesquisado, tal dicotomia não é superada. Estamos, com nossa pesquisa, justamente argumentando sobre a inexistência de um “sentido original” para estes conceitos e de como foram criados e mobilizados historicamente.

4.2.2 *Música em discos por Francisco Mignone*

O compositor Francisco Mignone já foi mencionado em nossa pesquisa pelo tom apaixonado com que defende suas ideias. Nesse artigo, exalta os benefícios de poder acessar, através da gravação sonora, as interpretações de músicos de referência. No excerto apresentado Mignone não utiliza os conceitos ME ou MP mas se vale dos termos *música séria* e *música boa*. O termo *música séria* deriva da dicotomia *música séria* e *música ligeira*, utilizada na Europa. Uma apresentação e discussão do tema pode ser vista em *Música boa e música má* (DAHLHAUS, 2009, p. 69-78).

O enorme e incontestável progresso alcançado pelo disco, nas modernas gravações de **música séria**, tornou a fonografia uma verdadeira manifestação artística. Graças ao disco já podemos, com relativa presteza, ouvir as recentes novidades estrangeiras. Para o nosso país, possuidor de um reduzido número de orquestras, o disco constitui um meio de eficaz divulgação sinfônica e cultural. As poucas orquestras que existem neste imenso Brasil desenvolvem ciclos limitadíssimos de concertos e estão, conseqüentemente, na impossibilidade de oferecer ao povo uma intensa e importante propaganda da **boa música** (MIGNONE, 1934, p. 90).

Durante todo o texto o compositor não mobiliza nenhum outro termo ou adjetivo que tenha certa proximidade ou afinidade aos termos que buscamos. Sem mais considerações por ora, passemos ao próximo artigo a ser analisado.

4.2.3 O verdadeiro “DON JUAN” de Mozart por J. Itiberê da Cunha

Este artigo versa sobre a Ópera Don Juan de Mozart. A questão colocada por seu autor diz respeito à originalidade dessa obra. A reflexão sobre o quanto as execuções de uma determinada obra se afastam ou se aproximam do manuscrito original é relativamente recente no pensamento musical. Foi apenas no meio do século XX que alguns músicos iniciaram uma pesquisa histórica com o objetivo de recuperar a sonoridade dos instrumentos de época e estilos de interpretação o mais aproximado possível do contexto onde as obras foram compostas (HARNONCOURT, 1998). Ou seja, no período que Itiberê da Cunha escreveu o artigo que agora analisamos, a concepção de obra original, no campo interpretativo, ainda era realizado pela estética romântica. Segundo Itiberê da Cunha, nem na primeira representação desta, em 29 de outubro de 1787, no Teatro Italiano de Praga e com a participação do próprio Mozart na orquestra, a ópera foi encenada conforme foi escrita. O motivo apresentado: os cantores exigiam e imprimiam remodelações e acréscimos onde costumavam provar seu virtuosismo. A segunda situação foi a apresentação de Don Juan no Opera de Paris em 1830. O autor cita em detalhes as sucessivas “adulterações” em relação ao “original”. Citemos um trecho para ilustrar.

As árias e as cenas eram deslocadas. Muitas linhas de diálogos (ainda por felicidade tiradas de Molière) eram acrescentadas ao texto primitivo. Mudava-se completamente o caráter da obra original. De uma peça viva, alerta e mesmo bufa - “dramma giocoso”, havia escrito Mozart - fazia-se uma ópera interminável, a grande espetáculo, à qual se intercalavam, para maior irrisão da sorte, suntuosos bailados fabricados com os minuetos das sinfonias e mesmo com a “Marcha Turca”, da Sonata em lá maior... E tudo terminava ainda por um “Dies Irae”, extraído da “Missa de Réquiem”[...] (CUNHA, 1934, p. 127).

Cada encenador, diretor e intérprete que montou essa ópera suprimiu ou incluiu elementos que estavam em voga nos contextos em que foram encenadas. Em outras palavras, esta obra sempre foi permeada por idéias e costumes do tempo onde era novamente remontada e das pessoas que empreendiam tal tarefa.

A seguir o autor menciona o Dr. Rouché, diretor do Opera de Paris no ano de 1934, que decidiu montar a ópera a partir do manuscrito original escrito por Mozart e que J. Itiberê chama de “o texto autêntico”. Faço essa observação para justamente discutir a questão da autenticidade de uma obra musical. A forma como o artigo foi escrito busca defender “O Grande Mozart”, o gênio, ou melhor, suas obras, de modificações sofridas em função dos contextos onde foi executada, difundida. Já mencionamos anteriormente o processo de transformação de J. S. Bach em um dos pilares da música alemã. Aqui vemos um processo

semelhante realizado com outro compositor. Mozart, posteriormente a Bach, foi o primeiro compositor a tentar desvincular sua atividade da aristocracia europeia (ELIAS, 1995). Na busca de um rompimento definitivo com a nobreza austríaca alugava teatros para montar e encenar suas óperas. Mozart foi um dos primeiros músicos, senão o primeiro, que procurou desconstruir a relação de dependência de trabalho com a aristocracia. Assim, podemos considerar como algo natural em sua criações um diálogo estreito com os temas em voga e os músicos mais reconhecidos do seu tempo, principalmente os grandes tenores italianos, cuja fama era muito superior à dos compositores. Outro ponto que esse artigo suscita é o de que tanto os compositores quanto suas obras não possuíam uma aura glorificada no século XIX. Lembremos que é somente na virada do *setecento* para o *oitocento* que a música de outros tempos históricos passou a ser recuperada e ouvida de modo mais sistemático. Harnoncourt em *O Discurso dos sons* (1988) mostra com detalhes o modo como o repertório de outros períodos foi “romantizado”. O Don Juan, de Mozart, sofreu o mesmo processo. O termo *Música Clássica* tem suas raízes na constância com que determinadas obras continuaram presentes no repertório dos teatros europeus, atraindo regularmente um público disposto a ouvi-las e vê-las, no caso das óperas. Contudo, isso não significava que existia durante todo o século XIX e antes dele, a ideia de obra original, de obra autêntica. Foi somente no século XX que essa ideia se difundiu, reconstituindo inclusive as características físicas dos instrumentos de época com suas cordas de tripa. (HARNONCOURT, 1988, p. 127-141). O tom cerimonioso e silencioso das salas de concertos, onde a música adquiriu centralidade tem início a partir do Festival de Bayreuth, onde foi encenado pela primeira vez o *Anel dos Nibelungos* de Wagner, em 13 de agosto de 1876.

Outro exemplo pode ser visto no artigo *Uma viagem musical à Italia no século XVIII* (BURNEY *apud* GONSALVES, 1934, 1º fascículo, p.24). Augusto Lopes Gonçalves faz um resumo do livro de Charles Burney àquele país. Segundo escreve Gonçalves, nosso viajante era doutor em música pela Universidade de Oxford e partiu de Londres rumo à Itália em junho de 1770 com o objetivo de escrever uma história Geral da Música. Em Milão visitou o *Regio Ducale Teatro*

[...] e viu ao lado da sala de espetáculos um amplo compartimento onde se jogava o faraó e mais pequenos quartos para outros jogos de cartas, de modo que os espectadores jogavam um pouco, iam ouvir uma aria da opera em cena, voltavam para jogar, etc, etc, o que constitui uma das razões explicativas da opera italiana ter sido apenas um pretexto para se apreciar uma serie de arias. Assistiu a representações e observou a predileção do publico por certos trechos e cantores, sentimento que traduziam por manifestações ruidosas que eram pedidos de bis (BURNEY *apud* GONSALVES, 1934, p. 25).

Gonsalves descreve também o encantamento de Burney pela rica atividade musical da cidade de Veneza. Apresenta músicos, comenta a atividade das diversas catedrais, dos quatro conservatórios que funcionavam em instituições beneficentes e dos concertos profanos que os italianos chamavam de *Accademias*. Destaco, porém, o fragmento que fala sobre a impressão de partituras e que mostra a efemeridade das obras musicais na vida cotidiana de Veneza. Apesar de Gonsalves já estar imbuído de ideias concebidas no romantismo como o gênio e a obra-prima, o excerto mostra o conflito entre estas concepções em relação ao contexto visitado. Mesmo levando em conta que se trata de uma descrição em português, sobre um livro de um inglês, retratando a música italiana fica claro o anacronismo:

Causou pezar a Burney o fato de que em Veneza não mais se usar a impressão de músicas. Todas as cópias eram feitas a mão. E a razão o encheu de desgosto: os venezianos preocupados com as novidades de composições por pouco tempo se interessavam pelas criações dos mestres, e assim, com as músicas a durarem como as rosas de Malherbe, não dava lucro a impressão (GONSALVES, 1934, p. 28).

Depois de ilustrar com esses outros exemplos vamos retomar o artigo de J. Itiberê da Cunha com uma citação central para nossa pesquisa sobre o manuscrito de Mozart.

O milagre pôde ser realizado porque a Biblioteca do Conservatório de Paris possui um manuscrito autêntico do “Don Juan” já muitas vezes manuseado pelo Sr. Adolpho Boschot, que lhe estudou o texto no verdadeiro original. Muitos **eruditos** - e mesmo alguns **músicos**... o que parece incrível! - Conheciam semelhante preciosidade (ITIBERÊ, 1934, p. 127, grifo nosso).

Este excerto mostra de modo bastante explícito como J. Itiberê menciona separadamente eruditos e músicos. O modo como o autor formula seu texto sugere, ainda que de modo implícito, uma separação entre a erudição em uma dimensão de cumulatividade do conhecimento e exercício intelectual, cerebral, e o músico com uma dimensão mais próxima da atividade prática, física.

4.2.4 *O sentimento na musica - criação musical - musica pura por Oneida Alvarenga (RBM, 1935, 1º fascículo, p.40)*

Esse artigo, escrito pela discípula mais importante de Mário de Andrade, contém algumas das ideias mais importantes a serem apresentadas e discutidas em nossa pesquisa. O conceito música pura (MPU) é bastante desenvolvido em seus aspectos conceituais. Essa elaboração difere bastante do conceito ME, que vem se consagrando pelo uso sem que, em nenhum momento, tenha sido localizado qualquer texto que procure discorrer sobre seus limites e contornos. Ou seja, ME é uma definição que ninguém definiu. Já MPU teve o desenvolvimento exposto por Oneida Alvarenga. Vamos com a autora.

Mantendo o sabor positivista presente em todos os textos do periódico, Oneida Alvarenga divide o progresso musical em duas dimensões: estética e social-afetivo-temporal. A dimensão estética se guia por “[...] o prazer de renovar, de combinar valores ainda não empregados. Existe esse lado de pesquisa pura[...]” (RBM, 1935, p. 40). Na dimensão social-afetivo-temporal, a autora menciona que:

[...] as modificações [estéticas] correspondem em parte ás necessidades novas do tempo em que aparecem, ás transformações dos estados sociaes e dos sentimentos humanos. As obras de arte reflectem sempre a orientação geral, a sensibilidade da época e as artes só tem valor actual quando reflectem o seu tempo (ALVARENGA, 1935, p. 40).

Depois de dissertar brevemente sobre estes aspectos, Alvarenga faz uma ressalva de que podem ocorrer “reviravoltas sociais” que fazem com que artistas do passado se tornem “atuais” novamente. Como “[...] a Rússia soviética [que] chegou a repudiar Strawinsky, que faz musica pura, ao passo que eleva enormemente Beethoven, cheio de Humanidade Profunda!” (ALVARENGA, 1935, p. 40). A ressalva da autora é mais importante pelo exemplo dos compositores mencionados. A constatação é inequívoca. Strawinsky faz *música pura*! Já a *Humanidade profunda* de Beethoven nos deixa dúvidas em relação ao sentido pretendido.

Alvarenga cita ideias de autores como Delacroix, Baudouin e Ribot. Incorporando as ideias desses autores desenvolve mais um pouco a “invenção estética” que “[...] supõem o concurso de tres factores: um factor inconsciente, um factor affectivo e um factor intelectual.” (RBM, 1935, p. 41). De Ribot aponta os dois “typos” de imaginação: plástica e diffluente. A plástica está ligada à clareza e precisão das formas enquanto a diffluente é de natureza “affectiva” e abstrata. Assim:

A imaginação musical é uma variedade do typo diffluente e a forma mais perfeita da imaginação affectiva, imaginação que usa dos estados affectivos, do esquema dinamico dos sentimentos. (...) [a] musica emfim, que por ser dinamica e movimento, pode conter melhor que tudo mais (...) toda essa parte imprecisa do sentimento humano, inintelligivel, inexplicavel e que constitue o **Affectivo Puro** (ALVARENGA, 1935, p. 42, grifo nosso).

Sobre esta estrutura Oneida desenvolveu a relação sentimento-criação dentro da linguagem musical. Central na exposição feita das páginas seguintes é o excerto a seguir:

De toda essa imprecisão expressiva, a maior riqueza da musica, o que a torna superior ás outras artes, pois que pelo seu poder admiravel de suggerir e dynamizar diz tudo sem dizer absolutamente nada, o Romantismo quiz fazer uma faculdade de exprimir exactamente sentimentos, factos e idéas. Quiz fazer da expressão um principio esthetic.

O conceito de Arte corresponde a uma criação do espirito humano sem pretensões de servir a nenhum fim interessado - moral, intelectual ou social - expontanea, elastica, sem constrangimento de adaptação a um Modelo, livre da Intelligencia, movendo-se no terreno da Imaginação e do Lyrismo Puro, visando unicamente despertar prazer e enfeitar (ALVARENGA, 1935, p. 45).

Depois deste excerto Oneida Alvarenga caminha para a definição do que é MPU. O excerto é demasiadamente grande para reproduzi-o integralmente. Vamos tentar fazer uma síntese da exposição. A música, uma vez que não estava baseada no mundo visual, que a autora descreve como *bello natural*, e portanto não era uma ferramenta capaz de descrever, explicar, pintar não teve sua execução atrelada a nenhum modelo exterior (visual) e nem *psychologico* (dimensão interior do homem). Essa particularidade, segundo a autora, permitiu que esta arte fosse a unica arte

[...] fadada a attingir a perfeição.(...) Desde que abandonou a monodia catholica, deixou de lado o gregoriano e se fez sentir sobre ella o influxo da musica popular - sempre interessada - a **musica artística** vocal começou a se enfeitar de intenções expressivas (...) e acabou levando os mesmos processos pra musica instrumental. (...) A psychologia social da época, [séc. XVIII] unida a esse desenvolvimento technico, levou-a então ao seu apogeu artistico. Arte inteiramente aristocratica, feita para principes em ambiente de principes, arte da elite, arte de um tempo em que o sentimento era afidalgado, não tinha exageros e não se mostrava ao **publico**, abandonando-se as manifestações violentas delle á gente sem sangue azul, a musica poude se esquecer do sentimento. Não pretendeu descrevel-o, buscou em si mesma sua razão de belleza, desinteressou-se de tudo que não fosse essencialmente musica e chegou a ser assim integralmente **musica pura** (ALVARENGA, 1935, p. 46, grifo nosso).

Consideramos esse fragmento particularmente importante e interessante e por isso necessário expô-lo o mais completo possível. Esta passagem suscita muitas questões e tentaremos, na medida do possível, abordar todas elas.

A primeira questão a ser tratada é que este artigo é o único onde foi feito um esforço de desenvolvimento teórico-conceitual bastante claro sobre o que a autora denomina MPU.

Nenhum outro artigo da RBM que consultamos apresenta características semelhantes. Todos, sem exceção, mobilizam os conceitos de MP, ME, MPU, *música clássica*, *música artística*, *música séria* e *música boa* sempre como algo dado. Não existe reflexão sobre nenhum dos termos empregados. Todo o desenvolvimento que estamos tecendo em nossa pesquisa se baseia nos contextos, conteúdos e objetivos em que estas palavras aparecem para ajudar a legitimar determinadas ideias. São movimentos sutis e genéricos e que se normatizaram pela repetição, pelo uso cotidiano e não pelo desenvolvimento conceitual. O modo como o processo histórico foi descrito por Oneida Alvarenga visibiliza uma crença que ajuda a sustentar a ideia de autonomia da uma *História da Música* em relação à *História Social*, ou em relação à sociedade onde ela está inserida. A ideia de que uma “*arte aristocrática*” protegida do “*público*” e de suas “*reações violentas*” pode “*desinteressar-se de tudo que não fosse essencialmente música*” é um tipo de elaboração que separa música e contexto histórico social. A autora percebe o ambiente aristocrático como um ambiente que permite liberdade de ação e autonomia criativa. Quem quer que tenha lido as cartas de Mozart ao pai conhece a relação tensa entre o compositor e seus empregadores da aristocracia. Essa mesma tensão aparece no livro, já citado, de Norbert Elias (1995) e em diversas passagens do livro de Rueb (2001) sobre J. S. Bach, que ocupou postos de trabalho na igreja Luterana em diversas cidades alemãs. A ideia de que a música criada por músicos a serviço da aristocracia europeia era completamente liberta e portanto *música pura*, está evidente no texto de Oneida, mas o modo como o termo é mobilizado por outros autores sugere tratar-se de uma percepção comum no círculo de autores da RBM. Faremos os devidos apontamentos à medida que os termos aparecerem nos artigos analisados.

Outra questão que pode ser percebida no excerto acima e no texto como um todo é a mobilização de conceitos ideais: sentimento puro, pesquisa pura além da MPU. Lembremos também que Oneida hierarquiza a música como arte superior às outras artes. Essa superioridade vem justamente do fato da música não estar ligada ao mundo natural, ao belo natural, que no texto tem o sentido de visual, mundo das imagens. Assim, tanto a pintura, quanto a escultura, quanto a arquitetura seriam artes menores por estarem atreladas à necessidade de representação do “mundo que vemos” ao passo que a música não. As críticas da autora em relação ao romantismo se baseiam no que ela denomina estetização do sentimento. Ou seja, no objetivo que alguns compositores tiveram de descrever e buscar fixar musicalmente sensações, sentimentos e eventos. Por causa desse ponto, Oneida considera um retrocesso a música produzida no século XIX, pois esta prática a reaproxima das artes visuais, descritivas. Embora não escreva explicitamente, a autora é simpática em relação aos

modernos pois enquadra a obra de Ygor Strawinsky como MPU. Ou seja, enxerga no modernismo uma reaproximação, um retorno da música à independência alcançada no século XVIII. Não sabemos se o pensamento da autora com relação ao romantismo encontra eco entre os professores e demais integrantes do campo da música de seu tempo. Nesse sentido, a análise dos outros textos aqui selecionados nos dará mais elementos para a análise desta questão.

Por fim com relação a este texto, a utilização do termo *público* precisa, ao nosso ver, ser problematizada. Nossa questão é que esta palavra precisa ter seus limites definidos em função dos diferentes contextos musicais em que está sendo mobilizada. Me explico. Público pode tanto ter conotação do que é de âmbito comum, da coisa pública, de acesso livre quanto estar se referindo a um grupo de pessoas que vai a um teatro assistir uma apresentação. Estes dois sentidos estão separados historicamente por muitos séculos. O público que vai ao teatro só se configura como tal à medida que floresce a atividade de alugar teatros, montar espetáculos e vender ingressos. Só se configura à medida que a burguesia se consolida e desenvolve o hábito de frequentar teatros, concertos, e atividades semelhantes. Estabelecer o mesmo sentido da palavra público para as pessoas presentes numa apresentação musical do *Pierrot Lunaire* de Schoenberg em Berlim - ano de 1912 -, do Anel dos Nibelungos de Wagner em Bayreuth - ano de 1876 -, da *Paixão Segundo São Mateus* de J. S. Bach na igreja de São Tomás em Leipzig - ano de 1727 - e de Lully na corte de Luís XIV é bastante problemática ao nosso ver. Consideramos ser desnecessário desenvolver demasiadamente este tópico. Fiquemos, portanto, com a ressalva em relação ao uso que Oneida Alvarenga faz da palavra *público* ao se referir às pessoas que não participam do “ambiente de príncipes” onde eram realizadas as apresentações musicais de MPU. A análise das relações sociais entre esses diferentes grupos fica prejudicada com o uso desse termo. Com esta ressalva encerramos os comentários sobre o excerto onde a autora apresenta o conceito MPU. Contudo, consideramos importante apresentar ainda uma última passagem do texto que encerra os argumentos de Oneida Alvarenga.

Apesar de todas as mutações dos sentimentos e da linguagem musical, o bello em musica permanece sempre bello, por mais afastado que esteja de nós no tempo. Não é o sentimento que lhe dá estabilidade, nem é a sua causa essencial. [...] O bello em música consiste unicamente no equilibrio sonoro, na musicalidade intrinseca da obra de arte, nas bellas idéas musicaes realizadas com os elementos essenciaes da arte, consiste, afinal, em ser musica e nada mais. [...] Esse o bello fundamental, independente de condições extrinsecas de épocas, que permitirá que, conhecidos os seu elementos technicos de construção, uma verdadeira obra de arte seja gostada e compreendida em qualquer tempo e qualquer parte, no seculo XX ou no seculo XI, aqui ou na China (ALVARENGA, 1935, p. 47).

O excerto com que Oneida Alvarenga encerra seu artigo expõe outro ponto central para os propósitos desta pesquisa. A autora explicita um argumento que aparece apenas subentendido em outros autores e textos: a autonomia e a universalidade do *bello* em relação a seus contextos históricos, sociais, temporais e geográficos. É baseado neste argumento que se sustenta a construção do discurso historiográfico que tem no INM um de seus principais centros nevrálgicos do pensamento sobre música neste período. É este argumento que embasa a formulação linguística do conceito *música erudita* e que Koselleck denomina singular coletivo. Assim como o conceito de História (historik) sofreu um adensamento e se transformou em Geschichte nos países de língua alemã, o nascente conceito *música erudita* também é fruto de um processo semelhante. Vamos expor brevemente a formulação de Koselleck:

[...] o conceito de história (Geschichte) era até o século XVIII um conceito plural (as histórias): “as histórias nos ensinam como nos comportar”. As histórias continham sempre exemplos morais para os homens. Repentinamente o conceito ganha uma acepção singular, que pode ser acompanhada nos textos. [...] por volta de 1780, há subitamente críticas ao uso singular do conceito de história, e a novidade nessa utilização no singular [...] estava em que não se tratava mais de um conceito que se reportasse a uma clara relação sujeito/objeto. [...] ao se tratar da história de um país (por exemplo da história da Inglaterra), subentendia-se na verdade a história das histórias desse país [...]. Tudo se transforma quando passo a falar de história simplesmente e no singular de uma formulação conceitual altamente abstrata e teorizada, que transforma a história em seu próprio sujeito e também seu próprio objeto (KOSELLECK, 1992, p. 141-142).

A *música erudita* reflete um adensamento semelhante à medida que parte do conceito *música artística* na virada do século XIX para o século XX. A essa compreensão plural, de um conjunto de obras, de compositores e intérpretes que figuravam num determinado contexto e estrato da sociedade brasileira se soma a atividade de construção histórica e crítica, como foi apontado por Castagna (2007). Atravessado por uma concepção positivista muito presente no período, a construção histórica adquiriu uma feição de desenvolvimento linear, de progresso constante no qual os compositores pertencentes ao cânone europeu foram dispostos como representantes de um belo universal. Assim, ME emerge do uso cotidiano da palavra erudição, dos eruditos que pesquisavam as obras de um cânone importado, os processos composicionais, as vanguardas europeias, a biografia de compositores. O uso cotidiano da palavra erudito foi então deslocado dos homens que detinham o conhecimento para as obras musicais. O exercício criativo de compor uma música, nesse contexto histórico e no ambiente de “estudos superiores” do INM passou a ser atravessado por todas as questões que mencionamos até aqui. Combate ou adoção das vanguardas, consciência histórica, finalidade político pedagógica, etc. De certa forma estou antecipando algumas das conclusões deste

capítulo; contudo, achei metodologicamente oportuno inserir esta formulação teórica na discussão do único texto que formula explicitamente as questões que estou aqui problematizando. Deste modo, à medida que apresentarmos os outros autores será possível perceber outros elementos deste adensamento que identificamos. Isso posto, damos por encerrado a análise do texto de Oneida Alvarenga para seguirmos adiante.

4.2.5 *Musica em discos por Francisco Mignone*

Este outro texto escrito por Mignone se dedica a relatar “As ultimas novidades em discos, especialmente as do genero classico musical [...]” (MIGNONE, 1935, p. 157). É de entendimento comum que o termo música clássica é um dos nomes utilizados para substituir o termo ME. Longe de entrar aqui no debate sobre o uso de um ou outro termo, o que nos chama a atenção no artigo é que o termo clássico musical utilizado pelo autor foi mobilizado para se referir a um determinado segmento de produção de discos. Teria sido o termo utilizado nesta mesma forma pelas gravadoras? Nesse sentido é importante retomar o modo como o cânone foi sendo formado ao longo do século XIX e cujo exemplo dentro da RBM pôde ser visto no artigo *O verdadeiro “Don Juan” de Mozart* (CUNHA, 1934, p. 125-127). Importante também que o termo *música clássica* não havia sido localizado em nenhum dos outros artigos. Por essa razão a utilização do termo associada às gravadoras merece nossa atenção. Teria sido o termo *música clássica* incorporado no vocabulário do campo trazido pela designação escrita no rótulo dos discos? Que autores e que obras estavam nomeados sob este termo? É claro que estamos cientes de que uma investigação mais aprofundada demandaria pesquisa em outras fontes. Sugerimos portanto nem tecer maiores elaborações e nem negar as hipóteses levantadas. Quem sabe isso possa ser alvo de pesquisas futuras? Por ora fiquemos apenas com a citação retirada do texto como mais um dado para nossa pesquisa.

O artigo de Mignone não apresenta outras informações relevantes para nosso propósito. O compositor, sempre enfático em suas colocações, demonstra bastante otimismo com a melhora constante da qualidade técnica de fidelidade de áudio dos discos, principalmente em relação à sonoridade do piano. Esse instrumento, em função do modo como produz som - cordas percutidas - era um dos instrumentos mais problemáticos de ser gravado. Lembremos que o disco, nesse contexto, ampliou o acesso a obras e intérpretes. Parte das soluções relativas às dúvidas sobre o andamento de determinadas obras, articulação de frases e dinâmica eram depositadas na audição de discos. Além disso, o acesso a obras novas que não haviam sido editadas em partituras nem tocadas em concertos chegavam em

discos ao mercado fonográfico. Desse modo, chegou a ser instalada em uma das salas do INM uma vitrola para uma atividade denominada *Concertos de discos*. Essa atividade se tornou uma prática didática na instituição. Na *seção do aluno*, Ana Maria Sobrino Pôrto comenta as dificuldades de aceitação por grande parte dos estudantes deste tipo de atividade. Menciona também a existência desta atividade em cidades como Bogotá e Nova York “[...] onde, mais do que aqui, e desde há muito, se usa o método de ensino fonográfico.” (PÔRTO, 1944, p. 176).

A questão da fonografia nesse período, bem como a radiofonia, certamente mereceriam um aprofundamento maior e sentimos muito a impossibilidade de empreender tal tarefa. Compreendemos que articular esses outros veículos é uma outra pesquisa e que, assim esperamos, sejamos capazes de realizar. Fiquemos, portanto, diante do artigo de Francisco Mignone cientes de que existe uma relação bastante importante de ser compreendida em maiores detalhes entre a fonografia, ou melhor, a indústria fonográfica e o pensamento acadêmico sobre música deste período.

4.2.6 *Scenario actual da musica brasileira por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (AZEVEDO, 1935, 3º fascículo, p. 229-230)*

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo foi um das pessoas que mais se dedicou ao periódico. Autor de diversos artigos, secretário de redação e idealizador do *suplemento musical*, precisa ser compreendido como um militante da música e do nacionalismo. O texto que apresentaremos integra uma seção maior intitulada *Chronicas em varios modos* onde o autor escreve sobre assuntos diversos presentes em seu cotidiano. Nesse texto, especialmente, Luiz Heitor apresenta sua visão do *Scenario atual da musica brasileira* como o título, inequivocamente, já explícita. Vamos reproduzir o parágrafo de abertura, pois nele está contido uma crença bastante nuclear de seu pensamento.

O actual scenario da musica brasileira apresenta um aspecto interessante e raro: 3 gerações de compositores estão em campo, confirmando com as suas obras o acerto da direcção que imprimiram ao pensamento musical patrio os que, nestes 40 annos, collocaram-n’o sob o signo do nacionalismo - unica realidade em musica (AZEVEDO, 1935, p. 229).

O excerto acima explícita um pensamento caro ao autor: a “*unica realidade em musica*” está sob o signo do nacionalismo. Essa visão de Luiz Heitor é particularmente importante para nós porque este texto contém o primeiro uso que identificamos do termo ME.

Dito isso, seguimos na apresentação do mesmo. De modo bastante sintético Luiz Heitor apresenta a trajetória das três gerações que mencionou no início. Para o autor, é na segunda geração de compositores que o “[...] cyclo evolutivo do nosso nacionalismo musical attinge o ponto culminante, correspondendo a Granados e Albeniz na musica hespanhola, Mussorgski e o primeiro Strawinski na musica russa [...]” (AZEVEDO, 1935, p. 229). No entanto, foi quando se referiu ao trabalho de Lorenzo Fernandez (1897 -1948) que foi empregado o conceito ME.

Neste, sobretudo, a modelagem da **musica erudita**, na matriz racial, se processa com especial fidelidade e compreensão. A contribuição nacionalista é mais psychologica em Villa Lobos e mais formal em Lorenzo Fernandez; é enorme, em ambos, e actualmente só os surdos musicaes - ou os que não querem ouvir, e são peiores do que os surdos - têm coragem de negar à musica brasileira á posse de uma fórmula de expressão propria, diferenciada da de outros povos e reconhecivel entre todas (AZEVEDO, 1935, p. 230, grifo nosso).

No próximo excerto, sobre Camargo Guarnieri, Luiz Heitor emprega o termo popular mas com uma conotação mais fraca. Iremos citá-la para não discutir sobre um contexto omitido.

Em Camargo Guarnieri já se nota a sublimação do caracter nacional, tendendo para uma expressão geral e menos pormenorissadamente **popular**. É a tendencia natural do cyclo de formação da consciencia artistica de um povo: fixada a expressão propria, esta forçosamente procura ampliar-se, universalizar-se, em circulos concentricos, gradativamente maiores. (AZEVEDO, 1935, p. 229, grifo nosso)

A “chronica” de Luiz Heitor se encerra nesse mesmo parágrafo, tecendo elogios incomensuráveis a Camargo Guarnieri. Apesar de suas dimensões reduzidas - duas páginas - as ideias e termos nele mobilizados precisam de um aprofundamento consistente pois tocam em questões centrais de nossa pesquisa.

O primeiro ponto é a utilização literal do termo música erudita. Neste texto ME é mobilizado em seu aspecto instrumental, como conjunto de técnicas que permitem a “modelagem” da “matriz racial”. Em outras palavras, apesar da mobilização do termo na exata configuração que buscamos em nossa pesquisa, aqui ele não apresenta uma acepção no singular densa, que incorpora no conceito a compreensão totalizante que corresponde a todo um tipo de repertório, e teorias que nele se imbricam. Já o termo popular não vem precedido da palavra música. Desta forma, sua mobilização está mais próxima do sentido de acessibilidade e difusão, inserção e disseminação de um conteúdo na sociedade do que da acepção de origem de um determinado conteúdo cultural. Feita esta colocação, é importante retomar como a questão do nacionalismo e da *identidade nacional* se apresentam nas palavras

de Luiz Heitor Correa de Azevedo. Relembrando a análise dessa questão feita por Ortiz (2013), primeiro temos uma ideia de mestiçagem que, se não é mais tida como negativa na década de 1930, tem contornos bastante específicos: modelagem da matriz racial. Outra questão levantada por Ortiz neste mesmo artigo é o lugar ocupado pelo Brasil na esfera internacional, num contexto de modernidade incompleta e que, segundo o sociólogo, gera uma percepção de que a nação só existiria em um tempo projetado à frente, sendo o presente um problema a ser superado (ORTIZ, 2013, p. 616). Sobre este ponto a leitura do texto de Luiz Heitor mostra com clareza o caminho percorrido por ele para organizar as obras musicais e seus compositores. A linha de raciocínio busca estipular um marco identitário, ápice da linguagem musical nacionalista, definido pelo autor como sendo a segunda geração de compositores para depois, com Camargo Guarnieri, se universalizar. A abertura do texto de Luiz Heitor citada no início, e que menciona o nacionalismo musical como única “*realidade em música*”, embora não explicitamente esta problemática mencionada em Ortiz, sugere um estreito vínculo a ela. O tom com que Luiz Heitor coloca a questão do nacionalismo musical sugere, ainda que subterraneamente, uma insatisfação com seu presente. A música surge portanto como instrumento de fortalecimento dessa identidade brasileira problemática, já que, dentro de uma percepção de linearidade histórica, nossa sociedade está “atrasada” em relação às nações europeias. A impossibilidade de existir uma realidade musical descomprometida, desvinculada das políticas e demais ações nacionalistas, nos parece um indício forte que corrobora a análise feita por Ortiz. Sugerimos portanto que existe um vínculo entre uma percepção de atraso da nação brasileira em relação a outras nações e a consolidação do uso do conceito *música erudita*. Este conceito tem, na forma como é mobilizado nesse texto, um objetivo de legitimar e disseminar um determinado tipo de obra musical. Essa disseminação visa tanto uma distribuição e validação interna, nacional, quanto externa, favorecendo uma percepção, para este grupo de intelectuais, de redução da distância social e cultural entre o Brasil e as nações desenvolvidas.

4.2.7 *As tendências atuais da música por Assuero Garritano (GARRITANO, 1937, 1º e 2º fascículo, p.36)*

Assuero Garritano foi um dos professores da ENM³⁶ mais atuantes no periódico. Além de contribuir com diversas publicações, assumiu no ano seguinte (1938) a função de secretário interino de redação. Este texto que optamos por analisar mais detidamente é um dos exemplos mais significativos das ideias do período no campo da música. Com uma escrita franca e aberta apresenta, ao adotar ou criticar, muitas das crenças do contexto onde está inserido, transitando inclusive por questões espirituais pois acha “... mesmo admissível que o cérebro não seja a fonte do pensamento, mas, a antena que recebe as sugestões da alma, concretizando-as em formulas expressas.” (GARRITANO, 1937, p. 36). Farei o possível para não me estender demasiadamente neste artigo mas adianto que o mesmo é repleto de passagens memoráveis e importantes para nossa pesquisa. O primeiro excerto corresponde ao início do artigo.

De todas as divisões que o método crítico tem estabelecido para as artes, e que já se vão tornando inumeráveis, possuem ainda autoridade os dois grandes ramos - "**arte clássica**" e "**arte moderna**" - entre os quais vai parasitando a opinião dos letrados improdutivos.

Mas quando o proprio método degenera em espirito de sistema, prejudica sua lidima finalidade, como se evidencia em relação á crítica da arte, que, por um estrabismo lamentavel tem procurado conservar-se num plano mais ou menos especulativo e **erudito**, a emotividade cedendo passo a uma especie de principio dogmatico, frio e indiferente, enquadrado em normas intangiveis. (...)

A “Beleza” é uma só, eterna, imutavel, infinita (GARRITANO, 1937, p. 35, grifo nosso).

O primeiro ponto que destaco é que aqui, mais uma vez, a palavra erudito não foi apresentada na forma adensada no singular coletivo formalizado por Koselleck, a *música erudita*, e sim com seu caráter original de acúmulo de conhecimentos teóricos. Importante nesse sentido é que Garritano não tem um pensamento nacionalista e procura um olhar mais isento sobre esta questão. O conjunto dos textos foi mostrando reiteradamente que os autores que advogam politicamente as causas nacionalistas mobilizaram com mais regularidade o termo no singular coletivo. Já as outras correntes de pensamento se referem ao mesmo repertório como música artística ou apenas música, e a palavra erudição foi utilizada na mesma acepção feita por Garritano.

³⁶ Lembremos que é em 1937 que o Instituto Nacional de Musica (INM) tem seu nome alterado para Escola Nacional de Musica. Como este texto é desste ano, obedeceremos àa mudança de nomenclatura dessta data em diante.

O segundo ponto a se destacar do excerto acima diz respeito à vigência do uso de duas categorias explicativas no qual o repertório musical do período era agrupado segundo suas características sonoras intramusicais. Comentaremos o modo como Garritano busca superar o que enxerga como uma polarização improdutiva ao apresentar o excerto onde desenvolve o raciocínio. Neste fragmento está apenas a ideia de fundo sobre a qual o autor busca construir um pensamento unitário: a ideia de beleza “eterna, imutável e infinita”. No excerto abaixo, um outro momento onde Garritano desenvolveu sua “ideia” de beleza.

Acima das classificações inventadas para constituir o método, temos que considerar esta outra, sugerida pelo próprio instinto da alma - “Arte bela”, “Arte não bela”.

Ora, como a idéia de arte depende imediatamente da idéia de beleza, a “Arte não bela” torna-se impossível, por ser a negação da “Arte”.

Ficamos logo com a “Arte”, que, como o espírito que a anima, a “Beleza”, será também eterna, infinita.

Reservaremos os critérios escolares para o julgamento das qualidades exteriores nas várias modalidades de expressão (GARRITANO, 1937, p.336).

Apesar de Garritano buscar evitar a da polarização clássico/moderno, acabou incorrendo em uma outra divisão, digamos, binária, na qual embasa seus outros argumentos: belo/não belo. Importante lembrar que essas ideias de universalidade e atemporalidade da beleza também aparecem em vários outros autores e têm o mesmo fundo comum de arte pura, usado também pelo autor neste mesmo texto e música pura, usada por Oneida Alvarenga no texto já explorado anteriormente. Neste texto, diferentemente de Oneida, Garritano considera que os aspectos formais, equilíbrio de proporções, etc, apesar de contribuírem na geração da música bela, não dão conta de explicar completamente o fenômeno. Este é o principal argumento do autor ao criticar os pensamentos que consideram que as escolas dão ou darão conta de uma explicação totalizante dos porquês de uma determinada obra ser bela e outra não. É nesse momento que insere no texto os argumentos religiosos sobre a arte ser fruto de uma “essência divina” e que portanto é impossível de ser completamente apreendida em todas as dimensões. Contudo, apesar de deixar aberto o espaço para o imponderável, essa essência divina está presente somente no plano da criação, da composição musical. Uma vez composta a obra, esta pertence à esfera terrena e portanto é possível auferir com precisão inequívoca se uma obra é bela ou não. Já Oneida Alvarenga localiza a MPU na crença de que existe uma autonomia do compositor para criar a música “[...] para ser só música e nada mais [...]” Embora os termos MPU e Arte Bela sejam diferentes entre si, conceitualmente são mobilizados com o mesmo propósito de construir parâmetros para categorizar e hierarquizar obras musicais e compositores. Gostaria de chamar a atenção para o uso que fiz da palavra

construir. O uso desta, mesmo que subjetivamente, indica um certo grau de consciência da ação humana. A palavra mais adequada para o pensamento desses autores seria ao invés de construir, identificar. A escolha desta palavra se justifica porque tanto Garritano quanto Oneida acreditavam que esses parâmetros já estavam dados pelas obras e não que estavam sendo culturalmente construídos. E não só construídos, mas construídos por um grupo social bastante específico e homogêneo inserido em um contexto de modificações políticas e tecnológicas expressivas. Daí o sentido de universalidade e atemporalidade empregado sobre a ideia de belo e de puro. Pensavam estar descobrindo algo semelhante a uma lei da física newtoniana que, aliás, foi explicitamente usado por Carvalho (1942) e que citaremos mais adiante. Retomemos Garritano com mais um excerto de seu artigo.

Classico ou moderno, são pontos de vista cronológicos, que não entram em conflito com a própria beleza.

Porque enfim, todas as formas de arte foram modernas e virão a ser clássicas, desde que sejam perfeitas, isto é, belas, pois só a Beleza é clássica, sendo eterna e imutável (GARRITANO, 1937, p. 39).

No fragmento acima o autor expõe um argumento conciliador da polarização clássico/moderno. Contudo sua leitura sobre o processo histórico de construção do cânone musical europeu do século XIX é completamente diferente de J. Itiberê da Cunha (1934, p.125). Embora os autores abordem assuntos diferentes em seus textos, existe um ponto comum que pode ser problematizado: o modo como o cânone musical foi construído no Oitocento. Já fizemos muitas considerações a esse respeito no texto de Itiberê? vamos evitar repetições. Pois bem, as alterações sucessivas da ópera *Don Juan*, que Itiberê da Cunha viu como deformações à luz de seu tempo, estão simplesmente sublimadas em Garritano. Aliás, também no texto de Oneida. As idealizações utópicas de MPU e da *arte bela* acabam, na elaboração dos discursos, desconsiderando senão todos, a maioria dos elementos que complexifiquem ou problematizem suas narrativas. O que estamos sugerindo aqui é que foi a partir da descontextualização das obras que se construíram as “grandes narrativas da música universal”, onde alguns determinados tipos de música europeia acabaram eleitos como tal. A frase acima pode ter uma construção problemática mas o modo como a formulei busca evitar outros tipos de homogeneização. O plural “tipos” sustenta a diferença entre obras francesas, italianas, alemãs, etc. Sustenta a diferença entre as composições cortesãs, aristocráticas, burguesas, etc. Sustenta a diferença entre a música religiosa - católica, calvinista, luterana - e secular. Enfim, a construção de um cânone universal da música está fortemente atrelado à invisibilização de todas as diferenças históricas e sociais nas quais as obras foram compostas.

Não quero aqui me distanciar do objeto desta pesquisa e nem projetar algo que as pessoas que escreveram e editaram o periódico não estavam preocupadas em elaborar. Contudo é importante apontar a sincronia entre tais ideias e a publicação de obras que tiveram a pretensão de elaborar 1) as narrativas sobre música brasileira (no Brasil) e 2) as narrativas sobre música universal (na Europa).

Vamos a um resumo das ideias comuns até aqui:

- Um sentido claro de concepção linear do tempo onde a música sempre caminha segundo um progresso igualmente linear.
- A concepção de que as alterações e reinterpretações das obras durante o século XIX foram meras deformações e que os eruditos do século XX estavam reconstituindo as feições “originais” dos “gênios da música”;
- A ideia de música pura e arte bela, ambas sustentando uma atemporalidade e imutabilidade, constituindo parte da base filosófica sobre a concepção musical do período;
- A sincronia entre a construção desse cânone e o crescimento do mercado fonográfico;
- A sincronia entre as concepções filosóficas anteriores e a publicação das obras universalizantes de um repertório europeu;
- A sincronia entre as concepções filosóficas anteriores e os regimes totalitários na Europa - em especial Itália, Alemanha e Rússia - e no Brasil com Getúlio Vargas.

Aos que problematizarem a abrangência mundial de alguns apontamentos , deixaremos aqui o fragmento com o qual Garritano encerra seu texto. Nele está explícito que o autor conhece os problemas que a Europa vinha enfrentando. Neste caso ainda falando da Primeira Guerra Mundial, comprova que, mesmo diante da proporção do evento em questão, nada foi capaz de alterar suas concepções idealizadas.

A inquietação em que tem vivido, de trinta anos a esta parte, a composição musical, e que mais se acentuou depois da guerra européa, tornando-se uma verdadeira crise do pensamento, vem demonstrar como a arte pura está colocada acima dos preconceitos e como o genio artistico pode manifestar-se, sempre orientado pelo sentido do belo, sem preocupação de atualidade (GARRITANO, 1937, p. 39).

4.2.8 Panorama da música brasileira por Andrade Muricy (MURICY, 1937, 3º e 4º fascículos, p. 95)

Este texto da RBM foi publicado originalmente como “[...] ‘Prefácio’ do Album de Música Brasileira Contemporânea mandado imprimir pelo Governo Brasileiro, para a Exposição Internacional de Arte e Técnica, realizada em Paris, no corrente ano [de 1937].” (RBM, 1937, p. 95). A nota explicativa que abre o texto de autoria do musicólogo Andrade Muricy traz também outros detalhes da publicação enviada ao velho continente. Além do prefácio que iremos analisar constam:

[...] 18 peças diversas para piano, canto e piano, violino e piano e violoncelo e piano, subscritas por Barrozo Netto, Heitor Villa Lobos, Luciano Gallet, Frutuoso Vianna, Francisco Braga, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali e Luiz Cosme (RBM, 1937, p. 95).

Como se pode ver no excerto acima, todas as obras foram escritas para piano ou duo. Como não tivemos contato com a publicação original, não teceremos considerações para além do caráter camerístico das mesmas e a centralidade do piano no material. Consideramos também importante mencionar todos os compositores que integraram esse material com finalidade documental. A nota introdutória ao texto, que aqui reproduzimos quase integralmente, encerra falando da importância da “visão de conjunto de nossa atualidade musical” que tal texto propicia e que, por tal motivo, foi considerado “[...] indispensável trazê-lo ao conhecimento de nossos leitores, arquivando-o nesta “Revista” cuja ambição é reunir todos os bons estudos relativos á arte musical em nossa terra.” (RBM, 1937, p. 95). Assim se encerra a nota da redação ao texto que agora vamos analisar.

A escrita de Andrade Muricy se vale de muitas metáforas, recurso frequentemente usado por diversos autores dentro da RBM. Sua abertura fala de uma

[...] terra cheia de cantares, ressoante (...) [que] As mais imprevistas migrações folclóricas vieram depositar em humus favoravel. [Mas] O caldeamento está incompleto: fusão, amalgama, mistura, imperfeitos. O processo de integração vai, porém, a largos passos, caprichoso, tomando por atalhos inverossímeis, bifurcando por encruzilhadas insólitas (MURICY, 1937, p. 95).

Consideramos importante reproduzir as palavras do autor para que seja possível captar o lirismo de sua escrita. Castagna (2007) menciona essa como sendo a fase de uma musicologia literária. Do fragmento é importante ressaltar, para além da atmosfera criativa sobre uma concepção de realidade brasileira, o tom “gilbertofreyreano” da miscigenação como caráter positivo de formação de nossa sociedade. No entanto Muricy enxerga que no

futuro esse “caldeamento” irá se concluir. Impossível aqui não relembrar o artigo de Ortiz (2013), que descreve como característica da construção identitária brasileira do período, o presente como um problema da nação a ser resolvido no futuro. Como tal artigo já foi abordado em diversas outras oportunidades neste trabalho, não o retomaremos, ficando o excerto de Muricy como mais um exemplo que corrobora o pensamento de Ortiz. A abertura deste “panorama” feita por Muricy se encerra na mesma atmosfera lírica do excerto citado acima e não teceremos maiores considerações a respeito.

Andrade Muricy deu o título da primeira parte de seu texto como “*As origens*”. Já a presente seção tem como subitens:

- 1) A Terra e a atmosfera musical
- 2) A Descoberta
- 3) A Contribuição Ibérica
- 4) O Negro

Sobre tal divisão serei sintético. O autor considera a contribuição ibérica como principal “tronco” da música brasileira. Diferentemente de outros autores do periódico, cada subitem traz descrito o nome das danças, dos ritmos e dos instrumentos. Ao final do subitem *O Negro*, porém, aparece uma elaboração que gostaríamos de reproduzir.

[...] “Samba”, dança cantada, derivada do lundú, é hoje, o nome generico de toda dança cantada típica no Brasil. Tomou, assim, importancia primacial. Como não ha limites preciosos³⁷ entre muitos generos populares, samba é, hoje, confundido com a serésta, (cantor solista popular, acompanhado pelo chôro: pequeno conjunto de instrumentos).

O chôro, genero de primeira importancia, já era muito conhecido no Brasil quando o mundo teve a revelação do Jazz.

O “chôro” é, realmente, o jazz brasileiro; o “samba” a nossa ballata popular.

Ambos são fórmulas derivadas, e profundamente mestiçadas, para assim dizer. Representam um primeiro indicio de fusão dos elementos primitivos (MURICY, 1937, p. 97-98).

Com este excerto, Andrade Muricy encerra sua seção *As Origens* para dar início à seção *A Formação Técnica e Estética*. Nesse segundo momento retoma a figura dos jesuítas como os primeiros educadores do Brasil cujo cantochão, segundo o autor, repercutiu nos cantos indígenas. Depois, tece comentários sobre o Conservatório da Fazenda Nacional de

³⁷ Pela elaboração da frase, acredito que houve aqui um erro de digitação e que a palavra correta seja “precisos”. Optei contudo por manter a digitação original.

Santa Cruz na figura central do Padre José Maurício (1767-1830). Depois dele menciona Francisco Manuel (1795-1865), e encerra com “[...] o triunfo, na Itália, de Carlos Gomes (1836-1896), - o maior criador do teatro lírico das duas Americas até este momento.” (MURICY, 1937, 3º e 4º fascículos, p.98). Andrade Muricy faz uma nova separação para apresentar o período seguinte como “[...] o periodo decisivo da preparação tecnica e cultural do Brasil.” (MURICY, 1937, 3º e 4º fascículos, p.98) Neste novo período figuram os nomes de Leopoldo Miguez (1851-1905), Henrique Oswald (1852-1931), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Glauco Velasquez (1884-1914) e Francisco Braga (1868-1945)³⁸. A descrição destes compositores é bastante sintética e foi feita em dois parágrafos. O importante de ser mencionado é que de todos os nomes citados por Andrade Muricy como integrantes da segunda geração, apenas Alexandre Levy não teve uma atuação ou estudo dentro do INM. Sua morte precoce aos 27 anos talvez tenha contribuído para isso. Glauco Velasquez também morreu precocemente aos 30 anos, mas teve parte de seus estudos realizados na instituição. Todos os outros compositores mencionados não só integraram o corpo de professores do INM como foram diretores do mesmo, com exceção de Francisco Braga, que apesar de não ter assumido o cargo teve uma das mais longevas relações com esta. Concluiu em 1886 no ainda denominado Conservatório imperial o curso de clarineta e foi nomeado professor do INM no ano de 1902.

Esta constatação é importante para se poder perceber como as narrativas em torno da constituição das bases de um “*música brasileira*” estava fortemente circunscrita ao corpo docente do INM. Embora a instituição abrigasse músicos de diferentes cidades do Brasil e do exterior e a RBM tivesse contribuintes igualmente heterogêneos, não podemos deixar de apontar esta “coincidência”.

Depois da apresentação de tais compositores, Andrade Muricy cria uma nova seção intitulada *A fusão dos elementos originarios*. Nela o autor aponta como primeira “tentativa” desta fusão a fantasia “Sertaneja”, aspas do autor. Esta obra de Brasílio Itiberê (1846-1913) foi composta segundo Muricy por volta de 1865

[...] sobre motivos tirados do folclore. [...] Caberia, porém, a um **musico culto**, Alberto Nepomuceno, dar força á tendencia nacionalista. [...] as suas delicadas canções, fazem dele um predecessor inegavel das vivas tendencias da musica brasileira, no que se refere à preocupação com a caracterização nacional. Coube a um músico **entre o popular e o culto**, Ernesto Nazareth (1863-1934), função mais essencial. [...] [pois] transportou, já num certo estado de transfiguração e de estilização, elementos da **música popular**, do choro e da seresta, do maxixe, do

³⁸ O artigo apresenta a data de nascimento do compositor como sendo o ano de 1871 e não traz sua morte por não ter morrido no ano de 1937, data da publicação. Na busca desta informação encontramos como data de seu nascimento o dia 15 de abril do ano de 1868 e procedemos a correção da mesma em nosso texto.

batuque, do jongo, a técnica do **violão popular**, do cavaquinho e da flauta (MURICY, 1937, p. 99, grifo nosso).

No primeiro capítulo já dissertamos sobre a influência da formação alemã no nacionalismo de Nepomuceno que, entre outras ações como diretor do INM, instituiu a obrigatoriedade de interpretar canções em língua portuguesa. Também vimos que o compositor não trabalhou apenas no plano burocrático e compôs diversas obras em língua “pátria”, contribuindo significativamente para a ampliação desse tipo de repertório. Evitaremos portanto repetições e nos ateremos à mobilização do termo *músico culto* que representa uma variação de *erudição*. Cultura e erudição são termos utilizados no período com objetivos semelhantes. Neste grupo de autores, ambos os termos se referem ao domínio e acúmulo de um certo tipo de conhecimento. Cultura não era algo que pertencia a um determinado grupo e tinha suas particularidades e diferenciações. Cultura era algo que se adquiria principalmente através da leitura. A fonte dessa cultura era essencialmente europeia, embora, no conjunto do periódico, obras norte-americanas tiveram um aumento da regularidade e da quantidade de materiais publicados. Portanto, podemos considerar que o modo como Muricy mobiliza o termo *culto* é semelhante a *erudição*. A grande diferença no entanto é que o autor não separa na sua formulação pessoas *cultas* e *músicos*. Ao contrário, aqui o músico em si é dotado de cultura. Nepomuceno é *músico* e *culto*. Podemos dizer que neste caso, à dimensão músico é somada à dimensão cultura, ou conhecimento, ou erudição.

A passagem sobre Ernesto Nazareth apresenta uma novidade na forma como foram mobilizados os termos. É a primeira vez que aparece em todo o material que conseguimos ler da RBM uma definição que localiza um compositor “... entre o popular e o culto.”. Suspeitávamos que este tipo de formulação fosse de uma fase posterior da história do Brasil. É possível que a figura de Ernesto Nazareth e suas obras tenham sido responsáveis pela inauguração deste tipo de elaboração teórica, onde os fatos praticamente obrigam à criação de uma formulação que dê conta da realidade observada. Neste sentido, consideramos importante nos ater um pouco mais à figura de Ernesto Nazareth e à percepção dele a partir dos textos da RBM. O primeiro ponto que gostaríamos de relevar é que se Nazareth não fosse pianista seu reconhecimento não teria, nem de longe, a mesma dimensão. Buscamos mostrar ao longo deste trabalho, a centralidade da qual desfrutava o piano para o INM e para a sociedade da época. Lembremos brevemente que a imensa maioria de formandos da instituição eram do sexo feminino e pianistas. A lista de diplomados em piano da ENM, do ano de 1943 é 100% composta por mulheres e são, ao todo, 35. A lista total de diplomados é constituída de 47 nomes, dos quais apenas dois são do gênero masculino (RBM, 1943, p. 159-160). Lembremos

também que o piano tinha centralidade em todas as 18 obras que integraram a publicação enviada à Exposição Internacional de Paris e da qual o presente texto de Andrade Muricy era o prefácio. Índícios simples e diretos. Desta forma, dominar o instrumento que tinha absoluta centralidade na sociedade carioca do período foi um elemento decisivo. O mercado editorial de partituras também tinha, desde a segunda metade do século XIX, as obras para piano como principal item comercializado no segmento. Lembremos também que Ernesto Nazareth era de uma família de baixa classe média e que teve seus planos de estudar piano na Europa frustrados por falta de recursos (TINHORÃO, 1991). O próprio Tinhorão afirma que Nazareth nunca conseguiu compor maxixes inteiramente populares porque incorporava em suas peças elementos técnicos de difícil execução. Retomando Muricy, gostaríamos de reformular a colocação que agora discutimos. O que Ernesto Nazareth fez como músico e que Muricy define como “... entre o popular e o culto” foi sintetizar na escrita para piano a música de base oral executada pelos pequenos conjuntos de choro e outras formações que teve oportunidade de presenciar. Ao mesmo tempo que incorporava e traduzia esses elementos sonoros para a linguagem do piano e para a escrita musical, criava, a partir da recombinação destes com o repertório europeu aprendido nas aulas de piano que recebeu. Consideramos importante essa reformulação para tornar mais evidente o processo composicional de Nazareth. Lembremos que na época de sua formação não haviam ainda se constituído as práticas historiográficas e de crítica no campo da música. Portanto, o conhecimento do compositor era compreendido como sendo majoritariamente de ordem técnica-performática. Lembremos da figura do *virtuose* que a reforma educacional de 1931 tentava superar e da mobilização do termo *música artística* que vigorava antes da década de 1930. O que Muricy classifica como sendo “[...] entre o popular e o culto.” é um processo comum de absorção das “sonoridades” do contexto, do ambiente onde o compositor está inserido e consequente ação de fixação no suporte escrito. Tecer mais comentários a esse respeito implicaria mobilizar os elementos presentes em toda a dissertação. Optamos portanto por desenvolver mais esse ponto na última parte deste trabalho, onde faremos a discussão sobre os conceitos ME e MP e as considerações finais do trabalho. Isso posto, retornamos ao texto de Andrade Muricy.

O segundo subitem da seção *Fusão dos elementos originários* está nomeado como *II O Movimento Novo*. A frase de abertura merece ser apresentada nas palavras do autor.

Antes que uma nova tendencia, hoje em vias de se precisar, viesse indicar um caminho para o **classico** e para o **universal**, na eterna alternção do geral e do particular na vida da humanidade, foi o folclorismo que deu estímulo aos músicos.(...) Encontraram nele, ou julgaram fazê-lo, o filão autentico. (...) Foi-lhes, para isso, de imenso auxilio a sedução imediata e irresistivel das grandes colorações

do pitoresco, e a capacidade de hipnose de tantas categóricas impulsões rítmicas, **tomadas aos elementos de uma infra-estrutura racial complexa e instável** (MURICY, 1937, p. 99-100, grifo nosso).

Importante a apresentação do contexto de utilização dos dois termos negritados. O *clássico*, mais uma vez, aparece com um sentido, já esmiuçado em outras passagens, de repertório comum que se consolidou no tempo e passou a integrar um conjunto de obras cuja qualidade ou valorização era reconhecida com uma certa unanimidade dentro do círculo de músicos e professores da ENM. É universal, mais uma vez, se referindo ao cânone formado por essas obras e que tem um núcleo completamente constituído por obras de compositores europeus. Este subitem termina sem a citação de novos nomes a não ser o de Villa-Lobos, que tem o subitem III apenas o seu nome, dando sinal da importância de sua obra dentro da narrativa feita por Muricy.

Para o musicólogo, Heitor Villa-Lobos sintetiza e simboliza essa fusão de elementos. Muricy foi sugerindo ao longo de todo o texto que foi Villa-Lobos que trouxe à luz a “[...] correnteza profunda da sub-consciência racial [...]” (MURICY, 1937, p. 100) pois possui um “[...] super agudo senso da realidade emocional da sua raça, e [é] capaz de elevá-la a um plano de generalidade universal.” (MURICY, 1937, p. 100). Mais uma vez, o reconhecimento externo desse compositor foi decisivo para o reconhecimento interno. E:

Quando o sufrágio da crítica européia e norte-americana veio dar á sua nomeada uma sólida universalidade, Villa-Lobos determinou, antes do mais, dirigir-se á grande massa do povo brasileiro, educá-la para que tivesse visão clara dos destinos musicais da nossa raça (MURICY, 1937, p. 100).

Podemos perceber na narrativa de Andrade Muricy o quanto esse compositor personifica muitos dos anseios do círculo de professores e compositores da ENM. Já vimos com Ortiz (2013) os termos em que se equacionava a sensação de atraso em relação a outras nações, o presente como problema a ser resolvido no futuro e podemos elencar também questões relacionadas à falta de público, ou melhor, à falta de inserção das obras musicais que se mantinham norteadas por estéticas européias - de vanguarda mas não apenas - em parcelas mais amplas da sociedade carioca e, sugerimos, brasileira. Os inúmeros relatos de falta de público nos concertos; da falta de “cultura” do povo em relação aos europeus; a dificuldade de obter boa remuneração por aulas e conseqüentemente ser obrigado a ter muitos alunos; o prejuízo nos estudos técnicos em função da elevada carga horária com aulas; a realidade do campo de trabalho nas rádios e eventos que afastavam os iniciantes de continuar executando a

“boa música”, etc. A RBM está repleta de exemplos nesse sentido, desde 1934 até a última publicação dessa fase já entrado o ano de 1945.

O subitem IV recebe o sugestivo título de *Outros*. Depois do grande divisor de águas depositado em Villa-Lobos - e em seu reconhecimento internacional - o autor insere nesse vago título uma apresentação sintética de outros compositores e algumas de suas obras. Além dos constantemente citados Nepomuceno, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, dentre outros, temos como novidade o nome de Radamés Gnattali. Famoso conhecido? por sua trajetória como arranjador da *Rádio Nacional*, não havia nessa época elaborado os arranjos que o tornariam célebres como um *músico popular* como é o caso de *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso. O texto de Andrade Muricy termina tecendo considerações de cerca de cinco linhas sobre cada um dos compositores que integram a lista do volume impresso enviado a Paris.

4.2.9 A música original para dois pianos de Bach aos contemporâneos por L. Bisschopinck & M. Gladbach, Alemanha (RBM, 1937, 3º e 4º fascículos, p. 103)

O presente artigo, é na realidade uma grande lista, na qual o autor discrimina todas as obras para dois pianos que conhece ou que “ouve sobre a existência”. Ao longo de suas 21 páginas são citados 156 compositores e as obras por ele compostas ou transcritas para essa formação musical. A motivação para tal tarefa, segundo o próprio autor está na sensação que tinha de que tal repertório estava caindo no esquecimento. Não iremos discutir a veracidade desta informação. O que nos chamou a atenção para esse artigo, e que, possamos dizer, acendeu uma luz em nossa pesquisa, foi o modo com que o autor além de discriminar a obra e o autor, menciona com igual grau de detalhe as editoras onde foram impressas e onde e com quem os compositores estudaram. O resultado desta pesquisa, para o nível de acesso a informações do período é claramente fruto de uma vida inteira dedicada a colecionar e pesquisar o repertório para essa formação.

Embora a imensa maioria das obras sejam de compositores europeus, nosso objetivo com esse artigo não é de inventariar os países, os conservatórios mais relevantes, etc. O que nos propomos é uma reflexão sobre o modelo de citação onde o reconhecimento de valor das obras encontrava-se indissociado de sua publicação e da instituição onde o compositor estudou ou lecionava. Esse dado nos leva a refletir sobre o grau de coesão e de integração desta rede mundial de conservatórios. Embora o compositor comece citando as obras que tem J. S. Bach como marco inicial, e isso também é sugestivo, o século XVII e XVIII ocupam

apenas as duas primeiras páginas das 21. Deste modo, as outras 19 páginas são dedicadas ao século XIX e início do século XX. Neste momento histórico os conservatórios e as editoras, pelo que podemos observar na citação das obras, já possuíam, grosso modo, uma relativa ramificação e estabilidade econômica. Consideramos exaustivo a catalogação das editoras e países além de fugir ao nosso propósito de pesquisa. De qualquer modo, interessados nesta catalogação podem acessar o documento original. Entre os nomes estão editoras da Alemanha, da Inglaterra, da França, da Bélgica, etc e entre as publicações compositores da Polônia, da Itália, da Austria-Hungria, da Suíça, da Basileia, da Noruega, da América do Norte (com único compositor listado), da Rússia, da Hungria, etc. Os compositores e conservatórios alemães são listados em maior número nas obras relativas ao século XIX mas o próprio autor descreve que “ A França leva dianteira na composição moderna para dois pianos ...” (BISSCHOPINCK e GLADBACH, 1937, p. 117) e cita nomes que ainda hoje tem suas obras executadas e gravadas como Claude Debussy e Maurice Ravel. Embora os autores estejam falando apenas de obras para dois pianos a citação de dezenas de conservatórios e editoras, é um indicativo, e é esse o ponto principal em relação a esse texto, da ramificação e da troca de conhecimentos e informações que tem como base e filtro o domínio da escrita musical. Esta base era constituída por práticas metodológicas comuns, exercícios técnicos e repertório homogêneo, de diversos períodos e formações, desde obras para instrumentos solo até orquestras. Esta rede de ensino é, certamente, o local de origem e sustentação de grande parte das idéias, concepções e métodos encontradas na RBM. Contudo, ser a origem de muitas dessas ideias não significa dizer que estas não sofreram alterações significativas no processo de aclimação às instituições e à realidade nacional. É importante considerar que o resultado de processos cuja longevidade e demais elementos desconhecemos em minúcia, chegavam ao Brasil como resultados e objetos acabados: livros, partituras, discos de *78rpm*, etc. Deste modo, as disputas por mercado, as instâncias de reconhecimento presentes no contexto de produção se tornavam distantes e desconhecidos ao serem exportados para o Brasil. Ou seja, a aclimação de objetos e conteúdos não se deu sem perdas e distorções difíceis de serem precisadas sem recorrer a outras fontes de pesquisa.

4.2.10 Síntese da evolução musical no Brasil (desde 1549 até nossos dias) por J. Otaviano (RBM, 1938, 3º fascículo, p. 67)

A medida que os artigos voltados a promover narrativas sintéticas sobre a música no Brasil vão se sucedendo se torna possível perceber as idéias gerais que compõem o fundo comum do pensamento de cada autor. O presente texto de J. Otaviano não é, em sua concepção geral, diferente do texto de Andrade Muricy. Esta “*Síntese*” foi fruto de uma conferência ministrada pelo autor na ENM e, por também crerem em sua relevância, publicada na RBM. Otaviano divide o texto em quatro partes: I - *Música primitiva*; II - *Influência européia*; III - *Primeiras tentativas de música característica*; e IV - *Diretrizes atuais da música brasileira*. O desenvolvimento feito pelo autor, que contém informações interessantíssimas, já pode minimamente ter seus contornos gerais identificados pelo leitor a essa altura da pesquisa. A parte I - *Música primitiva*, fala da relação musical entre indígenas e jesuítas. Depois o “declínio” da música sacra e fortalecimento da MP com a influência portuguesa, espanhola, africana e, novidade entre os textos da RBM, holandesa. A parte II - *Influência européia*, começa com a vinda de D. João VI ao Brasil, sobre as atividades de Marcos Portugal (1762 - 1830) e Sigismundo³⁹ Neukomm (1778 - 1858), além do surgimento em terras brasileiras do Padre José Mauricio Nunes Garcia (1767 - 1831). No segundo império consideramos importante destacar a vinda de companhias italianas que “[...] traziam celebridades e davam temporadas de 60 récitas. Os concertos eram numerosos e muitos artistas estrangeiros ficaram no país.” (OTAVIANO, 1938, p. 72) Importante destacar também a fundação de clubes, semelhante à Inglaterra. “[...] fundaram-se a Filarmônica (1841) e o club Beethoven (1882) no Rio de Janeiro, e o Club Haydn (1883) em São Paulo, sob a direção de Alexandre Levi.” (OTAVIANO, 1938, p. 72)

A fase republicana da narrativa de Otaviano ainda está inserida na segunda parte de seu texto. Do período, o autor destaca que a vinda das companhias de óperas e os concertistas estrangeiros tiveram como resultado a “impregnação” do ambiente de composições européias.

E mesmo que assim não se desse, como os nossos compositores, com poucas exceções, foram todos educados na Europa ou pelo menos por mestres que lá fizeram seus estudos, é natural que suas obras sejam influenciadas pela música européia da época (OTAVIANO, 1938, p. 72).

³⁹ Era hábito dos autores “abrasileirar” os nomes dos compositores estrangeiros e falar apenas o primeiro nome, sugerindo uma atmosfera de intimidade entre autor e retratado. Encontrar escritos o nome de Johann Sebastian Bach como João Sebastião, de Richard Wagner como Ricardo e agora Sigismund von Neukomm como Sigismundo Neukomm.

Semelhante ao modo como Andrade Muricy descreveu Villa-Lobos no século XX, Otaviano faz com Carlos Gomes. “Carlos Gomes, se assim se pode dizer, é a expressão da ópera brasileira, e por isso mesmo constitui um capítulo separado preenchendo com seu nome toda a parte referente à ópera na arte nacional” (OTAVIANO, 1938, p. 72). Feito o devido marco na figura do autor de *O Guarani*, Otaviano avança citando os autores já mencionados por nós em outras oportunidades. Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga são ponto comum das narrativas da *RBM* e não nos estenderemos retomando informações.

A terceira parte retoma alguns conteúdos apresentados na segunda parte a medida que o autor expõe sua reflexão sobre as *Primeiras tentativas de música característica*. Neste ponto o pensamento de Otaviano se diferencia de outros autores. Para ele, a música brasileira característica “[...] tão falada em nossos dias[...]”(OTAVIANO, 1938, p. 77) tem seu início em 1818, com as modinhas de Carlos Gomes onde “[...] o caráter típico se fazia sentir de maneira definitiva.” (OTAVIANO, 1938, p. 77). Depois menciona obras de Alexandre Leví e Alberto Nepomuceno,

[...] que foi sem dúvida alguma, o iniciador da música brasileira característica, porque a insistência dos característicos locais, - ritmos, harmonizações, melodias e formas, - são usados por ele de maneira premeditada e já visando, talvez, abrir novos horizontes para a nossa música até então escravizada pela música estrangeira (OTAVIANO, 1938, p. 77-78).

O desenvolvimento do raciocínio de Otaviano segue no sentido de apontar o erro dos compositores de seu tempo de se considerarem os criadores da música brasileira característica. Este ponto de disputa explicitado pelo autor não havia sido localizado entre os artigos da *RBM* até o presente momento. Feito este “esclarecimento” o autor inicia a quarta parte de seu trabalho.

Na quarta parte de seu texto, J. Otaviano faz uma crítica aos compositores de sua geração. O autor fala de um crença de que “[...] a nossa música só é característica quando apresenta temas populares e ritmos sincopados já um tanto repetidos e gastos” (OTAVIANO, 1938, p. 79).

Assim:

[...] o aproveitamento sistemático, ou quase sistemático de temas populares, é portanto o aproveitamento da inspiração alheia, diminuindo o poder expressivo do compositor que se limita a desenvolver o que é dos outros sem nunca ou quase nunca usar as suas próprias idéias musicais (OTAVIANO, 1938, p. 79).

O desenvolvimento feito por Otaviano é bastante interessante tanto do ponto de vista formal como do ponto de vista conceitual estético. O autor afirma que a criação brasileira característica ficou reduzida duas únicas matrizes: “a melodia dolente e arrastada da Canção Popular e o ritmo sincopado e sacudido do Batuque e de outras dansas de negros” (OTAVIANO, 1938, p. 79). Esta opção estética, segundo o autor, “[...] representa apenas a epiderme de nosso sentimento musical, porém nunca a alma de nosso povo.”

O excerto que reproduziremos a seguir apresenta em sua estrutura formal a mobilização dos conceitos que constituem o cerne desta pesquisa. Vamos a ele:

Entre a nossa **música popular e a artística**, hoje pouca diferença se nota.

Na musica popular, os temas inspirados são tratados ingenuamente, apresentando a melodia dolente e expressiva da canção popular ou o ritmo sincopado e caprichoso do Maxixe ou outras dansas; na música artística, os mesmos temas são apresentados, mas deturpados, com harmonizações e ritmos a Strawinsky, quando digo Strawinsky, **quero dizer á moderna**, com harmonias bizarras, com politonias, cheias de dissonâncias, e ritmos, por vezes, quasi inexequíveis.

Qual a diferença? (OTAVIANO, 1938, p. 79, grifo nosso).

Temos mais uma vez aqui a mobilização do termo *música artística* e não *música erudita*. A preferência do uso de um termo sobre outro, coincide aqui com o manifesto desgosto do autor pelas vanguardas européias de seu tempo. Isso já estava sugerido pelo destaque que deu ao compositor Carlos Gomes, considerado por muitos dos pares de Otaviano como um compositor brasileiro de música italiana. Também já estava sugerido na crítica feita aos de sua geração, sobre a crença de inauguração do estilo “brasileiro característico” e no modo como fala da “escravização” da música brasileira pela música européia. Sugerimos pois, que existe um vínculo entre a manutenção da mobilização do termo *música artística* já no final da década de 1930 e pensamentos mais conservadores, resistentes às vanguardas musicais européias.

O texto se encerra sem mais idéias que julgássemos pertinente minuciar pois retomam e explicitam elementos expostos anteriormente como, por exemplo, os expostos por Ortiz (2013) sobre a necessidade de superação do presente como mostra o excerto que encerra o texto.

Aqui, terminando, é meu voto sincero que a nossa pátria, pelo esforço de todos os brasileiros reunidos num só pensamento [...] a passos largos chegue em breves tempos a ocupar o lugar que lhe é destinado entre os povos do mundo inteiro.

Aí, nesse concerto universal das mais altas intelectualidades, aí, quero ver, em letras de ouro reluzente, o nome glorioso - Brasil (OTAVIANO, 1938, p. 80).

4.2.11 *A música e o povo* por Guilherme Leanza (RBM, 1940, 1º fascículo, p. 53)

O artigo de Leanza é um apelo político para que os compositores se dediquem a um resultado composicional que reflita a cultura brasileira e reverbere em parcelas mais amplas da sociedade. Fiquemos com as palavras usadas para encerrar seu pedido em seu curto texto de três páginas. O artigo

Compositores! Não vos queixeis de serdes incompreendidos. Mergulhai no povo. Vós é que deveis compreendê-lo. Buscai inspiração nesse imenso caudal artístico [que] é o folclore. Analisai os sentimentos estéticos genuínos da massa. Cantai com ela. Auscultai a alma nacional, que se revela, confusamente (...). Retemperai alí vossas líras. E sereis os intérpretes dos anseios estéticos da nação. E sereis compreendidos porque compreendestes. Não vos pejeis de descer ao povo, que vós também sois o povo! (LEANZA, 1940, p. 55).

Este excerto apresenta a essência do pedido de Leanza e sobre ele não teceremos maiores considerações. É importante deixar claro o intuito do autor mas nos interessa nele o modo como mobilizou os conceitos em seu argumento para motivar os compositores à inserir elementos musicais oriundos do “povo”. Ainda que o termo seja genérico, vago e nele qualquer elemento possa ser enquadrado como pertencente a esta definição, Leanza está se referindo ao material considerado folclórico e que já vinha sendo pesquisado por Mário de Andrade e demais folcloristas. A idéia de “alma nacional” deste grupo de músicos e professores não abarcava elementos na música urbana do Rio de Janeiro e de São Paulo, por exemplo. Mas vamos ao modo como o autor introduz o tema e os termos que mobiliza.

A música **chamada artística** representa o resultado de uma evolução contínua e laboriosa, que levou séculos e séculos para chegar ao ponto em que se encontra.

A princípio a música era praticamente uma só. Não havia, de maneira nítida a atual distinção de gêneros: música popular, sacra, profana, de dança, etc.

A medida que começou a subir em “consideração” [...] Ganhou em intensidade, em profundidade, mas passou a ser especialidade de iniciados, de técnicos (LEANZA:1940, p. 55, grifo nosso).

O autor procurou incutir nos compositores de sua geração uma percepção mais abrangente da cultura de seu tempo. Para isso menciona os minuetos que Mozart escreveu para os bailes da época e o compara a Irving Berlin e os *foxes* que compôs para os salões de seu tempo. Embora faça uma ressalva que não está estabelecendo, com essa relação, nenhuma comparação de valor. Menciona também Haydn e a pouca diferença entre a música de salão e a música de rua. A coloquialidade do texto é intencional para gerar nos compositores de seu entorno um sentimento de afinidade e empatia pelos “povo” e sua cultura musical. Argumenta

também sobre a afinidade que o “povo” tinha com a música de seu tempo até que a arte se afastasse de suas “singelas origens”. Uma “[...] certa música acadêmica, isto é, cerebral, destinada mais a ser lida e meditada do que ouvida e sentida.” (LEANZA, 1940, p. 54)

Querer que o povo estude intrincados problemas de ritmo, harmonia ou timbre, para em seguida poder aplaudir as elucubrações sonoras de certos especialistas em ciência musical (haja vista Schoenberg), é querer o impossível.

Daí decorre o desprezo que os compositores de muita música moderna chamada fina votam ao povilú, que eles acoimam de inculto e bárbaro. (...)

O compositor, então isola-se cada vez mais na torre-de-marfim de sua arte hermética, e escreve para si, ou para meia dúzia de colegas ... que nem sempre lhe reconhecem o mérito (se é que o tem) porque são rivais (LEANZA, 1940, p. 54).

Depois de fazer esta análise Guilherme Leanza expõe seu ponto de vista.

Ora, uma arte que não se destine ao povo [...] é uma arte inútil. A arte e Sociedade não podem andar divorciadas. Toda manifestação artística que não tiver caráter essencialmente social se reduz a práticas individuais, mais ou menos habilidosas, mas profundamente egoístas. A arte pela arte é uma utopia. Não se pode conceber arte associada. O artista que, na sua obra, não refletir a, digamos, interpsicologia do meio social em que vive não é um verdadeiro artista [...] (LEANZA, 1940, p.54).

Essas são as idéias e argumentos de Guilherme Leanza sobre o que outros autores chamariam de *música brasileira característica* ou *típica*. Agora vamos analisar as idéias presentes mas não explicitadas na fala de Leanza. Retomemos o primeiro excerto, onde afirma-se que a música se torna “*especialidade de iniciados, de técnicos*”. A ausência da palavra “também”, nos sugere que a criação e a execução musical sofreu uma migração completa para as mãos de profissionais, ficando os praticantes não profissionalizados ou sem ensino formal retirados da equação. Nos interessa apontar que mesmo com uma fala que busca democratizar e disseminar um determinado tipo de música, subsiste a concepção de que a música é composta e executada por especialistas. Não qualquer especialista, mas um tipo bastante específico cujo referencial estético continue norteado por valores e conteúdos que circulam dentro das portas da ENM. Essa concepção é mantida e reforçada durante todo o desenvolvimento do texto, pois ele nunca deixa de advogar em prol da *música artística*. A mobilização que fez do termo já foi suficientemente discutida e consideramos desnecessário retomar este raciocínio.

Enquanto expõe seus argumentos, Leanza apresenta mais uma vez, ainda que não seja propositalmente, o isolamento desses compositores. Sugerimos que esse isolamento ocorre, a medida que a afinidade composicional com as vanguardas européias, não tenha se revertido em criações musicais cuja escala de reverberação na sociedade fosse capaz de gerar

remuneração capaz de responder por parte significativa de seu orçamento. Em outras palavras, o compositor se via entre as concepções que absorvia e idealizava da ampla e heterogênea cultura européia e a realidade social onde estava inserido. O texto de Leanza incorpora em parte essa questão a medida que toca nessa “ferida” e argumenta que incorporando os elementos do “povo”, estreitando, criando este diálogo, o compositor terá sua obra mais disseminada.

Por fim, não a apresentação de uma nova idéia e sim uma outra face da mesma, o nacionalismo musical de Leanza não deixa de ser hierarquizado. Uma concepção de que o estado e a sociedade brasileira deve ser formada de cima para baixo, pois continua sustentando que são os especialistas os responsáveis pela tradução da “alma nacional”. Contudo, apesar de aceitar que o povo precisa ser educado, tem ciência de que este é “[...] um problema complexo, cuja solução ainda não foi encontrada.” (LEANZA, 1940, p. 54)

4.2.12 A Arte por Vera Vasconcelos Cavalcanti (RBM, 1940-41, 3º fascículo, p. 207)

Vera Vasconcelos tenta com esse artigo fazer uma síntese do estado geral d`A Arte em apenas três páginas. A relação entre o objetivo a que se propôs a autora e as dimensões do texto tem, como resultado, uma visão bastante simplificadora d`A Arte mesmo quando relacionada aos trabalhos de seus contemporâneos.

Como característica de escrita tece uma afirmação bastante direta após a apresentação de um dado cujos critérios e origem desconhecemos. Outro ponto que nos chama a atenção é a projeção de concepções e conceitos típicos da *modernidade* sobre passados onde estes ainda não tinham sido gestados. A concepção de passado, de arte e de religião também é bastante unívoca. Esses conceitos apresentados sempre no singular, em nenhum momento sofrem algum tipo de definição. Em outras palavras, são conceitos difíceis de terem seus contornos precisados por nós, mas cuja compreensão e validade parece inquestionável para a autora. Ou seja, ela mobiliza as palavras arte, religião e outras palavras como se seus sentidos fossem universalmente e homogeneamente aceitos, dados. Vamos às palavras da autora. Texto se inicia assim:

A arte é uma palavra originada do grego que significa: meio.
 A Arte é um meio de vida. Meio de vida para o corpo, sob a forma de arte util (usual).
 São artes uteis ou usuais, as que teem por propagador e principal motor a ciência; havendo, entretanto, muita relação entre as artes usuais e as artes liberais (CAVALCANTI, 1940-41, p. 207).

Depois deste excerto onde faz uma diferenciação um tanto abstrata entre arte útil e arte liberal, apresentaremos como Vera Vasconcelos compreende a gênese, o surgimento da Arquitetura, Escultura, Pintura, Literatura e Música.

Uma das primeiras necessidades que o homem experimentou, ao aparecer na terra, foi de se colocar ao abrigo das intempéries; por isso procurou construir a sua habitação. Desta necessidade teve origem a Arquitetura. [...] Em seguida procurou o homem adaptar a habitação às suas necessidades, aformoseando-a, o que deu origem à Escultura [...]

O exemplo das cores na natureza fez o homem procurar colorir a sua habitação, o que deu origem à pintura [...]

O sentimento de admiração pelos heróis ou pelas belezas naturais deram à linguagem forma artística, o que deu origem à Literatura.

Os poetas, obedecendo ao desejo de união, que é inrente à natureza humana, quiseram associar todo o povo aos seus pensamentos, e o fazer cantar com eles. [...] Apareceu então o canto coletivo [...] que é a origem da música (CAVALCANTI, 1940-41, p. 207-208).

Como já antecipamos parte das reflexões no início do texto, o excerto fica como um exemplo do raciocínio da autora. Apresentaremos o excerto onde Vera Vasconcelos expõe a mudança de paradigma, o instante em que as Artes se libertam das necessidades corporais.

O que separou, porem, estas artes sublimes das necessidades corporais, foi o movel mais elevado: o sentimento religioso, que é o quid divinum do poeta [...] Incontestavelmente a fé religiosa é o principio de toda a arte livre. [...]

É assim que a casa do homem se torna o templo de Deus [...].

À salmódia monótona sucede enfim a melodia do cântico, que é a elevação musical da alma para Deus. (CAVALCANTI, 1940-41, p. 208).

Após este excerto, Vera Vasconcelos mostra um “Quadro demonstrativo da transformação da arte utilitária em arte livre e religiosa” (CAVALCANTI, 1940-41, p. 209). Não iremos contudo expor o quadro aqui por considerar uma repetição das idéias que já foram apresentadas. Reproduziremos agora o excerto que encerra o texto e no qual a autora apresenta sua conclusão.

Para criar, no sentido artístico da palavra, é necessário ter passado pela emoção, e ter vontade de traduzir essa emoção. É preciso sentir e sofrer sua obra antes de realizá-la. Só assim a obra será verdadeiramente sincera, expressiva e duravel (CAVALCANTI, 1940-41, p. 209).

Como esperamos que seja possível perceber, os argumentos desenvolvidos pela autora, bem como sua temática, são atípicos se tomarmos o conjunto de textos presentes na *RBM*. Contudo, consideramos importante a manutenção do mesmo dentro do conjunto de artigos

que analisamos por ser um dos exemplos mais explícitos de projeção de idéias do presente como categorias para analisar o passado. Arte, fé, poeta, pintor, músico são projetados como se a concepção e a manifestação consciente destas atividades - pintar, escrever, tocar - já estivessem presentes nos primeiros homens “que pisaram na terra...”. Esse é um dos pontos essenciais que Koselleck (2006) problematiza em sua história dos conceitos ao demonstrar que: 1) os conceitos *história, política, revolução*, etc tem seu sentido estruturalmente modificados, adensados, com a modernidade e 2) as categorias criadas e aplicadas para analisar determinado contexto não são completamente válidas para analisar indistintamente qualquer contexto.

A diferenciação que Vera Vasconcelos faz entre “arte utilitária” e “arte livre e religiosa” também é atípica e problemática no contexto da RBM. A concepção de *arte livre* da maioria dos autores analisados neste trabalho - e nesse sentido menciono como exemplo a idéia de *música pura* - é oposta a de Vera. Para autores como Alvarenga (1935) A música “se liberta” a medida que se distancia da prática religiosa, se seculariza. A “arte” utilizada com finalidade religiosa é justamente a arte considerada utilitária pelos outros autores. Um dos acontecimentos mais relevantes para que a obra de J. S. Bach adquirisse a projeção e o status que tinha no período foi justamente a desvinculação entre a sua figura e sua obra da religião luterana.

Encerrando nossa análise do presente texto, podemos afirmar que o excerto final apresentado acima expõe uma visão bastante romantizada e com pouca consonância entre as idéias do período. Idéias polarizadas por concepções musicais mais vinculadas às vanguardas européias e concepções mais conservadoras, vinculadas ao tonalismo praticado nas décadas anteriores. Assim, nos parece sensato localizar as idéias que Vera Vasconcelos apresentou em seu artigo como sendo pouco aderente as principais correntes de pensamento existentes, embora subsista um fundo comum.

4.2.13 *Primeira Exposição de Folclore Carioca por Joaquim Ribeiro (RBM, 1940-41, 3º fascículo, p. 333)*

O texto em questão foi proferido pelo autor na inauguração da exposição e não contém a data. Seremos bastante sintéticos na apresentação de suas idéias pois trata-se de um texto de caráter motivacional, nacionalista. Para o autor é esse sentimento cívico o impulsionador que levou a materialização desta exposição feita pela Sociedade dos Amigos do Rio de Janeiro. Joaquim Ribeiro parte “do aforismo de que estudar o Brasil é a maneira mais honesta de amá-lo...” (RIBEIRO, 1940-41, p. 333)

Ao descrever as dificuldades enfrentadas durante o processo, Joaquim Ribeiro menciona uma idéia bastante interessante e que ainda não havia ainda sido explicitada nos artigos anteriores. “A essas pessoas o vocabulário folclore, apenas, parecia um batismo, algo procustiano. Para elas o termo só cabia aos contos e **cantos populares**” (RIBEIRO, 1940-41, p. 333, grifo nosso). O modo como o autor mobiliza o termo *canto popular* mantém uma diferença entre *popular* e *urbano* ao mesmo tempo que avança a concepção do imaterial para o material. O autor assim, nas suas palavras, aproxima o folclore da etnografia, afirmando tratar-se de uma tendência moderna.

A verdade, porém, é que, com a ampliação das pesquisas, o “folclore” avançou além, foi a outros setores populares e não ficou somente no campo das manifestações espirituais. (...)

O folclorista que esmiuçar as crendices do povo, fatalmente há de pesquisar os amuletos, os breves, a ferradura de cavalo, a figa e outras peças materiais. (RIBEIRO, 1940-41, p. 335)

Depois de aproximar conceitual e praticamente os estudos folclóricos e etnográficos, o autor apresenta a idéia que, para os nossos propósitos, é central. Vamos ao excerto.

É “folclore” tanto as cantigas e lendas de S. João como a “barraquinha de fogos” manufaturada pelos protécnicos humildes.

É “folclore” tanto as superstições no mau olhado como a crendice que o “chifre de boi” defende as plantações da seca e das enxurradas.

É “folclore” tanto as lendas dos pescadores como as singelas redes de pesca, fabricadas pela habilidade da gente praieira.

O que é mister não confundir é **a elaboração popular**, seja espiritual ou material, com a **elaboração erudita, da técnica industrial** (RIBEIRO, 1940-41, p. 335).

Importante para nossos propósitos é a diferenciação que o autor faz dos dois conceitos que estamos pesquisando. Embora o contexto onde é mobilizado os enquadrem numa concepção mais ampla do campo da cultura e não apenas da música consideramos essencial nos deter nele. Os exemplos que o autor dá antes da diferenciação que faz entre os termos nos ajudará na reflexão. *Popular* apresenta, na concepção do autor, diversos paralelos com o termo *folclore*. Eles são mobilizados de maneira bastante indissociadas e compreendem a dimensão imaterial que o autor argumenta com o sentido de estender para a dimensão material. Em relação a clivagem presente no texto negrito nos salta a atenção a relação estabelecida entre erudição e técnica industrial. Esta relação sugere uma outra dimensão, ainda não encontrada no modo como o termo *erudito* foi mobilizado nos outros artigos. A modernização a industrialização e o desenvolvimento tecnológico na fabricação dos instrumentos musicais, aparece como um elemento importante na fala do autor. Claro que aplicação de conhecimentos científicos remonta ao século XIX e tem no processo de construção do piano e dos instrumentos de metais - trompetes, trombones, etc - seus dois grandes expoentes. Melhorias no processo de fundição e da liga dos metais, aumento da sensibilidade de resposta das teclas e chaves ao toque dos dedos, modificação nas dimensões e localização dos orifícios e das chaves nos instrumentos e a serialização da fabricação foram paradigmáticas. O processo de desenvolvimento industrial, criação de patentes, disputas por mercados, melhoria da sonoridade, da mecânica de execução que teve um início modesto no final do século XVIII e se intensificou no séc. XIX nunca mais foi interrompido⁴⁰. Em relação às partituras temos o processo de surgimento das editoras especializadas e o desenvolvimento de ordens diversas - papel, técnicas de impressão. Com relação ao disco e ao rádio, tanto o surgimento quanto o desenvolvimento tecnológico são praticamente sincrônicos se pensarmos num arco de tempo um pouco mais extenso e que contemple do final do século XIX ao período de publicação da RBM. Muitas das mudanças na radiofonia e na fabricação de discos podem ser acompanhadas inclusive nos próprios artigos do periódico que teve, como já mencionado, sessões específicas para tratar destes assuntos. O que queremos dizer é que nos parece bastante circunstancial a ligação feita entre erudito e técnica industrial. De um lado o livro, a ciência, os experimentos controlados, o método e a tecnologia. Do outro a experiência de vida, do trabalho, do lazer, a vivência. A melhoria técnica obtida pela experimentação e pela prática cotidiana e repassada oralmente e pelo exemplo. De um lado a manufatura, do outro a indústria.

⁴⁰ Para maiores informações sobre essa questão ver (BLANNING, 2011, p. 188-211)

Considerados esses elementos e dados históricos é possível compreender com mais profundidade porque *popular e urbano, folclórico e urbano* acabam não apresentando convergências de sentido. A urbanização, a iluminação elétrica, canalização de esgoto, o bonde, o automóvel, o disco, o rádio, etc requerem conhecimentos oriundos de uma racionalidade estruturalmente diferente, baseada na leitura e na análise. No contexto analisado é muito claro como essas duas dimensões, estes dois “brasis”, coexistiam e conviviam. O grupo de compositores e professores responsáveis pelos artigos que analisamos pertencem em sua totalidade à dimensão industrial, urbana, racional, etc. A dimensão que domina a escrita da língua e a escrita musical, em um contexto onde ser alfabetizado já era um domínio de menos da metade da sociedade brasileira, percentual significativamente baixo da população se comparada a outros países⁴¹. Uma ressalva importante é necessária. Embora o grupo se enquadre em sua totalidade entre os alfabetizados, esse dado não pode ser vinculado diretamente à um pertencimento em mesma razão as camadas superiores da sociedade brasileira. O próprio Francisco Braga, figura de destaque entre os compositores e professores da ENM, tem o início de sua vida e de seu aprendizado musical no Asilo dos meninos desvalidos. Por destacar-se em sua iniciação musical na instituição foi inscrito como aluno no ainda denominado Conservatório Imperial, onde se profissionalizou. Este exemplo não é isolado e, embora não tenhamos empreendido uma análise sistemática sobre a heterogeneidade ou representatividade social nas instituições durante esse período são frequentes os exemplos desta ordem. Embora “visitem” outros contextos, o olhar, o lugar de fala, o sentido do discurso é sempre este. Embora se esforcem para traduzir esse outro Brasil o diálogo dentro deste grupo é, na imensa maioria das vezes, pautado por concepções e instituições eurocentricamente norteadas. Eis porque a exposição folclórica inaugurada com esta fala que agora analisamos percebia esta outra dimensão como “cultura infra-histórica e da criatividade ingênua e criadora do povo” (RIBEIRO, 1940-41, p. 336).

Depois deste excerto, Joaquim Ribeiro argumenta sobre os motivos que levaram à pesquisa nos grandes centros urbanos, atividade descrita como inovadora pelo autor entre os folcloristas. Nesta nova pesquisa, o autor afirma que o sincretismo é mais acentuado do que nas regiões rurais, onde as tradições tendiam a se manter separadas. Citaremos outro fragmento onde aparece mais uma vez a relação entre o que Joaquim denomina agora simplesmente como *técnica e o folclore*.

⁴¹ Segundo dados do IBGE, a taxa de alfabetização era de 41,12% entre os homens e 32,79% entre as mulheres na década de 1940. Dados consultados em 21 de fevereiro de 2019 em <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv1425.pdf>

Julga-se que o progresso técnico, acentuadíssimo nas cidades destrói as lendas, os mitos e as superstições. A técnica, entretanto, não é uma inimiga implacável da tradição. A máquina (que é a expressão mais alta da técnica moderna) ao contrário, é um gerador de mitos (...) A idade da máquina, que vivemos, não estilizará a imaginação criadora do povo nem conseguirá exilar do sentimento dos homens as forças eternas do mito e da assombração (RIBEIRO, 1940-41, p. 335).

O excerto acima caminha na mesma direção que já havíamos desenvolvido anteriormente, dando a esta passagem mais um caráter ilustrativo. A partir daí, o autor descreve a sistematização utilizada e agradece a significativa contribuição de Mariza Lira, uma das folcloristas mais respeitadas do período.

4.2.14 A música através dos séculos por Reis Carvalho (Oscar d`Alva)⁴² (RBM, 1942, p.51)

Pelo título já é possível, a esta altura da pesquisa, identificar o caráter do texto como um todo. Sua abertura, traz uma citação de Auguste Comte e de Grétry. O positivismo como marca principal deste artigo aparece no parágrafo de abertura que reproduzimos abaixo.

A música, como a poesia e todas as artes, todas as ciências, todas as criações do espírito humano, evolue fatalmente segundo a lei sociológica de Augusto Comte - A LEI DOS TRÊS ESTADOS, tão certa, como a lei astronômica de Newton [...]

Segundo a LEI DOS TRÊS ESTADOS, há uma música teológica, uma música metafísica e uma música positiva (CARVALHO, 1942, p. 51).

É esta concepção positivista que marca de modo inquestionável o modo como Reis Carvalho organiza tanto o seu discurso quanto o conteúdo. Mais uma vez aqui, como outros, o autor não busca construir ou justificar seus argumentos pois não tem dúvidas sobre a verdade de suas afirmações. Como resultado o discurso apenas manifesta - sem brechas, desdobramentos, descaminhos, descontinuidades, avanços e retrocessos - a concepção pré-existente. Podemos dizer que os exemplos escolhidos apenas ilustram seu raciocínio pois o autor adota integral e inquestionavelmente a *Lei dos três estados* que menciona na abertura. Consideramos desnecessário expor com maior minúcia as etapas do raciocínio das páginas seguintes e optamos por apresentar o excerto onde Reis sintetiza seu pensamento.

⁴² O modo como aparece a indicação do autor no periódico não deixa claro se os dois nomes, o segundo entre parênteses, são uma parceria, uma tradução ou um pseudônimo. Reproduzimos a forma exata como os dois nomes aparecem no periódico e adotamos para a citação a forma (CARVALHO, 1942)

Toda esta evolução , que vai do grito primitivo, a, por assim dizer, forma informe, fonte do canto inicial, origem da melodia, à harmonia final, passando pelo tetracórdio, a oitava, os modos, o côro, a diafonia, o canto-chão, o organum, o canto-trovadoresco, o descante, o contra-ponto e a fuga - demonstra a passagem da música, segundo os seus meios de ação, pelos três estados: teológico, metafísico e positivo. [...] com a instituição da harmonia, a música inicia a sua fase positiva, onde os elementos objetivos, o mundo exterior, o mundo terrestre, social e humano tendem a disciplinar, como não fizeram antes, as divagações da subjetividade teo-metafísica e preparam o estado final da arte, a verdadeira música do futuro, onde concorrerão normalmente na ação musical o mundo objetivo e o mundo subjetivo, onde a construção subjetiva desses meios ficará sempre subordinada ao material objetivo, que lhe forneçam o Mundo, a Sociedade e o Homem (CARVALHO, 1942, p. 57-58).

Para Reis, o mundo subjetivo é o mundo interior, do sentimento, da imaginação, da religião. No estágio teológico o autor afirma que é este mundo subjetivo que predomina sobre o objetivo, da razão. No segundo estágio, a predominância se inverte. Reis localiza essa mudança estrutural “[...] a partir do século XIV, que sociologicamente acaba a idade média[...] [mas nesse estágio ainda existe uma] [...] certa nebulosidade, no meio de abstrações mais ou menos ontológicas. É o estado metafísico da música.”(CARVALHO, 1942, p. 58) E por fim

Com o advento da harmonia, atinge-se à música positiva. O acorde é, por assim dizer, o símbolo musical do estado positivo. (...) Chegados à sua última forma, que os integra e resume, e lançando uma vista d’olhos geral sobre todas as formas anteriores, verifica-se que todos os meios musicais se reduzem a três formas definitivas: o canto ou a melodia inicial e a harmonia final, através do que se poderia chamar a diafonia intermediária [...] (CARVALHO, 1942, p. 59).

Para finalizar seu raciocínio Reis ainda apresenta 12 exemplos “[...] para simbolizarem concretamente cada fase do movimento evolutivo total” (CARVALHO, 1942, p. 60).

Consideramos desnecessário mencionar os exemplos para avançar mais rapidamente ao que nos interessa como a concepção de “movimento evolutivo total”. A expressão simboliza perfeitamente a fidelidade do autor às idéias positivistas. Nas considerações finais abre a possibilidade de que outros exemplos musicais sejam mais exatos mas essa abertura se restringe a eles e não à formulação proposta. Ainda assim, acredita que a contribuição de outros “Músicos que sejam musicólogos ou musicólogos que sejam músicos [...] resolva definitivamente o problema.” (CARVALHO, 1942, p. 61). Encerrando o texto Reis Carvalho promete outros dois estudos sobre a *inspiração* e a *composição*, e que resumam igualmente a “evolução integral” dos elementos essenciais da música.

Curiosamente para os nossos propósitos Reis Carvalho não fez uso de um único termo que não fosse *música*. Sugerimos que a razão desta constatação está na concepção de desenvolvimento linear do autor e que descola o exemplo musical dos contextos onde foram

criados, eliminando assim todos os matizes. Diante desta concepção, falar de *música popular*, *música erudita*, *música folclórica*, *música artística*, *música regional* ou qualquer outra expressão se torna absolutamente desnecessário já que o entendimento sobre o que é música é unívoco. Para ele a música é uma só e as formas de diferenciação que utilizou foram relativas ao tempo - *música medieval* - e fonte sonora - *música vocal* e *música instrumental*. O resultado desta prática é mais uma projeção de categorias do presente para explicar um tempo onde o entendimento sobre *música*, se é que poderíamos utilizar esta palavra, era, no mínimo, estrutural e conceitualmente diferente. Já apresentamos esta formulação de Koselleck anteriormente e não iremos nos repetir. Além disso, apesar de “desterrar” os 12 exemplos musicais que utiliza, temos na prática mais uma tentativa de “canonizar” alguns acontecimentos da música européia. De tomá-los como símbolos da música universal, como representantes da “evolução total” da música, termo que o próprio Reis utilizou. Se não é possível estabelecer uma relação direta entre este tipo de concepção à práticas coercitivas e depreciativas conscientes, também não é possível negá-las completamente. Esta concepção que foi explicitada de maneira muito viva e forte por Reis aparece, em cores pastéis, na imensa maioria dos artigos analisados do periódico. Pois, em nenhum desses textos, aparece qualquer dúvida ou questionamento sobre a percepção de superioridade da música européia, e aqui estamos nos referindo ao cânone que já detalhamos em outras oportunidades. Esta cultura musical européia dos conservatórios e salas de concertos é uma das lentes pela qual este grupo de professores e compositores da ENM e sua rede observavam a realidade onde estavam inseridos. Desta constatação formulamos uma questão: É possível lidar com o *acorde*, com o *contraponto*, a *harmonia*, etc apenas na sua dimensão intra-musical, de ordem técnica, ou essas formas de organização sonora devem, necessariamente, ser consideradas como possuidoras de uma dimensão cultural? Um exemplo talvez mais familiar aos leitores é a crítica que José Ramos Tinhorão fez quando surgiu a *Bossa Nova* e que para ele era *Jazz*.

Esta colocação e este exemplo parecem um pouco fora de contexto à primeira vista mas o artigo de Reis Carvalho é um exemplo marcante de uma prática que se consolida junto com o florescimento dos cursos superiores de música como é o caso da ENM, nosso exemplo pioneiro. A transição do que Castagna (2007) chama de “fase literária” para a “científica” feita na musicologia, também foi a transição de pesquisas mais transversais, como as que vimos neste capítulo, para pesquisas cada vez mais restritas ao âmbito intra-musical. Nesse sentido, o artigo de Reis e o descolamento que promove entre os elementos sonoros e seus contextos, é um dos precursores de uma *práxis* que se exime gradativamente de contemplar o contexto como parte indissociável do objeto musical. Evidente que esta discussão não se

encerrará e nem se restringe à este trabalho. Esperamos desenvolver este tema em pesquisas futuras. Feitas essas considerações vamos ao próximo texto.

4.2.15 "MUSICA BRASILEIRA - Expressão definida de um povo" por O. Lorenzo Fernandez (RBM, 1943, p.52)

Este é o último dos artigos publicados na Revista Brasileira de Música que aqui analisamos. A esta altura do trabalho, já é possível sustentar que as ideias nacionalistas e o modo de construção das narrativas históricas sobre a música brasileira já estão bem caracterizados nos artigos que apresentamos. Isso é possível porque à medida que os artigos vão sendo apresentados e analisados aparecem os matizes e nuances de concepções, mas também um núcleo bastante consistente de ideias comuns. A inspiração literária dos autores é uma delas. Aqui Lorenzo Fernandez abre seu texto falando da “[...] imensa superfície e de variadíssimos climas onde se encontram as mais antagônicas paisagens [...]” (FERNANDEZ, 1943, p. 52) A ideia de que existe uma mistura de raças “[...] ainda em caldeamento [...]” também é ponto comum e, aqui, até o termo caldeamento foi igual ao utilizado por Andrade Muricy. A ideia de um mistura de raças ainda incompleta mas que, no futuro, irá se completar também é a mesma apresentada por Muricy e presente em outros autores como vimos. Depois de sua abertura onírica, Fernandez menciona as três correntes principais que constituem o “amalgama” da cultura brasileira. A saber, ou já sabido: *o índio, o português e o negro*.

Embora as fontes citadas e o modo como o texto é formulado sejam diferentes dos outros trabalhos similares, o que em si já é enriquecedor, a estrutura do desenvolvimento é a mesma. Consideramos dispensável portanto repetir as ideias já apresentadas anteriormente. Contudo o modo como descreve *o elemento negro* tem no tom da escrita uma exaltação, um elogio à mestiçagem não encontrado nos textos similares, que mantiveram um caráter mais descritivo das danças, instrumentos, etc. A influência das ideias e da escrita de Gilberto Freyre não é apenas subjetiva pois o autor é citado e elogiado como uma das fontes de referência. Reproduziremos aqui dois excertos que ilustram o novo sabor desta escrita.

A importância enorme da influência negra na música brasileira é fato evidente e só poderá ser negada por falso pudor perante a civilização européia. Não se deve fugir à história. O negro, trazido como escravo, [...] exerceu influência não só direta, pelos riquíssimos elementos folclóricos trazidos do país de origem, como pela ação subconsciente exercida sobre a alma da nossa infância através da mãe preta, modelo de resignação e devotamento (FERNANDEZ, 1943, p. 56).

O segundo trecho é um dos três fragmentos de Casa-Grande & Senzala que o autor reproduz em seu texto.

Nos engenhos, tanto nas plantações como dentro de casa, (...) fazendo doce, pilando café; nas cidades, carregando sacos de açúcar, pianos, (...) os negros trabalharam sempre cantando; seus cantos de trabalho, tanto quanto os de xangô, os de festa, os de ninar menino pequeno encheram de alegria africana a vida brasileira (FREYRE apud FERNANDEZ, 1943, p. 52)

O elemento ibérico neste texto ainda continua sendo apresentado como “[...] sem dúvida alguma, a mais importante, o que é perfeitamente compreensível, pois das três civilizações [...] esta última era a mais avançada, trazendo para o Brasil vários séculos de cultura européia.” (FERNANDEZ, 1943, p. 58) Nesta fala reside outra pequena diferença pois a cultura portuguesa não aparece apenas como fonte, mais como atravessadora de outros conteúdos. Essa visão do português como meio, como “atravessador” de uma cultura mais ampla é bem mais próxima da realidade se tomarmos fatos históricos já expostos neste trabalho. Basta retomar as temporadas de óperas italianas e a produção de Carlos Gomes como elementos que simbolizam essa influência já existente no século XIX. Ou seja, Fernandez apresenta um tipo de compreensão e de narrativa renovada, onde a música italiana, alemã e francesa, entre outros elementos, também passaram a ser percebidas como formadoras da música brasileira.

O próximo excerto explicita um raro momento em que os conceitos ME e MP aparecem na forma singular coletiva e que, sugerimos, é um indício claro do adensamento teórico postulado por Koselleck. Vamos a ele.

Apesar de se terem perdido as nossas mais puras fontes autóctones, ficou, no entanto, na criação musical brasileira, **quer na popular, quer na erudita**, alguma coisa de vago e indefinido; uma tinta de nostalgia ondulante e sensual, em parte atavismo racial, em parte reflexo subconsciente do meio em que vivemos. Enfim, prenúncio de que algo diferente e novo está surgindo nos processos da criação artística nacional (FERNANDEZ, 1943, p. 59, grifo nosso).

Como esperamos ser possível perceber, o modo como Lorenzo Fernandez mobiliza os dois termos indica que, tanto MP quanto ME circunscrevem todo um tipo de repertório, práticas e teorias sob uma palavra singular. Ou seja, indicam determinado conteúdo em sua totalidade. Aqui, o termo ME acumula tanto a dimensão prática da execução musical quanto as dimensões crítica e histórica que passaram a integrar a dinâmica do campo da música no Brasil na virada do século XIX para o século XX. O contexto marcadamente nacionalista também é um importante elemento que contribui para marcar a relação estabelecida entre ME e MP. Citando os mesmo compositores que outros autores já citaram, a ME aparece vinculada

a MP pela necessidade de buscar na segunda as “[...] mais puras fontes da nossa terra.” (FERNANDEZ, 1943, p. 60) para dar forma ao “[...] sonho de uma grande arte brasileira.” (FERNANDEZ, 1943, p. 60) Importante ressaltar que MP, não apenas neste artigo mas em todos os outros do periódico nunca foram abordados de outra forma a não ser como fonte, como material a ser lapidado. Nenhum nome de compositor enquadrado como popular, à exceção de Ernesto Nazareth, enquadrado num lugar intermediário entre “culto e popular” já citado anteriormente por Bevilacqua (1934).

O excerto seguinte, onde Lorenzo Fernandez cita Mário de Andrade reflete mais uma vez o impacto da questão da mestiçagem ter sofrido uma mudança de percepção de algo negativo para algo positivo. Um dos resultados desta mudança é a complexificação de idéia de origem. Onde antes se buscava a pureza, agora se identificam influências e interferências mútuas entre diferentes culturas.

Negam alguns, negam muitos quiçá, a criação de uma música de caráter nacional. Mário de Andrade, eminente musicólogo e talvez o que mais profundamente e com maior agudeza penetrou no âmago da questão diz no seu magnífico "Ensaio sobre música brasileira": ‘Se fôsse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxônia, flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma sonata que é alemã. E como todos os povos da europa são produto de migrações pré-históricas se conclue que não existe arte européia.

É preciso que de uma vez por tôdas se compreenda que a música brasileira não é este nem aquele elemento; [...] mas a fusão de todos eles. [...] Buscando apoio em musicólogos e folcloristas, viso, apenas mostrar que as grandes manifestações musicais dentro da criação nacional não são mero capricho de artistas e sim resultantes lógicas das forças latentes da nossa pujante nacionalidade (ANDRADE apud FERNANDEZ, 1943, p. 60-61).

A mudança de sentimento sobre a mestiçagem de algo ruim para algo benéfico enfraquece parte da influência positivista, de concepções unívocas e taxativas sobre o que é *arte*, *música pura*, e outras explicações totalizantes. Contudo, a ideia de uma grandiosidade que vai se cumprir no futuro acaba sendo mantida, bem como a necessidade construir um eixo narrativo bastante claro e linear. Estas características do elaboração do discurso, analisadas por Ortiz (2013) ainda estão fortemente impregnadas no discurso. Ainda assim, apesar do lirismo característico é possível perceber tanto elementos de continuidade quanto de amadurecimento das idéias acerca de *música brasileira*, *música erudita*, *música artística*, *música popular* e *música folclórica*. Isso posto, vamos às considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÃO

No primeiro capítulo, buscamos extrair da RBM: 1) informações relevantes sobre o Instituto Nacional de Música; 2) demonstrar a centralidade desta instituição no campo da música no cenário nacional; 3) e a relação de proximidade entre o corpo diretor e as altas instâncias políticas da esfera federal. Além destas três dimensões, a longevidade da relação dos músicos como alunos e professores da instituição reforça a percepção de um elo de continuidade entre as ideias presentes durante a Primeira República e o governo de Getúlio Vargas. Também constatamos que a partir deste governo, houve uma mudança significativa no corpo diretor pois, a partir da década de 1930, toda uma nova geração de músicos passou a ocupar consecutivamente este cargo. Tais músicos começaram a ganhar destaque a partir da década de 1920 e possuíam estreitos vínculos com *Semana de Arte Moderna de 1922* ou mesmo dela participaram. Este dado sugere uma renovação de pensamento dentro do INM, embora os detalhes da relação de Getúlio Vargas com essa mudança não tenha podido ser melhor precisada. Com relação à nomeação dos diretores da instituição, os dados sugerem que houve apenas uma nomeação de alguém cuja formação musical não era reconhecida e respeitada internamente pelo corpo docente: Abdon Milanez. Consideramos isso um indicativo de que a instituição manteve uma certa autonomia de ação e pensamento mesmo diante da ascensão de novos grupos ao governo federal. Lembremos contudo que, se os dados encontrados apontam para uma mudança de geração que ocupou a direção do instituto no governo Vargas, também apontam uma forte continuidade no quadro de professores. Essa diferença entre uma nova filosofia na direção do INM e a manutenção do quadro de professores teve como resultado uma convivência entre as práticas pedagógicas e concepções estéticas presentes já na *Primeira República* e as novas correntes.

O segundo capítulo aborda com maior precisão justamente as nuances dessas novas correntes. Nesta etapa da pesquisa procuramos localizar, no próprio periódico, informações referentes a sua estrutura física e conceitual. Uma vez compreendida as características gerais da instituição, nos concentramos no produto, a RBM, que, a partir de sua estrutura, foi produzido. Em outras palavras, no segundo capítulo nos concentramos sobre Revista Brasileira de Música para compreender melhor as principais correntes de pensamento e os principais acontecimentos históricos por ela apresentados. O objetivo desta análise foi estabelecer em que medida e em que momentos as ideias que constam do periódico refletiam, reproduziam o ambiente e os acontecimentos externos ou deles se distanciavam, se alienavam.

Importante nesse sentido foram as contribuições de Blomberg (2011) sobre as diferenças entre a institucionalização da musicologia no Brasil e na Alemanha e as de Castagna (2008), que forneceu uma visão nacional ampla do campo e referências de datas que adotamos. Nos afastando um passo, para uma visão ainda mais ampliada das principais idéias do período, foram importantes as contribuições de Ortiz (2013) sobre a questão da identidade nacional. A relação entre identidade, Estado/nação e a concepção linear do tempo, analisada pelo autor e que apareceu como uma marca indelével nos artigos da RBM. Diante deste quadro geral orientado por esses três trabalhos, pudemos então localizar e relacionar as idéias presentes no periódico.

A aclimação das vanguardas estéticas europeias e ideias mais amplas ao contexto do campo da música no período também foi objeto de nossa análise. Destacamos o fortalecimento da música instrumental em relação à Ópera, que perde gradativamente a hegemonia do campo desde o início da Primeira República. Esta mudança no campo acompanhou o fortalecimento do pensamento e do repertório germânicos em detrimento do italiano no Brasil. Dentro da linguagem da música instrumental, identificamos tensões entre os músicos mais adeptos do repertório tonal e os que buscavam incorporar as vanguardas estéticas europeias, nomeados como *modernos*. Identificamos discursos que buscavam conciliar estas duas principais correntes estéticas sob o conceito de beleza, de *arte bela* e *arte não bela*. Vimos que a mobilização do conceito *Belo* decanta os elementos sociais e temporais e desvinculam conceitualmente obra e contexto, fazendo emergir um discurso que visava o universal. Em outras palavras, que validava o processo de justificação do cânone musical europeu como universal. Já o sentimento nacionalista estava presente em todo o campo, embora a adesão tenha sido apenas parcial. A concepção que encontrou consenso no campo foi a percepção do tempo como algo linear, sem retrocessos. Esta forma de perceber ou de absorver a passagem do tempo influenciou decisivamente todo o pensamento que tivemos a oportunidade de analisar dentro do periódico. Como resultado dessa influência, podemos dizer que a concepção acerca do que é *música Brasileira* foi igualmente consensual. A música brasileira era compreendida como o “caldeamento do elemento indígena, do elemento ibérico e do elemento negro”, para usar um vocabulário típico do período. Outra concepção consensual, influenciada pela percepção do tempo, era que a *fusão de elementos* estava ainda incompleta, e que atingiria uma entropia no futuro. Um apogeu que coincidiria com o momento em que o Brasil atingisse o mesmo estágio de desenvolvimento das nações do primeiro mundo. Encerrando as ideias presentes no capítulo II, é importante mencionar que o surgimento das vanguardas europeias, se na Europa surgiram para romper com as tradições

existentes, no Brasil ruptura e construção do passado foram sincrônicos. Em outras palavras, o início da prática crítica e histórica no campo da música coincidiu com os movimentos de ruptura ideológica e estética das mesmas. Ou seja, ruptura com um passado não construído e construção de um passado com as forças do campo dispersadas em novas frentes de atuação.

O segundo tópico do capítulo II visou apresentar o periódico de maneira mais detalhada. Com esse procedimento, transpareceram as dificuldades enfrentadas pelos diretores para dar continuidade à publicação da RBM. A irregularidade da publicação, junção de fascículos, atrasos, busca de fontes estatais de auxílio sugerem a existência de diversas fragilidades e dificuldades na publicação do periódico. A continuidade da publicação frente à efemeridade de outras já aponta, em si, uma vitória do corpo docente do INM. Também é um indício de que a *RBM* não era apenas mais uma tarefa ou oportunidade de rendimentos, e sim um projeto pessoal dos envolvidos para disseminar seus conhecimentos sobre música.

O detalhamento sobre a publicação do periódico reforça a nossa sugestão de que foi mantida uma independência de pensamento no periódico. Mesmo diante das restrições de liberdade promovidas por Getúlio Vargas com a instituição do Estado Novo, a boa relação entre a direção da ENM e a esfera federal, na figura do então ministro Gustavo Capanema, foi mantida. Embora o controle de ideias contrárias ao governo tenham prejudicado individualmente intelectuais como Mário de Andrade, a força das vanguardas estéticas, que promovia um descolamento conceitual entre arte e contexto, pôde atuar com liberdade. Ao contrário, esse grupo acabou sendo beneficiado pela concentração de poder e pela concepção estetizante das artes, como também afirma Schwartzman (1985). Tendo em vista que o Ministério da Saúde e Educação passou a financiar decisivamente a impressão do RBM, tornando-a um periódico de distribuição internacional e gratuito a partir de 1942, é compreensível que os artigos nacionalistas e as atividades de pesquisa e difusão do folclore tenham acabado fortalecidos. Contudo, esse fortalecimento deve-se muito mais ao amparo institucional que determinadas atividades e ideias, que já existiam, receberam, do que ao financiamento *in vitro* de ideias artificial e intencionalmente concebidas a partir de uma necessidade do governo.

A análise ano-a-ano do periódico também aponta uma ampliação significativa da rede de contribuidores da RBM, com artigos assinados por pesquisadores de vários países da América Latina e dedicados à música desses países. Também verificamos que o surgimento dessa rede latino-americana foi iniciado pelo musicólogo alemão radicado no Uruguai Francisco Curt, mas posteriormente centralizado em Washington, nos EUA. Vimos também que existia um acordo de cooperação entre a *Library of Congress* e o Centro de Pesquisas

Folclóricas, que enviava cópia dos arquivos produzidos para integrar a sessão *Archives of American Folk Songs*. As políticas internacionais norte americanas, aliás, também se refletem em diversos artigos da RBM, que deixam de ter os países europeus como fonte única de informação desde o início da II Guerra Mundial.

No capítulo III partimos da premissa, embora Castagna não formule deste modo, que a transição do uso dos termos *música artística* para *música erudita* se deu à medida que se somavam novas práticas a um objeto que antes era essencialmente de ordem prática. Contudo, nos deparamos com diversas passagens nos textos analisados que sustentam nossa afirmação de que não houve uma substituição de um termo por outro e sim uma simultaneidade de usos dos mesmos. Ainda fazendo apontamentos sobre a mobilização do conceito ME, localizamos em diversos textos muitos matizes para além da simultaneidade de uso. O primeiro ponto que queremos retomar é a separação entre *eruditos* e *músicos*. Alguns autores ainda não haviam incorporado uma concepção que integrava a dimensão intelectual e a dimensão performática da música como algo único e indissociável. O cumulado de atividade crítica e histórica passou a mobilizar a palavra erudito, erudição, cultura, etc, com maior frequência à medida que suas figuras de referência se consolidaram. Mesmo assim, ME e música artística foram encontrados como portadores de sentido semelhante. Outro termo que apareceu com bastante regularidade e elaboração foi o termo *música pura* (MPU). Aliás, importante retomar que ME não foi em nenhum momento alvo de nenhum tipo de elaboração e apenas localizamos uma forma de mobilizar o termo que sugeria uma concepção integrada, adensada, de múltiplas dimensões. Já MPU foi alvo de reflexão de diversos autores. No entanto, a relação entre MPU e ME, pensada no conjunto dos textos analisados, é semelhante. Embora haja nuances entre as ideias formuladas por diferentes autores, ambos os termos fazem referência a um repertório comum de obras. Ambos sustentam o mesmo argumento de que existe um tipo de música que representava o progresso universal da música e uma autonomia das obras em relação aos contextos onde foram produzidas. Nesse sentido, notamos que o termo *música artística* foi mobilizado em textos que criticavam os modernos, ou seja, usado por autores mais conservadores, mais ligados ao tonalismo. Já ME foi mobilizado em textos que cultivavam afinidades com as vanguardas europeias. Isso nos parece um indício de que esse adensamento do conceito foi mais efetuado entre este grupo de autores. Sugerimos que as ideias vanguardistas facilitaram essa integração de dimensões, pois já foram originados com uma integração entre a dimensão intelectual e a dimensão prática. Lembremos também que erudição tinha como uma de suas dimensões de entendimento a racionalidade industrial. O encantamento produzido pelas máquinas também era o encantamento sobre o que a mente

humana era capaz de produzir. O termo erudito também podia ser compreendido como o emprego racional de técnicas composicionais.

No capítulo III acabamos nos concentrando nos matizes relativos ao conceito ME, por ser MP um conceito já existentes desde pelo menos a virada do século XX. Ou seja, MP já tinha um uso e uma compreensão mais estabilizados no devir, ao passo que ME estava sendo forjado na década de 1930. Contudo, o fato de MP já ter um entendimento mais estável não quer dizer que seu uso não possa ser problematizado. A mobilização destes dois conceitos, feitas por esse grupo no periódico, visavam a concretização da ideia de uma *música brasileira*. Embora MP não tenha sido alvo de nenhum tipo de elaboração dos autores da *RBM*, sua compreensão se forma pelo que não foi dito. Um dado objetivo e inquestionável neste sentido é que nenhum nome próprio ligado à MP foi citado em todo o periódico. Ou seja, o compositor popular é ou inexistente ou ignorado em todos os artigos da *RBM* estudados por nós. Em contrapartida, em artigos como *A música original para dois pianos de Bach aos contemporâneos* (*RBM*, 1937) se apresentam mais de uma centena de compositores, as obras seguidas da informação da editora e a escola onde estudou ou lecionava. Os artigos sobre radiodifusão, embora não tenham sido incorporados à análise, contêm dados percentuais sobre a presença da MP e ME na programação. Ou seja, esse grupo de intelectuais tinha ciência de que estavam perdendo a disputa por espaço de veiculação de suas obras na radiofonia à medida que se consolidava o modelo de investimento privado. O próprio Radamés Gnattali, pianista, compositor e colega de trabalho destes autores teve importante atuação desde a criação da Rádio Nacional em 1936. Também são mencionadas em diversas passagens, como no texto *Oração de paraninfo*, as dificuldades de obter recursos oriundos de concertos. Também julgavam que o exercício musical na radiofonia transformava a arte em “... insípido comércio, rebaixando-a a trivial e insosso ganha-pão” (*RBM*, 1944, p. 7). Esses elementos, que aparecem de modo sutil em todo o periódico, enfraquecem o argumento de que os compositores populares não foram citados por simples desconhecimento. Resta-nos sugerir que nomes como Pixinguinha, Noel Rosa, Ary Barroso, Francisco Alves, Mario Reis, Dorival Caymmi, Elizeth Cardoso, etc, foram contornados por não serem considerados relevantes a ponto de integrarem o grupo de artistas que formavam o cânone da *música brasileira*. Vimos também que a mobilização do conceito MP e *música folclórica* era semelhante. A urbanização estava muito ligada à racionalização, à máquina, ao carro, ao bonde, à luz elétrica, à tecnologia, etc. Deste modo, um tipo de concepção que integrasse *popular e urbano* não foi encontrada em nenhum dos artigos da *RBM* pesquisados.

Nos diversos artigos em que MP foi mobilizado e relacionado à ME, o sentido foi sempre o mesmo. *Música popular* foi mobilizado em todos os artigos como fonte de recursos, de material sonoro bruto a ser lapidado e modelado para se tornar brasileiro e universal. O conceito de MP estava fortemente condicionado à *povo* e era compreendido como um conjunto de culturas locais que, em seu conjunto, não dava origem a algo nacional. Em outras palavras, a soma das culturas locais não era compreendida como cultura nacional. Para esse grupo de professores e compositores o nacional só era obtido através da transmutação do regional, do local. Daí a existência de expressões como *viagens de coleta*, empregada no texto sobre o *Centro de Pesquisas Folclóricas* (RBM, 1944, p. 165) para se referir às viagens feitas a Goiás, Ceará e Minas Gerais com o objetivo de gravar manifestações e festas populares, ou seja, festas do povo. Não encontramos nenhum uso do conceito *popular* que foi mobilizado com o sentido de difusão de conteúdo, de popular com sentido de popularidade.

ME e MP foram mobilizados conjunta e relacionalmente em situações de formalização de narrativas sobre *História da Música Brasileira*. O modelo desta elaboração foi sempre o mesmo, o da junção dos elementos indígena, ibérico e negro. O marco, o instante histórico onde tem início o brasileiro, baseado na síntese desses três elementos, variou de acordo com as referências de cada autor. Um dos marcos foi simplesmente a independência do Brasil. Outro, ligado ao pensamento conservador, da composição tonal e do gosto pela ópera, postularam o início da música brasileira na obra de Carlos Gomes. O terceiro marco, ligado ao pensamento progressista, mais ligado às vanguardas musicais europeias, definiu uma linha evolutiva mais amparada nas obras instrumentais e que tem como principal referência de início a obra *Sertaneja*, de Brasília Itiberê, composta em 1865. Esta terceira narrativa considerava, grosso modo, que Carlos Gomes era um compositor brasileiro de música italiana. Também podemos dizer que, nesse terceiro modelo de narrativa, o “ápice” da *música brasileira* ainda estava por acontecer. Um apogeu projetado no futuro, na integração destas obras ao cânone “universal”.

Estas são, em linhas gerais, as considerações e conclusões a que chegamos a partir da pesquisa do uso dos conceitos música erudita e música popular na Revista Brasileira de Música. Esperamos que um dos impactos desta pesquisa seja a desnaturalização do uso dos conceitos ME e MP no ambiente acadêmico das Ciências Sociais e da Música. Esperamos ter demonstrado que houve o adensamento do conceito *música erudita* para que este atingisse sua forma atual no *singular coletivo*. Forma marcada por interesses específicos de um grupo bastante homogêneo, se considerarmos o panorama nacional, e influenciada pelas principais correntes de pensamento de seu tempo e pelo contexto político vigente. Lembremos ainda que

a imensa maioria dos livros dedicados à História da Música Brasileira escritos durante o século XX foram produzidos por pessoas que contribuíram diretamente com a RBM. Nomes como Renato Almeida (1926 e 1942), Mário de Andrade (1929 e 1941), Luís-Heitor Corrêa de Azevedo (1950 e 1956) e Eurico Nogueira França (1957). Ou seja, as ideias presentes na RBM podem estar intimamente ligadas a trabalhos duradouros que influenciaram a compreensão de diversas gerações sobre “a” ou “as” histórias da música brasileira, e sobre os conceitos música erudita e música popular. Esse dado reforça nossa hipótese de que muitas das concepções encontradas na RBM continuaram sendo difundidas em publicações importantes para o campo da música.

Deste modo, espero ter contribuído no debate sobre os conceitos ME e MP. Esses conceitos foram adquirindo, ao longo do século, uma força normativa e de categoria explicativa. Isso pode ser verificado tanto nas inúmeras leis de fomento à cultura que surgiram com a reabertura política na década de 1980 quanto na estrutura atual dos cursos universitários. Estes, como todos os conceitos, estão sujeitos às disputas de significado de seu contexto histórico. A utilização destes conceitos como categorias para explicar um passado onde os mesmo nem existiam na linguagem é um anacronismo importante de ser evitado. Por fim, espero que a contribuição entre os campos da Música e das Ciências Sociais seja frutífero.

REFERÊNCIAS

- A REVOLUÇÃO DE 30: seminário internacional realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas. (Coleção Temas Brasileiros, 54) Brasília, D.F.: Ed. Universidade de Brasília, 1982 722 p.
- ALMEIDA, Renato. **Compêndio de História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F.Briguier, 1948.
- ALMEIDA, Renato. **Bumba-meu-boi**. Revista Brasileira de Música, volume VIII, 1942, p.32-41.
- ALVARENGA, Oneida, **O sentimento na musica - criação musical - musica pura**. Revista Brasileira de Música, volume II, 1935, 1º fascículo, p. 40-47.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Nova Fronteira, 1975.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Martins, 1962.
- ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. Nova Fronteira, 2015.
- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz / Mário de Andrade ; edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo ; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. – Brasília, DF : Iphan, 2015.**
- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. Nova Fronteira, 2015.
- AZEVEDO, João de e DUARTE, Dias. **Tempo e crise na teoria da modernidade de Reinhart Koselleck**. Revista História da historiografia nº 8, Ouro Preto abril de 2012.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **Mário de Andrade e o folclore**. Revista Brasileira de Música, volume XIV, 1943, p.11-12.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **O Problema da Opera**. Revista Brasileira de Música, volume V, 1938, 3º fascículo, p.62-66.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **Publicações musicais da U. P. A.**. Revista Brasileira de Música, volume X, 1944, p.101-107.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **Scenario actual da musica brasileira**. Revista Brasileira de Música, volume II, 1935, 3º fascículo, p. 229-230.
- BARBOSA, José Rodrigues. **Alberto Nepomuceno**. Revista Brasileira de Música, volume VII, 1940, 1º fascículo, p.19-39.
- BEVILACQUA, Octavio. **Dois coraes de J. S. Bach**. Revista Brasileira de Música, volume II, 1935, 2º fascículo, p.127-130.

BEVILACQUA, Octavio. **J. S. Bach**. Revista Brasileira de Música, volume II, 1935, 1º fascículo, p.1-33.

BEVILACQUA, Octavio. **Leopoldo Miguez e o Instituto Nacional de Musica**. Revista Brasileira de Música, volume VII, 1940, 1º fascículo, p.6-18.

BEVILACQUA, Octavio. **Porque foi grande Franz Liszt**. Revista Brasileira de Música, volume III, 1936, 3º e 4º fascículos, p.481-489.

BISSCHOPINCK, L & GLADBACH, M. **A Música original para dois pianos de Bach aos contemporâneos**. Revista Brasileira de Música, volume IV, 1937, 3º e 4º fascículo, p.103-124.

BLANNING, Tim. **O Triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BLOMBERG, Carla. **Histórias da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar**. Projeto História nº43, pg.415-444, 2011.

BOTELHO, André. **"Interpretações do Brasil e ciências sociais, um fio de Ariadne."** Sinais Sociais 7.20 (2012): 10-35.

CALVOCORESSI, M. D.. **Cartas de Londres**. Revista Brasileira de Música, volume II, 1935, 3º fascículo, p.210-214.

CALVOCORESSI, M. D.. **Cartas de Londres**. Revista Brasileira de Música, volume III, 1936, 3º e 4º fascículos, p.529-532.

CALVOCORESSI, M. D.. **Cartas de Londres: A musica ingleza contemporanea**. RBM, volume I, 1934, 4º fascículo, p.330-334.

CARVALHO, Mário Vieira de. **Sociologia da música**—Elementos para uma retrospectiva e para uma definição das suas tarefas actuais. Revista Portuguesa de Musicologia, v. 1, p. 37-44, 2014.

CARVALHO, Reis. **A Música através dos séculos**. Revista Brasileira de Música, volume VIII, 1942, p.51-61.

CASTAGNA, Paulo Augusto. **"Um século de música brasileira, de José Rodrigues Barbosa."** Relatório de Pesquisa (2007).

CASTAGNA, Paulo. **A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a ópera no Brasil no século XIX**. São Paulo: UNESP, Instituto de Artes, 2003.

CASTAGNA, Paulo. **Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira**. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, nº1, 2008, p.32-57.

CASTAGNA, Paulo. **Em direção a uma história da musicologia no Brasil**. VI FÓRUM DO CENTRO DE LINGUAGEM MUSICAL, São Paulo, 30 nov. -3 dez. 2004. Anais. São Paulo:ECA-USP, 2004. p.69-81.

CASTAGNA, Paulo. **Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de música.** Anais do VII Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 2006.

CASTRO, Ênio de Freitas e. **Melodias alemãs e brasileiras.** Revista Brasileira de Música, volume V, 1938, 4º fascículo, p.37-51.

CAVALCANTI, Vera Vasconcelos. **A Arte.** Revista Brasileira de Música, volume VII, 1940-41, 3º fascículo, p.207-209.

CORTE REAL, Antonio T.. **Contribuição ao ensino de música e canto corál na escola primária.** Revista Brasileira de Música, volume VII, 1940-41, 2º fascículo, p.101-177.

CUNHA, J. Itiberê da. **O verdadeiro “DON JUAN” de Mozart .** Revista Brasileira de Música, volume I, 1934, 2º fascículo, p. 125-127.

CUNHA, Luiz Antônio. **A política educacional e a formação da força de trabalho industrial na era vargas.** A revolução de 30: seminário internacional realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (Coleção Temas Brasileiros, 54). Brasília, D.F.: Editora Universidade de Brasília, c1982, 722 p.

DAHLHAUS, Carl. **Nineteenth-century music.** Univ of California Press, 1989.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FERNANDEZ, O. Lorenzo. **“Música Brasileira - Expressão definida de um povo”.** Revista Brasileira de Música, volume XIV, 1943, p.52-61.

FONTAINHA, Guilherme. **“A Escola Nacional de Música e a Universidade do Brasil”.** Revista Brasileira de Música, volume IV, 1937, 3º e 4º fascículos, p.91-94.

FONTAINHA, Guilherme. **Algumas Palavras.** Revista Brasileira de Música, volume I, 1934, 1º fascículo, p.1-2.

FRANÇA, Eurico Nogueira. **Mozart e seu mais recente biographo.** Revista Brasileira de Música, volume II, 1935, 2º fascículo, p.149-151.

FREITAS, A. **“Vaqueiros e Cantadores”.** Revista Brasileira de Música, volume VII, 1940-1941, p.232-248.

GARRITANO, Assuero. **As tendências atuais da musica.** Revista Brasileira de Música, 1937, volume IV, 1º e 2º fascículos, p.35-44.

GONSALVES, Augusto Lopes. **Uma viagem musical à Italia no século XVIII .** Revista Brasileira de Música, volume I, 1934, 1º fascículo, p.24-33.

HANSLICK, E. **Do Belo Musical.** Campinas: Editora Unicamp, 1992.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

KOSELLECK, Reinhart. **O conceito de História**. Tradução René E. Gertz - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (Coleção História e Historiografia, 10).

KOSELLECK, Reinhart. **Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos**. Revista Estudos Históricos, v. 5, n. 10, 1992, p. 134-146.

KOSELLECK, Reinhart; and PRESNER, Todd Samuel. **Futuro passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2011.

KOSELLECK, Reinhart; and PRESNER, Todd Samuel. **The practice of conceptual history: Timing history, spacing concepts**. Stanford University Press, 2002.

LEANZA, Guilherme. **A Música e o Povo**. Revista Brasileira de Música, volume VII, 1º fascículo, 1940, p. 53-55.

LIMA, Emirto de. **Debussy, suas obras e seus intérpretes**. Revista Brasileira de Música, volume IV, 3º e 4º fascículo, 1937, p.125-129.

MACHADO, Cacá. **Batuque: mediadores culturais do final do século XIX**. In. História e Música no Brasil/ José Geraldo Vinci de Moraes, Elias Tomé Saliba (orgs.). São Paulo: Alameda, 2010. Pgs. 119-162.

MICELI, Sérgio . **A política educacional e a formação da força de trabalho industrial na era Vargas**. A revolução de 30: seminário internacional realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (Coleção Temas Brasileiros, 54). Brasília, D.F.: Editora Universidade de Brasília, c.1982, 722 p.

MIGNONE, Francisco. **Forma e Conteúdo**. Revista Brasileira de Música, 1934, volume I, 2º fascículo, p.113-116.

MIGNONE, Francisco. **Musica em discos**. Revista Brasileira de Música, volume I, 1934, 1º fascículo, p.90-94.

MURICY, Andrade. **Panorama da música brasileira**. Revista Brasileira de Música, 1937, volume IV, 3º e 4º fascículos, p.95-102. OBS. CITAÇÃO DA PG.

NIECKE, Carmen Monroy. **O México e sua vida musical**. Revista Brasileira de Música, volume VII, 1941, 4º fascículo, p. 353-356.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. **Estado Novo: Ideologia e Poder**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982. 166p.

ORTIZ, Renato. **"Imagens do Brasil."** Sociedade e Estado 28.3 (2013): 609-633.

OTAVIANO, J. **Síntese da evolução musical no Brasil** (desde 1549 até nossos dias). Revista Brasileira de Música, volume V, 1938, 3º fascículo, p.67-80.

PIGNATARI, Dante. **Canto da língua**: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira. Diss. Universidade de São Paulo, 2009.

PLATH, Oreste. **O pregão chileno**. Revista Brasileira de Música, volume XIV, 1943, p. 106-112.

PÔRTO, Ana Maria Sobrino. **Seção do aluno**. Revista Brasileira de Música, volume X, 1944, p. 155-157.

RABAUD, Henri. **O Conservatório de Paris**. Revista Brasileira de Música, volume V, 3º fascículo, 1938, p. 1-5.

REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Instituto Nacional de Música**. Rio de Janeiro, Volumes 1 a 10, de 1934 a 1944.

RIBEIRO, Joaquim. **Primeira Exposição de Folclore Carioca**. Revista Brasileira de Música, 4º fascículo, 1941, p. 333-339.

RUEB, Franz. **48 Variações sobre Bach**. Trad.: João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SÁ PEREIRA, Antonio. **Periodicos em revista**: cartas de Chopin. Revista Brasileira de Música, volume I, 1º fascículo, 1934, p.67-70.

SÁ PEREIRA, Antonio. **Perspectivas da carreira de musicista**. Revista Brasileira de Música, 4º fascículo, 1934, p.335-340.

SÁ PEREIRA, Antonio. **Oração de Paraninfo**. Revista Brasileira de Música, volume X, 1944, p.15-16.

SCHWARTZMAN, 1985 - O artigo foi consultado no site http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema_interpretacao.htm em 25 de janeiro de 2019 acesso em 09 de abril de 2019.

SCHWARTZMAN, Simon. **O intelectual e o poder**: a carreira política de Gustavo Capanema. A revolução de 30: seminário internacional realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (Coleção Temas Brasileiros, 54). Brasília, D.F.: Editora Universidade de Brasília, c1982, 722 p.

SMITH, Carleton Sprague. **Revista Brasileira de Música**, volume XIV, 1943, p.8-11.

TAVARES, Roberto. **Comentários sobre o ensino do piano**. Revista Brasileira de Música, volume V, 3º fascículo, 1938, p.32-40.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular. Música Popular de Índios, negros e mestiços**. Vozes, 1974.

TINHORÃO, José Ramos – **Pequena História da Música Popular**, São Paulo, Art-Editora Ltda., 1991.

VAUCHER, Berthe. **Vida Musical no Extranjero** - Suíça. Revista Brasileira de Música, volume III, 3º e 4º fascículo, 1936, p.533-539.

VAUCHER, Berthe. **Vida Musical no Extranjero** - Suíça. Revista Brasileira de Música, volume IV, 3º e 4º fascículo, 1937, p.162-170.

VERMES, Mónica. "**Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus.**" Revista eletrônica de musicologia 8 2004.

VERZONI, Marcelo. "**Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos.**" Revista Brasileira de Música 24.1, 2011.