

Do teatro ao concerto: espaços do fazer musical e fruição artística no Brasil na segunda metade do século XIX e início do século XX

Alan Rafael de Medeiros

Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba II

Resumo: Este artigo discorre sobre os principais espaços disseminadores de música de concerto brasileiros e algumas das características da produção musical decorrentes do contexto político-social. Procura, do mesmo modo, apresentar especificidade relevante na análise dos espaços de sociabilidade musical brasileiros na transição da Monarquia para a República, calcada na ideia de passagem “do teatro ao concerto”. Este marco, cunhado pelo musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956), diz respeito ao processo de apreciação e fruição artística ambicionada pela intelectualidade, diferenciando a abstração estética demandada do concerto, de um caráter secundário da música na sociabilidade presente nos teatros. Este processo foi impulsionado pelas instituições musicais privadas, influenciadas e mesmo dirigidas pelos intelectuais que estavam, em grande medida, alinhados aos preceitos modernizantes e civilizadores republicanos, buscando distanciamento, nesta perspectiva, das antigas práticas artísticas monárquicas.

Palavras-chave: Espaços de sociabilidade musical. Instituições musicais privadas. Música de concerto. Repertórios musicais.

From theater to concert: places for music performance and artistic enjoyment in Brazil during the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century.

Abstract: The present paper discusses the main places for the propagation of classical music in Brazil, as well as some of the characteristics of the music production arising from the political and social background. Similarly, it aims to present relevant characteristics in the study of the places for musical sociability in Brazil during the transition from Monarchy to Republic, based on the notion of transition "from theater to concert". This milestone, coined by the musicologist Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956), involves the process of artistic enjoyment and appreciation aspired by the intellectuals, drawing a distinction between the aesthetic abstraction demanded from the concert, and the less important nature of music in the sociability found in theaters. This process was encouraged by the private music institutions, and was influenced and even conducted by the intellectuals, who were largely aligned with the modernizing and civilizing republican precepts, hence seeking to distance themselves from the former monarchical artistic practices.

Keywords: Places for musical sociability. Private music institutions. Classical music. Musical repertoire.

Introdução: do teatro ao concerto, uma abordagem relevante

Se de um lado, durante o século XVIII a música passava a demandar contemplação e dependência por parte da nobreza europeia, no contexto brasileiro do século XIX, as práticas e repertórios estavam associadas a convenções ligadas ao evento social, característica das classes burguesas europeias. Tais tendências oportunizavam uma relação de baixo comprometimento com a música por parte do ouvinte, situação esta que passou a ser vigorosamente combatida pelos artistas românticos, um século mais tarde.

Na Europa, os críticos da cultura burguesa agiam como educadores de um público que desprezavam pela falta de interesse musical contemplativo. A arte de ouvir música pressupunha, no século XIX, um silêncio interior que podia ser apreendido, tendo a geração de oitocentos, produzido um verdadeiro "exército" de preceptores motivados por esse propósito, lutando para treinar o público na postura introspectiva que se fazia necessária. A reiteração dos esforços mostra o compromisso cada vez mais solene, assumido pelos frequentadores de concertos, de civilizar-se, tanto a si

próprios quanto aos demais integrantes da plateia (GAY, 1999: 29).

O ideal romântico do decoro determinava que, se a música deveria conduzir os ouvintes, com toda a reverência ao que tinham de melhor de si, isso só poderia ser feito conservando o silêncio, desinteressados do mundo que os cercavam por meio da concentração no repertório e execução. Esse desligamento necessário com o que era externo aos sons que vinham do palco justificaria que a irritação de um ouvinte "sério" era mais do que propriamente reação de superioridade contra os não iniciados, tratava-se de um afastamento da essência oportunizada pela fruição artística.

No Brasil, parte significativa da música disseminada no século XIX esteve associada a esta apreciação musical desinteressada, influência direta, tal como se sabe, da preferência pelo gênero operístico e sua respectiva sociabilidade, que aqui desembarcou juntamente com a Coroa portuguesa. Os principais centros brasileiros se mantiveram alinhados a este padrão de escuta até as duas últimas décadas do século XIX, quando novo formato de espetáculo musical se desenhou no cenário das sociabilidades musicais. Apoiado na difusão de

um repertório localizado na produção musical canônica¹, de formação camerística ou sinfônica, este novo tipo de espetáculo musical passou a demandar atenção dirigida ao fato musical.

Esse processo, amparado na atuação de instituições promotoras de concertos regulares e nas primeiras turnês de intérpretes no país, será responsável pela transposição da música “do teatro ao concerto”, terminologia adotada pelo musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (AZEVEDO, 1956: 91-105). A expressão é significativa: enquanto o teatro convencional abrigava a descompromissada plateia, o concerto carregava consigo concepções de fruição artística que deviam ser internalizadas. O *teatro*, lugar no espaço em que ocorria a sociabilidade, deveria ser suplantado pela ideia abstrata e contemplativa do *concerto*, convertido em templo que transformasse

¹ Sobre a adoção e disseminação de repertórios, a construção de um ideário no campo da música de concerto é efetivada na reprodução de “obras clássicas”, canônicas, consideradas grandes obras, compostas pelos grandes compositores do passado. Constituídas em repertórios, vão se caracterizar como portadores de valor e legitimidade, determinando o processo de funcionamento da música enquanto disciplina, indicando como os indivíduos inseridos em um dado campo aprendem, por meio da internalização dos padrões, como não transgredi-los (WEBER, 1999: 339).

“experiência musical em culto” (GAY, 1999:45), capaz de causar a introspecção dos sentimentos. É justamente neste contexto que a música de concerto passou a ser “sacralizada”, entendida no processo em que a cultura perde sua função representativa e recreativa, tornando-se uma atividade de contemplação e veneração por si mesma (BLANNING, 2011: 111).

Lugares do fazer musical no Brasil Império

As casas de espetáculo vigentes em diferentes regiões do Brasil Colônia durante o século XVIII não tinham como intuito efetivar um tipo específico de prática musical, e o termo “ópera” nestes espaços não tinha o mesmo significado contemporâneo. Nesses locais, com capacidade média de 300 a 400 lugares, existentes em diferentes localidades (Rio de Janeiro, Minas Gerais, Salvador) a ópera podia ser caracterizada como um espetáculo com diálogos falados e poucos números musicais, e do mesmo modo não era incomum a encenação de libretos operísticos sem utilização de música (BUDASZ, 2006).

Uma sistematização mais sólida sobre a prática e os espaços de fruição musical foi efetivada, tal como se sabe, após a vinda da Coroa

portuguesa para o Rio de Janeiro, trazendo consigo compositores e intérpretes que serviam à corte portuguesa. Os músicos brasileiros seriam influenciados por este novo momento da Colônia, e a expansão das atividades musicais seria favorecida, sobretudo, pelo surgimento das instituições de corte, em especial da Capela e Câmara Reais, ampliando as oportunidades de trabalho e redefinindo a própria atividade musical.

A aristocracia portuguesa aqui instalada, em conjunto com os estratos sociais locais que travaram contato com a corte de D. João VI, inauguraram novos hábitos de apreciação musical nas reuniões sociais. A circulação de músicos foi marcante na caracterização de uma prática musical de corte, para a criação de uma demanda musical, e de maneira mais específica, para auxiliar no processo de construção de um novo gosto, baseado em práticas cortesãs. Este período da produção artística no Brasil é marcado pela vinda de compositores renomados a serviço da corte portuguesa, em especial Marcos Portugal (1762-1830) e Sigismund von Neukomm (1778-1858). Cada um, com seus respectivos vínculos estilísticos e respectiva produção oferecida, contribuiriam para a “transformação da criação e da recepção musical” (MONTEIRO,

2006: 36), conseqüentemente para a emancipação de espaços e novas formas de audiência.

Marcos Portugal seria peça importante na caracterização e orientação estética em prol da ópera italiana, estilística com a qual estava atrelado. Recebeu auxílio real para estudar e compor na Itália entre 1792 e 1800, vindo ao Brasil em 1813 a pedido de D. João VI, aqui se estabelecendo como compositor oficial da Corte. A preferência pela ópera por parte da família real, e a produção operística oportunizada após a construção, em 1813, do Real Teatro de São João ², são entendidos como elementos que contribuíram para moldar e estabelecer este gênero no cenário musical brasileiro.

A vinda de Sigismund Neukomm, aliado à própria circulação musical impulsionada pela estadia da corte joanina, seria importante meio para a divulgação da estética musical do século XVIII, em especial das obras de Haydn e Mozart. Aluno de Joseph Haydn (1732-1809), Neukomm veio ao Brasil por intermédio do Duque de Luxemburgo em 1816, recebendo pensão anual de oitocentos mil réis durante sua estadia e prestando os serviços

² Em análise sobre as temporadas líricas organizadas no Real Teatro de São João entre os anos de 1814-1824, Ayres de Andrade indicaria que o repertório italiano se sobressai. (ANDRADE, 1967: 107-126).

de professor de música à Família Real, até 1821 (BEDUSCHI, 2008: 45). Além da divulgação das obras dos principais compositores vienenses, sua produção essencialmente instrumental, conjuntamente com a ópera italiana, concretizaria a construção de um repertório amplamente disseminado durante a permanência da Corte Real no Brasil, e que acabou constituindo fonte importante na produção musical dos compositores brasileiros do período³.

A ligação direta da música com a religião, que pode ser constatada pela intensa atividade musical proporcionada na Capela Real, marcou a estadia da corte no Brasil. Seria a partir da Independência, entretanto, e da gradual secularização da sociedade brasileira, que se verificaria a autonomia adquirida pela música enquanto manifestação artística, tornando-se objeto de consumo. Tal como na literatura e artes plásticas, a música passaria a ser considerada um bem cultural mercantilizado por uma camada social intermediária que se emancipava. Esse processo de secularização da música no

Brasil, que se iniciou com a ópera, iria se manifestar também na música instrumental a partir da segunda metade do século. (VOLPE, 1994: 133).

Tal realidade tem relação direta com a expansão da vida urbana, em especial na sede da corte imperial, Rio de Janeiro, e neste contexto houve a incorporação do ideário de civilização importado de modelos europeus, refletindo em crescente distanciamento das elites em relação às antigas práticas e sociabilidades herdadas do período colonial. No lugar das festas populares de rua, nas quais diversos segmentos sociais interagiam nos eventos do calendário litúrgico, houve o interesse gradativo dos grupos privilegiados pelos círculos privados de convivência, tais como os clubes, teatros e salões.

Nesses novos ambientes, a música adquiriu uma nova finalidade, separando-se do culto e adquirindo as características de um bem cultural mercantilizado, que oferecia remuneração para os seus praticantes, mas que também lhes exigia uma formação mais aprimorada (SOUZA, 2003: 8).

³ Um exemplo claro pode ser percebida no brasileiro José Maurício Nunes de Garcia (1767-1830), influenciado por ambas as estéticas e serviria, tal como os demais compositores, à Corte portuguesa no Rio de Janeiro.

Apesar de ser possível indicar que novas possibilidades seriam impulsionadas após o estabelecimento da corte em 1808, somente a partir da década de 1840, com a expansão dos teatros e suas respectivas atividades, que haveria a caracterização efetiva de um espaço de sociabilidade, distante da rua, para a participação da tida *boa sociedade*, transformado em lugar característico dos estratos sociais do Rio de Janeiro. O Teatro de São João - posteriormente São Pedro de Alcântara - acabou por se transformar em ponto referencial na disseminação musical, oferecendo a produção operística como repertório recorrente, gênero diretamente vinculado à nobreza e à alta burguesia, esboçando-se como o passatempo da gente escolhida e acabava por representar o poder de tais grupos sociais no contexto do regime monárquico (FREIRE, 2004).

Apesar da intensa movimentação no campo da produção operística no teatro até fins do Primeiro Reinado, verifica-se um hiato nos doze anos seguintes, a partir de 1831, confirmado na redução drástica causada pela dispensa do efetivo musical da Capela Imperial. Natural imaginar que, a partir desta realidade, os dispositivos anteriormente praticados de obras musicais vultuosas, tais como a ópera e a missa cantada, deixariam de

funcionar com a mesma efetividade. Até 1843, não seria encenado nenhum espetáculo lírico completo, período a partir do qual, sob o consórcio de Dom Pedro II, o efetivo musical seria reestruturado em semelhança ao conjunto original (CARDOSO, 2006: 17).

A partir do II Reinado, a necessidade de consolidar a nação demandou a criação de inúmeras instituições, tendo as artes papel relevante neste processo. Como extensão destas preocupações, em 1848 foi inaugurado o Conservatório de Música do Rio de Janeiro ⁴, dirigido por Francisco Manuel da Silva (1795-1865), cujo propósito central gravitava no oferecimento de educação

⁴ O Conservatório de Música do Rio de Janeiro, fundado no Segundo Reinado, permaneceu ativo na capital do Império, tendo sido dirigido, após Francisco Manuel da Silva, por compositores relevantes da música brasileira, tais como Leopoldo Miguez (1850-1902), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Luciano Gallet (1893-1931). Após a Proclamação da República, o Conservatório se transformaria no Instituto Nacional de Música, e em 1931 é absorvido pela Universidade do Rio de Janeiro, encerrando suas atividades enquanto instituição autônoma. Em 1937 o Instituto passou a se chamar Escola Nacional de Música, e em 1965, após o decreto 4.579, a Escola Nacional de Música seria convertida na atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em:

<http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=64> Acesso em: 04.dez.2015.

musical voltada à formação da nação, orientando músicos que seriam necessários à inserção brasileira no grupo de nações civilizadas. O conservatório tinha como proposta imediata a formação musical, e em perspectivas de longo prazo, fornecer mão de obra especializada para os serviços musicais. Seu diretor, também compositor e mestre de capela da Imperial Câmara, indicava a participação de alunos do Conservatório de Música nas atividades da Capela, possibilitando, além de soluções pontuais sobre problemas com o coro, a ampliação de disponibilidade de mão de obra especializada para os serviços da igreja.

A partir da fundação de instituições, tais como o Conservatório de Música, entre as décadas de 1840 e 1860 passaria a ser organizada nova movimentação musical, desta vez autônoma, no Rio de Janeiro, englobando uma específica elite associada ao sentimento de nacionalidade cada vez mais latente. Francisco Manuel da Silva dirigiria, a partir, de 1834 a Sociedade Filarmônica, entidade que organizaria concertos ao longo de dezoito anos, executando em sua maioria trechos de óperas extraídos de obras de compositores estrangeiros.

Sociabilidades musicais no âmbito privado

As iniciativas particulares no campo da música foram motivadas pelo interesse e incentivo, por parte do governo real, de uma produção musical que privilegiou em sua grande maioria o repertório operístico (cf SOUZA, 2003; CARDOSO, 2006). A partir da segunda metade do século XIX, a exemplo da Sociedade Filarmônica, novas instituições de promoção de concertos surgiram no cenário local, tais como o Clube Mozart em 1867 e o Clube Beethoven em 1882. Estas instituições iniciariam processo de disseminação de repertório, em sua grande maioria instrumental, que passou a coexistir a partir de então com a ópera, e se transformariam em parte integrante da vida social das elites, tendo o teatro como principal espaço de promoção, ampliando, de maneira incipiente, os espaços de sociabilidade voltados à música de concerto.

Tais instituições desempenharam papel primordial no processo de mudança do gosto musical vigente, ao impor obras de câmara e sinfônicas e neutralizando, em parte, o entusiasmo característico pela ópera. Este incremento resultou em movimento artístico que tomaria vulto nos primórdios da República, tendo como base o

repertório instrumental ao lado da tradição do canto lírico (SAMPAIO, 2012: 87). O repertório disseminado, de estilística característica dos séculos XVIII e XIX, passaria a privilegiar a produção instrumental de origem ou influência germânica.

Estas instituições marcavam sensível diferenciação em relação às práticas musicais públicas habituais na corte, relacionadas aos gêneros dramáticos tradicionais, representados pela ópera italiana, bem como outros de caráter ligeiro, tais como operetas, zarzuelas, revistas. Esse esforço era representado como novo padrão de elevação intelectual do país, que o dotasse de novo perfil afinado com polos culturais considerados civilizados.

Esta gradual alteração do repertório tem como pano de fundo a crise do Regime Monárquico, marcada pelos vínculos com uma forma de representação do poder político e social com tradições que remontam ao Antigo Regime, padrões em certa medida ritualizados de constituição das sociabilidades das elites aristocráticas. O distanciamento de práticas tradicionalizadas e que remontavam ao Brasil Império era, portanto, uma ferramenta de distinção social e política.

Com o recuo da música sacra, que

marcara os tempos coloniais, a vida musical no Império estivera muito atrelada, de um lado, à ópera e a outros gêneros dramáticos, nos quais predominavam os modelos italianos e franceses, e, de outro, aos salões, sempre abertos às modas coreográficas trazidas dos centros europeus. (PEREIRA, 2013: 2).

As instituições fundadas no Rio de Janeiro, durante a década de 1880, seriam as principais responsáveis por este quadro de mudança. Entidades como o Cassino Fluminense, a Sociedade Phil'Euterpe e a Sociedade Campezina rivalizavam com clubes, como o Mozart, estabelecido em 1868, e o Beethoven, em 1882, e com uma série de sociedades de bairro, na oferta de entretenimento aos cariocas. Para além do alargamento da vida musical no Rio de Janeiro, as instituições de promoção de concertos deste período poderiam ser entendidas como empresas administradas e direcionadas "por uns poucos privilegiados, dotados de riqueza, de posição política e de status intelectual" (SOUZA, 2003: 138).

Estes clubes musicais não costumavam indicar suas atividades na seção usual de entretenimento dos jornais

diários, dividindo espaço com chamadas de teatro, por exemplo. Estariam dispostos, ao contrário, em pequenos anúncios da seção de comunicações, oferecendo lembretes aos membros das reuniões administrativas ou ainda concertos que ocorreriam em datas futuras. Esta informação indica claramente o perfil destes organismos de promoção musical: a busca pela distinção e pela caracterização de espaços específicos, com frequência direcionada a membros seletos de estratos sociais apreciadores da música lá oferecida.

O Clube Beethoven poderia ser compreendido como a instituição mais representativa deste contexto. Carregando em muito as semelhanças dos clubes musicais do Rio de Janeiro, suas atividades direcionaram o foco para a prática de repertório de compositores germânicos de câmara e orquestra. Conforme indicado, mais que uma escolha estilística, a opção pela execução de obras de compositores oriundos da tradição austro-germânica de fins do século XVIII e século XIX, tais como Franz Liszt, Franz Schubert (1797-1828), Johannes Brahms (1833-1897), Richard Wagner, além do próprio Beethoven, indica clara oposição ao universo operístico, característico do repertório vigente no Antigo Regime (AUGUSTO, 2006: 130-133).

Assim como o modelo de outras entidades semelhantes, era gerenciado mediante a inclusão de sócios no quadro contribuinte, concedendo a estes, além dos concertos, espaços para a prática de jogos, em especial xadrez e bilhar. Além das categorias de associados *contribuintes* e *beneméritos*, que pagavam mensalidade e ingresso para participação nos eventos, contava ainda com duas outras filiações específicas destinadas a músicos: *participantes*, que pagavam somente a entrada, mas que, dispendo de conhecimentos musicais, deviam estar disponíveis para eventuais apresentações sempre se fizesse necessário, e os associados *honorários*, músicos proeminentes que demonstrassem seus talentos nas atividades do clube.

No segundo ano de existência, o Clube Beethoven efetivou a compra de um edifício situado à Rua da Glória, nº 62, remodelado no intuito de atender às atividades oferecidas. A nova sede dispunha de uma sala de concertos, contendo um piano de cauda, e incluía ainda salas de leitura, xadrez, bilhar e uma biblioteca, cuja responsabilidade, a partir de 1886, foi incumbida a Machado de Assis. O próprio Machado de Assis indicaria, em breve relato, aspectos da trajetória desta agremiação.

Assim como a história política e social têm antecedentes, é de crer que esta parte da história artística do Rio de Janeiro tenha os seus também, e quer-me parecer que podemos ligá-la ao quarteto do Club Beethoven. Esse clube era uma sociedade restrita, que fazia os seus saraus íntimos, em uma casa do Catete. Nada se sabendo cá fora senão o raro que os jornais noticiavam. Pouco a pouco se foi desenvolvendo, até que um dia mudou de sede e foi para a Glória. Aquilo que hoje se chama profanamente Pensão Beethoven, era a casa do clube. O salão do fundo, tão vasto como o da frente, servia aos concertos, e enchia-se de uma porção de homens de várias nações, várias línguas, vários empregos, para ouvir as peças do grande mestre que dava nome ao clube, e as de tantos outros que formam com ele a galeria da arte clássica. O nome do clube cresceu, entrou pelos ouvidos do público; este, naturalmente curioso,

quis saber o que se passava lá dentro. Mas, não havendo público sem senhoras, e não podendo as senhoras penetrar naquele templo, que o não permitiam as disciplinas deste, resolveu o clube dar alguns concertos especiais no Cassino. Não relembro o que eles foram, nem estou aqui contando a crônica desses tempos passados. Pegou tanto o gosto dos concertos Beethoven, que o Clube, para obedecer aos estatutos sem infringi-los, determinou construir no jardim aquele edifício ligeiro, onde se deram concertos a todos sem que a casa propriamente da associação fosse violada. Os dias prósperos não fizeram mais que crescer; entrou a ser mau gosto não ir àquelas festas mensais. Mas tudo acaba, e o clube Beethoven, como outras instituições idênticas, acabou (AUGUSTO, 2006: 126).

Em concordância aos clubes cariocas, o funcionamento do Clube Beethoven tinha como ponto de

partida a realização de concertos. Eram oferecidos concertos quinzenais de música de câmara, por meio da manutenção de um quarteto de cordas, mais dois concertos sinfônicos de encerramento da temporada, além da previsão de realização do Festival Beethoven, que contava, do mesmo modo, com música sinfônica. Sobre os concertos sinfônicos de encerramento das temporadas anuais, é possível indicar que eram considerados eventos de grande porte, nos quais a frequência era sempre superior a dois mil espectadores, e para os quais era utilizada a grande sala do Cassino Fluminense, constituindo sempre um grande empreendimento. O Clube Beethoven, em contrapartida às instituições locais, procurou evitar a inserção de músicos amadores no corpo de seus organismos musicais. Esta orientação da diretoria indica preocupação para com a maior profissionalização, buscando estabelecer uma execução musical qualificada. Tanto que, no seu quadro consta conjunto de musicistas afiliados que estariam entre os melhores profissionais do Rio de Janeiro (AUGUSTO, 2006: 167-168).

Quando se analisam as características e preocupações do Clube Beethoven do Rio de Janeiro, seria possível indicar que o quadro de São Paulo era outro, em especial ao verificar as particularidades do Clube Haydn. Primeiramente, tal

como na capital do Império, até a criação de instituições de fomento à música de concerto, a cidade era dominada por óperas e obras de caráter ligeiro. Seria apenas a partir de 1865 que nomes de compositores como Mozart, Beethoven, Schubert e Wagner passariam a ser conhecidos.

O Clube Haydn, ativo entre os anos de 1883-1887, foi responsável pela introdução da música de concerto em São Paulo, que a esta altura ainda se manifestava de maneira incipiente. Situando-se em extremo oposto ao trabalho do Clube Beethoven, que a esta época já se destacava no cenário carioca, ressalta-se o caráter amadorístico presente no Clube Haydn: uma reunião de trinta diletantes para a criação da instituição, com concertos realizados por grupo de músicos amadores. Deste modo, é possível indicar que a instituição de São Paulo se assemelharia a associações de concertos que remontam o século XVIII, enquanto que o Clube Beethoven poderia ser comparado às instituições profissionalizadas de promoção de concertos a partir da segunda metade do século XIX (BINDER, 2013: 4).

O Clube teve como sócio fundador o compositor paulista Alexandre Levy (1864-1892) que, na função de diretor de concertos, foi o responsável pela efetivação das preferências artísticas e o direcionamento estético da agremiação musical,

por meio da escolha das peças, da interlocução com os músicos amadores e professores convidados e da organização dos programas de concerto. Alinhado ao perfil da elite paulistana, Levy buscava dotar a capital de uma vida compatível com o novo código de civilidades que a metrópole emergente passava a demandar (TUMA, 2008: 52). Após a instalação do Clube Haydn na cidade de São Paulo, houve significativa ampliação de agremiações que buscou dar corpo à difusão da música de concerto, que atuaram em paralelo com as salas de teatro locais. Devido às características físicas dos espaços, tais instituições acabaram por se especializar na divulgação da música de câmara e de pequenas orquestras. Após a criação do Clube Haydn, em 1883, surgiria em 1884 o Clube Internacional, o Clube Musical 24 de Maio, o Clube Mozart e a Sociedade Ceciliana, todos seguindo a mesma orientação de difusão musical, voltada para a promoção de música instrumental centrada no repertório austro germânico dos séculos XVIII e XIX (TUMA, 2008: 94).

A afirmação que relaciona a emancipação da música de concerto para a esfera pública, com as instituições musicais das últimas décadas do Brasil Império, é uma constante na literatura vigente (SOUZA, 2003; AUGUSTO, 2008; TUMA,

2008; BINDER, 2013; PEREIRA, 2013). Estas associações terão papel central na difusão regular de repertórios característicos para o estabelecimento dos cânones da música ocidental, buscando a ampliação do modelo das práticas consagradas de óperas e de música sacra então vigentes do império. Tais instituições teriam, portanto, relevante atuação no incremento e delimitação de fronteiras entre gostos, repertórios e estratos sociais.

Da Belle Époque brasileira à fruição civilizadora

Um quadro de significativa efervescência sociocultural seria insuflado nos principais polos brasileiros no período da *Belle Époque*, em especial no Rio de Janeiro. Caracterizado pelo discurso das camadas dominantes, buscou incorporar a ideia de civilização, progresso e modernidade como as molas propulsoras do desenvolvimento da República, tendo os países europeus como principais modelos. Para manter e promover os interesses e a visão da própria elite, os paradigmas culturais derivados da aristocracia europeia foram adaptados ao meio carioca, capital da então República, com esta finalidade (NEEDELL, 1993: 11).

Tais valores seriam disseminados, em maior ou menor escala, pelas sociedades contemporâneas, tendo Paris

do fim do século XIX como a grande inspiração, o espaço que referenciou um modelo de vida requintada, culta e civilizada⁵. Nesse sentido, para ser possível atingir tais propostas no campo do progresso e civilização, era necessário superar aquilo que para a elite carioca era visto como passado colonial atrasado, e do mesmo modo condenar os aspectos raciais e culturais da realidade carioca que esta mesma elite associava àquele passado. Tal ideário tinha como finalidade oferecer aos demais países uma imagem de credibilidade, para que fosse possível ao Brasil abarcar uma parcela proporcional da prosperidade que era então destinada ao mundo civilizado (SEVCENKO, 1999: 46-47). Para além da modernização dos espaços sociais, o aburguesamento se fazia notar cotidianamente quando

elegantes *flâneurs* percorriam avenidas e ruas mais largas, com fachadas de inspiração na *Beaux-Arts* e nos prédios monumentais. A ideia era ditar não apenas as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima.

Os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até as doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio (SEVCENKO, 1999: 37).

Não apenas os bens de consumo se faziam imprescindíveis, portanto, mas do mesmo modo uma nova realidade em termos de sociabilidades na redefinição da vida social. No caso da produção cultural, de maneira semelhante, tanto instituições formais quanto as informais, na

⁵ Aquilo que ficou configurado como *belle époque* se caracteriza como um emaranhado processo de relações socioculturais e mentais, e do mesmo modo materiais e políticas, desenvolvidas no interior da cultura burguesa, no momento em que esta buscava sua afirmação no interior dos quadros hegemônicos do capitalismo no fim do século XIX. Em nome da identidade de um tempo cujos sujeitos sociais emergiram das novas condições econômicas e sociais dominantes no mundo do capital, a *belle époque* estabeleceu outro padrão de gostos, atitudes, estéticas, sociabilidades que foram amplamente reproduzidos em diferentes polos (COELHO, 2007).

Belle Époque, integraram as realizações da elite e para a elite, e eram compreendidas como espaços necessários para a manutenção e promoção dos interesses, em uma vida espelhada na tradição cultural da Europa civilizada como marca de distinção. Como representação máxima desta realidade, a própria arquitetura do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, principal centro de produção artística do início do século XX, seria inspirada no *Ópera de Paris*. Do mesmo modo, mas as demais construções idealizadas e colocadas à cabo na Avenida Central (Palácio Monroe – 1906, Escola Nacional de Belas Artes – 1908, Biblioteca Nacional – 1910) buscaram refletir o cenário de reposicionamento da cidade em relação às propostas de progresso.

A propósito do consumo artístico, no Rio de Janeiro as instituições apresentavam como característica principal a efemeridade, e aquelas que se mantinham por maior período de tempo, careciam de boas condições financeiras. Clubes e teatros, quando existiam, recebiam críticas por parte dos periódicos quanto às condições mínimas para a frequência da plateia e mesmo quanto à pobreza das opções de entretenimento. Esta realidade era motivada, em partes, por uma forte tradição do entretenimento doméstico, que acabava por minimizar o interesse por parte de um

público pagante, que se mobilizava em torno dos regulares encontros domiciliares, nos quais música, recitais e mesmo a dança eram comuns⁶. Das instituições de entretenimento que permaneceram, a relação se dá mais pelo papel que estas desempenharam no processo de distinção social da alta sociedade carioca, o que facilitava a concentração de maiores recursos financeiros.

O Cassino Fluminense, por exemplo, desde sua fundação em 1845, contou com a presença constante da família real, planejado para servir de ponto de encontro para a alta sociedade. Era uma instituição cara e exclusiva que organizava grandes bailes de gala no Segundo Reinado, banquetes em ocasiões importantes para o Estado ou ainda para associados, por meio da compra de cotas e pagamento

⁶ Conhecidos como salões, os eventos domésticos nas residências da elite carioca eram marcados por encontros que reuniam uma variedade de passatempos refinados: música de câmara, seleções operísticas ou declamação de poesia, ou ainda representação de um trecho de peça de teatro ligeira. Os valores aristocráticos europeus determinantes aos passatempos de salão e o compartimento de seus membros eram duradouros. “Mantidos para contatos, conversas e formas prestigiosas de consumo, os salões de *belle époque* também demonstravam, mais uma vez, a importância de tais valores na imagem que a elite projetava de si mesma”. (NEEDELL, 1993: 142).

de altas taxas. Reunia um grupo estável da elite carioca ⁷ que conferiu prestígio ao Cassino na fase próspera da Monarquia, e mesmo em épocas menos gloriosas, seus sucessores garantiram o elitismo do clube.

Na década de 1880, entretanto, dívidas e ameaças de fechamento foram impulsionadas pelo declínio econômico de muitas famílias fluminenses tradicionais, provocado pela crise nas fazendas de café. Após a Proclamação da República, muitos dos diretores se mudaram para a Europa, fragilizando ainda mais o cenário do clube, que entre 1891 e 1896 realizou apenas uma reunião diretiva para eleição dos substitutos daqueles que teriam deixado o Rio de Janeiro. Em 1900 iniciou uma fusão com o *Club dos Diários*, alugando o segundo andar da sede e dando aos membros do Cassino o direito de participar das funções da nova instituição até 1908, quando a fusão entre ambas foi confirmada e o Cassino Fluminense deixou de existir.

⁷ O Cassino Fluminense contava com associados cujos títulos indicam a relevância destes no quadro social do Rio de Janeiro: barões, viscondes, marqueses, dentre outros homens de negócios que conquistaram riqueza e títulos aristocráticos, um duplo sucesso que ajudou a consolidar a posição subsequente de suas famílias no Império (NEEDELL, 1993: 88-89).

O *Club dos Diários*, fundado em 1895, no próprio nome indicava o foco às novas ideias de então, em estreita associação com os *clubs* europeus consolidados entre os séculos XVIII e XIX, espaço para a reunião de cavalheiros refinados. As viagens entre Rio de Janeiro e Petrópolis, características desta elite carioca, era indicada no termo *diário*, demarcando assim a postura aristocrática de seus membros. Apesar da mudança de nome após a fusão, percebe-se um processo de permanências em relação aos vínculos que garantiam a continuidade entre a antiga alta sociedade que frequentava o Cassino e o grupo *belle époque* do novo clube. Tanto em termos simbólicos quanto materiais, muitas características referentes à elite e ao clube social permaneceram inalteradas, dando prosseguimento à tradição do Cassino, apesar das mudanças estruturais.

Outro espaço importante para o entretenimento e manutenção da distinção social no Rio de Janeiro seria o *Teatro Lírico*, fundado em 1871 e atuante até 1934. Apesar de ser o principal espaço para o entretenimento musical, sua projeção não se dava em função de seu tratamento acústico ou ainda pelo luxo de sua construção, mas pelo simples fato de ser o espaço de apresentação de óperas, em um momento em que este

gênero musical era fundamental para a afirmação da elite carioca, tal como seria para seus pares europeus desde o século XVIII. Apesar de não inspirar respeito pelas qualidades precárias do edifício, gerações da elite adquiriam custosas assinaturas para assim terem direito ao convívio com a alta sociedade carioca e à participação neste evento musical que, durante todo o século XIX e início do século XX, contribuiu para a demarcação simbólica das relações da elite para com a elite.

Outros teatros ofereciam diversificados tipos de eventos – revistas brasileiras e portuguesas, comédias leves, entreatos, *vaudeville*, dramas franceses – entretanto apenas o Teatro Lírico oferecia espetáculos dos “grandes compositores operísticos”. Esta instituição, tal qual o Cassino Fluminense e o *Club* dos Diários, oferecia uma atividade tida como elegante segundo padrões europeus, além do elevado custo de admissão que selecionava a frequência e um apelo esnobe oriundo da tradição elitista. A ópera exigia apenas uma participação passiva, sendo uma atração na qual os novos ricos poderiam tomar partido sem a necessidade de uma preparação tradicional, e apesar da concordância de que certa familiaridade com o gênero operístico tornaria a apreciação mais palatável, a música em si

era secundária. “Parte da plateia tinha apenas vaga ideia do que se ouvia, mas todos, sem dúvidas, tinham uma noção precisa do que estavam fazendo” (NEEDELL, 1993: 101-103).

No campo da formação profissional musical, o regime republicano anunciaria nova fase para os músicos do Rio de Janeiro, no momento em que estes se livraram da tutela imperial e buscavam conquistar outro patamar de prosperidade nos prumos do “progresso”. “Para tanto, esperavam receber apoio mais eficaz não sujeito aos caprichos do velho Imperador ou à carolice da Sereníssima Princesa: o Estado republicano”. Este contexto buscava suplantar as carências experienciadas pelo então Conservatório de Música do Rio de Janeiro apresentado anteriormente, que às vésperas da república se encontrava “desprovido dos elementos indispensáveis ao bom desempenho dos deveres que lhe ficavam pautados”, em condição de “penúria”, tanto o conservatório, quanto seus professores (PEREIRA, 2007: 65).

O Conservatório de Música do Rio de Janeiro se transformaria, em janeiro de 1890, no Instituto Nacional de Música, sendo transferido a este os bens e móveis e recolhido ao Tesouro o patrimônio da antiga instituição, além da transferência de todas as

despesas com pessoal e material para o Estado. A pronta adesão da sociedade de músicos caracterizaria novo patamar em uma das principais instituições de ensino da capital da República, tendo à frente o compositor Leopoldo Miguez (1850-1902) até o ano de falecimento deste. A partir daí, o Instituto ficaria a cargo de Alberto Nepomuceno (1864-1920).

As opções estéticas do Instituto se revelam diferentes em relação às matrizes de composição e interpretação musical das diferentes escolas europeias. Se durante o Império houve forte associação com as correntes então em voga, representada pela escola italiana de ópera, na República este ideal era entendido como um modelo "conservador". Nesse momento, o Instituto voltava-se para uma tendência "progressista", identificada nas escolas alemã e francesa, sobretudo na primeira, e ao fazer tal escolha, criava vínculo entre estas e a República que se instaurava no país, identificada igualmente como sinal do que havia de mais civilizado e progressista⁸.

⁸ Tal realidade estética - a da República Musical - configuraria para Carlos Gomes, então o compositor brasileiro mais representativo da tradição musical italiana, a imposição de uma espécie de "exílio", no momento em que este opta por retornar a Belém para dirigir o conservatório daquela cidade. "Daí, a célebre frase atribuída a Carlos Gomes: No Rio de

Aliado a este cenário de mudanças, ainda no Rio de Janeiro em fins de 1912 seria criada a Sociedade de Concertos Sinfônicos, pelo professor Francisco Nunes (1875-1934) e pelo compositor Francisco Braga (1868-1945), seu diretor artístico e regente por 22 anos. A entidade tinha como princípio a divulgação do repertório instrumental, em especial das correntes estéticas alinhadas aos preceitos republicanos, da tradição germânica e francesa. Importante salientar que tal alinhamento em certa medida encontrava eco nas concepções musicais de Francisco Braga, que recebera em 1890 do então governo de Marechal Deodoro da Fonseca bolsa para estudar composição na França, além das viagens empreendidas à Viena, Dresden e Bayreuth durante este período, no intuito de "ouvir boa música, compor e se entrosar no ambiente musical germânico" (FUKUDA, 2009: 25).

A atuação da Sociedade de Concertos Sinfônicos impulsionaria o movimento de fruição do repertório orquestral, com Francisco Braga atuando na divulgação de obras inéditas. Nesta entidade foram apresentadas primeira audição da 1ª Sinfonia de Brahms, Sinfonias de Robert Schumann (1810-1856), obras de Richard Strauss (1864-1949), Edvard

Janeiro não me querem nem para porteiro do Conservatório". (PEREIRA, 2007: 73-74).

Grieg (1843-1907), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Franz Liszt, Nikolai Rimsky Korsakov (1844-1908) e várias obras de Richard Wagner. Do mesmo modo, compositores franceses foram incluídos no repertório da orquestra: obras de Gabriel Fauré (1845-1924), e a reconhecida "*L'après midi d'un faune*" de Claude Debussy (1862-1918) foram executadas em primeira audição pela Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos (PEQUENO, 1968: Prefácio).

Em artigo datado de 1914, dois anos após o início das atividades da instituição, a imprensa diária procurou conscientizar seus leitores sobre a relevância desta iniciativa direcionada ao campo da música orquestral, indicando que os esforços da Sociedade de Concertos Sinfônicos "eram dirigidos ao futuro, e a sociedade estava destinada a desempenhar importante papel na formação do gosto musical". O texto informava ainda que se tratava de uma instituição formada por um grupo de artistas idealistas que cultivavam e difundiam "programas sérios" (BISPO, 2008). O artigo coloca como ponto central a necessidade de instituições que promovessem e ampliassem a vivência do público frente ao repertório orquestral, tais como a Sociedade de Concertos Sinfônicos. Com este posicionamento, criticava o modelo comercial característico

das companhias líricas, já que estas não seriam capazes de favorecer a este processo educativo na formação da plateia, pois buscavam o entretenimento do público por meio da heterogeneidade de seus programas.

A Sociedade de Concertos Sinfônicos manteve-se atuante ao longo destes 22 anos, mostrando relevante trabalho no fomento às discussões sobre a abertura de espaço às obras orquestrais em um contexto consolidado pelo repertório operístico. Em 1934, seria suspensa a subvenção dada à entidade musical, por força Decreto nº 3.506 que em 1931 havia oficializado a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e assim, neste processo de redirecionamento das verbas municipais, a instituição encerrou em definitivo suas atividades.

Em São Paulo, a partir de 1922 era dado início às atividades da Sociedade de Cultura Artística. Em semelhança às instituições privadas de fomento à arte, era mantida sob mensalidade de seus associados. Os saraus dos anos iniciais contavam com palestras seguidas por apresentações musicais de artistas locais, recitais de professores e alunos do próprio Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. "A turma da música, ligada ao Conservatório, aderiu em peso, oferecendo-se para organizar

os concertos e recitais: [...] os maestros João Gomes de Araújo e Chiafarelli, os professores Félix de Otero, J. Bastiani e Vito Quaglietta” (ÂNGELO, 1998: 25).

Gradativamente, a instituição deu início às contratações de intérpretes nacionais e internacionais, movimentando assim a cidade de São Paulo junto às companhias de teatro estrangeiras, em recitais para instrumentos solistas, em sua grande maioria. Entretanto, no campo da produção musical sinfônica, pouco era realizado nesse período, dadas as particularidades que um conjunto maior demandava, em termos tanto estruturais quanto financeiros.

Concertos para este tipo de formação, seja orquestral ou de câmara, passariam a ser oferecidos de maneira mais efetiva ao longo da década de 1920. “A sociedade de Cultura Artística promovia também concertos sinfônicos, regidos pelo Maestro Francisco Murino e outros regentes, que para tal fim contratava os músicos necessários, no Centro Musical de São Paulo” (BELARDI, 1986: 29).

Para a arregimentação dos músicos havia uma espécie de firma, o Centro Musical de São Paulo, organizada por alguns integrantes da Sociedade de Concertos Sinfônicos.

Com sede própria, à Rua da Quitanda, nº 6, elencava, na propaganda, a vasta gama de sua prestação de serviços: “além das grandes orquestras de que dispõe para Theatro, organiza pequenos conjuntos orchestraes, para festas, casamentos, batizados dispondo também de excelentes Jazz-Bands”.

Eventualmente, a Orquestra do Centro Musical de São Paulo apresentava-se em concertos, como aquele regido por Villa-Lobos a 2 de outubro de 1929, promoção da Sociedade de Cultura Artística (TONI, 1995: 123).

Ao longo da década de 1920, estes dois agrupamentos orquestrais - a Sociedade de Concertos Sinfônicos e o Centro Musical de São Paulo - que contavam com os mesmos integrantes, eram as responsáveis locais pela apresentação deste tipo de repertório. Para a efetivação, ou tentativa de efetivação de um conjunto estável no campo do repertório sinfônico, Mário de Andrade (1893-1945) - em fins da década de 1920, crítico musical no periódico Diário

Nacional⁹ – empenhado na manutenção de grupos musicais, se envolveu em embates em torno da criação de um novo organismo orquestral, a Sociedade Sinfônica de São Paulo, se opondo às produções da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Mário de Andrade privilegiaria a instituição que lhe parecia descompromissada com a política vigente, acreditando que na falta de bons profissionais, seria importante a consolidação de um único grupo para a apresentação de obras de qualidade (TONI, 1995: 125-126).

Mário de Andrade apoiou a ideia de um grupo de jovens que tencionava à criação de um conjunto orquestral diferente dos então existentes na cidade, e nesse sentido se posicionou contra as práticas então vigentes da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Para ele, a iniciativa só lograria êxito sem músicos de orquestra na diretoria, evitando-se, assim, os erros de sociedades anteriores, viciadas, fazendo

concessões a repertórios e regentes, com programas de fácil assimilação e apelo ao público. A sugestão foi levada em consideração, os músicos faziam parte de um Conselho Consultivo, do qual Mário de Andrade também fazia parte.

A polêmica estava lançada: Armando Belardi, um dos responsáveis pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, sentiu-se pessoalmente ofendido com a iniciativa de criação de uma orquestra dividindo espaço com seu conjunto já consolidado. De acordo com ele, um grupo de intelectuais, encabeçados por Mário de Andrade e com a anuência do maestro Lamberto Baldi – maestro que atuava junto à Sociedade de Concertos Sinfônicos – dava provas de ingratidão à proteção dada, no momento em que aderiu ao movimento.

O grupo procurou fundar uma nova orquestra de concertos, com muitas promessas aos novos componentes. Eu e os leais companheiros continuamos a realizar os nossos concertos sinfônicos pela “Sociedade de Concertos Sinfônicos” de São Paulo. Neste exato momento tive uma polêmica pela imprensa com Mário de Andrade, cujo relato melhor será

⁹ “Mário de Andrade crítico musical complementava o escritor e poeta, conferencista e ensaísta, intelectual público, professor, burocrata e, sobretudo, missivista compulsivo. [...] Mais do que criar uma obra literária original, Mário de Andrade passou a se ver como um intelectual vocacionado a fomentar a produção de uma cultura brasileira, e para isso era mais adequado escrever “obra de circunstância” do que alta literatura”. (EGG, 2012: 53).

omitir (BELARDI,
1986: 46-47) ¹⁰.

A polêmica indicada, travada na imprensa diária com Mário de Andrade, recebeu pronta resposta em série de sua coluna musical no Diário Nacional intitulada de "luta pelo sinfonismo". De acordo com Mário, a maior parte dos professores da orquestra de "A. B." (Armando Belardi) resolveu se libertar de uma gerência que parecia estar sendo prejudicial. A partir daí, teceu críticas ao movimento de elaboração de um concerto congregando músicos locais para integração na sua orquestra, indicando a falta de unidade, ausência de forma expressiva e homogeneidade deste grupo "arrebanhado às pressas". Por fim, Mário de Andrade direcionou seus comentários indicando que, contrariamente ao comentário de Belardi, não era parte interessada nem tampouco era membro da diretoria da nova orquestra recém fundada ¹¹.

¹⁰ As memórias de Belardi indicam ainda que "o grupo e seus adeptos, não conseguindo apoderar-se da nossa "Sociedade" fundaram a [Sociedade] Sinfônica de São Paulo [...] sob a administração do grupo e dos componentes da orquestra. Os músicos porém, ficaram desamparados, pois apesar de serem uma "espécie" de sócios, nunca foram consultados, e pior, nunca receberam bonificação alguma que lhe foi prometida" (BELARDI, 1986: 47).

¹¹ Ora A. B. que por muitos anos andou me caceteando com pedidos

Da nova entidade, a tônica das críticas de Mário de Andrade foi direcionada à importância de manutenção de um grupo de tal porte, e como parte interessada em dar continuidade aos concertos, sobre a excelência do conjunto. Entretanto é importante mencionar que no seu ofício de crítico musical, Mário de Andrade fez apontamentos sobre a necessidade de desenvolvimento do grupo, em especial quando deixou o cargo no Conselho Consultivo. As dificuldades financeiras se fizeram observar prematuramente na trajetória da orquestra, com Mário de Andrade solicitando pela primeira vez amparo governamental, a fim de tornar este conjunto estável e independente de patronato. A questão do auxílio oficial do governo voltou a ser tema após último evento do conjunto, o 14º concerto de "despedida dolorosa da orquestra", em pouco mais de um ano de atividades ¹².

de notícias e de críticas, sabe muito bem que fiz tudo o que me pediu GRATUITAMENTE; não por ele, está claro, que não me interessa em absoluto, nem como artista e muito menos como amigo, mas pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, que essa me interessava pelo bem que podia fazer ao Brasil. E fez mesmo" (ANDRADE, 2013).

¹² "Não é possível que nossos homens do Governo deixem cair no vazio o apelo que a eles faz a Sociedade Sinfônica de São Paulo. A música mecânica em grande parte ainda está isenta de impostos entre nós, o

Após aceitar o convite para a Direção do Departamento de Cultura, Mário de Andrade ainda acumularia a Chefia da Divisão de Expansão Cultural. Dentre as propostas foram estabelecidas as linhas gerais para o Trio São Paulo, Quarteto Haydn, Coral Paulistano, Madrigal e Orquestra Sinfônica, todos recém-fundados, cujos objetivos buscavam a formação da coletividade de intérpretes e de ouvintes.

A parceria de uma orquestra com a Sociedade de Cultura Artística vinha sendo planejada junto ao governo municipal para o ano de 1935, uma vez que a entidade havia realizado entre 1933 e 1934 um total de 16 concertos orquestrais. A instituição vislumbrava na subvenção a única maneira de se organizar uma orquestra mantida por uma agremiação particular, dadas as dificuldades das parcas rendas de mensalidades e dos aluguéis de prédios pertencentes ao patrimônio.

Para a Sociedade de Cultura Artística, era viável à prefeitura apoiar o esforço e garantir a permanência do conjunto orquestral, àquela

que além de ser milagre espantoso é também injustiça clamorosa pois que elementos de vida muito mais necessários estão carregados de impostos. E que esse imposto novo venha contribuir para salvar da morte um foco brilhantíssimo de cultura, um padrão do nosso prazer de sermos paulistas, nada mais justo" (TONI, 1995: 134-135).

altura em processo de amadurecimento após quase dois anos de atividades. A instituição pleiteou a soma de 150 contos de réis para a manutenção do conjunto, e se comprometia a oferecer anualmente 17 eventos, sendo nove direcionados aos seus sócios, e oito públicos. Em fins de 1936, o conjunto foi assimilado pelo Departamento de Cultura e garantiu sua permanência no cenário musical de São Paulo (ÂNGELO, 1998: 254).

Durante seu primeiro ano de existência a Orquestra Sinfônica justificou plenamente sua criação apresentando-se inúmeras vezes em noites patrocinadas não apenas pelo Município, mas encabeçadas pela Sociedade de Cultura Artística, extremamente ativa, e participando da montagem das catorze óperas da Temporada Lírica Oficial (TONI, 1995: 146).

A partir da gestão de Mário de Andrade, a existência de um grupo sinfônico estável passou a representar para os músicos no mínimo, o cessar da busca por proteção. O crítico ainda acompanhou os três primeiros anos do funcionamento da orquestra

sinfônica, até 1938, quando, em decorrência de sua demissão no Departamento de Cultura, acabou aceitando o convite para trabalhar no Rio de Janeiro, lecionando na Universidade do Distrito Federal e trabalhando no Instituto Nacional do Livro. Neste espaço de pouco mais de sete anos, entre 1939-1946, a cidade de São Paulo verificou movimentos de confirmação do repertório orquestral em apresentações públicas. Entretanto, situação comum neste cenário se alinha às preocupações crescentes em outros polos brasileiros: a criação de uma expectativa sobre a produção musical de concerto que necessitava, em grande parte, da contribuição e subvenção governamental para ser efetivada.

Sobre a característica das instituições que gerenciavam os espaços de sociabilidade musical brasileiros, uma questão crucial está relacionada diretamente às suas respectivas reivindicações no intuito de angariar verbas de custeio junto ao estado. É possível afirmar que as necessidades de caráter financeiro se configura como realidade recorrente das instituições de ensino e disseminação musical, em diferentes polos brasileiros. Ao se auto perceberem como instituições de relevância cultural, em somatória aos gastos de custeio e manutenção de suas atividades geralmente dispendiosas, as instituições de

fomento à prática musical reivindicam contribuições regulares para assegurarem esta posição na esfera cultural. As relações dicotômicas entre arte e política se fazem notar neste cenário, apesar do lado positivo da arte que ambiciona autonomia, há a recorrente demanda por investimento. O Estado, por mais contraditório ainda oferece suporte para a manutenção da liberdade de expressão, “uma vez que estaria menos comprometido com a questão da mercadoria” (JUSTINO, 1995: 6) do que outros espaços privados de fruição artística.

Este quadro pode ser verificado, por exemplo, em São Paulo, no momento em que se verificam as críticas de Mário de Andrade nos periódicos de São Paulo, ao verificar a precariedade das práticas sinfônicas e o respectivo esgotamento das possibilidades de manutenção da Sociedade Sinfônica de São Paulo, grupo com o qual se vinculara. “Não é possível que nossos homens do Governo deixem cair no vazio o apelo que a eles faz a Sociedade Sinfônica de São Paulo” (TONI, 1995: 134-135), indicaria ele em uma de suas colunas, quando as tentativas de negociação entre a Sociedade de Cultura Artística e a Prefeitura eram apontadas como o esforço de manutenção do conjunto orquestral. Na gestão de Mário de Andrade, em fins de 1936, o conjunto foi assimilado pelo Departamento

de Cultura e garantiu sua permanência no cenário musical de São Paulo.

No Rio de Janeiro, este quadro não seria diferente. As instituições de música, desde o período Monárquico também enfrentariam problemas de ordem financeira, e de maneira semelhante solicitariam auxílios e subvenções. Mesmo o Cassino Fluminense, instituição privada cujos integrantes carregavam consigo títulos aristocráticos, acabaria enfrentando dificuldades financeiras. Esta situação estaria ligada, é bem verdade, às incertezas político-econômicas ocasionadas pelo advento da República, em somatória e ao declínio econômico de muitas destas famílias, o que fez com que, como se viu, esta instituição acabasse absorvida por outra entidade, o *Club dos Diários*.

Durante a Primeira República, não houve incentivo direto para a criação de um cenário propício no estabelecimento das políticas culturais nacionais, foram realizadas ações culturais pontuais, em especial na área de patrimônio, preocupação presente em alguns estados, mas nenhuma iniciativa que pudesse ser tomada como uma efetiva política cultural (RUBIM, 2007: 103), e no campo da música não havia grandes alterações no cenário das instituições musicais. A Sociedade de Concertos Sinfônicos, dirigida por Francisco Braga, por exemplo,

veria suas atividades encerradas em 1934, quando suas subvenções foram redirecionadas para a recém-criada Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Ao longo da década de 1940 e início dos 1950, as esferas artísticas brasileiras iniciariam gradativamente o movimento de emancipação, entretanto, no caso brasileiro, este processo “ocorre em paralelo à formação germinal de uma sociedade de massa abertamente ligada ao capital privado dos ‘capitães da indústria’, aqueles empresários pioneiros e empreendedores” (FREITAS, 2005: 204). Em São Paulo, Assis Chateaubriand seria um destes indivíduos: fundou a Tupi, foi um dos criadores do Museu de Arte de São Paulo e do mesmo modo proprietário de grande conglomerado das telecomunicações. Em casos de raras exceções, no campo da música, houve a intervenção de patrocínio privado para a estruturação de corpos musicais estáveis. No Rio de Janeiro Arnaldo Guinle, reconhecido patrocinador das artes ¹³, assumiu a direção

¹³ A família Guinle tem histórico de mecenato a músicos e grupos musicais. Arnaldo Guinle viria a patrocinar a viagem dos 8 Batutas a Paris, local no qual “vicejava a cultura jazzística norte americana e onde os Oito Batutas permaneceriam por nove meses”. Patrocinou, do mesmo modo, a viagem de Villa Lobos a Paris, de

administrativa da Orquestra Sinfônica Brasileira, criada em 1940. Solicitou a compra de instrumental faltante para a orquestra nos Estados Unidos, e doou dois andares de seu prédio na Av. Rio Branco, resolvendo, já de início, um dos problemas mais recorrentes dos conjuntos musicais do ponto de vista prático: a questão da sede para o conjunto orquestral (ALVIM CORRÉA, 2004).

As instituições de fomento à música de concerto acabaram por se caracterizar, no Brasil, enquanto espaços de sociabilidade no qual músicos amadores, profissionais e iniciantes poderiam lograr êxito frente à sociedade local. Do mesmo modo, se transformaram em lugares de construção do conhecimento sobre música e sobre opções estéticas. Ao reconhecer na música instrumental um repertório emancipador em relação às velhas práticas sociais vinculadas ao Império, as instituições de fomento à música de concerto, inevitavelmente gerenciadas por intelectuais ativos no cenário local (muitos deles músicos), estariam externalizando discurso engajado que tem nas práticas artísticas pretensão modernizadora e civilizatória, traços esses característicos do advento da República.

Considerações Finais

A presente abordagem procurou apresentar aspectos relevantes sobre os principais espaços de sociabilidade musical no Brasil, bem como suas respectivas características distintivas. As práticas musicais brasileiras vinculadas à música de concerto foram influenciadas, durante o Império, pelas sociabilidades da Corte portuguesa e sua preferência pelo gênero operístico, em adição à circulação de músicos que estabeleceria uma prática musical de corte, uma demanda musical, e contribuiria, inicialmente, no processo de definição de um novo gosto na colônia, baseado em práticas cortesãs. Este processo seria impulsionado, a partir da Independência e da expansão da vida urbana, pelo ideário de civilização que seria amplamente ambicionado pelas elites brasileiras ao buscarem distanciamento em relação às antigas sociabilidades, dentre elas as de caráter musical.

A partir da criação e estabelecimento de instituições privadas de sociabilidades musicais, seria dado início à ampliação de repertórios, em sua grande maioria instrumental, coexistindo a partir de então com o gênero operístico. Ao se transformarem em espaços integrantes da vida social das elites, ampliaram, de maneira incipiente, os espaços de sociabilidade voltados à

fins de 1926 até 1930, bem como a publicação de suas obras (CAVALCANTE, 2004).

música de concerto. Estas instituições podem ser consideradas relevantes no processo de ampliação das possibilidades estéticas, no momento em que tencionaram à apreciação obras de câmara e sinfônicas, ressignificando o entusiasmo característico pela ópera. Este movimento ganharia ainda mais ênfase no processo de diferenciação das práticas artísticas monárquicas, em esforço que visava ao padrão de elevação intelectual do país, afinado com polos culturais considerados civilizados.

Esse processo, gradativo na sociedade brasileira de fins do século XIX e início do século XX, será relevante no que toca à transposição da música “do teatro ao concerto”, uma compreensão alargada das estruturas das sociabilidades musicais, relacionada à apreciação do conteúdo musical. A partir da música instrumental e suas especificidades no que tange à compreensão do repertório, o “teatro” seria, então, substituído pela ideia de “concerto”, tendo nas instituições musicais privadas importante divulgadora, com repertório disseminado característico dos séculos XVIII e XIX que passou a privilegiar a produção instrumental de origem ou influência germânica, novo centro de referência artística da intelectualidade brasileira.

Deste modo, é possível compreender que, para além de espaços de fruição musical, as instituições musicais civis privadas se caracterizam enquanto disseminadoras de repertórios diferenciados que promovem, direta ou indiretamente, informação musical a ser assimilada nos seus espaços de sociabilidade, ao mesmo tempo em que contribuem para a legitimação do conteúdo musical que disseminavam, por meio da escolha do repertório. Nesse sentido, estas instituições acabam criando condições de acesso e apropriação de obras culturais por meio de concertos e recitais promovidos, bem como de outras estratégias que oportunizavam a fruição musical entre camadas sociais que reconhecem estes bens culturais como elementos de representação e valorização social.

Referências

- ALVIM CORRÊA, Sérgio Nepomuceno. Orquestra Sinfônica Brasileira. 1940-2000. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- ANDRADE, Mário. Luta pelo Sinfonismo. I - Decadência. IN: *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2013.
- ÂNGELO, Ivan. *85 anos de cultura: história da Sociedade*

de *Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

AUGUSTO, Antônio J. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. 2008, 281f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, São Paulo, 2006.

BEDUSCHI, Luciane. *Sigismund Neukomm (1778-1858): Sa vie, son œuvre, ses canons énigmatiques*. Tese (Doutorado em Musicologia) - D.E.A. d'Histoire de la Musique et Musicologie, Université de Paris Sorbonne, Paris, 2008.

BELARDI, Armando. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casa Manon, 1986.

BINDER, Fernando Pereira. *Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo*. IN: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, XXIII, 2013, Natal. *Anais...* Natal: UFRN, 2013, p. 1-8.

BISPO, Antônio A. *Concertos sinfônicos e educação estética no Rio de Janeiro nas suas dimensões político-culturais antes e depois da Primeira Guerra. A Sociedade de Concertos Symphonicos*. Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira, p. 156-159. 2015. Disponível em <http://revista.brasil-europa.eu/156/Sociedade_Conc

ertos_Symphonicos.html> Acesso em 12.mai.2016.

CAVALCANTE, Berenice et al. (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 39-51.

COELHO, Geraldo M. *Vida intelectual e sociabilidade urbana na Belém da belle époque da borracha*. In: Simpósio Nacional de História - ANPUH - XXIV, 2007, São Leopoldo. *Anais...* São Leopoldo: UNISINOS.

EKG, André. *Mário de Andrade no Diário Nacional: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical*. In: I Congresso de Música, História e Política, 2012, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2012, p. 42-58.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Óperas e Mágicas em teatros e salões do Rio de Janeiro - final do século XIX, início do século XX*. IN: Revista de Música Latino Americana. V.25, n.1, set/dez 2004, p.100-118.

FREITAS, Artur. *A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito*. In: Revista ArtCultura, Uberlândia, v.7 n° 11, p. 197-211, 2005.

FUKUDA, Margarida. *Zeitgestalt: Análise e performance do trio em sol menor de Francisco Braga*.

2009, 302f. Tese (Doutorado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

JUSTINO, Maria José. *50 anos do Salão Paranaense*. Curitiba, PR: Funpar, 1995.

MONTEIRO, Maurício. *Música na corte do Brasil*. Revista Textos do Brasil Ministério das Relações Exteriores, v.12, p.32-39, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>> Acesso em 02.dez.2015.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

PEQUENO, Mercedes Reis. *Exposição Comemorativa do Centenário de nascimento de Francisco Braga*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968.

PEREIRA, Avelino Romero. *Uma República musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1880-1889)*. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH – XXVII, 2013, Natal. *Anais...* Natal: UFRN, 2013, p. 1-17.

_____. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições*. In: Revista Galáxia, São Paulo, nº 13, 2007, p. 101-113.

SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. *Música: Velhos temas, novas leituras*. Rio de Janeiro: Mauad Edições, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo. *Dimensões da vida musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. 2003, 409f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003,

TONI, Flávia Camargo. *Uma orquestra sinfônica para São Paulo*. In: Revista Música, São Paulo, v.6, n.112, maio/novo 1995, p. 122-149.

TUMA, Said. *O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade*. 2008, 202f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VOLPE, Maria Alice, *Período Romântico Brasileiro: alguns aspectos da produção camerística*. In: Revista Música, São Paulo, v.5 nº2, p. 133-151, 1994.

WEBER, William. *The History of Musical Canon*. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 336-355.