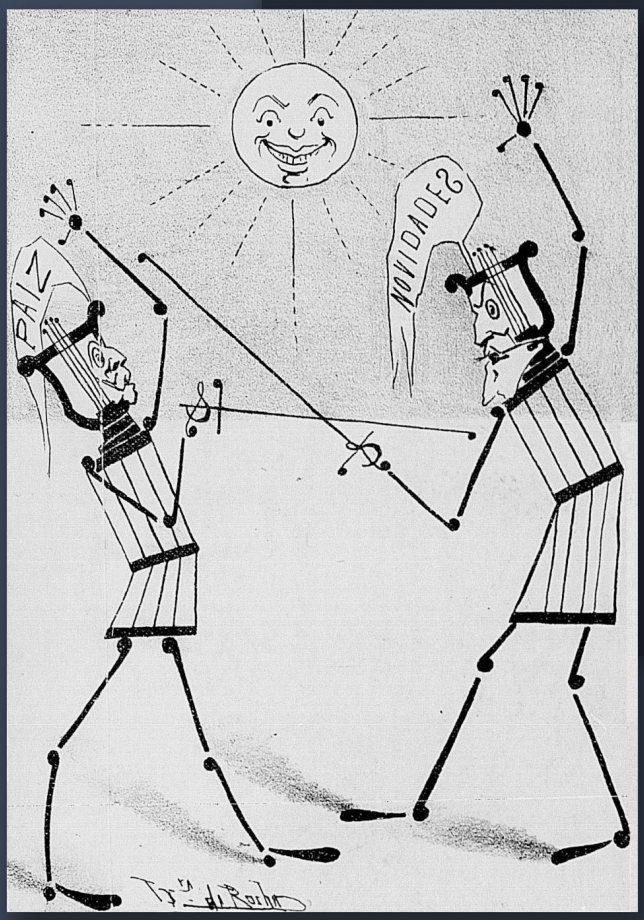
I SIMPÓSIO INTERNACIONAL MÚSICA E CRÍTICA

Lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabarino



100 anos
CONSERVATÓRIO DE MÚSICA
PELOTAS

bibliotheca pública
pelotense

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
RS-BRASIL

ANAIS

Conservatório de Música – Centro de Artes
Universidade Federal de Pelotas
23-25 de outubro de 2017

Lembrança aos 80 anos do falecimento de
Oscar Guanabarino

Anais do I Simpósio Internacional Música e Crítica
Pelotas, 23 e 24 de outubro de 2017
Conservatório de Música - Centro de Artes
Universidade Federal de Pelotas

I SIMPÓSIO INTERNACIONAL MÚSICA E CRÍTICA

Comissão organizadora:
Coordenação: Prof. Dr. Luiz Guilherme Duro Goldberg (CA/UFPel)
Profª. Drª. Joana Cunha de Holanda (CA/UFPel)
Prof. Dr. Carlos Walter Alves Soares (CA/UFPel)
Ac. Amanda Oliveira de Souza (CA/UFPel)
Ac. Raissa Rodrigues Leal (CA/UFPel)

Comissão de apoio:
Ac. Brenda Postingher Brugalli (CA/UFPel)
Ac. Fernanda Keiko Miki da Costa (CA/UFPel)
Ac. Gustavo Soares (CA/UFPel)
Ac. Mayara Araujo do Amaral (CA/UFPel)
Ac. Patrick Brasil Menuzzi (CA/UFPel)
Ac. Raissa Rodrigues Leal (CA/UFPel)

Comissão científica:
Prof. Dr. Luiz Guilherme Duro Goldberg (CA/UFPel)
Prof. Dr. Alberto Pacheco (UFRJ)
Profª Drª Ana Maria Liberal (CESEM, FCSH-UNL / i2ads, FBAUP-UP)
Prof. Dr. David Cranmer (CESEM/UNL)
Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC)
Profª Drª Isabel Porto Nogueira (UFRGS)
Profª. Drª. Joana Cunha de Holanda (CA/UFPel)
Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho (CA/UFPel)
Prof. Marcos Holler (UDESC)
Profª Drª Mayra Pereira (UFJF)
Prof. Dr. Paulo Castagna (UNESP)
Prof. Dr. Rafael Velloso (UFPel)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Pedro Curi Hallal - Reitor
Luís Isaías Centeno do Amaral - Vice-Reitor
Aline Lamas - Chefe de Gabinete
Maria Fátima Cóssio - Pró-Reitora de Graduação
Flávio Fernando Demarco - Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Francisca Ferreira Michelon - Pró-Reitora de Extensão e Cultura
Otávio Martins Peres - Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento
Ricardo Hartlebem Peter - Pró-Reitor Administrativo
Júlio Carlos Balzano de Mattos - Pró-Reitor Adjunto de Gestão da Informação
Mario Renato de Azevedo Júnior -Pró-Reitor de Assuntos Estudantis
Sérgio Batista Christino - Pró-Reitor de Gestão de Pessoas

Lembrança aos 80 anos do falecimento de
Oscar Guanabarino

Anais do I Simpósio Internacional Música e Crítica
Pelotas, 23 e 24 de outubro de 2017
Conservatório de Música - Centro de Artes
Universidade Federal de Pelotas

Amanda Oliveira
Organizadora

Luiz Guilherme Goldberg
Organizador
Editor

Dados de Catalogação na Publicação:
Bibliotecária Leda Lopes - CRB-10/2064

S612a Simpósio Internacional Música e Crítica (1. : 2017 : Pelotas, RS) [recurso eletrônico].
Anais do I Simpósio Internacional Música e crítica : lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabarino. / organizadora Amanda Oliveira; organizador e editor Luiz Guilherme Goldberg. Pelotas, 2019.
140 p.

Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/anais/
ISSN: 2596-0628

1. Música. 2. Crítica musical. 3. Oscar Guanabarino. I. Oliveira, Amanda, org. II. Goldberg, Luiz Guilherme,org., ed. III.Título.

CDD 780

Conteúdo

APRESENTAÇÃO 1

PROGRAMAÇÃO GERAL 7

PALESTRAS 9

A crítica musical como objecto de estudo: algumas reflexões e pontos de referência no contexto português – Paulo Ferreira de Castro 9

Periodismo, prensa y música: Recetas para una ensalada musicológica contemporánea – Teresa Cascudo 27

Crítica musical em tempos de guerra: a atuação de Oscar Guanabarino na imprensa carioca entre 1916 e 1919 – Luciana Pessanha Fagundes 44

A música na imprensa brasileira no longo século XIX: interdisciplinaridade e metodologia para um mapeamento editorial e construção de base de dados – Maria Alice Volpe 66

COMUNICAÇÕES 67

O feminino na crítica musical de Oscar Guanabarino: análise das críticas aos concertos de Gemma Luziani – Amanda Oliveira 67

Oscar Guanabarino e a ópera no Rio de Janeiro (1889-1914): a crítica musical como fonte histórica – Liliane Carneiro dos Santos Ferreira 75

Cacilda Ortigão e a crítica musical pelotense – Ruthe Zoboli Pocebon 83

Barítono Ernesto de Marco: visões sobre a performance do artista a partir das críticas do jornal Correio da Manhã (RJ) – Daniela da Silva Moreira, Luiz Guilherme Goldberg 92

Francisco Curt Lange e o Boletín Latino Americano de Música VI: publicações da crítica musical brasileira – Natália Braga, Edite Rocha 101

Institucionalização da música contemporânea brasileira: a crítica musical como índice do processo de racionalização (1975-1980) – Danilo Pinheiro de Ávila 109

Crítica e controle normativo: as comissões de música sacra no catolicismo pré-conciliar e as práticas musicais religiosas do presente – Fernando Lacerda Simões Duarte 117

Compositoras no Acervo Hermelindo Castello Branco: resgate e divulgação da biografia e produção cancional de Letícia de Figueiredo e Nênia de Carvalho Fernandes – Gisele Pires Mota 125

APRESENTAÇÃO

Em 2016, durante uma das reuniões da equipe de pesquisa do projeto Oscar Guanabarino e a Crítica Musical no Brasil, que tem por objetivo compilar e transcrever o conjunto das críticas musicais desse importante crítico de artes brasileiro, a pesquisadora Amanda Oliveira sugeriu que fizéssemos um evento acadêmico sobre crítica musical. Uma vez que o Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicias (UFPel) tem a crítica musical periodista entre as suas linhas de pesquisa, e a perspectiva da publicação dos primeiros resultados do projeto Guanabrino, essa proposta mostrava-se como algo natural.

Nas discussões que se seguiram, constatou-se a falta de eventos científicos destinados especificamente a esse gênero literário no Brasil, embora seja reconhecida a sua importância para os estudos musicológicos.

O papel determinante que a crítica musical exercia na cidade do Rio de Janeiro, em finais do século XIX, foi reconhecido pelo pianista José Vianna da Motta em artigo publicado na revista portuguesa *Amphion*, transcrito no *Cidade do Rio*.

> Para guiar uma parte do publico na sua opinião e aconselhar o artista ainda incompleto, existe no Rio uma critica illustrada, inexoravel, que não se limita a distribuir elogios a torto e a direito, mas emitte as suas opiniões francamente, baseadas sobre profundos conhecimentos. O respeitavel critico do *Jornal do Commercio* **Rodrigues Barbosa**, é um homem que sabe perfeitamente harmonia e contraponto, conhece a fundo a historia da musica e a acustica. **Luiz de Castro**, passou a sua mocidade (isto não quer dizer que elle seja velho) na Europa, e recebeu o baptismo musical na Allemanha. Tornou-se um defensor enthusiastico da boa musica (que é a allemã) e da que mais se lhe approxima (que é a franceza). As suas criticas na *Gazeta de Noticias* e na *Noticia* são saturadas das melhores theorias modernas, em especial wagnerianas. Tem um adversario valente em **Oscar Guanabarino**, o distincto critico d'*O Paiz* que defende com vigor a musica italiana. Outros criticos muito considerados são **João Chaves**, (escreve sobre a opera na *Gazeta de Noticias*) e **Lobo Cordeiro**, (do *Jornal do Brazil*). (CIDADE DO RIO, 3 nov. 1896: 2)

Mesmo que esteja evidente seu viés estético wagneriano, e que outras questões relevantes possam ser analisadas, como o ensino musical - refletido tanto na possibilidade da orientação da opinião "de uma parte do público", quanto no modelo de ensino dos conservatórios europeus -, o que era considerado a boa música, etc. a identificação de alguns dos mais importantes críticos musicais do Rio de Janeiro, independente da sua ideologia estética, é significativa .

Por sua vez, pouco mais de duas décadas após, a soprano portuguesa Cacilda Ortigão, em entrevista para o *A Noite*, apresenta um panorama mais amplo dos críticos musicais atuantes

no Brasil. Após qualificá-los e reconhecer que seus elogios não são distribuídos sem critérios, tal como fizera Vianna da Motta, passa a agradecer as considerações recebidas pelos

> exigentes criticos cariocas Oscar Guanabarino, João Luzo, Imbassahy Borgongino, Costallat, etc., até aos não menos exigentes gauchos Roque Calláge, Truda, João Carlos Machado, Lindolfo Color, Waldemar Couffal, Lucio Miral, ou desde os vibrantes criticos bahianos e pernambucanos, Deolindo Fróes, Henrique Cancio, Chiachio (Carlos), Lemos de Brito, Paulo de Sandoval, Annibal Fernandes, Alves Barbosa, Gonçalves Maia, Gibson, Manoel Monteiro, Alfredo Silveira e Euclides Fonseca, até aos porfiosos paraenses Genaro Souza, Salvi, Oscar de Carvalho, Joafnas e Ulysses Nobre […]. (A NOITE, 21 out. 1920: 6)

Com essa amostragem, pode-se supor a extensão que essa produção, veiculada pelos mais diversos periódicos, alcançava nas mais variadas regiões do país. Entretanto, a limitação ao terreno da suposição não é suficiente pois carece de interpretação que, para que ocorra, necessita da compilação de tais notícias musicais. Eis o ponto: onde estão essas compilações? No momento, temos que aquelas já coletadas apresentam-se pulverizadas entre trabalhos acadêmicos, não sendo elas mesmas o fim, o objeto de estudo, mas o meio, por vezes anedótico, para a contextualização dos mais variados aspectos culturais, sociológicos, históricos, educacionais, entre outros.

Nessa situação, há de reconhecer-se alguns marcos no trabalho pioneiro de Jorge Coli (UNICAMP), autor de *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*, ou de Maria Alice Volpe (UFRJ), que coordena o projeto *Periódicos e Música no Brasil: história, crítica e recepção*. A partir daí, outros autores têm se dedicado ao tema, como o jornalista Luís Carlos Giron, autor de *Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*, Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae, com seu livro *Oscar Guanabarino: produção crítica de 1922*, Liliana Harb Bollos, com *Bossa Nova e Crítica: polifonia de vozes na imprensaI*. Mesmo assim, não há registros sobre eventos acadêmicos destinados à reflexão sobre a crítica musical periodista e seu papel social.

No entanto, se encararmos que a crítica musical periodista é uma das maneiras na qual uma sociedade num determinado período histórico se retrata, se interpreta, se projeta no futuro, a sua análise terá o grande potencial de questionar concepções tradicionalmente aceitas e, consequentemente, confirmá-las ou alterá-las.

Trata-se de uma concepção alinhada à história imediata, cujo fundamento "*não tende apenas a encurtar os prazos entre a vida das sociedades e sua primeira tentativa de interpretação, mas também a dar a palavra aos que foram os atores dessa história*" (Lacouture, 1988; 217). Em outros termos, entender como esses atores retratam a sua realidade, ou parte

dela, colocando-se como porta-vozes de uma coletividade, compreende um exercício que desloca o olhar *"da narração dos fatos passados [...] para estudar, a partir dessas mesmas fontes, as representações que uma época tem de si própria, de sua história e em sua subjetividade*" (Dosse, 2003; 314). Em suma, não mais conta-se uma história, mas a representação que uma época faz de si mesma.

Esta amplitude de possibilidades de leituras da crítica musical periodista encontra-se retratada nos trabalhos apresentados durante o I Simpósio Internacional Música e Crítica, cujos Anais estão aqui entregues.

Abre essa discussão o artigo *A crítica musical como objecto de estudo: alguns pontos de referência*, de Paulo Ferreira de Castro, da Universidade Nova de Lisboa. Partindo do diagnóstico de a crítica musical servir majoritariamente como fonte de informações historiográficas de cunho factual, ou como meio de ilustração para os estudos da história da recepção, pondera pela necessidade desse gênero literário sofrer uma abordagem crítica, uma vez que "obedece a preceitos, pressupostos e constrangimentos próprios, cuja especificidade deve ser ela mesma objecto de reflexão". Para isso, alerta sobre a importância de serem questionadas as tipologias textuais e a relação multidimensional entre seu autor, o objeto criticado, o propósito da crítica, seu meio de divulgação, seu leitor, e seu efeito, tornando clara a falácia da imparcialidade do discurso.

Por sua vez, Teresa Cascudo, da Universidad de La Rioja e coordenadora do grupo *Música y Prensa* da Sociedad Española de Musicologia, em *Periodismo, prensa y música: Recetas para una ensalada musicológica contemporánea*, joga luz na possibilidade do periodismo e crítica musicais serem tratados como fontes primárias nas pesquisas musicológicas. Entretanto, mesmo que desde o século XIX, com Fétis e Hanslick, "a musicologia considere a crítica musical como um tema de estudo por direito próprio", a intensificação na disponibilidade de fontes primárias hemerográficas, devido a massiva digitalização de tais documentos, apresenta-nos desafios que requerem reflexões conceituais e metodológicas.

Em *Crítica musical em tempos de guerra: a atuação de Oscar Guanabarino na imprensa carioca entre 1914 e 1919*, Luciana Pessanha Fagundes, da Universidade Federal Fluminense, traz a atuação do crítico Oscar Guanabarino, veiculada n'*O Paiz* e no *Jornal do Commercio*, principais periódicos do Rio de Janeiro de sua época, nesse período de conflagração mundial. Ao discutir as repercuções do conflito no meio musical, Guanabarino aborda tanto o debate estético quanto o ideológico do movimento nacionalista, sempre em prol

da causa aliada. Nesse contexto, projetam-se a mudança na direção do Instituto Nacional de Música e a estada no Brasil do adido cultural francês Darius Milhaud.

Maria Alice Volpe, da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Academia Brasileira de Música, propôs uma abordagem sistemática das fontes hemerográficas, projetando possíveis repercussões para a "compreensão da música como parte integrante da história cultural". Tal postura teria como fundamento a interdisciplinaridade, com a aproximação da musicologia com a história social, econômica, cultural, os estudos literários, a história da arte e a iconografia. Lamentavelmente, nesta publicação apresentamos somente o resumo de sua palestra.

Seguem-se, na sessão Comunicações, textos que refletem a utilização das fontes hemerográficas nos estudos musicológicos em várias linhas de pesquisa.

Amanda Oliveira, da Universidade Federal de Pelotas, em *O feminino na crítica musical de Oscar Guanabarino: análise das críticas aos concertos de Gemma Luziani*, propõe uma análise das críticas à pianista italiana Gemma Luziani, publicadas por Oscar Guanabarino na seção *Artes e Artistas* do jornal *O Paiz* em 1890, sob a perspectiva dos estudos de gênero.

No contexto da História Cultural, *Oscar Guanabarino e a ópera no Rio de Janeiro (1889-1914): a crítica musical como fonte histórica*, Liliane Carneiro dos Santos Ferreira, da Universidade de Brasília, analisa o aspecto pedagógico das críticas de Oscar Guanabarino, no que concerne a ópera, no âmbito do projeto civilizador daquele período histórico.

Prosseguindo-se na música lírica, os dois próximos trabalhos visam resgatar a memória de dois artistas que, embora famosos em seu tempo, encontram-se esquecidos na historiografia musical. O primeiro, *Cacilda Ortigão e a crítica musical pelotense*, de Ruthe Zoboli Pocebon, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, reflete tanto em como a crítica musical retratou essa cantora, quanto sobre as características dessas mesmas críticas, isto é, a relação entre o discurso e o "retrato". A seguir, Daniela da Silva Moreira e Luiz Guilherme Duro Goldberg, ambos da Universidade Federal de Pelotas, em *Barítono Ernesto de Marco: visões sobre a performance do artista a partir das críticas do jornal Correio da Manhã (RJ)*, trazem foco nas notícias que se tratam sobre o desempenho vocal, artístico e performático de Ernesto de Marco, artista que transitou entre os teatros e as rádios.

Natália Braga e Edite Rocha, da Universidade Federal de Minas Gerais, por sua vez, analisam a receptividade do sexto *Boletín Latino Americano de Música* (BLAM), dedicado ao Brasil, idealizado e organizado por Francisco Curt Lange, a sua repercussão na crítica musical brasileira - tanto sobre a obra, quanto sobre o seu organizador -, e as polêmicas daí suscitadas.

Em *Institucionalização da música contemporânea brasileira: a crítica musical como índice do processo de racionalização (1975-1980)*, Danilo Pinheiro de Ávila, da Universidade

Estadual Paulista, analisa "a dinâmica da institucionalização da *música contemporânea brasileira*" de acordo com aspectos abordados pela crítica musical. Para tal vale-se dos escritos de Ronaldo Miranda e João Marcos Coelho, respectivamente no Jornal do Brasil (RJ) e na Folha de São Paulo (SP), publicados na segunda metade da década de 1970.

O comprometimento entre a crítica musical e o conceito de controle normativo é abordado por Fernando Lacerda Simões Duarte, CAPES/PNPD - PPG-Artes/UFPA, em *Crítica e controle normativo: as comissões de música sacra no catolicismo pré-conciliar e as práticas musicais religiosas do presente*. Tal aproximação parte da compreensão da atuação das comissões de música sacra enquanto organismos de controle das práticas musicais católicas.

Por fim, Gisele Pires Mota, da Universidade de Brasília, em *Compositoras no Acervo Hermelindo Castello Branco: resgate e divulgação da biografia e produção cancional de Letícia de Figueiredo e Nênia de Carvalho Fernandes*, apresenta o Acervo de Hermelindo Castelo Branco, que revelou a existência de "mais de setenta compositoras brasileiras de canção de câmara". Concentrando-se no resgate biográfico de duas dessas compositoras, Letícia Figueiredo e Nênia de Carvalho Fernandes, a autora coloca as reportagens em jornais como fonte alternativa para a escassa bibliografia sobre mulheres compositoras.

Portanto, como pode ser demonstrado nesse panorama, as fontes hemerográficas, incluindo-se aí a crítica musical, não se restringem a dados fatuais, estes superficiais e típicos dos contadores de histórias. Através da crítica textual desses documentos, numa análise que coordena forma e conteúdo, teremos uma melhor interpretação de uma época, de uma produção artística, com respeito a um "auto-retrato".

Para concluir, o I Simpósio Internacional Música e Crítica é um evento científico e artístico que visa abordar estritamente a crítica musical, no ano em que se lembram os 80 anos do falecimento do crítico Oscar Guanabarino (1851-1937), homenageado nesta primeira edição. A realização deste evento só foi possível devido a parceria, no sentido de coalizão, que moveu as equipes coordenadora e de apoio. Sem isso o resultado seria temerário. Para não correr o risco de injustiças, não os nominarei aqui pois já identificados no verso do rosto desta publicação. Mas reitero meus mais profundos agradecimentos e reconhecimento.

Luiz Guilherme Goldberg – Editor
Amanda Oliveira – Organizadora

PROGRAMAÇÃO GERAL

Programação		
23/10/2017 – Auditório 2, Centro de Artes da UFPel		
9h	Credenciamentos	
10h30	Abertura	
11h-12h	Palestra 1	Prof. Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa)
12h	Almoço	
14h-15h	Palestra 2	Profª Maria Alice Volpe (UFRJ)
15h30-17h	Comunicações 1	Amanda Oliveira - O feminino na crítica musical de Oscar Guanabarino: análise das críticas aos concertos de Gemma Luziani
		Anna Cristina Cardozo da Fonseca - Oscar Guanabarino e as comemorações do Centenário da Independência
		Liliane Carneiro dos Santos Ferreira - Oscar Guanabarino e a ópera no Rio de Janeiro (1889-1914): a crítica musical como fonte histórica
19h30	Lançamento de publicações	
20h30	Concerto 1 (Biblioteca Pública Pelotense)	Grupo Vocal de Corredor e Duo Rafael Velloso & Menan Duwe
24/10/2017 – Auditório 2, Centro de Artes da UFPel		
9h-10h	Palestra 3	Profª Luciana Fagundes (UFF)
10h30-12h	Comunicações 2	Ruthe Zoboli Pocebon - Cacilda Ortigão e a crítica musical pelotense
		Daniela da Silva Moreira; Luiz Guilherme Goldberg - Barítono Ernesto de Marco: visões sobre a *performance* do artista a partir das críticas do jornal Correio da Manhã (RJ)
		Natália Braga; Edite Rocha - Francisco Curt Lange e o *Boletín Latino Americano de Música VI*: publicações da crítica musical brasileira
12h	Almoço	
14h-15h	Palestra 4	Profª Teresa Cascudo (Universidad La Rioja, Espanha)
15h30-17h	Comunicações 3	Danilo Pinheiro de Ávila - Institucionalização da música contemporânea brasileira: a crítica musical como índice do processo de racionalização (1975-1980)
		Fernando Lacerda - Critica e controle normativo: as comissões de música sacra no catolicismo pré-conciliar e as práticas musicais religiosas do presente
		Gisele Pires - Compositoras no Acervo Hermelindo Castello Branco: resgate e divulgação da biografia e produção cancional de Letícia de Figueiredo e Nênia de Carvalho Fernandes
19h30	Concerto 2 (Biblioteca Pública Pelotense)	A Loucura de Pierrot, Antenor de Oliveira Monteiro
20h30	Encerramento	

PALESTRAS

A crítica musical como objecto de estudo: algumas reflexões e pontos de referência no contexto português

Paulo Ferreira de Castro
Departamento de Ciências Musicais / CESEM – NOVA FCSH, Lisboa
pf.castro@fcsh.unl.pt

Esses fumos dos canhões e, por mais estranho que seja dizê-lo, os sons,
faziam a principal beleza do espectáculo.
(Lev Tolstoi, *Guerra e paz*, Tomo 3, II Parte, Capítulo XXX)[1].

Não menos do que Richard Wagner no campo da música dramática, Lev Tolstoi conhecia bem a eficácia narrativa do chamado *Leitmotiv*, e um dos *Leitmotive* do romance *Guerra e paz* (1869) – previsivelmente, aliás, num texto repleto de evocações dos campos de batalha – é a presença obsessiva do fumo da artilharia. Alguns exemplos, retirados quase ao acaso daquela obra monumental:

> Depois de chegar ao ponto mais elevado do nosso flanco direito, o príncipe Bagration começou a descer para a zona de onde vinha o matraquear dos disparos e onde não se via nada por causa do fumo. Quanto mais desciam para o vale menos se conseguia ver, mas mais sensível se tornava a proximidade do verdadeiro campo de batalha. (1, II, XVIII)
>
> A batalha, que consistira apenas na captura de um esquadrão francês, foi apresentada como uma brilhante vitória sobre os franceses, e por isso o soberano e todo o exército, em especial enquanto não se dissipara ainda o fumo da pólvora sobre o campo de batalha, acreditavam que os franceses estavam vencidos e retiravam contra sua vontade. (1, III, X)
>
> Rostov parou o cavalo por um momento numa pequena elevação, para ver o que se passava; mas por mais que concentrasse a sua atenção, não conseguia perceber nem distinguir nada do que estava a acontecer: movimentavam-se lá adiante uns homens no meio do fumo, e à frente e atrás moviam-se algumas linhas de tropas; mas porquê? para onde? quem eram? – era impossível compreender. (1, III, XVII)
>
> O fragoroso tiroteio dos canhões e das espingardas intensificava-se por todo o campo, em especial do lado esquerdo, onde ficavam as flechas de Bagration, mas devido ao fumo dos disparos, do lugar onde Pierre se encontrava não era possível ver quase nada. (3, II, XXXI)[2]

---

[11] Lev Tolstoi, *Guerra e paz* (tradução de António Pescada), vol. II, Lisboa: Relógio d'Água, 2013, p. 204. O presente texto é uma versão amplificada da videoconferência realizada a 23 de Outubro de 2017.
[2] Ibid., vol. I, pp. 201, 278, 307; vol. II, p. 209.

Assim seriam, ao que tudo indica, as batalhas da era napoleónica. Mas para além da evidência física, ou mais exactamente, do presumível realismo da descrição literária, a imagem do fumo em Tolstoi surge muitas vezes como indício de uma certa opacidade das movimentações no campo de batalha, e para além disso, do sentido geral da história, impossível de descortinar quer pelos seus supostos agentes (mesmo os generais), quer pelos observadores (mesmo os contemporâneos), aos quais o confronto com o "real" frequentemente parece suscitar, antes de tudo, um sentimento de perplexidade. É assim que, no romance tolstoiano, o fumo das batalhas acaba por se converter numa espécie de correlativo simbólico da incerteza e da indeterminação das vicissitudes históricas. Tolstoi não hesita em sugerir que os grandes feitos militares obedecem a uma lógica imperscrutável, tendencialmente incontrolável e, em última análise, ambivalente. Como ele próprio escreveria (por interposta personagem), "[o] mérito do sucesso na acção militar não depende [do génio militar], mas do homem que, nas fileiras, gritar: 'estamos perdidos', ou gritar: 'hurra!'" (3, I, XI).[3] Mais ainda: por trás do cepticismo tolstoiano parece revelar-se a influência do pensamento de Joseph de Maistre (um autor muito lido, e discutido, pela *intelligentsia* russa da época), o qual, em carta de 1812, afirmava: "Poucas batalhas se perdem fisicamente. Vós abris fogo, eu abro fogo: que vantagem há entre nós? De resto, quem pode saber o número de mortos? As batalhas perdem-se quase sempre moralmente; o verdadeiro vencedor, como o verdadeiro vencido, é o que acredita sê-lo".[4] Daí a inferir que a vitória e a derrota são em certa medida construções discursivas, vai apenas um passo: na era napoleónica, de facto, tanto russos como franceses reivindicaram ocasionalmente a vitória em batalhas essencialmente "indecisas" como a de Borodino – descrita num passo de *Guerra e paz* como "uma contínua matança que a nada podia levar nem os russos, nem os franceses" (3, II, XXXIV) –,[5] e os historiadores continuam a discutir a pertinência da questão.

Mas o que tem isso a ver com a crítica musical? A relação é, evidentemente, metafórica: as guerras do gosto fazem, apesar de tudo, menos vítimas mortais do que as outras. No entanto, também para nós, a história da música surge frequentemente coberta pelo fumo das batalhas da estética, muitas vezes transmitidas à posteridade através dos testemunhos, sempre fragmentários, da crítica musical. Se a crítica nos dá uma visão dessas batalhas como vitórias ou derrotas (e a centralidade das metáforas militares na linguagem da crítica não deveria ser

[3] Ibid., vol. II, p. 52.
[4] Cit. in Philippe Barthelet (dir.), *Joseph de Maistre*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 2005, p. 172 (tradução do autor).
[5] *Guerra e paz*, vol. II, p. 220.

subestimada), podemos perguntar-nos se o respectivo juízo não depende, em larga medida, da convicção assumida pelo próprio crítico – mais do que de uma "realidade" difícil de circunscrever através das flutuações, contradições e indeterminações da opinião a que gostamos de chamar "pública". Veja-se, por exemplo, o caso do proverbial "escândalo" da estreia d'*A sagração da Primavera* pelos Ballets Russes em 1913, "um dos mais absurdamente sobre-documentados eventos da história da música", como lhe chamou Richard Taruskin, a respeito do qual a proliferação de testemunhos "em primeira mão" (incluindo, naturalmente, os da crítica) resulta ao fim e ao cabo na impossibilidade de reconstruir de modo coerente o que realmente terá sucedido na famosa noite de 29 de Maio no Théâtre des Champs-Elysées – para além de um certo tumulto.[6] Mas é precisamente essa opacidade (ocasionada mais por excesso, portanto, do que por defeito documental) que abre caminho à mitificação: no caso d'*A sagração*, um mito fundador da modernidade musical.

Como sabemos, a crítica é ela própria uma modalidade de actuação – e portanto, um exercício de poder – no sentido daquilo que os autores da *speech act theory* (teoria dos actos de fala) entenderam por acto "performativo": um acto linguístico que não se limita a descrever um aspecto da realidade, mas que actua directamente sobre essa própria realidade, introduzindo nela uma configuração específica (admitindo, claro está, que a "mera" descrição não contenha já em si um princípio de configuração da realidade – e esta é a barreira com que se vê inevitavelmente confrontada toda a fenomenologia, enquanto projecto de descrição "objectiva" do mundo). Se tomarmos em conta a noção mais geral de performatividade, na acepção de Judith Butler, por exemplo, como um "poder reiterativo do discurso para produzir os fenómenos que regula e condiciona",[7] difícil será não admitir a ideia de que a crítica musical constitui por excelência uma variedade de discurso performativo. Também aqui (ou talvez, sobretudo aqui) se poderia dizer com de Maistre e Tolstoi que as batalhas se ganham e perdem "moralmente", não "fisicamente". Essa é a razão por que não podemos confundir a crítica com uma mera constatação da realidade, passada ou presente, e por que não podemos permitir-nos ignorar as implicações daí decorrentes para o trabalho de investigação em musicologia. A crítica de fontes faz-se aqui, necessariamente, crítica da crítica. Estudar a história da crítica musical significa também, ou sobretudo, estudar a história do modo como um tipo particular de discurso sobre a

[6] Ver Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian traditions: A biography of the works through* Mavra, vol. II, Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 1006 e ss. (tradução do autor).
[7] Judith Butler, *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*, London/New York: Routledge, 2011, p. 12 (tradução do autor).

música dá forma à própria música – incluindo, obviamente, o modo como a escutamos. Ou pretendemos escutar.

Com base nestas premissas, o propósito deste artigo é o de sugerir alguns pontos de referência para uma abordagem musicológica à crítica, a partir de uma experiência pessoal como investigador num domínio de estudos praticamente inexplorado até há bem pouco tempo. A história da crítica musical em Portugal encontra-se, na verdade, essencialmente por fazer. Em parte, essa situação deve-se à inexistência de inventários sistematicamente organizados das fontes relevantes para o seu estudo, disseminadas por variadas e numerosas publicações – sobretudo periódicas – cuja acessibilidade em bibliotecas e hemerotecas portuguesas é frequentemente limitada. No entanto, as dificuldades materiais da investigação nesta área (não muito diferentes, aliás, das que afectam outros sectores da investigação musicológica) constituem apenas parte de um problema mais amplo e com raízes mais difusas. Para além do estado muitas vezes incompleto das colecções, das deficientes condições de conservação de muitas delas, das lacunas da catalogação, da inexistência de bases de dados relevantes, do número ainda restrito de materiais acessíveis *on-line*, factores de ordem mais propriamente conceptual e epistemológica têm contribuído para a aparente ausência de interesse pela temática da crítica musical por parte da comunidade musicológica portuguesa. Tanto quanto nos é dado observar, o uso, ainda que esporádico, da literatura periodística tem servido aos investigadores sobretudo como fonte de documentação sobre questões historiográficas de tipo "factual", ou, quando muito, como meio de ilustração – nem sempre, diga-se, muito criteriosa nas modalidades da sua utilização – na área da chamada história da recepção (estudos esses, aliás, em estado bastante incipiente na nossa musicologia). Na base dessa situação, porém, pode supor-se a persistência de uma certa desvalorização dos séculos XIX e XX por parte da historiografia musical, enquanto cenários de uma suposta "decadência" contrastante com os "séculos de ouro" do passado remoto, verdadeiro lugar-comum da musicologia portuguesa, ao qual o autor deste artigo tem dedicado alguma atenção.[8] O que parece faltar, sobretudo, no estado actual da investigação, é uma abordagem *crítica* à crítica musical enquanto prática de escrita, ao mesmo tempo regulada e reguladora, no sentido em que, como qualquer outro género literário, a crítica obedece a preceitos, pressupostos e constrangimentos cuja especificidade deve constituir ela própria objecto de indagação. Por outras palavras, o investigador não pode

[8] Ver nomeadamente Paulo Ferreira de Castro, "O século rejeitado", in Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da música (Sínteses da cultura portuguesa)*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 113-117, e id., "O que fazer com o século XIX? – Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa", *Revista portuguesa de musicologia* 2 (1992), pp. 171-183.

dispensar-se de se interrogar sobre a natureza das tipologias textuais (ou seja, necessariamente, intertextuais) na sua aproximação ao que geralmente se entende por um artigo de crítica musical; como não pode permitir-se ignorar toda uma ecologia da prática crítica, envolvendo não apenas a dimensão informativa no seu sentido hermeneuticamente mais trivial, mas sobretudo a complexidade (por vezes, a opacidade) da relação multidimensional entre o autor da crítica, o seu objecto, o seu propósito, o seu *medium*, o seu leitor, e porventura o seu efeito – na medida em que este pode ser avaliado, o que aliás é sempre problemático. Mas a questão deve colocar-se: a de saber em que medida a crítica e o crítico são eles próprios intervenientes activos na produção da "realidade" histórica que constitui em última análise o objecto da pesquisa. Do mesmo modo que a "objectividade" de um qualquer relato histórico não pode deixar de surgir condicionada pelo estatuto pragmático do relator (e do leitor), nenhum estudo sobre crítica musical pode deixar-se seduzir pelas quimeras da imparcialidade do crítico e da potencial transparência dos conteúdos – um erro infelizmente muito comum, sempre que se confunde a crítica com um relato "fiel" do passado, produzido a partir de um ponto de vista privilegiado (ou mais exactamente, a partir de um não-lugar). Poder-se-ia mesmo afirmar que, neste domínio, a imparcialidade e a transparência não passam, em geral, de preconceitos tacitamente partilhados entre o autor e o leitor, e por isso mesmo, como muitos preconceitos particularmente eficazes, tornados mais ou menos invisíveis. Para compreender a crítica musical torna-se por isso mesmo necessário debruçarmo-nos sobre aquilo que a crítica *não diz* – o que evidentemente não torna mais simples a tarefa do intérprete.

Como é sabido, a emergência de uma cultura musical burguesa foi lenta e descontínua em Portugal, especialmente no que toca ao estabelecimento de sociedades de concertos públicos, ao cultivo do repertório clássico, ou ao processo, em geral inconcludente, de nacionalização do teatro de ópera. Tais preocupações mostram-se mais ou menos recorrentes durante o período de consolidação do liberalismo político (com intensidade acrescida a partir da década de 70 do século XIX), reflectindo uma aspiração crescente à reforma do gosto do público, à convergência com modelos norte- e centro-europeus de organização intelectual e artística, bem como à construção musical de uma identidade colectiva, temas frequentemente debatidos no âmbito da crítica musical portuguesa, especialmente nas suas manifestações mais "idealistas" e, por assim dizer, militantes, as quais desempenharam um papel sem dúvida relevante na evolução da vida musical do País, ainda que difícil de avaliar em termos de eficácia imediata. Colocando-se a questão das origens da crítica musical em Portugal, a resposta dependerá, como é óbvio, da definição proposta para o conceito de crítica. De um modo geral, a presente abordagem pretende sobretudo colocar o foco na dimensão pública do debate

estético, bem como na natureza contingente do seu objecto; por outras palavras, entender-se-á aqui por crítica musical a produção e disseminação de juízos estéticos no domínio público, suscitados por eventos musicais concretos (ou seja, participando em maior ou menor grau de uma dimensão de actualidade da vida musical), excluindo-se assim tanto a mera crónica noticiosa como os escritos de carácter mais assumidamente teórico, doutrinal, especulativo ou didáctico – reconhecendo-se muito embora que uma distinção rigorosa entre todas essas categorias é problemática, e, em muitos casos, de duvidosa pertinência.

Em Portugal, como aliás noutros países, o veículo privilegiado do exercício da crítica musical, assim definida, foi naturalmente a imprensa escrita (pelo menos, até uma época recente), sendo por essa razão compreensível que o desenvolvimento da crítica musical tenha acompanhado o florescimento da imprensa periódica nas suas múltiplas facetas: o jornal diário, semanário ou mensário, o periódico literário, teatral ou cultural, ou o periódico musical especializado, todos eles oferecendo, em maior ou menor grau, uma plataforma para o exercício da actividade do crítico musical.[9] Questões de autoria e de leitorado colocam-se imediatamente neste contexto, como sejam a de determinar se a crítica é destinada ao público genérico ou porventura a um tipo de leitor especializado, senão mesmo ao músico profissional; se o crítico beneficia de uma qualificação técnica ou se se assume principalmente como esteta ou "conhecedor" ("diletante") – ainda que também nestes domínios as distinções estejam longe de ser claras, abrindo espaço a uma grande variedade de estratégias retóricas e tipologias comunicacionais. Seja qual for a forma de que se reveste, contudo, pode afirmar-se que a crítica musical, enquanto modalidade discursiva, participa da produção de *diferença* em torno de determinado objecto ou prática artística, com vista à sua legitimação estética e social, reflectida na tendência frequente entre críticos para construirem a respectiva argumentação com base em

[9] Deste ponto de vista, é imprescindível a consulta da bibliografia geral sobre a história da imprensa portuguesa, com destaque para José Tengarrinha, *História da imprensa periódica portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1989 (2ª ed.); id., *Nova história da imprensa portuguesa das origens a 1865*, Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2013; e (com interesse também para as fontes brasileiras) Jorge Pedro Sousa et al. (eds.), *A History of the Press in the Portuguese-Speaking Countries*, Porto: Media XXI, 2014. Entre outras fontes de informação sobre publicações periódicas portuguesas devem ser mencionadas: *Publicações periódicas portuguesas existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, 3 vols., Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1983, 1991, 2001; José Manuel Motta de Sousa e Lúcia Maria Mariano Veloso, *História da imprensa periódica portuguesa: subsídios para uma bibliografia*, Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1987; Gina Guedes Rafael e Manuela Santos, *Jornais e revistas portugueses do século XIX*, 2 vols., Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002; Mário Matos e Lemos, *Jornais diários portugueses do século XX: um dicionário*, Coimbra: Ariadne, 2006. Os catálogos das principais bibliotecas públicas, alguns dos quais disponíveis *on-line*, fornecem também úteis referências bibliográficas; as colecções de periódicos mais completas (embora não isentas de lacunas) encontram-se na Biblioteca Nacional de Portugal, Hemeroteca Municipal de Lisboa, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e Biblioteca Pública Municipal do Porto. A Hemeroteca Digital (http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/) permite o livre acesso a um número crescente de publicações digitalizadas, bem como os sítios Revistas de Ideias e Cultura (http://www.ric.slhi.pt/), Biblioteca Nacional Digital (http://purl.pt/index/geral/PT/index.html) e Alma Mater/Universidade de Coimbra (https://almamater.sib.uc.pt/pt-pt).

oposições binárias, senão maniqueístas: habitualmente, o crítico escreve pelo menos tanto *contra* como *sobre* um assunto, ainda que de forma apenas implícita. A fim de compreender os mecanismos da crítica musical enquanto prática textual, importa pois prestar a devida atenção aos vários esquemas diferenciais (e respectivas ramificações) sobre os quais frequentemente assenta o juízo produzido: oposições do tipo belo/feio, natural/artificial, estrangeiro/nacional, local/global, antigo/moderno, vulgar/distinto, arte/entretenimento, etc. O facto de tais esquemas conceptuais remeterem, por sua vez, para questões mais vastas de autoridade, interesse e poder não deverá surpreender grandemente o leitor familiarizado com a sociologia da cultura.

Gostaria de propor seguidamente um brevíssimo esboço do que considero serem as etapas principais de uma hipotética história da crítica musical em Portugal – a título de orientação, meramente provisória, para futuros estudos nesta área.

1) Primórdios

O desenvolvimento da crítica musical em Portugal constitui um fenómeno típico do século XIX, já que anteriormente são raros os testemunhos de que a música tenha constituído um tema digno de discussão no âmbito da imprensa periódica, cujo desenvolvimento foi ele próprio condicionado pelas circunstâncias sociais, políticas e económicas do Antigo Regime. Tipicamente, as primeiras gazetas eram de pequenas dimensões, e a sua circulação, restrita, sendo o trabalho jornalístico (habitualmente limitado à função informativa e/ou recreativa) considerado pouco prestigiante nos círculos literários. Não obstante, a difusão das ideias iluministas deixaria a sua marca na imprensa portuguesa, através de um número crescente de publicações dedicadas à difusão dos progressos das ciências e das artes, entre as quais a *Gazeta literária* do Padre Francisco Bernardo de Lima (1761-62) constitui um exemplo particularmente relevante do ponto de vista musical.[10] Ao longo das páginas desta *Gazeta*, de pendor acentuadamente enciclopédico, encontram-se, do ponto de vista que nos interessa, referências a temáticas tão variadas quanto a poesia dramática, a ópera italiana, a ciência da acústica e a teoria musical, sendo de especial relevância uma recensão (datada de Junho de 1762) a um espectáculo de ópera realizado no teatro público da cidade do Porto, a qual serve de pretexto a uma discussão relativamente extensa sobre a legitimidade cívica e estética do teatro de ópera em geral. Nesse texto, Lima mostra-se bem informado sobre as correntes de pensamento

[10] Título completo do número inaugural: *Gazeta literária ou Notícia exacta dos principais escritos, que modernamente se vão publicando na Europa. Conforme a análisis, que deles fazem os melhores críticos, e diaristas das nações mais civilizadas*, Porto: Oficina de Francisco Mendes Lima, 1761; o lugar de publicação altera-se mais tarde para Lisboa.

propagadas pelos enciclopedistas franceses (em parte, plagiadas sem cerimónia), na sua apologia do sentimento, da verosimilhança e da naturalidade como factores essenciais da valoração estética, e na distinção operada entre música "artificial" e música "expressiva", em clara sintonia com os ideais da sensibilidade moderna.[11] A disseminação desses ideais – associada ao exercício do espírito crítico em geral – prosseguiria ao longo das últimas décadas do século, sujeita embora às vicissitudes da situação política, como se pode inferir de um parecer negativo emitido pela Intendência-Geral da Polícia ainda em 1813, a propósito do licenciamento de um novo hebdomadário, com base no argumento de que os autores de tais publicações tendiam a "introduzir lentamente nos seus escritos o veneno da crítica que tem indisposto grandes nações".[12] Como seria de prever, a história da formação de uma opinião pública na imprensa portuguesa iria permanecer intimamente ligada à agitada história política das primeiras décadas do século XIX, através da complexa sequência constituída pela invasão estrangeira, a retirada da corte para o Brasil, a subsequente perda da colónia brasileira e a guerra civil entre partidários dos regimes liberal e absolutista (1828-34).

2) Desenvolvimento da esfera pública

Com a consolidação da liberdade de imprensa a partir de 1834, o jornalismo português entra numa nova fase, caracterizada pela rápida multiplicação dos títulos em circulação, paralelamente ao aumento do número de leitores: como um jornalista escreveria com humor n'*O espelho do palco* (1 set. 1842), "este século é o do papel". A tendência coincidia com o florescimento da imprensa política partidária, promovida em parte pelo regresso de intelectuais anteriormente exilados no estrangeiro, os quais abraçaram o jornalismo como meio de desenvolvimento de uma consciência cívica, e como apelo à reforma da instrução pública, no âmbito da qual as artes, na sua dupla função educativa e de entretenimento, tinham um papel crucial a desempenhar. Destas, destacava-se em particular o teatro, iniciando-se assim uma associação estreita e duradoura entre os mundos teatral e jornalístico, com consequências imediatas para a prática crítica. Uma vez que a ópera haveria de permanecer o foco da vida musical portuguesa ao longo de praticamente todo o século XIX, é compreensível que a crítica musical tenha crescido à sombra da crítica teatral, frequentemente ilustrada, aliás, por

[11] A recensão de Lima encontra-se transcrita em apêndice a Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 183-191. Para um comentário mais aprofundado do texto, ver Paulo Ferreira de Castro, "Sobre os primórdios da crítica musical em Portugal", in Manuel Pedro Ferreira e Teresa Cascudo (coord.), *Música e história: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, Lisboa: CESEM/Colibri, 2017, pp. 213-228.
[12] Cit. in Tengarrinha, *Nova história da imprensa*, p. 107.

jornalistas com interesses pessoais na actividade dos palcos, o que torna por vezes difícil a distinção entre crítica propriamente dita e propaganda (ou, eventualmente, a polémica pessoal ou partidária).

É igualmente compreensível que o escritor, dramaturgo e político liberal Almeida Garrett (1799-1854), responsável principal pela organização tanto do Teatro Nacional como do Conservatório de Lisboa, tenha desempenhado um papel relevante também como crítico, abrindo o caminho a inúmeros imitadores ao longo do século XIX. Um exemplo dessa actividade pode ver-se na recensão à ópera *Didone abbandonata*, com música de Saverio Mercadante (activo na época em Lisboa), publicada no diário *O Português* em 1827 (28 abr.), na qual o autor dissertava sobre os méritos da partitura e as questões da verosimilhança dramática, censurando de passagem o público lisboeta pelo seu entusiasmo anárquico e extemporâneo (o *furor dilettante*) – sinal dos novos padrões de conduta social e parte integrante da cruzada civilizadora empreendida pelo escritor. Na esteira das iniciativas de Garrett, serão inúmeros (embora, em geral, de efémera duração) os jornais portugueses dedicados à actividade teatral desde finais da década de 30.

Alguns desses periódicos são hoje preciosos pela cobertura dada às actividades, não apenas dos teatros lisboetas, mas também das sociedades filarmónicas, em parte responsáveis pelo notável incremento da prática musical amadora e semi-profissional na era do Liberalismo.[13] É significativo que em 1850 um crítico d'*O espectador* (8 dez.) afirmasse que o gosto pela música se havia desenvolvido prodigiosamente em Portugal, constituindo "uma das características mais salientes do progressivo aumento da nossa civilização", enquanto que um outro autor deplorava na *Revista dos espectáculos* (16 nov. 1850) o declínio do teatro propriamente dito, perante "uma contagiosa febre musical" que "se apodera fortemente do país, e invade triunfante os menos filarmónicos teatros de Lisboa". Provavelmente na sequência desta tendência, surgiam na década de 1850 os primeiros periódicos musicais especializados, tais como *O trovador* (1855) e *O Rigoleto* (sic, 1856), dois títulos que reflectem a crescente popularidade local de Verdi como compositor lírico. É interessante observar que precisamente no número inaugural d'*O trovador* (12 mai. 1855), o pianista e compositor Emílio Lami denunciava a ausência de vozes musicalmente autorizadas na imprensa portuguesa, apelando a um perfil mais profissional do crítico, numa época em que, segundo o autor, a música era cada

[13] Sobre este tema é indispensável a consulta da obra de Francesco Esposito, *"Um movimento musical como nunca houve em Portugal": associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal, 1822-1853*, Lisboa: CESEM/Colibri, 2016. Ver também id., "Os primeiros passos em direcção à crítica musical: algumas considerações sobre a presença da música na imprensa da Lisboa liberal (1822-1855)", in Manuel Pedro Ferreira e Teresa Cascudo (coord.), *Música e história*, pp. 309-329.

vez mais entendida como uma necessidade social, mais do que um simples prazer. Contudo, a época do crítico-literato iria prolongar-se até bem tarde, em torno, nomeadamente, do popular *folhetim* de modelo parisiense, mistura de crítica, crónica, divagação literária e mundanidade cultivada com grande sucesso em órgãos como *A Revolução de Setembro* por António Pedro Lopes de Mendonça e Júlio César Machado, entre outros autores que dedicaram atenção a temas teatrais e musicais. No contexto portuense, o romancista Camilo Castelo Branco desempenharia idêntica função.

3) "Música filosófica"

Em rigor, trata-se não de uma nova etapa (ou não exclusivamente), mas de uma outra faceta do processo de afirmação da crítica oitocentista, com a gradual conquista de um espaço para a chamada "música filosófica" – designação vaga, associada à ideia de uma música mais especulativa, mais profunda e esteticamente exigente, que a crítica oitocentista tenderia a associar à influência germânica, em reacção ao chamado italianismo (ainda que em Portugal, por razões históricas e linguísticas, a difusão da cultura alemã tenha sido maioritariamente mediada por fontes francesas). Essa tendência encontra-se por sua vez ligada ao desenvolvimento de uma consciência historicista e à ruptura de uma concepção unanimista da linguagem musical, a qual, por sua vez, se articula com o discurso tipicamente oitocentista da modernidade e do progresso, sem deixar de se cruzar também com as problemáticas da identidade colectiva e do nacionalismo. A ideia de que o nacionalismo pode constituir ele próprio um imperativo cosmopolita poderá parecer estranha ao senso comum, mas não faltam indícios de que o reconhecimento do potencial da música para a construção da identidade do "povo português" derivava, em parte, da emulação de modelos de além-fronteiras.

Tais tendências desenham-se, desde logo, na ressonância da acção do Conde de Farrobo enquanto gestor do Teatro de São Carlos desde finais da década de 1830, graças à qual, num esforço deliberado de imitação da moda parisiense, o repertório do *grand opéra* fazia a sua entrada na programação teatral lisboeta.[14] Durante um breve período, as produções operáticas daquele palco iriam atingir um brilho e um grau de coerência artística sem precedentes (também ao nível da dimensão visual do espectáculo), revelando ao público português as obras de Auber

[14] O Teatro de São Carlos, inaugurado em Lisboa em 1793, constituiu historicamente o centro por excelência da actividade lírica em Portugal. Sobre a história do Teatro, numa perspectiva sociológica, ver Mário Vieira de Carvalho, *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993. Sobre vários aspectos da cultura musical portuguesa no século XIX, ver também Luísa Cymbron, *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*, Lisboa: Colibri, 2012.

e Meyerbeer (e mesmo o *Don Giovanni* de Mozart, em 1839), e com elas, uma sensibilidade de cunho acentuadamente romântico, prefigurando a ulterior descoberta de Wagner. O recém-fundado *Jornal do Conservatório*, por exemplo, dava o tom desde o seu segundo número (15 dez. 1839), com uma entusiástica recensão anónima à "obra fantástica e sublime" de Meyerbeer (*Robert le diable*), na qual "a melodia e harmonia se abraçaram", aplicando "novos musicais acordes a quanto aí há de mais assombroso, apaixonado, sentimental, religioso, e terrível", e, desse modo, "dramatiz[ando] a música", num espírito próximo de Dante, Lamartine e Byron. A mesma recensão colocava aliás Meyerbeer na linhagem da grande tríade constituída por Haydn, Mozart e Beethoven (muito imperfeitamente conhecidos em Portugal, de resto), numa oposição maniqueísta entre italianismo e germanismo enquanto sinónimos de rotina (ou conservadorismo) e progresso (evolução, "futurismo"), respectivamente – uma oposição retomada até bem entrado o século XX, sempre que a crítica pretendeu assumir a denúncia do "atraso" da vida cultural portuguesa relativamente aos modelos cosmopolitas em voga. Curiosamente, mais para o final do século, dessa oposição haveria de emergir algo como uma terceira via, representada pela música francesa, por vezes apontada como uma espécie de *juste milieu* entre a suposta trivialidade da música italiana e a prolixidade germânica.

Idênticas polaridades surgem nos folhetins do futuro romancista Eça de Queirós (1845-1900) para a *Gazeta de Portugal* (1866-67), bem como na sua acutilante análise da situação do teatro português n'*As farpas* (dez. 1871), textos em que Eça se revelava um antagonista feroz do "sensualismo" da música italiana, e partidário de uma nebulosa concepção romântica da música alemã, partilhada por muitos intelectuais progressistas da época (ao mesmo tempo que a faceta satírica do escritor o tornava um admirador confesso das operetas de Offenbach, que Eça haveria de exaltar como "uma filosofia cantada").[15] Eça, no entanto, não chegaria a reconhecer a verdadeira dimensão do fenómeno Wagner. Embora os excertos sinfónicos wagnerianos tenham sido esporadicamente executados em concerto em Portugal desde a década de 1860, e as suas partituras estudadas e admiradas em círculos privados, a exposição mais generalizada do público português à obra de Wagner data apenas da estreia lisboeta de *Lohengrin* em 1883, ou mesmo, mais rigorosamente, da viragem do século, impulsionada então por um grupo de críticos e publicistas combativos, intelectualmente divididos, aliás, entre positivismo e misticismo, tais como Jaime Batalha Reis, José de Arriaga, António Arroio, José

[15] Eça de Queirós, *Textos de imprensa I (da* Gazeta de Portugal*)*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004; id., *As farpas: crónica mensal da política, das letras e dos costumes*, Cascais: Principia, 2004. Sobre Eça de Queirós e a música, ver Mário Vieira de Carvalho, *Eça de Queirós e Offenbach: a ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa: Colibri, 1999.

Júlio Rodrigues e Aarão de Lacerda, e músicos como Bernardo Moreira de Sá e José Viana da Mota; este último, radicado na Alemanha desde a juventude, contribuiu com numerosos artigos para a imprensa especializada alemã, nomeadamente os *Bayreuther Blätter*.

Também a temática do nacionalismo musical adquiriu destaque na imprensa periódica, sem que contudo se tenha atingido especial clareza na definição de uma pretensa "portugalidade" musical, perseguida, entre outros, já no final do século, por compositores como Alfredo Keil no campo da ópera, e Viana da Mota no da música de concerto. Apelos precoces a uma mítica restauração da pureza da canção nacional ressoam, por exemplo, num artigo (possivelmente da pena do poeta António Feliciano de Castilho) na *Revista universal* (4 nov. 1841), no qual o autor deplorava a influência corruptora da ópera italiana na música nacional, "mui afinada connosco, mui suave, mui melancólica" – um tema repetido à exaustão durante décadas e décadas. Num mesmo espírito de combate à "decadência" nacional, as discussões sobre o fado ao longo do século XIX e inícios do XX tendiam a reflectir uma visão negativa sobre este género musical popular, geralmente associado aos meios da delinquência e da prostituição, e consequentemente suspeito aos olhos de muitos intelectuais pelo seu efeito socialmente desmoralizador.

4) Combates pela modernidade

Evocar o nome de Eça de Queirós implica abordar de modo mais abrangente o fenómeno da chamada "Geração de 70", uma plêiade de intelectuais e artistas (Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Teófilo Braga, entre outros) que marcaram de forma indelével a vida política, social e cultural portuguesa do último quartel do século XIX, através de um escrutínio sistemático dos problemas endémicos da Nação, e em geral, da elevação da crítica à condição de pré-requisito por excelência de uma hipotética regeneração do País. Os apelos reformadores em todos os domínios da vida pública adquiriram por então uma ressonância acrescida graças aos progressos tecnológicos e comunicacionais, reflectidos, entre outros, na industrialização da imprensa e na criação do moderno jornalismo informativo, com o lançamento, nomeadamente, do *Diário de notícias* em 1864. Também a música iria abraçar o espírito do tempo, com novas tentativas de afirmação da ópera nacional e a multiplicação de iniciativas no campo da música de concerto, incluindo as primeiras *tournées* de orquestras europeias em Portugal – ainda que as séries regulares de concertos por agrupamentos locais mais ou menos estáveis só se tenham concretizado após a implantação da República, mais concretamente a partir de 1911-12 (em parte decorrentes do encerramento do Teatro de São Carlos). De um modo geral, a vida musical evidenciou sinais de renovação, em nome dos ideais de progresso, modernização e

reconhecimento da música como agente de harmonia social, instigando assim uma verdadeira onda de zelo missionário na imprensa. Já em Setembro de 1867, por exemplo, a *Crónica dos teatros* anunciava uma mudança significativa na sua política editorial, com a ampliação da cobertura dada à ópera e à música (ao mesmo tempo que cessava a revista de touradas); três anos depois, o erudito Joaquim de Vasconcelos (eminente germanófilo, e um dos pais fundadores da musicologia portuguesa) assumia a secção musical do jornal, impondo novos padrões da actividade crítica, num espírito aguerridamente idealista. Como seria de esperar, a fase mais activa da crítica musical no País coincidiria com a expansão dos periódicos musicais mais ou menos especializados a partir da década de 70, dos quais os mais relevantes foram a *Gazeta musical de Lisboa*, a *Arte musical* (vários periódicos com o mesmo título), *Perfis artísticos*, *Amphion* e *Eco musical*.[16] Naturalmente, também os periódicos teatrais e a imprensa generalista continuaram a dar amplo espaço nas suas páginas à crónica e à crítica musical.[17]

A questão da autoridade do crítico adquire relevo ao longo do último quartel do séc. XIX e início do XX, esboçando-se então uma tendência relativamente inédita por parte de alguns músicos profissionais no sentido de eles próprios assumirem responsabilidades como críticos na imprensa escrita, sinal de uma clara evolução do estatuto intelectual dos artistas. Para além de precursores como Júlio Neuparth e Adriano Mereia, os principais representantes da nova categoria do músico-intelectual seriam os já citados Moreira de Sá e Viana da Mota (entretanto regressado da Alemanha e nomeado Director do Conservatório Nacional), mas sobretudo os compositores Luís de Freitas Branco (1890–1955) e Fernando Lopes Graça (1906–1994), cuja produção crítica representa um capítulo particularmente relevante no panorama musical português do século XX.[18]

Oriundo de uma família aristocrática, e tendo beneficiado de uma educação cosmopolita em parte adquirida no estrangeiro, Freitas Branco iria ilustrar-se, numa primeira fase, como partidário do chamado Integralismo Lusitano (variante local da Action Française), aproximando-se mais tarde, progressivamente, da esquerda política, em reacção ao autoritarismo crescente do regime saído do golpe militar de 1926 (depois institucionalizado sob

---

[16] Ver Isabel Maria Freire de Andrade, "Edições periódicas de música e periódicos musicais em Portugal", *Boletim da APEM* 62 (Julho-Setembro de 1989), pp. 47–50. Sobre o século XX, é especialmente útil a entrada "Periódicos de música", in Salwa Castelo-Branco (org.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, III, Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010, pp. 990–998.

[17] Para uma introdução geral à história da imprensa na 1ª República (1910–26), ver A. H. de Oliveira Marques, *Guia de história da 1ª República Portuguesa*, Lisboa, Estampa, 1981. Entre os títulos mais relevantes da imprensa generalista, podem citar-se *Diário ilustrado*, *Novidades*, e *O dia*, de orientação conservadora, enquanto *O século*, *O mundo*, *A luta*, *República* e *Diário de Lisboa* se destacaram como órgãos republicanos.

[18] Outros compositores activos como críticos foram Rui Coelho, Francine Benoît e Joly Braga Santos, este último o mais proeminente discípulo de Freitas Branco.

a designação de Estado Novo). Embora não particularmente vocacionado para a exploração da música da tradição folclórica, Freitas Branco advogava uma estética nacionalista e neoclassicizante, assente na convicção num renascimento moderno do espírito latino, a qual se manifesta em muitas passagens dos seus escritos. Dotado de um talento precoce, o compositor assinaria a sua primeira crítica em 1907, prosseguindo a actividade neste domínio ao longo de várias décadas, como transparece da sua acção como director das revistas *A arte musical* (nova série) e *Gazeta musical*, a partir de 1930 e 1950, respectivamente. Ambas as publicações se contam entre as mais representativas do seu género, constituindo fontes imprescindíveis para a avaliação do impacto histórico da rádio e da música gravada, por exemplo, entre muitas outras questões relevantes da actualidade musical de então.[19]

Por seu turno, Lopes Graça viria a tornar-se o mais eloquente músico português da sua geração, servido por uma vasta cultura e por um invulgar talento literário. Convicto opositor do Estado Novo, e vítima de obstinada perseguição política, Lopes Graça destacou-se ainda assim pela intensidade da sua intervenção cívica e cultural na esfera pública, bem como pela acutilância polémica de muitos dos seus escritos, originalmente publicados na *Seara nova*, na *Presença* e n'*O diabo*, entre outros periódicos (hoje maioritariamente reunidos na edição das obras literárias do compositor pelas editoras Cosmos e Caminho). Os escritos de Lopes Graça abrangem praticamente todas as questões centrais da vida musical portuguesa do seu tempo, tais como a responsabilidade social do artista, as tensões entre nacionalismo e cosmopolitismo, o impacto do modernismo musical, os usos políticos do folclore, ou a eterna questão da "portugalidade" em música. Os seus pontos de vista – incluindo a ideia de que o problema da música portuguesa constituiria, ao mesmo tempo que um problema de criação, um problema de crítica[20] – iriam marcar decisivamente o discurso crítico e estético em Portugal até, pelo menos, à década de 1960, sendo o autor merecedor, por isso mesmo, de um estudo detalhado.[21]

---

[19] Para uma introdução à vida e obra do compositor, ver Alexandre Delgado, Ana Telles e Nuno Bettencourt Mendes, *Luís de Freitas Branco*, Lisboa: Caminho, 2007.

[20] Cf. Fernando Lopes Graça, "Criação e crítica na música portuguesa", *A música portuguesa e os seus problemas* I, Lisboa: Caminho, 1989 (2ª ed.), p. 33.

[21] Uma selecção de artigos de Lopes Graça encontra-se publicada sob o título *Páginas escolhidas de crítica e estética musical*, Lisboa: Prelo, s. d. Estudos relativamente recentes sobre o compositor incluem Mário Vieira de Carvalho, *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Porto: Campo das Letras, 2006; Teresa Cascudo, *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça: um estudo no contexto português*, Sevilla: Doble J, 2012; Ricardo António Alves e Teresa Cascudo (orgs.), *Fernando Lopes Graça e a* Presença, Cascais: Câmara Municipal de Cascais/Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2013.

5) Descentramento(s)

A segunda metade do século XX trouxe consigo uma notável expansão da vida cultural portuguesa, para a qual contribuiram, em larga medida, as iniciativas da Fundação Calouste Gulbenkian (instituída em Lisboa em 1956), mas sobretudo, a um nível mais geral, o reestabelecimento da democracia em 1974 e a integração do País na Comunidade Europeia em 1986, com o subsequente alinhamento do mesmo por padrões internacionais, reflectidos na modernização das infra-estruturas e na tendencial convergência com níveis europeus nos domínios da educação, da cultura e do consumo. Em resultado dessa evolução, e apesar das flutuações e insuficiências das políticas culturais estatais, pelo menos as duas principais cidades do País, Lisboa e Porto, conheceram um surto de actividade musical nas últimas décadas do século XX, marcadas por uma oferta diversificada do ponto de vista dos géneros e repertórios musicais, bem como das modalidades correspondentes do discurso crítico. No terreno da música "erudita", e numa era de internacionalismo predominante, o foco principal da crítica deslocou-se progressivamente (desde a década de 60, pelo menos) das preocupações estreitamente identitárias e neoclassicizantes para o campo da cultura urbana, do modernismo e da vanguarda, ainda que as assimetrias do desenvolvimento musical do País tenham permanecido na primeira linha das preocupações dos críticos. Um tanto contraditoriamente, a imprensa musical especializada entrou num período de relativo declínio, compensado em parte pela ampla cobertura da vida musical garantida pela imprensa generalista até, pelo menos, à década de 90 do século XX. Entre os críticos mais destacados devem referir-se nomes como Francine Benoît, Macario Santiago Kastner, José Blanc de Portugal, Manuel de Lima, João José Cochofel, João de Freitas Branco e Mário Vieira de Carvalho; mas uma avaliação minimamente detalhada da crítica musical ao longo do século XX aguarda ainda o seu momento.

Várias publicações dedicadas principalmente à música "popular" fariam a sua aparição a partir de finais da década de 60, tais como *Mundo da canção*, *Musicalíssimo*, *Música & som*, *Se7e* e *Blitz*, notando-se, em geral, pouca intersecção entre os domínios "popular" e "erudito", possivelmente com uma posição intermédia ocupada pelo jazz. Mais recentemente, e já como reflexo da situação pós-colonial e da difusão das temáticas do multiculturalismo, o conceito de lusofonia viria também a encontrar ressonância no campo musical.[22] Ainda antes do fim do

[22] Sobre o tratamento jornalístico da música "popular", ver Pedro Nunes, "Good Samaritans and Oblivious Cheerleaders: Ideologies of Portuguese Music Journalists Towards Portuguese Music", *Popular Music* 29/1 (2010), pp. 41-59. Embora não centrados no tema da crítica musical, os seguintes artigos contêm informação relevante sobre a recepção local do jazz: Pedro Roxo, "Jazz and the Portuguese Dictatorship Before and After the Second World War: From Moral Panic to Suspicious Acceptance", in Bruce Johnson (ed.) *Jazz and Totalitarianism*, New York: Routledge, 2016, pp. 193-217; Pedro Roxo e Salwa Castelo-Branco, "Jazz, Race, and Politics in Colonial Portugal: Discourses and Representations", in Philip Bohlman e Goffredo Plastino (eds.), *Jazz*

milénio, tornavam-se evidentes os sinais de que a revolução digital iria ter, também em Portugal, um profundo impacto em todas as facetas da actividade artística, incluindo, nomeadamente, a estrutura do próprio mercado musical. Do ponto de vista que nos interessa, a consequência mais visível da crise da imprensa tradicional e da expansão dos chamados *media* sociais terá sido a progressiva restrição do espaço reservado à crítica de formato tradicional nos jornais generalistas, parcialmente compensada desde a década de 90 por plataformas digitais do tipo do *weblog* ("blog") – cuja efemeridade, diga-se de passagem, poderá vir a constituir uma limitação importante à documentação da vida musical num futuro mais ou menos próximo. Que efeitos a longo prazo resultarão da democratização do acesso às tecnologias, e de uma certa mística da imediatez actualmente dominante, é ainda cedo para prever, embora seja de admitir que novas formas de crítica participativa possam emergir das estruturas relativamente fluidas e potencialmente não-hierárquicas dos novos *media* digitais. Em qualquer caso, torna-se difícil imaginar o desaparecimento da figura do crítico, quer como intensificador de preconceitos, quer como produtor de diferença, enquanto existir uma audiência para qualquer tipo de música – podendo supor-se que a imensa proliferação da oferta musical através da internet torne quase inevitável a emergência recorrente de algum tipo de "ouvinte especializado" com funções de filtro (*gatekeeper*) ao serviço de um determinado segmento de público, garantindo desse modo a sobrevivência da crítica numa era qualificada de pós-tudo. Também desse ponto de vista, é de supor que, no século XXI, Portugal continue a reflectir tendências globais – e que essa singular mistura de *sons* e *fumo* inerente ao combate estético possa continuar a garantir (segundo a fórmula de Tolstoi) "a principal beleza do espectáculo".

Referências:

ALVES, Ricardo António; CASCUDO, Teresa (orgs.). *Fernando Lopes Graça e a* Presença. Cascais: Câmara Municipal de Cascais/Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2013.

ANDRADE, Isabel Maria Freire de. Edições periódicas de música e periódicos musicais em Portugal. *Boletim da APEM* 62, Lisboa, jul.-set. 1989. p. 47–50.

BARTHELET, Philippe (dir.). *Joseph de Maistre*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2005.

BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter:* On the discursive limits of "sex". London/New York: Routledge, 2011.

Worlds/World Jazz, Chicago: Chicago University Press, 2016, pp. 200-235. Para uma visão de conjunto sobre desenvolvimentos mais recentes, ver "Do século XX ao século XXI: processos, práticas musicais e músicos emergentes", Apêndice a Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, IV, pp. 1361-1392. Esta obra de referência inclui igualmente entradas individuais sobre alguns críticos musicais.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

_____. *Eça de Queirós e Offenbach*: a ácida gargalhada de Mefistófeles. Lisboa: Colibri, 1999.

_____. *Pensar a música, mudar o mundo:* Fernando Lopes-Graça. Porto: Campo das Letras, 2006.

CASCUDO, Teresa. *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça:* um estudo no contexto português. Sevilla: Doble J, 2012.

CASTRO, Paulo Ferreira de. O que fazer com o século XIX? – Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa. *Revista portuguesa de musicologia*, Lisboa, 2, p. 171-183, 1992.

_____. Sobre os primórdios da crítica musical em Portugal. In: FERREIRA, Manuel Pedro; CASCUDO, Teresa (coord.). *Música e história:* estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito. Lisboa: CESEM/Colibri, 2017. p. 231-228.

CYMBRON, Luísa. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX*: ópera, virtuosismo e música doméstica. Lisboa: Colibri, 2012.

DELGADO, Alexandre; TELLES, Ana; MENDES, Nuno Bettencourt. *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Caminho, 2007.

ESPOSITO, Francesco. *Um movimento musical como nunca houve em Portugal*: associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal, 1822-1853. Lisboa: CESEM/Colibri, 2016.

_____. Os primeiros passos em direcção à crítica musical: algumas considerações sobre a presença da música na imprensa da Lisboa liberal (1822-1855). In: FERREIRA, Manuel Pedro; CASCUDO, Teresa (coord.). *Música e história:* estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito. Lisboa: CESEM/Colibri, 2017. p. 309-329.

LEMOS, Mário Matos e. *Jornais diários portugueses do século XX:* um dicionário. Coimbra: Ariadne, 2006.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Criação e crítica na música portuguesa. In: _____. *A música portuguesa e os seus problemas* I. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1989.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *Guia de história da 1ª República Portuguesa*. Lisbon: Estampa, 1981.

NERY, Rui Vieira ; CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da Música*: síntese da cultura portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

PERIÓDICOS DE MÚSICA. In: CASTELO-BRANCO, Salwa (org.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, III, Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010. p. 990–998.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS PORTUGUESAS existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, vol. 1. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1983.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS PORTUGUESAS existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, vol. 2. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1991.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS PORTUGUESAS existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, vol. 3. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 2001.

QUEIRÓS, Eça de. *Textos de imprensa I (da* Gazeta de Portugal*)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

_____. *As farpas*: crónica mensal da política, das letras e dos costumes. Cascais: Principia, 2004.

RAFAEL, Gina Guedes; SANTOS, Manuela. *Jornais e revistas portugueses do século XIX*, 2 vols. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

SOUSA, Jorge Pedro, et al. (eds.). *A History of the Press in the Portuguese-Speaking Countries*. Porto: Media XXI, 2014.

SOUSA, José Manuel Motta de; VELOSO, Lúcia Maria Mariano. *História da imprensa periódica portuguesa:* subsídios para uma bibliografia. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1987.

TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian traditions:* A biography of the works through Mavra. vol. II. Oxford: Oxford University Press, 1996.

TENGARRINHA, José. *História da imprensa periódica portuguesa*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1989.

_____. *Nova história da imprensa portuguesa das origens a 1865*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2013.

TOLSTOI, Lev. *Guerra e paz*. vol. II, Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

Periodismo, prensa y música: Recetas para una ensalada musicológica contemporánea

Teresa Cascudo
Universidad de La Rioja, Espanha
Teresa.cascudonirioja.es

Resulta una evidencia afirmar que la crítica y el periodismo musicales, así como las fuentes primarias que los documentan, esto es, la prensa periódica, no son objetos novedosos de estudio en el ámbito de la musicología. Sin embargo, en los últimos años, la digitalización masiva de fuentes hemerográficas ha puesto a nuestra disposición un volumen extraordinario de documentación y ha introducido un nuevo factor que está condicionando la agenda musicológica. Podríamos entender que su efecto se plasma en el aumento del número de estudios que utilizan los periódicos como fuente primaria preferencial. Probablemente, la reunión científica que motivó este artículo, el I Simpósio Internacional Música e Crítica, organizado por Luiz Guilherme Goldberg en el Conservatorio de Música-Centro de Artes de la Universidad Federal de Pelotas, sea otro indicio de esta tendencia, en este caso, plasmada en la organización de redes de musicólogos interesados en compartir trabajos realizados en este ámbito. Me refiero, claro está, no sólo a la crítica musical, sino, como ya he indicado, de forma más general, al periodismo musical y a los propios periódicos, no sólo a los especializados, sino, incluso, a los generalistas, en los cuales, a veces de forma exclusiva, encontramos documentada gran parte de la actividad musical realizada en muchos lugares y en determinadas épocas.

Lo que me propongo en esta conferencia es compartir con los asistentes al congreso una reflexión, en parte, motivada por el cambio que acabo de describir sumariamente, así como por la amable invitación de la organización del mencionado simpósio. Digo en parte, porque, además, también está basada en mi experiencia como investigadora interesada en las relaciones entre música y prensa. Más recientemente, la edición del volumen *Nineteenth-Century Music Criticism*, publicado en 2017 por la editorial Brepols (CASCUDO, 2017), y, sobre todo, la coordinación del grupo "Música y Prensa" de la Sociedad Española de Musicología, que fue creado en 2013, me ha puesto en contacto muy directo y asiduo con investigaciones sobre el tema. Sin embargo, lo cierto es que mi interés por la prensa como fuente es tan antiguo como mi interés por la musicología. Admito que, en una primera fase, me acerqué a ella con alguna ingenuidad que, en mi opinión, era compartida en nuestro campo. Sin embargo, a medida que han ido pasando los años, me han empezado a preocupar cuestiones de carácter más teórico. No

las he desarrollado por escrito de forma sistemática previamente: lo más parecido a ello ha sido la introducción al mencionado volumen de Brepols, publicada originalmente en inglés y que constituye la base de este texto. Han sido incentivadas por la docencia, puesto que soy responsable de la asignatura de Crítica Musical en el Máster Universitario en Musicología (especialidad Musicología Aplicada) impartido desde 2014 en la Universidad de La Rioja.

En este artículo, no voy a hacer el relato de una selección de anécdotas vividas en el desarrollo de estas tareas, sino que voy a señalar las principales cuestiones y desafíos que, gracias a esa suma de experiencias, se me han ido planteando. Sobre todo, destacaré que estar ante una fuente de características tan específicas implica, según lo veo, que deberíamos sentirnos interpelados para, en consecuencia, intentar desarrollar, dentro de la musicología, una reflexión conceptual y metodológica a la hora de aproximarnos a su estudio. Así, en primer lugar, una contextualización histórica, basada, como ya he anunciado, en lo que escribí, en inglés, para la introducción del mencionado volumen *Nineteenth Century Music Criticism*. En segundo lugar, voy a exponer una selección de los problemas y las soluciones que, por ahora, he ido encontrando, en el desarrollo de mis propios trabajos y en la lectura de los de otros colegas, asumiendo, además, que mi perspectiva es la que puedo construir desde el lugar cultural, institucional, geográfico e histórico donde desarrollo mi actividad académica: España y la universidad española. Por un lado, destacaré algunos trabajos relacionados con la temática que nos ocupa, desarrollados en universidades españolas recientemente, e intentaré describir cuál es la postura personal que se plasma en mis propios trabajos. Por otro lado, en la tercera parte, abordaré, desde una perspectiva teórica y un tanto resumida, los dos conceptos que implícitamente fundamentan dicha postura: discurso y transferencia cultural.

1.

La figura del crítico-musicólogo se consagró en el siglo XIX, pensemos en ejemplos evidentes como los de François-Joseph Fétis o Eduard Hanslick, quienes establecieron conexiones directas entre ambos campos. De hecho, desde finales del siglo XIX, el momento en el que se constituyó como disciplina académica, la musicología consideró la crítica musical un tema de estudio por derecho propio. Poco me importa que esa consideración se tradujese en un volumen de publicaciones estadísticamente marginal con respecto a las dedicadas a otro tipo de objetos musicológicos: lo que quiero subrayar es que crítica y periodismo musicales mantienen lazos estrechos con la musicología desde hace décadas. Podríamos distinguir, al menos, tres tendencias principales en el estudio musicológico tradicional de la crítica musical, excluyendo las publicaciones de carácter propedéutico. En primer lugar, tendríamos la

tendencia que se fundamenta en la categoría historiográfica de "compositor" y, en un segundo plano, en la de "obra". En segundo lugar, está la tendencia que se fundamenta en algún aspecto del “valor intrínseco” (usando la expresión de Leon Plantinga, a la que volveré más adelante) de la crítica. Por último, en tercer lugar, nos encontramos con la historización de la crítica musical, sea a través de estudios panorámicos o de estudios de publicaciones específicas[1].

Las primeras aproximaciones a la crítica musical se encuadraron principalmente en una de sus tendencias más marcadas, fundamentadas en la categoría historiográfica de “compositor”. Así, los textos críticos de compositores como Schumann, Liszt, Wagner, entre otros, han sido objeto de estudio desde principios del siglo XX. Paul Moos publicó un libro sobre la estética de Wagner en 1906. A partir de los años 30, Emile Haraszti se interesó específicamente en los escritos de Franz Liszt. Será seguramente el conocido estudio de Leon Plantinga sobre la actividad crítica de Schumann, *Schumann as Critic*, publicado por Yale University Press en 1967, el que debemos mencionar como referencia. Es necesario destacar que, cuando salió, este estudio fue saludado por su carácter pionero. Gerald Abraham comenzó, de hecho, la reseña sobre el mismo que publicó en el *Journal of the American Musicological Society* de la siguiente manera: «Qué extraño es que Schumann haya tenido que esperar tanto para tener un completo análisis académico de sus escritos críticos.» (ABRAHAM, 1968: 226).

También es significativo que el propio Plantinga, tal como menciona Abraham, justificase su estudio defendiendo el valor intrínseco de su objeto, la seriedad y el detalle de las críticas de Schumann, así como su innegable competencia como crítico. Eran atributos que balizaban su “autoridad” como crítico. Por supuesto, el crítico en cuestión era, también y sobre todo, compositor, pero, al invocar el “valor intrínseco” de sus críticas, Plantinga justificaba en cierta medida un nuevo campo de estudio. Esta cuestión del “valor intrínseco” de la crítica había fundamentado igualmente estudios previos sobre críticos muy influyentes, como es el caso de Bernard Shaw y Eduard Hanslick. Así, en 1946, William Irvine, profesor de literatura en Stanford, publicó, en *The Musical Quarterly*, uno de los primeros artículos sobre Bernard Shaw, fundamentando su pertinencia en la calidad “literaria” de sus artículos: siendo la crítica musical un género “by its nature, ephemeral” (IRVINE, 1946: 219). Por su parte, la actividad crítica de Hanslick había sido objeto de análisis o, mejor dicho, de polémicas, desde mucho antes: en 1885, Robert Hirschfeld escribió *Das kritische Verfahren Eduard Hanslicks*, que llamaba la atención hacia, por así decirlo, la doble personalidad didáctica y periodística del crítico austriaco. Sin embargo, la musicología empezó a prestarle atención más tarde, también a partir

[1] Remito, para una bibliografía general, al artículo «Periodicals» publicado en el Grove Music Online.

de principios de los años 70, en estricta contemporaneidad con la difusión de los estudios de recepción.

Finalmente, la historia de la institucionalización de la crítica musical a través de su aparición regular en la prensa también ha sido objeto de estudio para la musicología desde finales del siglo XIX, tanto en la perspectiva que da la categoría "nación", como en la que proporciona el estudio detallado de una fuente periodística en particular. Ferdinand Kromer defendió en 1897, en Leipzig, la disertación doctoral titulada *Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland*. Habría que esperar tres décadas hasta que apareciera el primer estudio de conjunto sobre la prensa musical de un país diferente de Alemania: me refiero al ensayo «Notes sur la presse musicale en France», firmado por Artur Pougin en 1931 en la *Enciclopédie musicale et dictionnaire du Conservatoire*. Posteriormente, irían apareciendo estudios con una orientación similar, esto es, dedicados a la prensa musical escrita en otras lenguas o, en una época más cercana a la nuestra, a periódicos en específico. En lo que se refiere a la segunda línea, ni que decir tiene que la profesora Katherine Ellis es una de las autoras que ha contribuido decisivamente a esta línea de trabajo con su libro sobre la *Revue et Gazette Musicale*, publicado en 1995 (ELLIS, 1995). No obstante, las primeras incursiones en el análisis de una fuente en particular datan de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Esta breve revisión bibliográfica nos da una idea de las orientaciones que predominan en la forma como, desde la musicología, nos hemos acercado a la prensa periódica y a la crítica musical en particular: como medio para entender mejor la obra de compositores consagrados, como ejemplo retórico a seguir en la musicografía y como una de las instituciones que nos permiten construir la historia de la música. Creo que puedo afirmar esto, incluso cuando no he considerado los aspectos metodológicos, y también conceptuales, que separan, por ejemplo, el libro de Ferdinand Kromer sobre los inicios de la prensa musical en Alemania del de la profesora Katharine Ellis. Espero que no haga falta explicar que, cuando señalo la larga supervivencia de estas tendencias, hablamos de un arco cronológico que se extiende durante cerca de un siglo y medio, no quiero insinuar que hayan perdido su utilidad o su pertinencia. No obstante, considero que sí es necesario tomar en consideración que, en general, historiográficamente, lo que predomina es la aproximación enumerativa y descriptiva que, desde el influyente libro de Joseph Kerman, solemos etiquetar bajo el adjetivo "positivista" (KERMAN, 1985). Desde el punto de vista del método, sobresale el comentario de texto como técnica de análisis más utilizado.

Por supuesto, a partir de la década de los 70, la ya mencionada influencia de los estudios de recepción, a partir del texto de Hans Robert Jauss, "La historia literaria como desafío a la

ciencia literaria", conferencia de 1967 pronunciada en la Universidad de Constanza que se publicó como *Literaturgeschichte als Provokation* en 1970, le dio un nuevo rigor y vistió de pertinencia el análisis de la prensa y la crítica musicales, fuente por excelencia para documentar el diálogo entre textos musicales y oyentes que constituye el objeto de estudio de la teoría de la recepción. Esta teoría llevaba consigo una crítica a los propios sujetos críticos, que consideraba, necesariamente, su doble función hermenéutica y axiológica, su papel en la construcción de marcos de referencia y, por supuesto, una revisión del concepto de objetividad. Creo que vale la pena hacer en este punto una breve digresión centrada en la cuestión de la influencia de la teoría de la recepción en la musicología y, en particular, en el uso, dentro de nuestra disciplina, de fuentes hemerográficas.

Como señaló en 1979 uno de los primeros musicólogos que reflexionaron en Alemania sobre el impacto de este nuevo enfoque, Friedrich Krummacher, desde el siglo XIX se habían atendido desde la musicología a diversos aspectos empíricos asociados con la recepción (KRUMMACHER, 1970). Michela Garda también señaló a finales de la década de los 80 que, para la musicología, que desde sus inicios había lidiado con el problema de la fugacidad de la ejecución musical y con el carácter, por así decirlo, incompleto de sus soportes habituales y, en particular, de la notación musical, el estudio de los documentos en los que se podía estudiar su efecto era algo más que asumido (GARDA, 1989).

Más allá de lo que acabo de señalar, la relevancia adquirida por los estudios de recepción planteó dos cuestiones importantes. La primera fue la de cómo superar la tentación de confundir el trabajo del historiador de la recepción con el de los expertos en documentación, limitándose a inventariar, ordenar cronológicamente y describir las ocurrencias periodísticas de determinado autor o determinada obra. Podría citar como ejemplo de solución a este problema el estudio de Esteban Buch en torno a la recepción de la obra de Arnold Schoenberg por parte de la crítica vienesa durante la primera década del siglo XX, publicado en 2005 (BUCH, 2005). A partir de un corpus de cerca de 500 críticas periodísticas, el objeto de ese estudio es historiar la polémica que marcó dicha recepción, integrando además lo que podríamos considerar como las respuestas del compositor, incluyendo para ello el comentario de su música. Desde el punto de vista metodológico, lo relevante es que, en ese trabajo, las fuentes hemerográficas se constituyen en el centro de la investigación.

La segunda cuestión que detecto es la de los problemas derivados de la especificidad de las fuentes hemerográficas, incluyendo, por supuesto, géneros como la crítica musical, pero también cualquier otro género periodístico que informe sobre acontecimientos musicales. Me refiero a su doble naturaleza como texto, al mismo tiempo verbal y mediático. Durante el siglo

XIX, los músicos se transformaron en un tipo particular de celebridades, a partir del momento en el que pasaron a estar sujetos a la atención de los mass media. La pertinencia, por ejemplo, de trabajos como el de Emmanuel Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, de 2005, o el de Nicholas Vazsonyi, *Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand*, de 2010, sólo se hace plenamente inteligible cuando se atiende a esta doble cuestión. No será, seguramente, casual que ambas investigaciones hayan surgido en el ámbito de proyectos o departamentos relacionados con los estudios literarios.

2.

Lo que acabo de apuntar en la frase anterior no es irrelevante. Ni que decir tiene que el estudio de una fuente en sí misma verbal y, por lo tanto, susceptible de ser estudiada desde la lingüística, como es la crítica musical, no podía mantenerse al margen de los cambios traídos por el llamado "giro lingüístico". Esta nueva dimensión a dar al estudio de la crítica, actualmente, se ha visto reforzada recientemente, y como ya he subrayado suficientemente en mi introducción, por la digitalización masiva de fuentes hemerográficas, que ha puesto a nuestra disposición un volumen extraordinario de documentación. Ambas cosas implican también que deberíamos sentirnos interpelados y, en consecuencia, intentar una revisión conceptual y metodológica a la hora de aproximarnos a su estudio. Lo que yo os voy a exponer, como os decía en la introducción, son reflexiones en torno a las soluciones y a las limitaciones que, por ahora, he ido encontrando en mis propios trabajos asumiendo, además, que mi perspectiva es la que puedo construir desde el lugar donde desarrollo mi actividad académica: la Universidad de La Rioja.

La musicología en España no es una disciplina desarrollada ni con notable presencia institucional, por lo que estamos constantemente sujetos a un vaivén conceptual y metodológico que se responde con nuestra posición secundaria en términos de influencia política y económica real en el mundo global. Casi diría que escribir sobre la historiografía de la música en España lleva consigo reflexionar lo que, en términos antropológicos, podríamos considerar un doble proceso de aculturación. De la respuesta a la también doble pregunta que se podría formular como punto de partida —¿qué es historia [de la música] y qué es música?— forma parte el proceso mediante el cual llegó a las clases urbanas españolas el canon musical en torno al cual se conformó la disciplina, así como los métodos que le son propios. En el siglo XXI, en segundo lugar, se acumulan en la memoria de los musicólogos los efectos de dos momentos diferentes de la globalización, asociados respectivamente con la hegemonía científica del alemán y del inglés. No es fácil, en ese contexto, desarrollar investigaciones consistentes, ya que la

obligación de actualizarse siguiendo los modelos hegemónicos se contrapone a la tendencia hacia un positivismo especialista que reivindica esencias nacionales.

Hay, sin embargo, un conjunto cada vez de musicólogos que se han puesto de acuerdo en trabajar fuentes hemerográficas, acompañando el boom digital al que me he referido en la introducción de mi exposición. Por ejemplo, la Biblioteca Nacional de España abrió su Hemeroteca Digital en 2007. Una década después, según sus propias informaciones, ofrece algo más de cuarenta millones de páginas y cerca dos millares de cabeceras. 1.700 de estos títulos, equivalentes a unos siete millones de páginas, pertenecen al fondo histórico y pueden ser consultados desde fuera de la sede. Así, en España, hemos pasado, de tener muy pocos investigadores interesados en el análisis ideológico de la crítica musical a contar con un par de grupos establecidos dedicados a este tema y, en general, a las relaciones entre música y prensa. En cuanto al primer punto, aclararé que la prensa ha sido usada habitualmente como fuente por la musicología española, que pasó a ser una disciplina universitaria en la década de los 80 del siglo XX. Pero son contados los casos de estudiosos que se hayan interesado de forma específica por las fuentes hemerográficas en su relación con la música. Siguendo con el caso español, debemos mencionar como referencia los nombres de Jacinto Torres Mulas, desde la perspectiva de la documentación, y Gemma Pérez Zalduondo, en una perspectiva más ideológica (MULAS, 1991; ZALDUONDO, 1995). En lo referente al segundo punto, contamos, ahora mismo, con dos grupos, uno coordinado por Francisco J. Giménez Rodríguez en la universidad de Granada y otro, que coordino, creado en el seno de la Sociedad Española de Musicología dedicados específicamente al estudio de las relaciones entre música y prensa. El segundo se organiza como una red de colaboradores que se reúnen anualmente. Se inspiró en el modelo del proyecto Francophone Music Criticism, 1789 – 1914, creado, entre otros investigadores, por la mencionada profesora Katherine Ellis. Introdujimos, sin embargo, un par de modificaciones importantes. Por un lado, nuestras reuniones son anuales y se organizan en torno a temas concretos. Por otro lado, aunque son organizadas bajo el paraguas de la Sociedad Española de Musicología, cuya sede está en Madrid, se realizan de forma itinerante y en colaboración con otras entidades, normalmente universidades.

El siglo XIX es una época intensamente trabajada por los colegas que colaboran en ambos grupos. Me gustaría dar un par de ejemplos muy recientes de esa investigación. El primero es la tesis de Belén Vargas Liñán, “La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada” (LIÑÁN, 2013), que propone un método de trabajo para analizar y vaciar los contenidos musicales de dichas fuentes, mediante el uso de una base de datos informatizada. Para ejemplificar la

propuesta hemos aplicado este modelo de investigación a la prensa granadina, es decir, de la ciudad de Granada y su provincia, de esos años, elaborando un catálogo de información musical que asciende a 4.800 registros. Esta metodología de trabajo es, así mismo, permeable a nuevas aportaciones y susceptible de aplicarse a otros contextos geográficos y temporales diferentes al caso granadino. El segundo es la tesis doctoral de Ruth Rivera Martínez, defendida en la Universidad de Valladolid, que desde la perspectiva del análisis crítico del discurso y de la lingüística pragmática, esto es, del análisis sistemático de las características del lenguaje en la interacción, estudia el "hecho escénico" a través de fuentes hemerográficas vallisoletanas (MARTÍNEZ, 2016). Son dos investigaciones, entre otras, que muestran la vitalidad del tema de estudio.

Por mi parte, yo me intereso por los procesos de construcción de carácter discursivo, lo que me ha llevado a aplicar métodos como el análisis retórico y argumentativo, el comentario de texto más tradicional, una especie de etnografía simplificada que se traduce en el estudio de casos muy restringidos y un sistema de análisis del discurso tomando este concepto en una acepción, por así decirlo, blanda y en un contexto que intento que sea transnacional y que suele estar relacionado con la construcción de lo "moderno". Reivindico un eclecticismo que, tal como ha sido mostrado por otros autores, es inevitable en la historia intelectual. Mi posición es que la musicología es lo suficientemente permeable como para integrarse sin grandes tensiones en esa intersección entre una interdisciplinariedad y una disciplinariedad débiles, por usar la expresión de Warren Breckman (2014). No obstante, asumo, que la propia historia de la disciplina, en lo que se refiere al estudio de la crítica musical, nos sitúa en un marco epistemológico del que es complicado apartarse. Ése es el motivo por el que me ha parecido útil sintetizar, en la primera parte de esta conferencia, sus principales características.

Mi método es bastante "blando", aunque, paradójicamente, mi interés por los planteamientos teóricos más críticos es más intenso que el que encuentro habitualmente en mis colegas, o, por lo menos, esa es mi percepción, sin que de ello se derive, claro está, ningún tipo de juicio de valor. Caigo constantemente en la tentación de contradecir ideas recibidas e imágenes estereotipadas relacionadas con la música que la crítica, en muchas ocasiones y como toda práctica discursiva, difunde y que transitan, sin "crítica" alguna, hacia los discursos académicos en el ámbito de la musicología.

Ésta es una declaración de principio que se relaciona, además, con mi experiencia directa como periodista musical en varios medios, entre los cuales un periódico diario de tirada nacional y dos revistas de divulgación especializada, una online y la otra en papel. Obviamente, las condiciones productivas son muy diferentes a las que vivieron los críticos y cronistas del

siglo XIX, también lo son los temas y, por supuesto, en gran parte, las características de las piezas periodísticas en lo que se refiere a las categorías antes enunciadas: texto, discurso, género y modo. Sin embargo, hay momentos en los que me cuesta ver la diferencia. Sobre todo, cuando reparo en los elementos retóricos y argumentativos que la conforman y también en los elementos que hacen de ella una "institución", entendida en sentido lato como práctica social estabilizada a través de su permanencia que integra expectativas, comportamientos previsibles, consensos, formas de convivencia y actitudes grupales que los individuos aceptan, por así decirlo, sin pestañear. Destacaré, por ejemplo, su carácter autorreferencial, tan evidente hace ciento cincuenta años como hoy en día. Añadiré, aunque yo no lo haga de forma sistemática, que me parecen muy relevantes las aproximaciones que estudian la crítica musical en su contexto comunicacional, esto es, como parte de una fuente concreta, el periódico, y de una actividad concreta, el periodismo. El profesor Luiz Gulherme Goldberg, por cierto, ha dirigido trabajos que van en esta línea, siendo pionero en la sistematicidad con la que ha aplicado, en el campo especializado del periodismo musical, los trabajos procedentes de estudios sobre periodismo en un sentido más amplio[2].

Decía hace un momento que me interesa "contrariar" algunas ideas recibidas, pero quizá sería más precisa si dijese que lo que me gusta es "complicar": a pesar de que podemos abstraer nuestra aproximación a la crítica musical hasta el punto de utilizar como perspectiva conceptos tan amplios como nacionalismo, por ejemplo, lo cierto es que una visión cercana y ampliada nos proporciona siempre un panorama, como digo, complejo y, además, procesual. El vaivén entre texto y discurso es, de hecho, y no pretendo descubrir nada nuevo, una operación hermenéutica que tiene completa validez. Es además un método perfectamente adecuado cuando se utilizan de forma exclusiva fuentes publicadas. Por supuesto, el contrapunto entre éstas y fuentes privadas (cartas, por ejemplo, o diarios) enriquece cualquier aproximación que esté dentro de la esfera de la historia intelectual, pero las fuentes hemerográficas pueden llevarnos también por sí solas a conclusiones relevantes.

3.

Volviendo al mencionado "giro lingüístico", para que se diera, hizo falta que, desde el ámbito de disciplinas sistemáticas como la filosofía o la sociología, esto es, desde la teoría social, se diera un paso hacia la historia y hacia un proyecto historiográfico de carácter crítico. Autores como Michel Foucault y Pierre Bourdieu, son, entre otros muchos, fundamentales para

[2] POCEBON, R. Z.; GOLDBERG, L. G. (2012; 2013; 2017)

entender este cambio. El primero, en *L'archéologie du savoir* (1969) - es obvio que no abordaremos el desarrollo posterior de su pensamiento - descentró el concepto de sujeto, poniendo el énfasis en las prácticas discursivas. Más o menos en las mismas fechas, Pierre Bourdieu publicaba sus primeros trabajos relacionados con los "bienes simbólicos" o lo que, en a finales de los 70, designó con la expresión "capital simbólico" (BOURDIEU, 1977a, 1977b, 1978). Con esta referencia nos vamos acercando al concepto de discurso que a mí me interesa, ya que lo simbólico, en la acepción que le da Bourdieu, se relaciona con la representación y el lenguaje: el mundo social existe bajo dos formas, una exterior, vinculada a las desigualdades, y otra interior, definida, "por todo un universo de percepción y figuración que incluye el lenguaje, por supuesto, pero también otras producciones culturales." (DUBOIS; *et all*, 2005: 14).

De hecho, Bourdieu abordó la crítica periodística como objeto de estudio en varios de sus trabajos. Si Foucault observaba la preeminencia de la estructura del discurso frente a la capacidad de acción o de agencia del sujeto, en última instancia, Bourdieu acababa por mostrar en sus trabajos la prevalencia de las relaciones de desigualdad en las prácticas sociales, embebidas en ese doble nivel del mundo social. Es evidente que dicha prevalencia también implicaba la limitación a la capacidad de "agencia" de los individuos. Diríamos que su idea de cambio social estaba condicionada con la constatación de la permanencia de los resortes utilizados para mantener el *status quo*, esencialmente desigual, esto es, el poder, en manos de determinados grupos sociales.

Asociada al concepto de discurso, nos encontramos con la disciplina conocida como análisis del discurso, un término, a su vez, bastante ambiguo. Podríamos definirla como la disciplina que tiene como objeto de estudio el uso lingüístico de modo contextualizado. En su versión maximalista, por lo tanto, aceptar el uso de discurso como categoría teórica e historiográfica pulveriza los límites territoriales y los fundamentos ontológicos del saber musicólogo. Implica la desintegración — utópica o distópica, dependiendo del punto de vista — de la identidad disciplinaria de la musicología histórica, que se vería amenazada, no sólo en su objeto, sino en la propia identidad del sujeto académico.

Una solución pragmática a este problema es profundizar dentro del paraguas protector que nos proporcionan otros giros establecidos en el ámbito de la musicología histórica, que, además, se refuerzan como consecuencia del proceso de convergencia con la etnomusicología al que hemos venido asistiendo en los últimos años. A su vez, es el campo de la historia cultural el que nos permite señalizar un territorio que refuerza todavía más esta convergencia. Tal como se define a partir de los años 70 del siglo XX – pues hay una historia cultural anterior, cuyas

raíces vienen del siglo XIX – la historia cultural se caracteriza por combinar antropología e historia, teniendo como objetivo la interpretación cultural de la experiencia histórica. Autores tales como el antes mencionado Leo Treitler y su discípulo Gary Tomlinson se han mostrado partidarios de la apropiación de la antropología en el ámbito de la musicología. Podemos referir como ilustración la discusión de Tomlinson de las posibilidades abiertas por el trabajo de Clifford Geertz al utilizarlas en el estudio de temas musicológicos. Así, Tomlinson adopta una definición bastante amplia de historia cultural, reivindicando la importancia de los conceptos de "sentido" y "contexto" en el ámbito de la musicología:

> La historia cultural, tal como la antropología cultural, busca sentidos ("meaning"), no pruebas. Y el sentido, una vez más, surge como una función del contexto, tan profundo cuanto este contexto se haga más rico, más lleno, más completo. Un hipotético contexto plenamente concebido puede ser absolutamente coherente y completamente inteligible, siempre y cuando las relaciones entre niveles sean percibidas y la significación de cada nivel esté además enteramente clarificada (TOMLINSON, 2004).

Pues bien, siguiendo con nuestro razonamiento, y centrándonos por ahora en el concepto de "sentido", los métodos semiológicos y etnográficos, habituales en el ámbito de la etnomusicología, son corrientemente aplicados al estudio de los medios de comunicación, ámbito productivo que es donde debemos encuadrar el periodismo y la crítica musicales.

Es en ese cruce de caminos donde pretendo situar mi investigación. En cuanto al primer elemento, me ha resultado de particular utilidad la investigación del británico Norman Fairclough, considerado uno de los padres del análisis crítico del discurso y para quien el uso lingüístico – del que la crítica musical podría ser un caso – es una forma de práctica social. Esto implica dos cosas. La primera es que es un modo de acción. La segunda es que es, siempre, un modo de acción situado histórica y socialmente en una relación dialéctica con otros aspectos del contexto social en el que se insiere. En sus palabras, el discurso está "constituido socialmente" y es "socialmente constituido" (v., como referencia, Fairclough, 2003). Esta doble vertiente se confirma al verificar que el discurso es siempre constitutivo de las identidades sociales, las relaciones sociales y los sistemas de conocimiento y de creencias.

Siguiendo a Fairclough, debe quedar además claro que las diferentes instituciones y grupos sociales desarrollan prácticas discursivas variadas que compiten y contrastan entre sí. Además, los eventos discursivos particulares se contraponen a normas y convenciones que los superan. Dichas convenciones son denominadas por el autor "órdenes del discurso". Así, por ejemplo, una crítica musical podría ser, en parte, una columna de opinión, un reportaje y, en

parte, también una muestra de erudición de carácter pedagógico, pudiendo, incluso, ser igualmente reflejo de prácticas publicitarias o de la cultura política de su época.

Para entender mejor esta pluralidad, Fairclough propone la distinción entre "discursos", entendidos como modos de "significar áreas de la experiencia desde una perspectiva determinada" (discurso nacionalista, discurso feminista, discurso imperialista…), y "géneros", o "usos lingüísticos asociados con tipos de actividad socialmente ratificadas", tales como la entrevista de trabajo o el artículo científico (son los ejemplos que da el autor), o, trayendo el asunto al ámbito de la comunicación relacionada con la música, las notas de programa, las críticas musicales o las entrevistas promocionales.

En este punto, Fairclough se fundamenta en trabajos previos desarrollados en el ámbito de la sociología y la semiología, en particular por Gunther Kress. Así, el género es definido por Kress, en colaboración con Robert Hodge, como las "formas típicas de textos que conectan formas concretas de producción, consumo, tema, medio, forma y ocasión" (HODGE; KRESS, 1988). Constituyen una especie de contrato tácito entre todos los agentes que participan en el proceso de comunicación y de creación de significados. De hecho, para Hodge y Kress, el género es la instancia que "controla el modo de actuar de quien produce el texto, así como las expectativas de sus potenciales consumidores." Años después, Kress afinó su teoría del análisis, distinguiendo cuatro categorías: texto, discurso, género y modo (KRESS, 2003). El texto sería el evento concreto (una crítica musical, por ejemplo). El discurso se aproximaría a la definición dada por Fairclough (una crítica musical que se integra dentro de un discurso nacionalista). A la definición de género se le añadiría su papel en las relaciones de poder que se establecen socialmente (una crítica musical frente una cena en la que se conversa sobre el mismo asunto). Por último, el modo correspondería a la apariencia o al método representacional de un texto dado (es decir, distinguiríamos, por ejemplo, entre modo verbal o modo visual, pero, en esta categoría, podríamos observar otros elementos como la maquetación, en el caso de la prensa, o el color y la gestualidad en el caso de la televisión).

Quisiera, finalmente, destacar que Fairclough contempla en su teoría otros dos elementos. El primero es que la relación entre discurso y otros aspectos de lo social no es una constante transhistórica, sino una variable histórica. El segundo es que admite la posibilidad de detectar cambios entre períodos históricos diferenciados por las prácticas discursivas que se destacan o que tienen mayor impacto. Un ejemplo, relacionado con la crítica musical, puede aclararnos este punto. Podríamos aventurar que, durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, el discurso académico, sobre todo el histórico y el estético, y el nacionalista conformaron una buena parte de la crítica musical. Sin embargo, en la segunda

mitad del siglo XX, fue el discurso publicitario el que comenzó a predominar de forma muy clara en la mayor parte de los medios (cf. FAIRCLOUGH, 1993).

Necesito ahora hacer una digresión, para poder enlazar con el siguiente punto de referencia que me gustaría señalar en esta conferencia. El "período" es, juntamente con "compositor" y "obra", la tercera categoría historiográfica que acaba desestabilizada — o pulverizada, como decía hace un momento — por la adopción del "discurso" como útil conceptual. Las consecuencias que tiene la aproximación de la historia de la música a la historia cultural e intelectual a este respecto han sido discutidas, explícita o implícitamente, desde los años 90 por investigadores como William Weber, Fabrizio Della Seta o James Webster, entre otros (WEBER, 1993; DELLA SETA, 1998; WEBSTER, 1994, 2001-2002). Tal como nos recuerdan estos autores, un período histórico es una construcción, una lectura, que permite darle sentido a la complejidad de los datos recogidos por el historiador. No se debería caer en la tentación de pensar que los fenómenos identificados estén "efectivamente unificados". Así, un período representa una coherencia de significación y funcionalidad que puede ser descrita como una red de relaciones que nos permite "movernos" de un punto a otro (WEBSTER, 2001-2002, 110).

El motivo es que esta representación conecta con otra teoría de carácter sociológico que, a mi modo de ver, nos facilita una concepción del cambio histórico y de las consecuencias de la acción de los individuos en su entorno (*agency*) acorde con el tipo de fuentes que nos ocupa. Me refiero a la *Action-Network Theory* elaborada, entre otros, por Bruno Latour. En lugar de definir previamente una determinada posición fija en el tiempo o en el espacio, esta teoría sustenta la idea de que las redes de información surgen, se reagrupan, se reajustan permanentemente. Aun admitiendo, con Bourdieu entre otros, que las relaciones de desigualdad suelen ser bastante estables en el tiempo, lo que permite fundamentar la definición de las posiciones de los agentes en el "campo", lo que a mí más me interesa del punto de vista que ofrece la *Action-Network-Theory* es que anula las consecuencias conceptuales derivadas de la representación espacio-temporal de las correlaciones entre centro y periferia. Va pareja de la aplicación de un tipo de contextualismo que, como explica Peter E. Gordon, se sitúa contra la "premisa de los orígenes" según la cual "la mejor interpretación de lo que una idea, tema o ideología significa realmente sólo se puede conseguir vinculando esta idea a los horizontes de su articulación original", implicando esto que a esta idea original se le atribuye "la autoridad por encima y contra todas sus manifestaciones o desarrollos posteriores" (GORDON, 2013: 27).

Llegamos, así, al tema que quería alcanzar: el estudio de las conexiones que se derivan en transferencias culturales. Intentaré aclarar este salto. Citando un artículo Jin-Ah Kim, que es uno de los escasos ensayos en los que se reflexiona, desde la musicología, en el llamado método de la transferencia cultural, una de sus consecuencias más interesantes es que anula, en particular, una de las consecuencias conceptuales derivadas de la representación entre centros y periferias, el interés, "en el original y la influencia, en reconstruir la relación en términos de causa y efecto." (KIM, 2015: 48). No se trata, por su puesto, de un enfoque novedoso: surgió en los años 80 del siglo XX en el ámbito de la investigación de los intercambios culturales entre Francia y Alemania. Parte de la premisa de que el pasaje de un objeto cultural de un contexto a otro implica necesariamente su resemantización. Toda transferencia, por lo tanto, es una forma de metamorfosis. Se engloba, claro está, en proyectos de historia global o de historia transnacional que, siendo aplicado el método de la transferencia cultural, se podría definir como "historia transnacional [o global] de los bienes simbólicos, de sus productores, de sus contenidos y de su recepción", en las palabras de Blaise Wilfert-Portal (2013). Resuelve lo que, en mi opinión, es un problema principal - el sesgo implícito del nacionalismo metodológico y estructural - y se fija en nuevas categorías y objetos de estudio - las ciudades y los mediadores -. Ni que decir tiene, o a lo mejor resulta que sí hay que decirlo y subrayarlo, que, siendo la prensa, un fenómeno urbano y de mediación por excelencia, se justifica plenamente que su estudio, también en el ámbito de la musicología, adopte dicho método.

Conclusión

Los métodos tradicionales daban una respuesta, más o menos adecuada, a las cuestiones asociadas al estudio y análisis del cambio histórico y el estudio de la crítica musical se amoldaba a ellos. Los cambios que transformaron la musicología en las décadas de los 70 y de los 80 - como, por otro lado, se comprende- tenían como principal preocupación las categorías de "obra musical" y "compositor", por lo que, en consecuencia, no contemplaron la reflexión en torno a qué hacer con los escritos periodísticos de tema musical considerados como ámbito de reflexión musicología autónoma. Digamos que los musicólogos tenían bastante con decidir qué hacer para restaurar la crisis que atravesaba disciplina, hasta entonces definida por la centralidad del término "música", fundamentado en el principio estético de la autonomía — ontología, de hecho — de la obra de arte.

Podríamos, perfectamente, seguir escribiendo dentro de las líneas, que, como hemos visto, consagraron históricamente el estudio de la crítica musical como tema legítimo en el ámbito de la musicología, entendida fundamentalmente como musicología histórica o, mejor

dicho, entendida, en la perspectiva que a mí me interesa, como musicología histórica. Sin embargo, mi postura es que, actualmente, podemos y, casi diría, debemos intentar una aproximación más compleja y mejor fundamentada desde el punto de vista teórico a las fuentes hemerográficas.

Ése es el principal mensaje que he pretendido hacer llegar con este ensayo. Lo que he expuesto se relaciona con las soluciones que yo he ido encontrando para los problemas que, a lo largo de veinte años, se me han ido planteando. He excluido otras vías, como, por ejemplo, las abiertas por el uso de herramientas informáticas directamente vinculadas al análisis del discurso (v., por ejemplo, Alessandri et all, 2015, 2016). El motivo es que, aun siendo consciente de sus potencialidades, nunca me he servido de ellas de forma sistemática. Estas soluciones, que han incluido el esfuerzo de intentar situar nuestro tema de estudio en el ámbito de la musicología, han sido útiles para mí. Espero que puedan ser útiles a otros, pero también soy consciente de que no son, ni mucho menos, las únicas posibles. La verdad es que esto es lo que menos me preocupa en esta vida. Todo lo contrario. Es uno de los motivos por los que me sigue apasionando el trabajo que hago.

Bibliografía

ABRAHAM, Gerald. "Review: *Schumann as Critic* by Leon B. Plantinga". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 21, No. 2, p. 226-228, 1968.

ALESSANDRI, E.; WILLIAMSON, V. J.; EIHOLZER, H.; WILLIAMON, A. Beethoven recordings reviewed: a systematic method for mapping the content of music performance criticism. *Frontiers in Psychology*, v. *6*, p. 57. 2015. Disponible online: <http://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00057>

_____. A Critical Ear: Analysis of Value Judgments in Reviews of Beethoven's Piano Sonata Recordings. *Frontiers in Psychology*, v. 7, 2016. Disponible online: <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2016.00391>

BOURDIEU, Pierre. Sur le pouvoir symbolique. *Annales*, n. 3 (mayo-junio), p. 405-411, 1977a.

_____. La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* v. 13, p. 13-43, 1977b.

_____. Capital symbolique et classes sociales. *L'Arc*, n. 72, p. 13-19, 1978.

BRECKMAN, Warren. Modern Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives for the Twenty-First Century. In: MCMAHON, Darrin M.; MOYN, Samuel (Ed.). *Rethinking Modern Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, p. 32-55, 2014.

BUCH, Esteban. *Le cas Schoenberg. Naissance de l'avant-garde musicale*. Paris: Gallimard (Bibliothèque des Idées), 2006.

CASCUDO, Teresa (ed.). 2017. *Ninetenth Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols, 2017.

DELLA SETA, Fabrizio. Some Difficulties in the Historiography of Italian Opera. *Cambridge Opera Journal*. Cambridge, v. 10, n. 1, p. 3-13, 1998.

DUBOIS, Jacques; DURAND, Pascal; WINKIN, Yves (Ed.). *Le symbolique et le social. La réception internationale de Pierre Bourdieu*. Liège: Université de Liège (colección Sociopolis), 2005.

ELLIS, Katharine. *«La Revue et Gazette Musicale de Paris» 1834-1880: The State of Music Criticism in Mid-Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

FAIRCLOUGH, Norman. Critical Discourse Analysis and the Marketization of Public Discourse The Universities. *Discourse and Societ*y, 4, p. 133-168, 1993.

_____. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London-New York: Routledge, 2003.

GARDA, Michaela. Teoria della ricezione e musicologia. In: BORIO, Gianmario; GARDA, Michaela (Ed.). *L'esperienza musicale: teoria e storia della ricezione*. EDT: Turin (Biblioteca di cultura musicale. Documenti), p. 1-35, 1989.

GORDON, Peter E. Contextualism and Criticism in the History of Idea. In: MCMAHON, Darrin M.; MOYN, Samuel (Ed.). *Rethinking Modern Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, 2013.

HODGE, Robert; KRESS, Gunther. *Social Semiotics*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.

IRVINE, William. G. B. Shaw's Musical Criticism. *The Musical Quarterly*, v. 32, n. 3, p. 319-332, 1946.

KIM, Jin-Ah. Cultural Transfer as a Branch of Research for Music Sociology and Music Anthropology". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music.* v. 46, n. 1, p. 43-53, 2015.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1985.

KRESS, Gunter. A Social Theory of Text. *Literacy in the New Media Age*. New York: Routeledge, 2003.

KRUMMACHER, Friedhelm. Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft. *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, p. 154–170, 1979/1980.

LIÑÁN, Belén Vargas. *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013.

MULAS, Jacinto Torres. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical Española, 1991.

PLANTINGA, Leon. *Schumann as Critic*. New Haven, London: Yale University Press, 1967.

POCEBON, R. Z.; GOLDBERG, L. G. . Tipologias musicais em jornais: definições e critérios de uso. In: I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos, 2012, Lisboa. I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos, 2012

_____. A música em manchete: tipologias jornalísticas. In: A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico, 2013, Lisboa. Atas do Congresso Internacional. Lisboa, 2013. p. 844-859

_____ . A música em manchete: tipologias jornalísticas. In: Luiz Guilherme Goldberg; Ruthe Zoboli Pocebon. (Org.). Estudos musicológicos luso-brasileiros [recurso eletrônico]. Pelotas: Editora Ufpel, 2017. 8004Kb ; EPUB. ISBN: 978-85-517-0007-5.

REIBEL, Emmanuel. *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*. Paris, Librairie Honoré Champion (Musique-musicologie, 39), 2005.

MARTÍNEZ, Ruth Rivera. El hecho escénico en Valladolid a través de la prensa en el cambio de siglo (XIX-XX): una aproximación pragmático-discursiva. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 2016.

TOMLINSOM, Gary. Musicología, antropología, historia. In: GALÁN, J. M.; VILLAR-TABOADA, C. (Ed.). *Los últimos diez años de la investigación musical: cursos de invierno 2002*. Valladolid: Universidad de Valladolid-Centro Buendía, p. 137-164, 2004.

VAZSONYI, Nicholas. *Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

WEBER, William. Toward a dialogue between historians and musicologist. *Musica e Storia*, 1, p. 7-21, 1993.

WEBSTER, James. The Concept of Beethoven's 'Early' Period in the Context of Periodizations in General. *Beethoven Forum*, v. 3, p. 1-27, 1994.

_____. Between Enlightement and Romanticism in Music History: "First Viennese Modernism" and the Delayed Nineteenth Century. *19th-Century Music*, v. 25, n. 2/3, p. 108-126, 2001-2002.

WILFERT-PORTAL, Blaise. L'histoire culturelle de l'Europe d'un point de vue transnational. *Revue Sciences/Lettres [Online]*, v. 1, 2013. Disponible online: <http://journals.openedition.org/rsl/279>

ZALDUONDO, Gemma Pérez. La música en la revista "Vértice" (1937-1946). *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, v. 11, n. 1-2, (Ejemplar dedicado a: En homenaje a Pedro Calahorra Martínez), p. 407-426, 1995.

Crítica musical em tempos de guerra: a atuação de Oscar Guanabarino na imprensa carioca entre 1916 e 19191

Luciana Pessanha Fagundes
Universidade Federal Fluminense
lucianapfagundes@gmail.com

Alvo de poucos estudos, porém peça central no surgimento da crítica musical e artística no Brasil, Oscar Guanabarino de Sousa Silva atuou durante quase meio século – de 1879 a 1937 – na imprensa carioca, escrevendo críticas de arte. Em suas colunas, abordava não apenas a música, mas também teatro, arquitetura e artes plásticas. Sua importância na sociedade artística carioca já era colocada por Enio Squeff, no início dos anos 1980[2]. Nas palavras de Squeff (2004:114), Guanabarino pode ser considerado "o maior representante da opinião musical do Brasil na época", e como "um crítico avançado para o tempo", que "reivindicou para sua condição um profissionalismo que sequer era encarado seriamente por parte da comunidade".

Em trabalho sobre a crítica musical no Brasil Imperial, Luis Antonio Giron reforça a importância Guanabarino ao classifica-lo como "o fundador da crítica especializada no Brasil" (GIRON, 2004: 16), pois antes dele a crítica musical brasileira era "superficial, juvenil e por isso deve ser considerada como uma crítica "menor" (em maturidade e densidade de análise), parcialmente incapaz de assumir todas as tarefas do ofício" (GIRON, 2004: 202). Aos poucos, esse folhetim crítico foi sendo substituído pela crítica produzida por especialistas, como Oscar Guanabarino, que era professor de piano (GIRON, 2004: 201).

Apesar da explícita relevância, somente nos anos 2000 a produção de Guanabarino recebeu atenção exclusiva da academia, primeiramente com o trabalho de Fabiana Grangeia (2005), em sua dissertação em História da Arte, sobre as críticas de arte de Guanabarino produzidas no final do XIX, e o de Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae (2013), uma dissertação na área de Música, sobre a crítica musical de Guanabarino em 1922[3].

---

[1]O presente artigo faz parte da pesquisa desenvolvida para o grupo de pesquisa "Imprensa e circulação de ideias nos séculos XIX e XX", coordenado por Isabel Lustosa (FCRB) e Tânia Regina de Luca (Unesp); também recebeu contribuições da pesquisa de pós-doutorado desenvolvida na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), intitulada "Impactos da Primeira Guerra Mundial no cenário musical brasileiro".

[2] Faço referência aos artigos sobre música escritos por Squeff, que integraram a consagrada coleção "O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira", coordenada por Marilena Chaui

[3] Cabe ressaltar também a pesquisa "Oscar Guanabarino e a Crítica Musical no Brasil", financiada pelo CNPq, realizada na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), e coordenada pelo professor da instituição, Luiz Guilherme Goldberg, cujo objetivo é realizar a compilação, análise e publicação da totalidade das críticas musicais de Oscar Guanabarino. Aproveito inclusive para agradecer ao professor Luiz Guilherme o envio de extenso material sobre

Com formação de pianista[4], o crítico publicou uma série de artigos na *Revista Musical e Bellas Artes*[5], sob o título "O Professor de Piano", nos quais tornou pública sua crítica à situação das artes nacionais, especialmente nas instituições oficiais de ensino. Sua atuação no campo das artes consolidou-se com a crítica às grandes exposições de pintura e escultura realizadas pela Academia Imperial das Belas Artes e, após a proclamação da República, da Escola Nacional de Belas Artes, nas quais se notabilizou por criticar nomes ilustres da pintura brasileira, como Pedro Américo (GRANGEIA, 2005). Crítica que não poupou a produção do Instituto Nacional de Música (INM), a versão republicana do Conservatório Imperial.

A instalação do INM, nos primórdios do regime republicano, contou com a atuação de personagens como Leopoldo Miguez, primeiro diretor do INM, indicado para tal função, em janeiro de 1890. A participação de Miguez, e de outros músicos, na construção do novo regime é sintomática, aponta, Avelino Pereira, do conteúdo republicano de suas ideias e atos, permitindo situar nesse momento, a fundação, junto com o INM, de uma *República Musical* no Rio de Janeiro (PEREIRA, 2007: 67). As bases dessa *República Musical* se assentaram justamente em oposição às do Conservatório Imperial, deixando-se de lado a escola italiana, que tanto influenciou compositores brasileiros como Carlos Gomes, ao voltar-se para a tradição musical germânica e francesa. Nesse sentido, professores ligados ao antigo regime, qualificados como incompetentes, foram excluídos da nova instituição, sendo o caso mais conhecido o de Cavalier Darbilly (AUGUSTO, 2010). O crítico Guanabarino se posicionou veementemente contra a expulsão do professor, bem como reafirmou seu gosto ligado à estética italiana. Junto com Cavalier, fundou a Academia Livre de Música, inaugurada em 28 de março de 1897, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, atuando como membro do conselho deliberativo e professor de história da música e estética (GRANGEIA, 2005). Vale ressaltar que, segundo Avelino Pereira (2007), o crítico ressentia não ter sido incluído no corpo docente da instituição quando da formação do INM; provocando assim, uma profunda antipatia de Guanabarino para com a instituição, e todas as iniciativas que tivessem relação com Leopoldo Miguez, seu primeiro diretor.

---

o crítico, o que enriqueceu incrivelmente esse artigo e o convite para participar do I Simpósio Internacional de Música, realizado na UFPel, em outubro de 2017.

[4] Guanabarino teve lições de piano com Achille Arnaud e Louis Moreau Gottschalk (que teve grande influência no meio musical carioca na segunda metade do XIX) e de harmonia com Gioacchino Giannini (GRANGEIA, 2005).

[5] Publicada e editada pela Casa Arthur Napoleão & Miguez, que comercializava partituras e instrumentos musicais, de propriedade do pianista português Arthur Napoleão e do violinista Leopoldo Miguez, a revista circulou durante os anos de 1879 e 1880, e foi nela que Oscar Guanabarino (1851-1937) iniciou sua carreira, com uma coluna sobre música, em 1880. Sobre essa revista ver os estudos de Avelino Pereira (2013) e Alexandre Raicevich de Medeiros (2010, 2014).

Porém, segundo Maria Aparecida Passamae (2013), Guanabarino defendia um olhar crítico apolítico, ou seja, os críticos deveriam renunciar a quaisquer interesses políticos ou ideológicos, no processo de julgamento da arte, pois, a obra analisada deveria ter, para o crítico, autonomia estética. Um exemplo dessa convicção foi sua atuação no caso do novo hino nacional, quando Guanabarino foi responsável por lançar a campanha pela manutenção do hino de Francisco Manoel como hino nacional, ao invés de substitui-lo por outro, que seria escolhido em concurso. Explica Passamae que o fato de Guanabarino ser republicano[6] não o impedia de reconhecer que o antigo Hino Imperial, como obra de arte, era esteticamente superior às alternativas propostas no concurso. Ou seja, se politicamente Guanabarino alinhava-se com o novo regime, esteticamente mantinha-se afeito à estética italiana, daí a defesa entusiástica do ícone musical Carlos Gomes, rejeitado pelo INM. Segundo Grangeia (2005), para Guanabarino, somente o grande maestro teria sido capaz de desenvolver uma arte "brasileira", assim, o trabalho do crítico poderia ser considerado de "utilidade pública", pois, não tratava somente de "registrar impressões ou enfatizar simpatias, (...) mas de conduzir as opiniões tendo um método definido como base e assim, influenciar a própria condução do desenvolvimento das artes nacionais". Assim, uma das causas do 'atraso' nas artes brasileiras seria justamente a 'falta de gosto' da sociedade, algo que se explicava pela existência da escravidão e pela idolatria aos países europeus. Tanto na análise de Grangeia, quanto na de Passamae, fica claro que o crítico tinha um projeto político pedagógico, que, articulado à escrita da história da música no Brasil, procurava pensar a música como "expressão artística verdadeiramente nacional, ligada a um país republicano"; proposta que explicitou em seus artigos sobre o tema, publicados no jornal *O Paiz,* em maio de 1900, devido aos festejos do 4° Centenário do Descobrimento do Brasil[7].

Guanabarino também travou acirrado debate com outro crítico musical, Rodrigues Barbosa, que assinou durante 4 décadas a coluna *Teatros & Música* de crítica musical e teatral, no *Jornal do Commercio*; e com a revista *Gazeta Musical* (1891-1893). Segundo estudo de Clarissa Lapolla Bonfim de Andrade (2013), a revista tinha fortes vínculos com o INM, pois, seu diretor-proprietário e redator-chefe, respectivamente Fertin de Vasconcelos e Ignácio Porto-Alegre, eram professores do instituto. A polêmica começou no final de 1892, justamente porque a revista procurou rebater as críticas que Guanabarino fazia à instituição.

---

[6] Guanabarino militou pela república participando de eventos cívico-culturais; mas também político-militares; exemplo disso foi sua atuação na Revolução Federalista, como oficial honorário do Exército, cuja patente recebera de Floriano Peixoto (PASSAMAE, 2013).

[7] Os artigos eram *Evolução artística* e *A música I* e *II*; *apud* Passamae, 2013.

Passame (2013:11) resumiu muito bem a atuação do crítico ao colocar que ele estabeleceu um debate da maior importância para as artes e cultura brasileiras por quase meio século (de final do século XIX até a década de 1930), ao abordar uma "grande amplitude de temas correlacionados com as artes, desde a arquitetura de salas de concertos até a pedagogia do ensino do piano". Enfim, após essa breve revisão da bibliografia existente sobre o crítico, iniciamos este artigo abordando seu posicionamento acerca da guerra assolava a Europa, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e a posição de destaque que ele ocupava na imprensa carioca.

Em meados de 1916, a Primeira Guerra Mundial alcançava a frota brasileira com o torpedeamento do cargueiro Rio Branco por um submarino alemão, (DARÓZ, 2016, p. 59) –, ao final da crítica à peça *Servir,* do francês Henri Lavedan, Guanabarino deixava claro seu posicionamento perante a conflagração e que, segundo ele, predominava entre brasileiros: eram todos aliados! Apesar do governo brasileiro continuar neutro. A peça de Lavedan, escrita em 1912, abordava a relação conflituosa entre um pai, extremamente patriótico e devotado ao serviço militar, e seu filho pacifista. Segundo o crítico, um trecho específico da peça empolgava a plateia: a execução do hino francês, a Marselhesa. Suas notas levantavam os espectadores em aplausos frenéticos, que mais pareciam estar em um ato patriótico e não no teatro. Para o crítico, nenhum outro espetáculo havia causado tamanho efeito na plateia, o que era compreensível dado o momento histórico[8]. Personagem atuante na Associação Brasileira de Imprensa, Guanabarino propôs que os jornalistas brasileiros também se engajassem no esforço de guerra, auxiliando na arrecadação de doações em benefício dos soldados cegos, promovida pelo norte-americano Willy Rogers e pelos embaixadores dos países aliados[9].

Nome de prestígio no mundo jornalístico, no qual circulava desde finais do século XIX, Guanabarino tinha lugar cativo na coluna *Artes e Artistas* do jornal *O Paiz*. A coluna era uma das mais antigas da imprensa carioca a falar especificamente sobre concertos, peças teatrais e óperas, e saía, geralmente, na quarta página do periódico[10]. Na análise que fizemos das colunas do crítico (entre 1916 e 1917), percebemos que Guanabarino vinha reclamando da falta de espaço no jornal, sendo um dos melhores exemplos esse texto de maio de 1917:

---

[8] *O Paiz*, 29 de julho de 1916, p.3.
[9] *O Paiz*, 14 de julho de 1917, p.2.
[10] Segundo Fabiana Grangeia (2005), trata-se de um momento importante no Brasil, com o desenvolvimento de uma crítica de arte mais organizada, feita por especialistas, voltada para impulsionar as artes brasileiras, que, no final do século XIX, especialmente para *O Paiz*, vinculava-se diretamente à construção de uma identidade nacional republicana.

> Existe em todas as redações de jornais um prepotente que, alegando falta de espaço, insere ou não os artigos que lhe são confiados: é o paginador, que nos intimou ontem, pouco antes de uma hora, a escrever *curto*, sob pena de ficar sobre o *mármore*[11]. (O PAIZ, 15 mai, 1917: 2)

Em julho de 1917, uma nota da coluna *Artes e Artistas* avisava aos leitores do jornal que o texto de Guanabarino, planejado para aquela edição, não seria publicado por falta de espaço[12]. Tais citações são boas para pensarmos a 'cozinha do jornal', ou seja, sua dinâmica interna, e especialmente o fato de que, as matérias publicadas obedecem a uma lógica interna, há todo um jogo de interesses por detrás do que é, ou não, publicado. Colunistas como Guanabarino tinham que disputar espaço com imagens, ilustrações, e especialmente nesse momento, com as notícias sobre a guerra que assolava o mundo. Nesse sentido, a imprensa teve um papel primordial, servindo como elemento de mediação entre o que se passava no cenário de guerra e o Brasil (COMPAGNON, 2014).

A insatisfação do crítico o leva a mudar de jornal, porém, Guanabarino não vai para qualquer jornal, mas sim, para o tradicional e prestigioso *Jornal do Commercio*, um dos mais antigos do país. Em setembro de 1917, na coluna *O Canto do Velho*, também de sua autoria, na qual assinava sob pseudônimo de *Mattos Além*, anunciava em tom de pilheria sua saída do jornal *O Paiz*: "É que o meu desejo era anunciar aqui a fuga (fugida – não musical) do velho Guanabarino, acoitado, segundo afirmaram cá em casa, no *Jornal do Commercio*"[13] (O PAIZ, 5 set. 1917: 2). Assim, em um texto marcado pelo humor e pela ironia, descreve sua fuga do jornal no qual atuava a mais de duas décadas: "O Guanabarino fugiu como fogem os gatos, quando arde a casa em que moram; andava triste e, quando encontrou uma porta aberta em casa cômoda e de bela aparência, raspou-se sem dizer *miau!*"[14] (O PAIZ, 5 set. 1917: 2). A casa que arde é o jornal *O Paiz*, que sofreu um grande incêndio em 5 de agosto de 1917[15]; já a "casa cômoda e de bela aparência", o *Jornal do Commercio.*

Enfim, Guanabarino estreia no prestigioso jornal, no dia 18 de setembro de 1917, com a coluna semanal *Pelo Mundo das Artes,* publicada incialmente na primeira página, no pé da página, no espaço dedicado ao folhetim do jornal, e reservado aos nomes de maior prestígio

---

[11] *O Paiz*, 15 de maio de 1917, p.2.
[12] *O Paiz*, 10 de julho de 1917, p.8.
[13] *O Paiz*, 5 de setembro de 1917, p.2.
[14] Idem.
[15] Vale acrescentar que, antes do incêndio, o jornal andava em apuros financeiros, e seu proprietário, João Lage, foi acusado por Edmund Bittencourt, dono do *Correio de Manhã*, de ter provocado o incêndio para receber o dinheiro do seguro; sobre tal caso ver CASTILHO, 2013

que atuavam no periódico. No caso, cabe destacar que a própria inserção da coluna de Guanabarino no prestigioso espaço do *Folhetim do Jornal do Commercio* demonstrava a importância do crítico, bem como pode ser interpretada como uma das metamorfoses pela qual passa o folhetim no pós-Primeira Guerra Mundial (MEYER, 1996).

O título da nova coluna – *Pelo mundo das artes*, indicava que Guanabarino não se limitaria a escrever apenas sobre música, e que também não ficaria restrito ao cenário musical brasileiro:

> Pelo mundo das artes!
> Foi este o título que espontaneamente caiu da pena de quem envelheceu passando toda a vida em contato com as artes e artistas.
> Aceitamos esse título, não procurado, porque exprime tudo quanto desejamos deixar nesta página, semanalmente, através das artes e, sobretudo, do teatro; mas reconhecemos, também, que a época torna impropria essa reunião de palavras, e mormente, essa junção do mundo às artes, quando tudo na face da terra é sangue e fogo[16]. (JORNAL DO COMMERCIO, 18 set. 1917: 1)

Na explicação para o título, o tempo acumulado no ofício de crítico de arte aparece como fiador da coluna, que nascia em um momento 'impróprio', marcado pela guerra mundial. E, apesar de não ser o momento para expansão das artes, avaliava o crítico, era necessário que os "escritos surgissem como armas de combate e defesa (...) servindo de apoio a outras tantas forças que se congregarão"[17] (JORNAL DO COMMERCIO, 18 set. 1917: 1). Nas primeiras linhas, na coluna de estreia, Guanabarino afirmava seu desejo de transformar a pena em arma de batalha, e para tanto, contava efetivamente com mais espaço para publicar seus textos combativos e polêmicos. O restante da coluna é dedicado às fases do teatro nacional; encerrava com um pedido para que Walter Mocchi, empresário italiano concessionário do Teatro Municipal, inclui-se na temporada de 1918, em Roma, uma ópera de Henrique Oswald, segundo Guanabarino, "o mais notável dos músicos brasileiros"[18] (JORNAL DO COMMERCIO, 18 set. 1917: 1). A defesa da arte nacional será uma característica marcante da coluna, pois fazia parte do projeto musico-pedagógico que o crítico tinha para o Brasil. No caso, tal projeto é melhor percebido nas páginas da revista *Música*, produzida sob sua direção de maio a agosto de 1918, e tinha como base a música que se produzia no Instituto Nacional de Música (INM).

---

[16] *Jornal do Commercio*, 18 de set. de 1917, p.1.
[17] Idem.
[18] Idem.

A revista *Música* teve claramente duas fases. Em sua primeira fase contou com três números, publicados de novembro de 1917 a janeiro de 1918. Já a segunda fase, contou também com três números, publicados entre abril e agosto de 1918[19]. Vale lembrar que esses foram os únicos números encontrados na Biblioteca Nacional, e, considerando a falta de informações sobre o periódico, não podemos afirmar com certeza que a revista teve apenas esses 6 números publicados.

Anunciada com grande alarde pela imprensa, a revista foi lançada em novembro de 1917. Tinha como diretor o jornalista Basílio Vianna Júnior, e, como diretor-gerente, Henrique Tocci, presidente da Società Ausiliari della Stampa, uma sociedade de auxílio mútuo dos jornaleiros (atividade monopolizada pelos imigrantes italianos), fundada em 1906 por Gaetano Segreto, irmão do empresário teatral Paschoal Segreto (CAPPELLI, 162-163). Tocci também era proprietário, junto com Luiz Manzolillo, do jornal *O Bicho*, dedicado ao jogo do bicho[20]; e acionista da Sociedade Marques, Marinho & C., proprietária do jornal *A Noite*[21]. Devido à posição de Tocci, compreende-se o lançamento acompanhado de ampla divulgação em todos os principais jornais cariocas, que tinha como objetivo atiçar a curiosidade do leitor, não apenas com a promessa de uma revista elegante e de qualidade, mas também com a inserção de uma página humorística, no intuito de atingir o crescente público das revistas ilustradas, fartas de caricaturas. O anúncio ainda ressaltava o propósito da revista de primar pelo bom gosto, rivalizando com as melhores revistas do gênero, existentes na França, na Itália, na Inglaterra, e nos Estados Unidos. O sumário publicado no anúncio indicava sua composição: uma parte humorística (composta pela caricatura de Raul Pederneiras), uma literária, e outra musical. Além das novidades prometidas, como a capa colorida e a excelente qualidade do papel, o próprio formato da revista, com páginas maiores, acima do padrão, apontava para uma experiência diferenciada, mais elegante e sofisticada. Fica claro que o anúncio procurava atrair leitores recorrendo às características presentes nas revistas ilustradas da época, ou seja, a qualidade estética e o alto padrão de seus colaborares; uma estratégia amplamente utilizada na época, ressalta Tania de Luca (1999: 57).

A capa do primeiro número estampava uma imagem colorida de Enrico Caruso, um dos maiores tenores italianos, que havia se apresentado recentemente na capital[22], porém, tal

---

[19] Ao longo da pesquisa "Impactos da Primeira Guerra Mundial no cenário musical brasileiro", desenvolvida na FCRB, realizamos detalhada pesquisa acerca das duas da revista, que será publicada em breve. Para este artigo, apresentaremos uma versão resumida da pesquisa, focando em sua segunda fase, quando teve como diretor Oscar Guanabarino.
[20] *O Rio nu*, 18 de set. de 1912, p.2.
[21] *A Noite*, 5 de agosto de 1917, p.5.
[22] *Correio da Manhã*, 2 de junho de 1917, p.5.

escolha indicava também a ligação estreita da revista com o cenário musical italiano. O editorial deste primeiro número destacava os objetivos da revista; primeiramente, o desejo de trazer notícias de todas as partes do mundo, o que, apesar da excessiva presença do noticiário italiano, é feito. Encontramos referência às temporadas líricas na Espanha, na Argentina e até na Austrália. Outro cenário musical muito comentado é o francês, algo compreensível devido à considerável influência no Brasil; a famosa atriz Sarah Bernhardt foi, inclusive, alvo do editorial do segundo número da revista.

Uma ponderação que achamos deveras intrigante, presente no editorial assinado por Victor Vianna, é a avaliação sobre o momento no qual a revista era lançada, classificado como extremamente positivo, marcado pelo crescimento do público, estimulado pelo cinema. Ou seja, o contexto da guerra mundial não é mencionado. Porém, a guerra aparece na revista, do ponto de visto aliado, é claro, com a divulgação de músicas patrióticas francesas e italianas.

Nos números seguintes, a revista reservou espaço para a produção argentina, publicando dois tangos: "Gallinita", de Vicente Loduca, apresentado como "tango argentino"; e "El Choclo" (1903), de Ángel Villoldo, apresentado como "tango criollo". A publicação de tais partituras reforça certo caráter popular da revista, pois, como coloca Avelino Pereira (2012), "El Choclo", foi um dos primeiros sucessos de Villoldo. Além disso, a revista traz uma homenagem a Henrique Alves, músico extremamente popular, que se engajaria fortemente na produção da música popular urbana, sendo primeiro grande compositor de mágicas no Brasil.

O tom leve da revista pode ser percebido também nas publicações que classificamos como "curiosidades musicais", sendo que algumas delas podem ser percebidas também como *fait-divers*, notas banais, que se espalharam na imprensa no início do XX, e se tornaram uma forma extremamente eficaz de atrair leitores (GUIRAMÃES, 2010). Nesse sentido, temos o texto sobre "Os amores de Wagner", que narrava algumas das aventuras amorosas do músico com suas admiradoras[23]; outro exemplo trata de uma pequena nota sobre sua relação com o número 13, do qual Wagner tinha pavor[24].

Passamos então para outros aspectos da revista, atentando agora seus colaborares. Além do próprio Victor Vianna, temos publicações de José Joaquim de Medeiros e Albuquerque (ABL)[25], Claudio de Souza (Academia de Letras de SP)[26], Enéas Ferraz Filho[27], Alberto de

---

[23] *Música.* Ano 1, N. 1, novembro de 1917. Rio de Janeiro, FBN.
[24] "Ricardo Wagner e o número 13". *Música.* Ano 1, N. 2, dezembro de 1917. Rio de Janeiro, FBN.
[25] "A evolução da dança", por Medeiros e Albuquerque. *Música.* Ano 1, N. 1, novembro de 1917. Rio de Janeiro, FBN.
[26] "Os nossos escritores (Parodias)", por Claudio de Souza. Idem.
[27] "Dançarinas", por Enéas de Ferraz Filho. Música. Ano 1, N. 2, dezembro de 1917. Rio de Janeiro, FBN.

Oliveira[28] e Emilio de Menezes[29]. Dentre essas contribuições, cabe ressaltar o artigo "A Letra do Hino Nacional", de Osorio Duque-Estrada (da ABL), no qual o literato contestava as críticas feitas por Pedro de Melo[30] à sua letra para o hino nacional[31]. Duque-Estrada resolve colher opiniões acerca da adaptação de sua letra à música de Francisco Manoel; são reproduzidas no artigo as opiniões dos críticos Rodrigues Barbosa, Luiz de Castro e Oscar Guanabarino, além dos renomados músicos do INM, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Carlos de Carvalho. A escolha de Duque-Estrada de publicar um artigo tão relevante nesta revista demonstra a importância da mesma, pois, com certeza, não ele iria publicar sua defesa em qualquer periódico.

Outro ator relevante, que escreve longos artigos para a revista, é Carlos de Carvalho, professor de canto de INM. Publica no primeiro número da revista, um artigo intitulado "O Canto"[32], e no número seguinte, outro sobre "Ventriloquia"[33]. Suas alunas também são destacadas, porém, somente através de uma série de fotografias, nos números 2 e 3 da revista.

Em sua segunda fase, a revista continua com o mesmo diretor-gerente, o italiano Henrique Tocci, porém, seu diretor passa a ser Guanabarino, junto com Luiz Pastorino, figura conhecida na imprensa carioca (era sócio junto com Bastos Tigre na revista *D.Quixote* e também seu diretor-geral). No primeiro editorial dessa nova fase, Guanabarino ressalta que a revista reaparecia "com novo programa"[34], tratando não apenas de música, mas também de teatro e cinema. A revista em sua primeira fase também tratava de teatro e, um pouco, de cinema. Não residiam aí as principais diferenças entre as duas fases, elas estariam no caráter único que Guanabarino lhe imprimiria. Porém, esse primeiro número, como esclarece a nota da redação, publicada logo abaixo do editorial, teria saído incompleto, devido às grandes dificuldades do "momento atual", referência à guerra, ponto que seria reiterado ao longo do

---

[28] Publica um pequeno poema, intitulado "Envelhecendo". Idem.

[29] Publica dois poemas: "Tempo perdido" e "Canção de Inverno". *Música.* Ano 2, N. 3, janeiro de 1918. Rio de Janeiro, FBN.

[30] Há poucas informações sobre ele, sabemos apenas que era professor da Escola Normal de Piracicaba, e que também escreveu uma letra para hino, que julgava superior à de Duque-Estrada.

[31] Em 1908, Alberto Nepomuceno, junto com Olavo Bilac, propôs à Câmara dos Deputados que fosse aberto um concurso público para escolha de uma nova letra para o hino, porém o projeto não prosseguiu. No ano seguinte, Coelho Neto, eleito deputado federal pelo estado do Maranhão, retoma a ideia e reapresenta o projeto, que finalmente é aprovado, saindo vitorioso Joaquim Osório Duque-Estrada. Porém, a letra não foi oficializada naquele momento, devido ao longo debate que se travou sobre a adequação da letra aos arranjos de Francisco Manoel; um desses críticos era o próprio Pedro Melo; a letra de Duque-Estrada só foi oficializada em 1922 (Moraes, 2006)

[32] *Música.* Ano 1, N. 1, novembro de 1917. Rio de Janeiro, FBN.

[33] *Música.* Ano 1, N. 2, dezembro de 1917. Rio de Janeiro, FBN.

[34] *Música.* Ano I, N.1, abril de 1918. Rio de Janeiro, FBN.

editorial, como veremos a seguir. Assim, não teria sido possível a publicação de algumas peças estrangeiras e nacionais pretendidas nesse primeiro número, e o exemplar era considerado pela redação mais um "simples ensaio, um quase desanimo e projeto de adiamento" [35].

O primeiro número de relançamento traz na capa uma ao famoso músico francês, Claude Debussy, que havia falecido recentemente (março de 1918) e um trecho de sua ópera "Pelleas et Melisande" (1902)[36]. O número seguinte, referente aos meses de maio e junho, com novo layout, traz na capa Arthur Rubinstein[37], o pianista polonês que realizava sua primeira visita ao Brasil; por fim, o número de julho e agosto, estampa o compositor, pianista e dramaturgo espanhol, Issac Albeniz; uma das figuras mais importantes da história musical da Espanha, cujas composições fizeram parte do repertório de Rubinstein, daí sua escolha para capa; também é publicada, neste mesmo número, a partitura de "Navarra", de Albeniz[38].

É perceptível que a revisa, em sua segunda fase, pretende-se muito mais sóbria. A redefinição do formato acompanhava uma série de mudanças referentes ao seu público alvo:

> O Rio de Janeiro ressente-se da falta de uma revista como a Música quando existem outras destinadas a lisonjear vaidades como a publicação de retratos e fotografias de transeuntes das avenidas, de viajantes que chegam ou partem, de pessoas que assistem às festas e que concorrem aos divertimentos públicos; mas uma revista que trate da música e teatros sem intuitos exclusivamente industriais – essa não existe e era preciso cria-la[39]. (MUSICA, 1918)

Guanabarino descrevia em sua crítica as revistas de variedades, disponíveis ao carioca. Elaboradas para divertir um público heterogêneo, abordavam uma gama de assuntos: colunas sociais – com notícias sobre casamentos, banquetes e aniversários – política, humor, moda, e também crítica teatral e de arte; tudo isso recheado com muitas fotos e caricaturas (De Luca, 1999: 56). Ou seja, ao procurar se diferenciar do que havia no mercado, Guanabarino propunha um projeto deveras importante, mas de difícil execução, daí a sugestão do crítico: a revista deveria ser um periódico semioficial, ligado ao Instituto Nacional de Música. A conexão com o INM é explicitada no editorial, o que complementa seus objetivos para com a revista:

> Aqui registraremos todo o movimento do Instituto Nacional de Música e, se tivermos elementos, traçaremos o seu histórico, desconhecido, quase, pelos alunos d'aquele estabelecimento de ensino artístico tão moderno e tantas vezes reformado. Assim tencionamos publicar pequenas biografias dos alunos que ali obtiveram o primeiro

---

[35] Idem.
[36] Idem.
[37] *Música.* Ano II, N. 5, maio e junho de 1918. Rio de Janeiro, FBN.
[38] *Música.* Ano II, N. 7 e 8; julho e agosto de 1918. Rio de Janeiro, FBN.
[39] *Música.* Ano I, N.1, abril de 1918. Rio de Janeiro, FBN.

> prêmio dos vários cursos, segundo a ordem de antiguidade, e igual homenagem prestaremos aos seus dignos diretores e professores[40]. (MUSICA, 1918)

A proximidade com o INM e o intuito da revista de trabalhar de forma tão articulada com ele, foge, em um primeiro momento, da relação de Guanabarino com a instituição, descrita anteriormente. Porém, desde 1916, a relação do crítico com o INM havia se alterado profundamente, devido a entrada em sua direção de Abdon Milanez[41], amigo de Guanabarino.

O evento levantou muitas polemicas no cenário musical carioca, afinal, Milanez era compositor de operetas e outros gêneros de 'música ligeira', tendo alcançado sucesso como colaborador de Artur Azevedo, importante autor e produtor do teatro de revista carioca (PEREIRA, 2007: 304-307). Sua formação era um misto de engenheiro, político, diplomata e músico de conhecimentos limitados, cuja carreira ascendeu junto ao teatro musicado, com composições de sucesso como tangos, valsas, jongos e polcas. Ou seja, faltava a Milanez uma formação rebuscada e pesava sua atuação marcante junto ao mundo da música popular (AUGUSTO, 2010: 267-269).

Escrevendo sob o pseudônimo de *Mattos Alem*, na coluna *O Canto do Velho*, ainda no jornal *O Paiz,* Guanabarino criticou a escolha do presidente Wenceslau Brás pelo seguinte motivo: os concertos organizados pelos alunos do instituto tinham nos programas peças dos respectivos diretores, e executavam com frequência as suas obras. Algo que ele chamou de "chaleirismo musical", ou bajulação[42], que teve então três fases referentes aos seus diretores: Miguez, Oswald e Nepomuceno. Como o novo diretor tinha um repertório composto majoritariamente por músicas populares urbanas, o crítico temia pelo programa que seria, a partir de então, executado nos concertos: "Estou tremendo, agora, com a nova variante dos programas, porque vamos ter *Donzela Theodora*, frita, ensopada, de escabeche, com ou sem pirão, de espeto ou de panela"[43]. Guanabarino admite também que tinha um candidato, a favor do qual escreveu cartas para o presidente e ministros: o senador mineiro Francisco Sales, "bom músico, como todos os mineiros, com a vantagem de não ser compositor, sem influência, portanto, nos futuros programas dos futuros concertos"[44]. Porém, a atuação de Milanez passou

---

[40] *Música.* Ano I, N.1, abril de 1918. Rio de Janeiro, FBN.

[41] Com o falecimento de Miguez em 1902, assumiu a direção do INM, Alberto Nepomuceno. Essa seria sua primeira atuação frente à instituição, que, por conta de divergências internas, durou pouco mais de um ano. O retorno à direção do INM deu-se em 1906, e estendeu-se até 1916. Já Milanez ficou na direção do INM até 1922, quando se aposentou.

[42] O termo remete aos aduladores do senador gaúcho Pinheiro Machado (importante figura do cenário político da Primeira República) que disputavam o privilégio de carregar a chaleira para repor a água de seu chimarrão.

[43] *O Paiz*, 4 de nov. de 1916, p.2.

[44] Idem.

a receber elogios de Guanabarino. Segundo o crítico, o novo diretor havia feito "ressurgir aquela casa de ensino artístico de há muito anarquizada (...), desde que desapareceu o fundador do estabelecimento – Leopoldo Miguez"[45]; apesar de Milanez não ser um grande músico[46].

Retomando o editorial da revista *Música*, percebemos então que Guanabarino aproveitava a oportunidade para colocar em prática todo um projeto que tinha para a música e as artes no Brasil; contribuindo para a escrita de uma história da música no Brasil, segundo sua perspectiva, cuja narrativa tinha como base os ilustres alunos e professores do INM. Porém, não todos. A seleção feita por Guanabarino foi fiel aos seus desafetos, como veremos a seguir.

O relançamento da revista, em abril de 1918, difere consideravelmente de seu lançamento em novembro de 1917. São poucas as informações acerca do ressurgimento do periódico publicadas na imprensa, encontramos algumas referências na revista *D. Quixote*, o que era esperado, dado que também contava com a atuação de Luiz Pastorino; e no jornal *O Paiz*, na velha coluna *Artes e Artistas*, para a qual Guanabarino contribuiu por longo tempo.

Outra diferença com relação à primeira fase foi avaliação dos impactos da guerra no cenário artístico. No primeiro editorial, em novembro de 1917, a guerra não é mencionada; já no de abril de 1918, é um fator relevante, que poderia tornar extremamente difícil a manutenção da revista, isto porque, a guerra havia paralisado a produção europeia, essa "guerra dos bárbaros", criada pela "casta militar prussiana"[47], avaliava Guanabarino. Uma afirmação que deixava patente seu posicionamento, e o da revista, em defesa dos aliados, uma característica já perceptível em sua primeira fase. A revista publica uma música francesa, com o título de "Y a pas a s'en faire", letra de Eugene Ricau e música de Louis Bousquet, que exaltava a esperteza dos parisienses, por não se preocuparem com possíveis ataques inimigos, simplesmente porque não havia nada que eles pudessem fazer para evitá-los[48]. Já a *Canção do Tiro da Imprensa*, com música do maestro Francisco Braga e versos de Felix Pacheco, tocava em um ponto muito importante: a mobilização da imprensa brasileira durante a guerra.

Segundo Sidney Garambone (2003), em princípios de 1917, a imprensa carioca rompeu a neutralidade e iniciou uma intensa mobilização a favor dos aliados[49], a canção, bem como, a

---

[45] *O Paiz*, 16 de maio de 1917, p.4.
[46] *Jornal do Commercio*, 23 de abril de 1918, p.2.
[47] *Música*. Ano I, N.1, abril de 1918. Rio de Janeiro, FBN.
[48] *« Le Parisiens, nés malins ; N'se sont jamais fait d'bile ; Au sujet des Zepp'lins ».* Idem.
[49] Contudo, trabalhos mais recentes, como os de Carlos Roberto de Melo Almeida (2015), sobre os boletins de Júlio Mesquita no jornal que dirigia, o *Estado de S. Paulo*, demonstram que o abandono da neutralidade por alguns periódicos ocorreu já no primeiro semestre dos combates. Nesse sentido, cabe assinalar que ainda não foi devidamente mapeado o comportamento da imprensa brasileira com relação à guerra, sendo possível conjecturar variações no posicionamento da mesma.

formação do "Tiro de Imprensa"[50] é fruto desse envolvimento, que, como vemos, contou com personagens importantes da imprensa carioca, como Felix Pacheco, diretor-proprietário do *Jornal do Commercio*, e membro da Academia Brasileira de Letras; já a música foi composta por, ninguém menos, que Francisco Braga, professor de fuga, contraponto e composição do Instituto Nacional de Música.

A guerra também aparece em outros artigos da revista, como por exemplo, no artigo de Delgado de Carvalho sobre Claude Debussy. O antigo bibliotecário do INM inicia sua narrativa reforçando que o drama vivido pela França, causado pela guerra, se aprofundou ainda mais devido à perda do grande músico:

> A França que, na hora atual, se apresta para enfrentar a massa bruta de preceitos que maculam o seu glorioso território, a França que transforma os seus nervos sensíveis em dardos de aço, com que vai pôr em fuga os perversos Hunos, acaba de ser, bem fundo, ferida no seu coração de mãe, orgulhosa de possuir filhos como aquele cujo nome encima estas linhas[51]. (MUSICA, 1918)

Já sobre o músico, Delgado de Carvalho reforça seu destaque no cenário musical francês como "chefe de uma escola que, a princípio, não logrou ser aceita", mas que legou "gemas fulgurantes que, para sempre resplandecerão no mostruário artístico da França"[52]. Quanto à recepção de Debussy no Brasil, Delgado avalia que, além de sua música ainda ser pouco conhecida, provocava também uma "coisa estranha a ferir-nos os tímpanos"[53]. Porém, possuía importantes seguidores, que se ocupavam de divulga-la, e dava como exemplo Godofredo Leão Veloso, professor do INM, e "suas discípulas". No caso, uma dessas "discípulas" era Nininha Veloso-Guerra, filha do professor, que ascenderia nesse momento como uma das principais interpretes de Debussy no Brasil.

Do artigo sobre Debussy, podemos concluir que os colaboradores da revista eram livres para escrever de acordo com suas opiniões. Isto porque, Guanabarino era notoriamente avesso à música produzida por Debussy, opinião que expõe no editorial do número seguinte da revista[54]. Segundo Guanabarino, o texto era uma resposta às críticas que recebeu por ter dado a Debussy um necrológio muito sucinto.

---

[50] O Tiro Brasileiro de Imprensa, ou Tiro de Guerra n.525, cujo presidente era Felix Pacheco, tinha o formato dos clubes de tiro organizados por civis que se espalharam pelo país na primeira década do século XX, especialmente durante a atuação de Hermes de Fonseca como ministro da guerra (MCCANN, 2007).
[51] *Música.* Ano I, N.1, abril de 1918. Rio de Janeiro, FBN.
[52] Idem.
[53] Idem.
[54] *Música.* Ano II, N. 5, maio e junho de 1918. Rio de Janeiro, FBN.

Apesar de reconhecer que Debussy havia adquirido um número considerável de admiradores, com "sua escola ultramoderna", Guanabarino se recusava a reconhece-lo como um "artista universal", pois, "sua produção esquisita e, em alguns casos, incompreensível", ficava limitada "a pequenos grupos de pescadores de originalidades prontos a aplaudir todas as extravagancias que surgem nas artes"[55]. Além disso, em sua opinião, muito dos que se diziam adeptos do músico francês, o faziam apenas porque seguiam uma "moda"[56]. Para Guanabarino, essa produção "esquisita", que estava na "moda", era explicada segundo seu contexto de produção, e esse contexto remetia justamente às primeiras décadas do século XX:

> É fato sabido que, nas grandes épocas históricas, de corrupção de costumes, dá-se, ao mesmo tempo, entre outros fenômenos, a perversão dos sentimentos, que se relacionam com as artes. A atualidade é, sem que se possa contestar, de corrupção quase universal; e assim como na pintura surgiram as maluquices do "cubismo" e do "futurismo", também apareceram na música as formas sem nexo e desprovidas de interesse para os amadores[57]. (MUSICA, 1918)

Não era a primeira vez que Guanabarino fazia tal associação. Em artigo publicado em julho de 1917, no qual avaliava uma apresentação de Darius Milhaud[58], o crítico já deixava claro sua incompatibilidade com Debussy, e seus descendentes, que, segundo ele, seguiam "servindo aos caprichos de ritmos desordenados, com sacrifício da poesia musical, da sua alma, da sua verdadeira estética". Essa 'desordem' impregnava as artes de uma forma geral, sendo bons exemplos disso o "cubismo" e o "futurismo", que, junto à música de Debussy, produziam o "século de arte anarquizada", e sua consequência lógica: "a guerra alemã"[59].

Cerca de um ano após o retorno do jovem músico a França, Guanabarino aproveitou para dizer o que realmente pensava de sua música:

> Podemos (...) falar com desafogo e dizer que as suas composições são insuportáveis, feias, enfadonhas, sem nexo, sem arte e sem bom senso. Dizem que esse primeiro prêmio do Conservatório de Paris é muito apreciado na capital francesa. Pode ser, não o negamos. É possível que tenha a sua roda de admiradores naquela capital como a teve e tem aqui; mas o argumento não tem valor porque em Paris bebem-se toneladas de absinto e nem por isso essa droga deixa de ser desagradável e nociva. O absinto é consumido por indivíduos que sofrem da perversão do paladar, como os que têm o ouvido pervertido recebem talvez com sinceridade a música do Sr. Milhaud. Muitos mais nos admira a coragem de quem executa essas composições do que a

[55] Idem.
[56] Idem.
[57] Idem.
[58] Como secretário particular do novo representante francês no Brasil – o poeta e diplomata, Paul Claudel – Milhaud teve uma atuação marcante, entre 1917 e 1918, tanto na organização de uma série de eventos beneficentes, como nas relações que construiu, circulando entre os músicos brasileiros mais importantes do período. Sobre a atuação de Milhaud ver artigo FAGUNDES, 2017.
[59] *O Paiz*, 11 de julho de 1917, p.11.

> coragem de quem as compõe e publica[60]. (JORNAL DO COMMERCIO, 30 set. 1919: 2)

A crítica ao modernismo francês e seus seguidores no Brasil foi uma constante nos textos de Guanabarino, a ponto do crítico caracterizar como "fanatismo" a relação de alguns músicos brasileiros, como Godofredo Leão Velloso, com o ícone da música erudita francesa, Claude Debussy[61].

Como prometido no primeiro editorial de Guanabarino, boa parte dos três números da revista *Música* foi dedicada ao INM, mais precisamente à produção de um histórico dos principais nomes da instituição, um histórico cuja montagem atribuímos ao crítico. Um bom exemplo disso é a homenagem a Henrique Oswald, na forma de uma pequena biografia, que acompanhou a publicação da partitura de sua "Sinfonia I". Apesar da matéria não ser assinada, a pequena biografia traz algumas linhas nada agradáveis sobre Leopoldo Miguez, grande desafeto de Guanabarino. A biografia narra o sucesso precoce de Henrique Oswald, que partiu aos 16 anos para a Itália, com uma pequena pensão de D. Pedro II. Com o falecimento de Miguez, era preciso encontrar outro músico brasileiro que reunisse "as condições artísticas do diretor que se finara"[62], que "era de uma energia a toda prova, verdadeiro ditador, resolvendo tudo por si sem atender a nenhuma consideração que não estivesse de acordo com o seu modo de pensar"[63]. Já Oswald era "diametralmente oposto", pois, segundo a biografia apologética, "era delicado, tímido mesmo", de forma que:

> (...) não calculou que os novos encargos não encontrariam no seu caráter bondoso, fraco, delicadíssimo, as qualidades necessárias para dirigir uma corporação que tendia, naturalmente, para indisciplina e que procuraria desafogar-se da pressão que exercera sobre todos o arbitrário diretor extinto; resolve abandonar aquele posto de sacrifício, onde não compreendido, sofrendo hostilidades de invejosos e até de ineptos[64]. (MUSICA, 1918)

Os ataques a Miguez continuam em outro artigo, esse assinado por Guanabarino, publicado mesmo número da revista. Sob o título de "Erro inveterado"[65], o crítico argumentava que a gramática musical "Elementos de Teoria Musical", escrita pelo antigo diretor do INM, e adotada pelo Conselho da Instrução Pública para ser usada nas escolas primárias do 1º e 2º

---

[60] *Jornal do Commercio*, 30 de set. de 1919, p.2.
[61] *Jornal do Commercio*, 02 de abril de 1918, p.2.
[62] *Música*. Ano I, N.1, abril de 1918. Rio de Janeiro, FBN.
[63] Idem.
[64] Idem.
[65] Idem.

grau", continha inúmeros "erros"[66]; cabia então aos professores do instituto e seu atual diretor, Abdon Milanez, corrigi-los.

Artigos de conteúdo extremamente técnico e pedagógico eram comuns na segunda fase da revista. Afinal, essas eram características dos artigos de Guanabarino, e que estariam presentes no último editorial da revista, publicado em julho e agosto de 1918, no qual o crítico faz uma análise da atuação de Arthur Rubinstein, especificamente sua postura ao piano, e de como ela servia de exemplo para as alunas do Instituto. Outro ponto, destacava Guanabarino, era a agilidade de Rubinstein nas oitavas, "gênero de mecanismo em regra muito descurado pelos nossos professores e pelos discípulos"[67].

As apresentações do polonês também foram alvo de sua coluna no *Jornal do Commercio,* na qual Guanabarino procurou diferenciar a sua crítica das demais, pois, segundo ele, o "único defeito" do pianista; "e que não deu na vista dos críticos que preferiram dizer que o Sr. Arthur Rubinstein não tinha alma chopiniana"[68], foi um certo descomedimento na execução de determinadas obras:

> O grande artista, dotado de assombrosa agilidade, em todos os gêneros exagera, as vezes, as passagens rápidas para fazer prevalecer os seus recursos de mecanismo. Várias vezes notáramos isso; e em tais ocasiões a rapidez era de tal ordem que as pessoas que não conhecessem bem a composição executada não chegariam a perceber os desenhos musicais[69]. (JORNAL DO COMMERCIO, 2 jul. 1918: 2)

Por fim, qualifica de "esquisitices", algumas das obras selecionadas por Rubinstein para figurar no repertório dos concertos, como a composição do russo Alexander Nikolayevich Scriabine, *Vers la flamme*, que avalia ser "de um cubismo revoltante"; achava inusitada sua inclusão no repertório, e relatou ter interpelado o artista sobre o assunto[70].

Porém, tais críticas não ofuscaram o brilhantismo das apresentações de Rubinstein, que passaram a ser utilizadas como referência pela revista *Música* para avaliar as performances das pianistas brasileiras que se apresentavam na capital.

Como exemplo, temos a crítica feita à apresentação da pianista Irene Nogueira da Gama. Com um programa em que quase todos os números haviam sido executados Rubinstein,

---

[66] Idem.
[67] *Música*. Ano II, N. 7 e 8, julho e agosto de 1918. Rio de Janeiro, FBN.
[68] Arthur Rubinstein surpreendeu a crítica brasileira ao interpretar de uma forma inusitada os Nocturnos de Chopin, parte dessa crítica não gostou da inovação e o acusou de não ter uma 'alma chopiniana', ou seja, de não ter compreendido Chopin.
[69] *Jornal do Commercio*, 2 de julho de 1918, p.2.
[70] *Jornal do Commercio*, 2 de julho de 1918, p.2.

a jovem pianista havia se exposto a um "perigoso confronto" [71], avaliava a crítica. Porém, nesse confronto, apesar da pouca idade, a artista brasileira não saiu perdendo. A revista previa então, um futuro brilhante para a pianista. Outra apresentação que impressionou foi a de Antonietta Rudge Muller, a discípula do maestro Luigi Chiafarelli, do conservatório paulista, mesmo se apresentando para um público que "ainda estava sob a grande impressão deixada pelo célebre pianista Arthur Rubinstein"[72].

Seja a gramatica musical, ou a performance de Rubinstein, tudo acabava girando em torno do INM. Associado a isso, temos ainda o histórico dos primeiros alunos que ganharam prêmios na instituição: Elvira Bello, primeira aluna laureada pelo Instituto (primeiro prêmio de piano)[73]; Guiomar Nogueira da Gama, primeiro lugar no concurso para a única vaga da classe de violino, do professor Humberto Milano[74]; professor Carlos de Carvalho, segundo aluno a obter primeiro prêmio em concurso[75]; Camilla da Conceição, primeiro prêmio em 1895, era também docente do instituto[76]; Costa Pereira, primeiro prêmio por unanimidade, no concurso realizado em janeiro de 1918[77]; e João Octaviano Gonçalves, aluno laureado do instituto[78], que tem inclusive, duas composições suas publicadas na revista[79].

Francisco Braga também é homenageado, com uma pequena biografia, que ressaltava sua especial contribuição, ao compor a música da "Canção de Tiro de Imprensa"[80]. Outro homenageado é Pedro Assis, professor de flauta do instituto, que assumiu a cadeira após o falecimento de Duque Estrada Meyer. A biografia ressaltava seu enorme talento, tendo se apresentado junto de Camille Saint-Saens, quando de sua vinda ao Brasil em 1869[81]. Uma ausência notória, nessa seleção de homenageados, é Alberto Nepomuceno. Diretor por duas vezes do INM, maestro e compositor renomado, Nepomuceno agregava todos os componentes necessários para figurar nas páginas da revista. Podemos atribuir tal ausência ao fato de que o maestro era, assim como Miguez, um antigo desafeto de Guanabarino, porém, cabe acrescentar que o músico também não recebe destaque na primeira fase da revista.

---

[71] *Música.* Ano II, N. 5, maio e junho de 1918. Rio de Janeiro, FBN.
[72] *Música.* Ano II, N. 7 e 8, julho e agosto de 1918. Rio de Janeiro, FBN.
[73] *Música.* Ano I, N. 1; abril de 1918. Rio de Janeiro, FBN.
[74] Idem.
[75] Idem.
[76] *Música*. Ano II, N. 5; maio e junho de 1918. Rio de Janeiro, FBN.
[77] Idem.
[78] Idem.
[79] São elas: "Tambourini"; em *Música*. Ano II, N. 5; maio e junho de 1918; e "Folha D'Álbum", em *Música*. Ano II, N. 7 e 8; julho e agosto de 1918. Rio de Janeiro, FBN.
[80] Segundo a biografia, a homenagem ao maestro deveria ter sido publicada justamente no primeiro número de revista, devido à publicação dessa composição. *Música.* Ano II, N. 5, maio e junho de 1918. Rio de Janeiro. FBN.
[81] *Música.* Ano I, N. 7 e 8, julho e agosto de 1918. Rio de Janeiro, FBN.

Fora da capital e do INM, vemos poucos homenageados nas páginas de *Música*. Apenas Luigi Chiaffarelli, de São Paulo, e suas pupilas, que vinham se apresentar no Rio de Janeiro, para receber seu 'selo de qualidade'. Chiaffarelli é descrito como "um revolucionário, um artista de tino, guiado pela sua força de vontade e baseado na consciência do seu valor", cujo destaque maior dava-se no âmbito da docência. Suas pupilas eram aclamadas na capital como "notáveis pianistas, verdadeiras celebridades"[82], dentre elas, as consagradas, Guiomar Novaes e Antonieta Rudge.

São publicadas algumas notícias sobre artistas de outros estados[83], mas o foco é mesmo o Rio de Janeiro; daí a importância de se destacar novos empreendimentos na área de educação musical; como a Escola Ars et Vox, uma escola de canto, fundada pela atriz e cantora, Elena Theodorini. A escola torna-se inclusive parceira publicitária da revista[84].

Com relação às partituras publicadas, elas seguem minimamente a razão dos homenageados em suas páginas: "Tambourini"[85] e "Folha D'Album"[86], ambas de João Octaviano Gonçalves; "Pauvre Berger. Pièce pour orchestre", de Delgado de Carvalho[87], dedicado a Madame Luiz Betim Paes Leme; "Mandei um terno suspiro", do Marquês de Sapucaí[88]; e "Navarra", de Issac Albeniz[89]. Enfim, em sua segunda fase, a revista assumia um caráter mais enfadonho, devido aos inúmeros artigos biográficos de alunos e professores do INM; para o qual também contribuem os textos extremamente técnicos de Guanabarino. A música reproduzida e enaltecida em suas páginas se fazia no INM, no máximo em São Paulo; um padrão que deveria ser expandido para todo o país; elemento central no projeto que Guanabarino tinha para a música nacional brasileira.

Chegava ao fim ano de 1918. Na Europa, selada a paz na Conferência de Versalhes, dava-se início a um árduo e custoso processo de reconstrução dos países devastados pela guerra. Guanabarino, em sua coluna, fazia elucubrações sobre o futuro da Alemanha, "o país que se considerava invencível (...) humilha-se, entrega o seu território aos vencedores", afirmava o crítico. Porém, havia algo capaz de assegurar sua reconstrução: a sua arte.

---

[82] *Música.* Ano II, N. 5, maio e junho de 1918. Rio de Janeiro, FBN.
[83] "Prudência Cardoso" (do Rio Grande do Sul); "Alice Alves da Silva". *Música.* Ano I, N. 1, abril de 1918
[84] São publicados vários artigos sobre o progresso da instalação da escola canto na cidade e sua fundadora: "Elena Theodorini" (Ano I, N.1, abril de 1918); "Escola Ars et Vox" (Ano II, N. 5, maio e junho de 1918); anúncio publicitário da "Escola de Superior de Canto Helena Theodorin" (Ano II, N. 7 e 8, julho e agosto de 1918).
[85] *Música.* Ano II, N.5, maio e junho de 1918.
[86] *Música.* Ano II, N. 7 e 8, julho e agosto de 1918.
[87] *Música.* Ano II, N.5, maio e junho de 1918.
[88] Idem.
[89] *Música.* Ano II, N. 7 e 8, julho e agosto de 1918.

> Como poderá atestar amanhã a sua existência? Quase que exclusivamente pela sua arte, pelos seus compositores, sobretudo: por Beethoven, por Wagner, Schumann, Bach, Mendelssohn, Mozart, Haydn e tantos outros da mesma raça. A nação que conserva a sua arte, o seu idioma, a sua literatura, não morre[90]. (JORNAL DO COMMERCIO, 3 dez. 1918: 2)

Guanabarino aproveitava o exemplo alemão para reafirmar uma de suas missões: "Repetiremos sem cessar e sem fadigar: precisamos cuidar da arte brasileira"[91]. Porém, qual seria a estética adequada? O crítico selou seu destino ao ir contra a música nacionalista surgida com o movimento modernista. Porém, podemos lhe dar o devido prêmio de lutador, lutou arduamente por espaço na grande imprensa carioca para as artes, e principalmente para a música. O uso desse espaço em prol de uma arte nacional, em moldes e padrões diferentes dos que ficariam assentados pelos modernistas, determinou seu esquecimento na história e na memória nacionais.

Referências:

Revistas
Música. Acervo de Música e Arquivo Sonoro. Fundação Biblioteca Nacional.

Jornais
Fundação Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital. Disponível em http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/ Acesso em 14 de agosto de 2017.
A Noite. Rio de Janeiro.
O Paiz. Rio de Janeiro.
O Rio nu. Rio de Janeiro.
Correio da Manhã. Rio de Janeiro.
Jornal do Commercio. Rio de Janeiro.

Livros e artigos
ALMEIDA, Carlos Roberto de Melo. *A Grande Guerra (1914-1918) e os Boletins de Júlio Mesquita.* Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. 27 a 31 de julho de 2015. Florianópolis – SC.

ANDRADE, Clarissa Bonfim Lapolla. *A GAZETA MUSICAL. Positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil.* São Paulo: Editora Unesp, 2013.

AUGUSTO, Antonio José. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República.* Rio de Janeiro: Folha Seca: Funarte, 2010.

CAPPELLI, Vittorio. *A belle époque italiana no Rio de Janeiro. Aspectos e histórias da emigração meridional na modernidade carioca.* Niterói: Eduff – Editora da Universidade Federal Fluminense, 2015.

---

[90] *Jornal de Commercio,* 03 de dezembro de 1918, p.2.
[91] Idem.

CASTILHO, Marcio de Souza. “O amigo incondicional de todos os governos”: a trajetória de João Lage em O Paiz nos primeiros anos da República. In: *Anais 9º Encontro Nacional de História da Mídia*, 2013. Disponível em http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/ Acesso em 14 de ago. de 2017

COMPAGNON, Olivier: *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra.* Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

COSSENTINO, Raffaele. *La Canzone napoletana dalle origini ai nostri giorni: Storia e protagonisti.* E-book: Rogiosi editore, 2015. Disponível em: https://books.google.com.br

DE LUCA, Tania. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação.* São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Imprensa a serviço do progresso. In: DE LUCA, Tania; MARTINS, Ana Luiza. *História da imprensa no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2008.

GARAMBONE, Sidney. *A primeira Guerra Mundial e a imprensa brasileira.* Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte, 1826-1861.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GRANGEIA, Fabiana de Araújo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabarino: artes plásticas no século XIX.* Dissertação de Mestrado em História da Arte. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

GUIMARÃES, Valéria. A Revista *Floreal* e a recepção aos *faits divers* na virada do dezenovevinte. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 274-290, jul. 2010.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milaud no Brasil. Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana. Rio de Janeiro: Editora Reler, 2010.

_____ (org.). O boi no telhado. Darius Milhaud e música brasileira no modernismo francês. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Salles, 2012.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Paschoal Segreto "Ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883 - 1920).* Rio de Janeiro, 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

MCCANN, Frank D. *Soldados da Pátria: história do exército brasileiro, 1889-1937.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MEDEIROS, Alexandre Raicevich de. MEMÓRIAS DE ARTHUR NAPOLEÃO. Anais do XIV Encontro Regional da Anpuh-Rio. Memória e Patrimônio, 2010.

_____ A Revista Musical & de Bellas Artes (1879-1880) e o Panorama Musical do Rio de Janeiro no fim do século XIX. Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio, 2014.

MEYER, Marlyse. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOLINA, Matias M. *História dos jornais no Brasil.* Volume 1. Da era colonial à Regência (1500-1840). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MORAES, Renata Figueiredo. O Brado Retumbante. *Nossa História* (São Paulo) , v. 36, p. 55-59, 2006.

NOLAN, Michael. “The Eagle Soars over the Nightingale”: Press and Propaganda in France in the Opening Months of the Great War. In: PADDOCK, Troy. *World War I and Propaganda.* Leiden, Boston: Brill, 2014.

OLIVEIRA, Jane Gonçalves de. *Francisco Braga e suas obras para piano solo.* Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2008.

PADDOCK, Troy. *World War I and Propaganda.* Leiden, Boston: Brill, 2014.

PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. *Oscar Guanabarino e sua produção crítica de 1922.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2013.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política. Alberto Nepomuceno e a República Musical.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

_____ *Buenos Aires, história e tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras”.* Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2012.

_____ Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). Anais do XXVII Simpósio Nacional de História, 2013.

PIRES, Lívia Claro. *Intelectuais nas trincheiras: a Liga Brasileira pelos Aliados e o debate sobre a Primeira Guerra Mundial (1914-1919).* Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

_____. Abaixo as armas! O discurso a favor da neutralidade no debate sobre a Primeira Guerra Mundial no Brasil (1914-1917). *Em tempo de HISTÓRIAS.* N.º 24, Brasília, Jan-Jul, 2014.

SCHMID, Marion. À bas Wagner! The French Press Campaign against Wagner during World War I. In: KELLY, Barbara L. (org.). *French music, culture and national identity, 1870-1939.* Rochester: University of Rochester Press, 2008. p. 77-91.

SILVA, André Felipe Cândido. Nas trincheiras do front intelectual Henrique da Rocha Lima e a Primeira Guerra Mundial no *Jornal do Commercio*. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 31, n. 57, p. 635-671, set/dez 2015.

SILVA, Cleida Lourenço. *Ernesto Nazareth em suas relações com seus contemporâneos nacionalistas.* Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, 2005.

SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema. In: *Música*. 2ª reimpr. Da 2ª ed. São Paulo, 2004 (O nacional e o popular)

SONDHAUS, Lawrence. *A Primeira Guerra Mundial. História Completa.* 1ª ed., 1ª reimp. São Paulo: Contexto, 2014.

SISKIND, Mariano. The spectacle of War at a distance: Latin American Modernistas in World War I. *MLN.* Vol. 1, nº. 2, Março de 2015 (Hispanic Issue), pp. 234-255.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das Letras. Literatura, Técnica e Modernização no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TATO, María Inés. Nacionalismo e internacionalismo em la Argentina durante la Gran Guerra. *Projeto História*, São Paulo, n.36, p. 49-62, jun. 2008.

_____Luring neutrals. Allied and German Propaganda in Argentina during the First World War. In: PADDOCK, Troy. *World War I and Propaganda.* Leiden, Boston: Brill, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro* (vol. III: século XX [2ª parte]). São Paulo: Ed. 34, 2002. Disponível em: https://books.google.com.br

VALENÇA, Suetônio Soares. Polca, lundu, polca-lundu, choro, maxixe. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invasão do carioca. Rio de Janeiro: FCRB, Topbooks, 2000.*

VELLOSO, Mônica Pimenta. As distintas retóricas do moderno. In: OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta; LINS, Vera. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930.* Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

VOLPE, Maria Alice. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s.* The University of Texas: Tese de doutorado. Austin, 2001.

A música na imprensa brasileira no longo século XIX: interdisciplinaridade e metodologia para um mapeamento editorial e construção de base de dados

Maria Alice Volpe
Universidade Federal do Rio de Janeiro & Academia Brasileira de Música
volpe@musica.ufrj.br

A música tem sido assunto constante na imprensa periódica do Brasil desde o século XIX. Propomos uma abordagem sistemática dessas fontes de pesquisa, visando aos desdobramentos possíveis para uma compreensão da música como parte integrante da história cultural. A diversidade do conteúdo relacionado à música convida para uma aproximação da musicologia com a história social, econômica, cultural, os estudos literários, a história da arte e a iconografia. Mais do que qualquer outra fonte de pesquisa musical, os periódicos suscitam abordagens interdisciplinares. Um levantamento global demonstra que a música permeia a imprensa brasileira numa estimativa de alta percentagem de periódicos. A pesquisa dos conteúdos relacionados à música veiculados nos diversos tipos de periódicos visa a dimensionar o tratamento e a localização dos assuntos musicais no conjunto global da publicação. No intuito de chegar a uma contextualização mais acurada, formulamos uma metodologia visando à análise de conteúdo e forma que expresse as especificidades das linhas editoriais de cada periódico. A metodologia aqui proposta tem sido construída ao longo de algumas décadas, experimentou os diversos meios e ferramentas de busca, e passou pelas substanciais mudanças de acessibilidade trazidas pelas novas tecnologias da informação. Esses modelos oferecem princípios de sistematização dos dados que devem ser considerados menos sob a perspectiva da Biblioteconomia, mas sobretudo sob a perspectiva da História ou da Musicologia, pois seus critérios visam a atender questões críticas recorrentes nessas áreas de conhecimento.

COMUNICAÇÕES

O feminino na crítica musical de Oscar Guanabarino: análise das críticas aos concertos de Gemma Luziani

Amanda Oliveira
Universidade Federal de Pelotas
amand_oli@hotmail.com

Resumo: o presente artigo propõe uma análise das críticas à pianista italiana Gemma Luziani, publicadas por Oscar Guanabarino na seção *Artes e Artistas* do jornal *O Paiz* em 1890, sob a perspectiva dos estudos de gênero. Esse é um recorte da pesquisa "O feminino na crítica musical de Oscar Guanabarino: discursos sobre mulheres concertistas na *Belle Époque* brasileira", que tem por objetivo investigar como as questões de gênero estão presentes na sua crítica musical.

Palavras-chave: Oscar Guanabarino; Gemma Luziani; Musicologia histórica; Estudos de gênero; Crítica musical.

The Feminine in Oscar Guanabarino's Music Criticism: Analysis of Gemma Luziani's Concert Reviews

Abstract: this paper proposes an analysis of criticism to the italian pianist Gemma Luziani, published by Oscar Guanabarino in the section *Artes e Artistas* on the newspaper *O Paiz* in 1890, from the perspective of gender studies. This is part of the research "The Feminine in Oscar Guanabarino's Music Criticism: speeches on women concertgoers in the brazilian *Belle Époque*", wich aims investigate how gender issues are present in his musical criticism.

Keywords: Oscar Guanabarino; Gemma Luziani; Historical Musicology; Gender Studies; Music Criticism.

1. Introdução

Oscar Guanabarino de Sousa e Silva (1851-1937) foi um importante crítico de artes na cidade do Rio de Janeiro, especialmente de música, sendo considerado tanto por seus contemporâneos, quanto por alguns pesquisadores o fundador da crítica musical especializada no Brasil (PASSAMAE, 2014). Figura controversa, exerceu a crítica nos principais jornais da cidade do Rio de Janeiro da época, como *O Paiz* (1884-1917) e o *Jornal do Commercio* (1917-1936).

Paralelamente, foi professor de piano e manteve uma famosa escola localizada nos salões do *Theatro Lyrico*, onde ficou conhecido por aplicar seu método de estudo de técnica intensiva, o qual formou importantes pianistas para o cenário artístico carioca, como Ofélia do Nascimento e as irmãs Valina e Inocência da Rocha. Foi também reconhecido dramaturgo, chegando a figurar em listas dos principais autores da época. Além disso, foi presidente da

Sociedade Brasileira de Autores Theatrais[1] e participou ativamente da Associação Brasileira de Imprensa, onde foi homenageado ao nomear o auditório de sua sede. Esse conjunto de atividades caracteriza-o como "uma figura central da vida cultural do Rio de Janeiro em sua época" (GRANGEIA, 2005: 21).

Como tal, seus escritos publicados nos periódicos cariocas são carregados de representações de sua própria época, "de sua história e em sua subjetividade", como postula Dosse (2003: 314) ao referir-se à história das mentalidades de George Duby. É por isso que a pesquisa em jornais tem se mostrado uma importante fonte para a musicologia, graças ao seu grande potencial de resgatar à memória questões adormecidas no tempo e, muitas vezes, perdidas nas dinâmicas da história, caracterizando a linha conhecida como história imediata. Essa, segundo Lacouture (1988: 217), "não tende apenas a encurtar os prazos entre a vida das sociedades e sua primeira tentativa de interpretação, mas também a dar a palavra aos que foram os atores dessa história".

A atuação de Oscar Guanabarino abarca a transição entre os séculos XIX e XX, período marcado por mudanças significativas nos papéis atribuídos às mulheres. Antes restritas ao círculo doméstico, é na segunda metade do século XIX que se observa uma mudança gradativa na atividade musical feminina, como a intensificação de apresentações públicas de mulheres musicistas e, em especial, "a presença de várias pianistas mulheres, formadas no Brasil ou no exterior" (FREIRE; PORTELLA, 2013: 288). Cabe frisar que aqui trata-se das classes sociais mais abastadas, onde a música ocupava papel central na educação feminina, sinal de boa educação que servia de indicativo da posição social de suas famílias (NEEDELL, 1993: 163).

Entretanto, a ocupação de novos espaços pelas mulheres – e o incipiente tema da emancipação feminina – não significou a eliminação de costumes e preconceitos tradicionais (NEEDELL, 1993: 165). Costa e Nardi (2015) argumentam, a partir de teorias da psicologia social, que o preconceito, atitude tanto negativa quanto positiva, se fundamenta em estereótipos presentes em determinadas culturas e épocas, "que muitas vezes servem para justificar e manter desigualdades sociais" (2015: 721). Por sua vez, "o estereótipo se refere justamente a essas qualidades percebidas que suspostamente refletem um indivíduo ou um grupo (DOVIDIO *et al*., 2010 *apud* COSTA; NARDI, 2015: 721).

Além de pautar as leis e os costumes, os estereótipos de gênero tinham respaldo na ciência, para a qual a mulher era um ser naturalmente frágil, sensível e submisso; ao mesmo

[1] Nas notícias da época, a instituição aparece também como *Sociedade dos Autores Theatrais* (*O Paiz*, 7 out 1917: 2) ou *Sociedade Brasileira de Autores* (*O Paiz*, 29 set 1917: 3).

tempo, qualidades negativas como a amoralidade também eram entendidas como características naturais do sexo feminino. Essa ambiguidade transformava a mulher em um "ser moral e socialmente perigoso, devendo ser submetida a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que assegurassem o cumprimento do seu papel social de esposa e mãe" (ENGEL, 2017: 332).

Tendo em vista a complexidade que envolve as relações de gênero e o fato de que a historiografia tradicional pouco elucida questões referentes a atividade musical feminina e sua recepção, como aponta Vermes (2013) ao analisar as representações das mulheres por parte dos manuais de história da música produzidos durante o século XX no Brasil, o recorte de gênero nas críticas musicais de Oscar Guanabarino tem o potencial de resgatar a memória da atividade musical das mulheres no país, mais especificamente no Rio de Janeiro, bem como possibilita os seguintes questionamentos: Quais estereótipos de gênero estão presentes nesses textos? Como esses estereótipos são empregados no discurso e em que grau influenciam as avaliações do crítico?

Neste artigo, propõe-se uma análise das críticas de Oscar Guanabarino aos concertos realizados pela pianista italiana Gemma Luziani, publicadas na seção *Artes e Artistas* do jornal *O Paiz* no período da Primeira República, conhecido como *Belle Époque*, nos primeiros anos de 1890. Esse recorte é extraído da pesquisa "O feminino na crítica musical de Oscar Guanabarino: discursos sobre mulheres concertistas na *Belle Époque* brasileira", que está em desenvolvimento.

2. Gemma Luzianni

Gemma Luziani Nervi (1867-1894) foi uma pianista italiana que desde criança dava sinais de seu futuro promissor: segundo Oscar Guanabarino já em 1875, aos 7 anos de idade, "encantava as platéas italianas, executando peças que Rubinstein escolhia para os seus concertos, como o conhecido *Rondó* de Mozart", sendo o seu nome "justamente lançado no rol das summidades artisticas da Europa" (*O Paiz*, 26 jul 1890: 2).

"Depois de ter despertado muito entusiasmo pela Europa"[2] (CERNICCHIARO, 1926: 422), Luziani mudou-se para o Brasil em 1890 onde viveu até sua morte, causada pela febre amarela em 1894. No Rio de Janeiro, seus concertos despertaram o entusiasmo da imprensa fluminense e do público que lotou suas apresentações, contrariando as queixas tanto dos

[2] Tradução nossa de "dopo di avere suscitato tanto entusiasmo attraverso l' Europa" (CERNICCHIARO, 1926: 422).

críticos[3] quanto de alguns artistas quanto a sua indiferença "para com as artes e principalmente da escassez de frequentadores de concertos" (GUANABARINO, 15 ago 1890: 2). Além disso, já no ano de sua mudança assumiu o posto de professora de piano no Instituto Nacional de Música (PEREIRA, 2007: 451).

3. Análises

No jornal *O Paiz*, Oscar Guanabarino escreveu sobre três concertos solo de Gemma Luziani (*O Paiz,* 26 jul 1890: 2; 2 ago 1890: 1; 15 ago 1890: 2), além de citá-la em crítica aos alunos do Instituto Nacional de Música (*O* Paiz, 22 jul 1892: 2) e avaliar sua participação no concerto organizado pelo barítono De Anna (*O* Paiz, 28 mai 1891: 2).

As análises aqui presentes propõe um diálogo com a teoria de Lucy Green (1997), que constrói sua argumentação a partir da diferenciação entre os conceitos de "sexo" enquanto características biológicas de homens e mulheres, e "gênero" enquanto construções sociais de masculinidade e feminilidade. Sendo que existe uma dificuldade de dissociação desses conceitos no discurso, pois apesar das características atribuídas aos gêneros não serem exclusividade de determinado sexo, historicamente construiu-se uma ligação quase indissociável entre sexo e gênero, de maneira a esperar-se que homens e mulheres tenham comportamentos masculinos e femininos, respectivamente.

Num contexto onde os estereótipos de gênero pautavam as leis, os costumes, e tinham respaldo até na ciência, é possível observá-los também nas críticas musicais de Oscar Guanabarino. Na crítica ao primeiro concerto (*O Paiz*, 26 jun 1890: 2), realizado no Salão Bevilacqua, é possível observar a associação entre sexo e gênero em seu discurso: ao destacar que "Falta-lhe talvez a impetuosidade varonil, a bravura", Guanabarino usa a figura de Arthur Napoleão, pianista português radicado no Brasil, associada a qualidades que se relacionam com o ideal de masculinidade, e, como uma espécie de compensação, afirma que Luziani "tem o idealismo apaixonado da mulher que sente esse *que* indescriptivel da música moderna [...]", reforçando a ideia de "mulheres, coração, sensibilidade, sentimentos" (PERROT *apud* ENGEL, 2017: 332).

No mesmo texto, o crítico destaca:

> De constituição debil, delicada como Chopin, lutando contra o embaraço das mãos pequenas, nervosa bastante, e dispondo de um mecanismo perfeitissimo, articulado, nitido, com todas as gradações de sua força physica – a Sra. Gemma Luziani tem o

[3] A exemplo da crítica de Oscar Guanabarino ao violinista Enrico La Rosa (*O Paiz*, 13 set 1890: 2).

> estylo admiravel dos grandes interpretes e dos grandes mestres [...] (GUANABARINO, 26 jun 1890: 2).

Como pode-se observar, nesse trecho Oscar Guanabarino aborda três questões relevantes à discussão aqui pretendida: a primeira é a associação de Chopin com uma característica atribuída à feminilidade, que é a delicadeza; a segunda é a superação de uma característica física, pois apesar do "embaraço das mãos pequenas" a pianista apresentou uma técnica perfeita; e, por fim, a colocação de Gemma Luziani no patamar "dos grandes interpretes e dos grandes mestres", isto é, uma pianista que se equipara aos seus pares do sexo masculino.

Entretanto, em sua crítica ao concerto realizado no salão Hecht, ex-Club Beethoven (*O Paiz*, 2 ago 1890: 1), apesar de afirmar que Gemma Luziani "no Rio de Janeiro será inscripta entre os pianistas da ordem de Thalberg, Wallace, Arthur Napoleão, Gottschalk, Ritter e Lewita", a linha de raciocínio de Guanabarino aponta para o fato de que execuções de pianistas de sexos diferentes nunca estarão equiparadas: ao referir-se às mulheres como "sexo fragil", dizendo que são "sempre mais nitidas nos passos graciosos, nos burilados de delicadeza tenue, nas doçuras e meiguices dessas mil futilidades que se agrupam", ou mesmo "porque tambem elles [homens] não são capazes de cantar mais apaixonadamente sentidos do que as mulheres", os estereótipos de gênero são cristalizados.

No mesmo texto, o crítico destaca ainda duas peças em que "a artista venceu todas as difficuldades de estylo e de mecanismo", sendo, entretanto, "limitada pelas suas condições physicas quanto ao ímpeto e força que taes composições exigem", juízo que entra no âmbito dos significados musicais.

Sobre esse aspecto, Lucy Green afirma existir dois aspectos virtuais de significado musical: o significado musical inerente, que incide sobre os materiais musicais, suas estruturas e relações funcionais ou a música em si mesma, e o significado musical delineado, que abarca os fatores extramusicais, dentro de um contexto social e histórico, sendo que esses significados coexistem e assumem diferentes formas nas percepções individuais, pois a compreensão do ouvinte depende de sua própria experiência.

Ainda segundo a autora, o próprio conhecimento do sexo do intérprete, que a priori estaria no campo do significado delineado, poderia influenciar o significado inerente da música durante a audição, pois as características associadas a determinado gênero podem ser atribuídas à obra, de forma a legitimar determinados discursos. Isso pode ser observado no trecho a seguir, onde Oscar Guanabarino atribui às próprias obras características de gênero:

> Na Soirée de Vienne, valse caprice, a pianista dominou todas as gradações do genio de Liszt; mas, quando o grande mestre, que lutava com as poderosas massas orchestraes e ou as vencia ou arrebentava os pianos, exige a força muscular do homem excitado pelo arrebatamento das grandes sonoridades, reconhecia-se que ha nas artes uma força que não se oppõe aos homens, mas que espera as privilegiadas do sexo fragil para bradar-lhes - parem.
> Chopin, o melancolico poeta, quando se arrebata nas azas da fantasia impellido pelo patriotismo, produzindo as grandes polonaises, ou ardentemente inspirado canta as suas balladas - traça o sulco que só os homens podem transpor, porque tambem elles não são capazes de cantar mais apaixonadamente sentidos do que as mulheres sempre mais nitidas nos passos graciosos, nos burilados de delicadeza tenue, nas doçuras e meiguices dessas mil futilidades que se agrupam e se transformam em fontes de aljofares sonoras.
> É por isso que Gemma Luziani será sempre appaludida na bella Gondoliera de Moszkowsky, cantando plangentes melodias ao embalar das ondas; no Improviso de Martucci, o turbilhão de perolas redondas; no primoroso Studio in do diesis; nas sentidas notas da Marcha funebre ou na esmerada Polonaise em mi bemol de Chopin (GUANABARINO, 2 ago 1890: 1).

Enquanto as duas primeiras críticas de Oscar Guanabarino estiveram carregadas de estereótipos, sua avaliação ao terceiro concerto de Gemma Luziani, também realizado no salão Hecht, aparenta não apresentar questões de gênero (*O Paiz*, 15 ago 1890: 2). Desta, destaca-se o seguinte trecho:

> A nossa opinião está confirmada pelo consenso publico; e nada accrescentaremos ás duas noticias que singelamente traçamos procurando descrever as nossas impressões. Diremos, no entanto, que á excelente pianista faltam ainda as qualidades que só com o tempo se adquirem, e que o seu organismo, impresionavel como o de todos os artistas, ressentiu-se ante-hontem de perturbações que se revelaram na primeira parte do programma.
> Effectivamente havia um *quê* na nitidez perfeita que assignalamos nos seus dois primeiros concertos, inda mesmo que tenhamos de assegurar que mais uma vez enthusiasmou-se o publico com o *Momento capriccioso* de Westerhout, *Nocturno em fá sustenido* e *Balada em sol menor,* de Chopin.
> Na primeira não se traduziu o pensamento do autor, bem especificado pelos seus biographos; e na segunda faltou o claro escuro, o contraste do *forte piano* da segunda parte, que não admitte discussão por estar claramente indicada a vontade do autor em todas as edições e muito principalmente nas adoptadas no conservatorio de Paris, entre as quaes citaremos Le Couppey e Marmontel (GUANABARINO, 15 ago 1890: 2).

Apesar de não serem cunhados, os estereótipos aparecem implicitamente quando o crítico afirma que sua opinião está confirmada e nada será acrescentado às suas impressões, atendo-se, então, a questões técnicas. Todavia, chama a atenção o fato de os problemas apontados serem atribuídos ao "seu organismo, impresionavel como o de todos os artistas", gerando o questionamento: o que teria perturbado o organismo da pianista?

4. Considerações Finais

A análise das críticas à pianista italiana Gemma Luziani aponta para algumas reflexões necessárias quanto às questões de gênero na crítica musical de Oscar Guanabarino, embora se reconheça que há outros aspectos a serem abordados e que outras informações possam ser diagnosticadas no aumento da amostragem de seus escritos.

Suas críticas estão em conformidade com a ideia de Lucy Green (1997) de que o sexo do intérprete não é mero fator extra-musical: nelas, os estereótipos de gênero mostram-se impregnados nas avaliações do crítico seja no âmbito do significado musical delineado, quanto do significado musical inerente, ou seja, afetando não só a sua visão da própria instrumentista e da performance, quanto a sua percepção de determinadas obras; bem como observa-se que as categorias de sexo e gênero se confundem em seu discurso.

De maneira geral, pode-se dizer que, a princípio, o sexo de Gemma Luziani não seria um impedimento para que a pianista fosse colocada no mesmo patamar que figuras como Thalberg e Arthur Napoleão, entretanto, ao considerar-se os estereótipos de gênero associados às interpretações do sexo feminino e masculino, Oscar Guanabarino dá a entender que sua execução nunca se equipararia a de seus homólogos homens.

Referências:

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasille: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*. Milano: EDIT. FRATELLI. RICCIONI, 1926.

COSTA, Ângelo Brandelli; NARDI, Henrique Caetano. *Homofobia e Preconceito contra Diversidade Sexual: Debate Conceitual*. Temas em Psicologia. 2015, Vol. 23, nº3, 715-126.

DOSSE, François. A História em Migalhas: dos Annales à Nova História. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e Feminilidade. In: DEL PRIORE, M (Org). *História das mulheres no Brasil*. 10ªed., 4ª reimpressão. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

FREIRE, Vanda; PORTELA, Angela Celis Henriques. Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, I; FONSECA, S (Org.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. Brasil, 2013, 279-302.

GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabarino:* artes plásticas no século XIX. 230f. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2005.

GREEN, Lucy. Music, Gender, Education. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GUANABARINO, Oscar. *Gemma Luziani*. O Paiz, Rio de Janeiro, 26 jul 1890. p.2.

GUANABARINO, Oscar. *Gemma Luziani*. O Paiz, Rio de Janeiro, 02 ago 1890. p.1.

GUANABARINO, Oscar. *Gemma Luziani*. O Paiz, Rio de Janeiro, 15 ago 1890. p.2.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. IN: LE GOFF, Jacques (org.). *A História Nova*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

PASSAMAE*,* Maria Aparecida dos Reis Valiatti. *Oscar Guanabarino e sua produção crítica de 1922*. 131f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2013.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política*: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

VERMES, Mônica. As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações. In: NOGUEIRA, I; FONSECA, S (Org.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. Brasil, 2013, 303-322.

Oscar Guanabarino e a ópera no Rio de Janeiro (1889-1914): a crítica musical como fonte histórica

Liliane Carneiro dos Santos Ferreira
Universidade de Brasília, PPGHIS
lilianecarneiro79@uol.com.br

Resumo: Ao analisar o aspecto pedagógico das críticas de Oscar Guanabarino, percebemos que se trata de um material fundamental não só para a compreensão do que era a ópera, mas também como fonte para compreendermos outros discursos que estavam então em pauta. No âmbito teórico e metodológico da História Cultural, os textos apontam para diversas questões, dentre as quais o projeto civilizador a ser implantado naquele contexto.

Palavras-chave: Oscar Guanabarino. Crítica. Ópera. República. Processo civilizador.

Oscar Guanabarino and the Opera in Rio de Janeiro (1889-1914): Musical Review as a Historical Source.

Abstract: In analyzing the pedagogical aspect of Oscar Guanabarino's criticism, we realize that these sources are fundamental not only for understanding what opera was, but as a source for understanding other discourses that were then in the works. In the theoretical and methodological scope of cultural history, the texts point to several issues, among which the civilizing project to be implemented in that context.

Keywords: Oscar Guanabarino. Criticism. Opera. Republic. Civilizing process.

1. Apresentação

Pesquisar sobre a ópera no Rio de Janeiro nos primeiros anos da República, seus significados múltiplos e, sobretudo, seu papel no processo civilizador, que então se tentava impor no âmbito da "inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*" (SEVCENKO, 2003: 35), não foi uma tarefa das mais simples. No mesmo momento em que o historiador define seu objeto de pesquisa, deve pensar nas fontes que irão auxiliá-lo a responder as questões colocadas. Seguindo a pista deixada pelo brasilianista Jeffrey Needell (NEEDELL, 1993: 102), recorremos aos periódicos em circulação na época com o intuito de buscar informações relevantes sobre as apresentações de ópera. Concentramo-nos especialmente naqueles jornais e revistas de maior circulação, e que possuíssem, além disso, a coleção mais completa disponível no sítio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Foi assim que chegamos ao jornal *O Paiz*, autoproclamado como aquele de maior tiragem na América Latina.

Conhecíamos ainda muito pouco sobre o jornal e não sabíamos ao certo o que encontraríamos nas colunas relativas à arte: "Diversões" e "Artes e Artistas". Assim se deu nosso primeiro contato com os textos de Oscar Guanabarino, crítico que assinava seus textos e dispunha de grande espaço e prestígio dentro do jornal e no cenário da imprensa carioca. São provas dessa constatação as polêmicas em que costumava se envolver – e provocar – nas páginas d'*O Paiz*, verdadeiros duelos travados com críticos, cronistas e outras figuras da

denominada "República Musical", termo cunhado por Avelino Romero Pereira, para designar os intelectuais relacionados à música que circundavam o Instituto Nacional de Música. (PEREIRA, 2007: 15)

A despeito do pouco que então sabíamos a respeito de Guanabarino, confortamo-nos com o fato de que suas críticas, assim como outros textos opinativos ou analíticos que escrevia, pareciam responder amplamente várias das questões que colocávamos. Além disso, estávamos diante de um tipo de fonte que nos é bastante familiar, em contraposição às partituras e aos sons, que embora possam servir igualmente como testemunhos de tempos passados, são mais difíceis de serem decodificados pelo pesquisador de história, visto se tratar de uma linguagem que nem sempre é de domínio geral. (MORAES; SALIBA, 2010: 13)

Porém, não bastava apenas termos o texto de Guanabarino diante de nossos olhos. Era preciso que buscássemos compreendê-lo para além do escrito, buscando relacionar a obra com o seu contexto, que inclui obrigatoriamente a própria figura do crítico, seu papel e posição social. Outro aspecto relevante ao analisarmos um texto jornalístico é saber a quem ele se dirigia, quem seriam os leitores de suas colunas (DE LUCA, 2005: 133). Todavia, não iremos nos debruçar sobre este último tópico, uma vez que nosso objetivo, neste texto, é abordar alguns aspectos das críticas e outros textos publicados por Guanabarino no jornal *O Paiz* entre 1889 e 1914, buscando dialogar com o contexto que o envolveu, a fim de percebermos como ele atuou na imprensa em torno de concepções – próprias e coletivas – de cultura, civilização, educação, fazendo da ópera algo mais do que um mero entretenimento elitista: um dos instrumentos para a modernização da sociedade brasileira. Para isso, suas "lições" sobre crítica, que se faziam presentes na sua redação, são bastante elucidativas e é sobre elas que iremos discorrer a seguir. Selecionamos, para tal, o aspecto pedagógico da crítica teatral de nosso tempo, levantado por Barbara Heliodora, observando como Guanabarino, há mais de cem anos, já problematizava essa questão em seus textos, articulando com suas inquietações acerca da sociedade brasileira de então.

2. As críticas de Oscar Guanabarino

Com exceção de algumas poucas lacunas nas edições do jornal *O Paiz* disponibilizadas pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional,[1] analisamos uma grande quantidade de textos escritos por Oscar Guanabarino entre 1889 e 1914, que se referiam à ópera e à música.

[1] Destacamos a ausência das edições de setembro a dezembro de 1907 e os recortes feitos nas críticas sobre as apresentações da prima-dona Elena Theodorini (1891), nos exemplares usados para microfilmagem. Há ainda lacunas em algumas outras edições esparsas.

Guanabarino, é importante salientar, não se ocupou tão somente dessas manifestações artísticas. Era um crítico das artes, escrevendo sobre artes plásticas e teatro de gêneros diversos. Contudo, a música era o seu *métier*. Fora professor de piano, tendo desenvolvido um método para o seu estudo (PASSAMAE, 2013: 31). Costumava ir às récitas de ópera munido de diapasão, a fim de desmascarar alterações de tonalidade que não pudessem ser detectadas de ouvido ou por outros meios: "[...] se póde consultar o diapasão, o que fizemos, nesse dia, por estarmos muito longe da orchestra [...] e não termos podido, á falta de um binoculo, verificar a tonalidade pelo manejo dos contrabaixos"[2] (GUANABARINO, 1895: 2). Habitualmente assistia aos ensaios, pois acreditava que era essa a oportunidade ideal para aferir os dotes do maestro: "Não é exatamente na occasião em que se executa uma opera que se póde avaliar o merecimento de um regente, é nos ensaios; e é ahi, nessas occasiões da prova real da capacidade do artista dirigente, que temos observado a sua importancia"[3] (GUANABARINO, 1895: 2).

Atuando em um periódico republicano, paradoxalmente travou guerra contra a "República Musical" estabelecida no Instituto Nacional de Música, chegando a fundar, juntamente a outros artistas, a Academia Livre de Música, aparentemente, para confrontar e desnudar as deficiências da gestão do Instituto, que o preterira como professor (GUANABARINO, 1892: 2).[4] Como contraponto estético, buscou ressaltar o valor da música italiana, sem, no entanto desmerecer Wagner ou outros compositores "ecléticos" de seu tempo (GUANABARINO, 1893: 2).[5] Aliás, ainda que republicano, apoiou Carlos Gomes em seus

---

[2] Trecho retirado da coluna "Artes e Artistas", de 17 de novembro de 1895.

[3] Texto de autoria de Oscar Guanabarino, da coluna "Artes e Artistas" d'*O Paiz* de 25 de novembro de 1895.

[4] Em artigo escrito em meio a polêmica com que se envolveu com a Gazeta Musical e o Instituto Nacional de Música, na coluna "Artes e Artistas" de 03 de dezembro de 1892, Guanabarino assim se referiu à sua ausência dos quadros docentes daquele Instituto: "Quanto ao humilde autor destas linhas, que foi professor de musica e piano durante muitos annos, que bateu-se contra o antigo conservatorio, e que era considerado como um dos mais decididos batalhadores em favor das artes, além de ter sido o unico que travara polemicas na imprensa, e que mostrara a sua competencia (modestia á parte) em materia de esthetica, historia musical e acustica physica e physiologica – quanto ao redactor do *O Paiz*, o primeiro que no Brazil discutiu os phenomenos das interferencias nas orchestras e nevrolysias nas audições monophonas – esse foi *castigado* pelo Sr. Miguez com a desconsideração de não se lhe pedir o menor auxilio na reforma de um estabelecimento que foi elle o único a combater".

[5] A respeito da ópera *Lohengrin*, de Wagner, Guanabarino fez um *mea culpa* acerca da resistência que tinha em relação às obras do mestre alemão, reconsiderando seu posicionamento contrário ao wagnerismo. O trecho abaixo foi extraído da crítica publicada em 30 de agosto de 1893, e demonstra claramente essa reavaliação:

"A representação da 4ª opera de Ricardo Wagner, ante-hontem, pela companhia dirigida pelo maestro Mancinelli, é facto historico de grande importancia no estado do aperfeiçoamento do gosto artistico da platéa fluminense.

Em 1884 essa mesma partitura naquelle mesmo theatro caiu desastradamente, não so pela pessima execução e má interpretação, como tambem pela influencia causada pelo espirito politico dos litteratos francezes, que, abusando do seu incontestavel poder de propaganda no mundo latino, conseguiu durante alguns annos impor a moda de se lançar o ridiculo sobre as producções do mestre de Beyreuth.

Essa influencia apoderou-se no autor destas linhas, que felizmente a tempo conseguiu, pelo estudo das partituras, verificar a nocividade de semelhante critica, que prejudicava a propaganda de grandes obras, agindo perniciosamente sobre o desenvolvimento da musica, nacionalisando a arte no intuito de tornal-a odiosa, sem se lembrar que o eccletismo, cuja gloria pertence quasi que exclusivamente á França, fora fundado em sua maior parte por alemães, como Gluck e Meyerbeer."

últimos anos de vida, buscando julgá-lo de maneira justa, reverenciando o *Guarani*, que elevara há algumas décadas o nome do Brasil no mundo operístico.

Em suas críticas das récitas de ópera, analisava o espetáculo como um todo. Observava cenários, figurinos, comprimários, coros, artistas principais, maestro, orquestra e a reação do público. Munido de conhecimento técnico, como músico que era, Guanabarino destoava de outros colegas. Em seu estudo acerca da crítica teatral e operística no século XIX, Luís Antônio Giron afirma que Guanabarino fora "o fundador da crítica especializada no Brasil" (GIRON, 2004: 16). Dedicado integralmente à sua função, estudava ao piano as partituras de óperas inéditas no país antes de sua *première*, como revelou em seu texto sobre o *Otello*, de Giuseppe Verdi, em 25 de agosto 1889.

> Não esperamos pela primeira audição no Rio de Janeiro para formar nosso juizo sobre o ponto culminante da corôa do mestre de Parma.
> Estudámos a sua partitura, pagina por pagina, assistimos as primeiras leituras da orchestra, fomos a muitos ensaios parciaes, não perdemos nem os ultimos nem o geral, e... e ainda temos muito que aprender naquella rede de bellezas, onde se destacam os grande fulgores de uma imaginação ardente, mas que encerra milhares de pequenos incidentes, que escapam ás analyses geraes e que só virão á tona depois de sondados cuidadosamente ou pacientemente observados pelo microscopio da critica insaciavel. (GUANABARINO, 1889: 2)

Podemos estabelecer alguns paralelos entre a produção crítica de Guanabarino com alguns apontamentos feitos por Barbara Heliodora, um dos grandes nomes da crítica teatral dos últimos anos. Heliodora (2014: 6-41) destaca aspectos que devem estar presentes na crítica que muito se assemelham àqueles apontados por Guanabarino, várias décadas antes. Um primeiro aspecto abordado é que a crítica, de certa forma, colabora com o processo criativo, senão diretamente, indiretamente, preparando um público potencial (HELIODORA, 2014: 8-9). Dessa forma, para cumprir esse papel, o crítico deve estudar e se dedicar a conhecer a área em que está a atuar (HELIODORA, 2014: 19).

> Por um lado a crítica serve ao artista, na medida em que, no caso do teatro, um espectador informado, ou seja, o crítico, possa informá-lo sobre como e até que ponto sua obra "passou", isto é, atingiu a plateia; e por outro então, na crítica jornalística, ele pode informar o público a respeito da obra (HELIODORA, 2014: 19-20).

O caráter pedagógico da crítica, portanto, assume dupla função, ao se ocupar tanto do trabalho de construção da obra, auxiliando artistas em seu processo criativo e técnico, quanto

---

Nesse sentido, consideramos equivocada a visão de alguns estudiosos que afirmam que Guanabarino combatia o wagnerismo. Certamente, há outras questões a serem consideradas nessa discussão, as quais não abordaremos por fugir de nosso objetivo neste artigo.

da educação do público para receber uma determinada obra. Em várias passagens de seus textos analíticos de apresentações de ópera, Guanabarino destaca idêntica função, tanto com o público, quanto com os artistas e a empresa, como no trecho abaixo, em nova crítica de *Otello* de 26 de agosto de 1892:

> Mas o que devemos aconselhar ao Sr. Suagnes é que, em beneficio do publico que o estima e applaude, e a exemplo de muitos primeiros tenores, tome a parte de Cassio desse senhor, que se enfronha nas roupas do alto personagem e sacrifica, em parte, o 3º acto da peça, sendo elle a nota discordante de um esplendido conjunto.
> Um artista de merecimento não se avilta em cantar um papel de segunda ordem; ao contrario, eleva o papel e impõe-se concorrendo para a unidade do conjunto. (GUANABARINO, 1892: 2)

Em relação ao público, o caráter educador da crítica alcançava uma dimensão ainda maior, vinculada ao processo civilizador dos primeiros anos da República. O novo regime, num primeiro momento, elevou as expectativas acerca da elevação do país ao nível das civilizações europeias, consideradas modelo de desenvolvimento e modernidade, sobretudo a França. Em uma perspectiva de que o Brasil encontrava-se na escalada inexorável do progresso, havia que se trabalhar para que a sociedade crescesse na mesma proporção. Para o crítico d'*O Paiz*, afinado com tais perspectivas, mais do que simplesmente fazer com que uma obra se tornasse inteligível ao público, era preciso que este adquirisse refinamento no gosto, a fim de comprovar seu adiantamento. Assim, em crítica ao *Tannhäuser*, de Wagner, na coluna Artes e Artistas de 03 de outubro de 1892, afirmava:

> O saber ouvir é uma arte; e este axioma colloca o publico sob a critica que neste momento, mais do que nunca, deve exercer as suas funcções com ardor, discutindo e insinuando, dirigindo e animando, para que a descrença não se apodere dos frequentadores dos espectaculos lyricos e vá reflectir sobre a população da nossa capital, dando direito a conclusões pouco honrosas para a nossa civilisação e estado de adiantamento de seu espirito para julgar obras do mais celebre compositor de musica dramatica que o nosso século tem produzido. (GUANABARINO, 1892: 2)

O crítico, portanto, assumia uma posição ativa nos rumos da própria civilização. Nesse sentido, Guanabarino militava em favor de um projeto que não podia depender de amadores ou pessoas despreparadas para assumir a pena, escrevendo textos levianos, sem qualquer embasamento ou conhecimento acerca da música e seu reflexo na sociedade. Seria este um dos motivos pelos quais combatia violentamente aqueles que considerava "charlatães". Assim, procedeu uma verdadeira guerra contra os críticos dos periódico *Novidades* e *Diário de Notícias*, em 1892, contra a colocação de Rodrigues Barbosa como crítico do *Jornal do Commercio*, em 1895 – pelo fato deste não ser músico nem ter sido educado em "rodas

artísticas”[6] (GUANABARINO, 1895: 2) – e tantas outras polêmicas em que se envolveu durante sua longa trajetória como jornalista e crítico de artes.

Mas havia outra questão ainda em jogo, que dizia respeito à credibilidade do crítico e da consciência de Guanabarino acerca de que seus textos serviriam como fontes históricas no futuro. Destacamos aqui duas passagens de sua autoria que revelam a pretensão e a percepção do crítico acerca desse aspecto. Primeiramente, na crítica da estreia de *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, contada em detalhes, ocupando algumas colunas do jornal. Termina seu texto, publicado na coluna Diversões de 29 de setembro de 1889, afirmando ter resumido a “história dessa campanha”, salientando as idas e vindas, os embaraços e dificuldades que, por fim, foram superadas para que a ópera de Carlos Gomes, dedicada à princesa Isabel, tivesse sua estreia no Rio de Janeiro. (GUABARINO, 1889: 2) Em outra ocasião, em crítica publicada na coluna Artes e Artistas de 30 de outubro de 1892, foi mais categórico quanto ao uso posterior da sua crítica como testemunho histórico.

> O unico movel, portanto, destas linhas é o interesse de registrar os factos occorridos na scena lyrica da nossa capital, porque elles pertencem á historia das artes, não podendo nós, desde já, saber qual a importancia que taes acontecimentos possam ter quando estudados, e que forçosamente serão procurados no grande repositorio da imprensa diaria. (GUANABARINO, 1892: 2)

E aqui estamos, exatos 125 anos depois, tal como previra Guanabarino, nos servindo de seus relatos para estudar, conhecer e analisar o panorama da ópera no Rio de Janeiro, suas impressões, suas representações, seus mecanismos, sua recepção, e, principalmente, seu papel no processo de consolidação da República que acabara de se fundar.

3. Considerações Finais

Os textos de Guanabarino constituem-se num acervo precioso para o estudo não só da crítica, mas das próprias apresentações de óperas, bem como da receptividade do público. Todavia, é necessário que o historiador tome certas precauções, isto é, lance um olhar crítico a seus textos (PROST, 2008: 61). A consciência de que o crítico estava a construir uma fonte a ser usada no futuro como testemunho, como vestígio histórico de um tempo passado, é um indicativo a mais de que o historiador deve avaliar com cautela os textos, e tal como um crítico teatral, usar do método comparativo para construir uma interpretação desse tempo.

---

[6] Destacamos os termos pelos quais se expressou Guanabarino acerca de seu “novo” colega, Rodrigues Barbosa, em texto intitulado Imprensa musical, da coluna Artes e Artistas, de 17 de novembro de 1895.

Guanabarino tinha ideias claras acerca da crítica, que muito se aproximam das qualidades identificadas nesse tipo de ofício por profissionais do nosso tempo, como Barbara Heliodora, confirmando a constatação de Giron, que creditou a ele a fundação da crítica especializada no Brasil.

Ainda assim, é importante considerar o contexto de disputa por um modelo civilizacional, adotado por diferentes grupos intelectuais que atuavam na imprensa, estando alguns em estreita relação com o Instituto Nacional de Música e, portanto, sob o olhar severo de Guanabarino. Isso demonstra que não havia um consenso acerca dos modelos a serem implantados, abrindo-se um campo de disputa interno, no âmbito da cultura dominante, que se apresenta heterogênea, veiculando ideais muitas vezes distintos, ainda que, superficialmente, pareçam se coadunar.

Nesse sentido, a leitura e análise dos textos de Guanabarino oferecem muito mais do que a descrição do funcionamento do mercado operístico da época. Fazendo jus à complexidade de seus comentários, o crítico nos aponta para aspectos mais amplos da discussão acerca da sociedade carioca e brasileira, abrindo ao historiador um amplo leque de análises possíveis.

Referências:

DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 111-153.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica*: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861. São Paulo: Edusp/Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GUANABARINO, Oscar. Otello. Companhia lyrica italiana. “Diversões”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 25 ago. 1889.

GUANABARINO, Oscar. Lo Schiavo. Companhia lyrica italiana. “Diversões”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 29 set. 1889.

GUANABARINO, Oscar. Otello. Theatro lyrico. “Artes e Artistas”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 26 ago. 1892.

GUANABARINO, Oscar. Tannhäuser. “Artes e Artistas”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 03 out. 1892.

GUANABARINO, Oscar. Africana. “Artes e Artistas”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 30 out. 1892.

GUANABARINO, Oscar. A Gazeta Musical e o Instituto Nacional de Musica. “Artes e Artistas”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 03 dez. 1892.

GUANABARINO, Oscar. Lohengrin. Theatro Lyrico. “Artes e Artistas”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 30 ago. 1893.

GUANABARINO, Oscar. Imprensa Musical. “Artes e Artistas”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 17 nov. 1895.

GUANABARINO, Oscar. Theatro Lyrico. “Artes e Artistas”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 25 nov. 1895.

HELIODORA, Barbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábato. *A função da crítica*. São Paulo: Giostri, 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (org). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical*: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política*: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. *Oscar Guanabarino e sua produção crítica de 1922*. Rio de Janeiro, 2013. 130p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

PROST, A. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Cacilda Ortigão e a crítica musical pelotense

Ruthe Zoboli Pocebon
Universidade Federal do Rio de Janeiro
rt.zp@hotmail.com

Resumo: Cacilda Ortigão (1888?-1956) foi uma soprano ligeiro portuguesa de muito sucesso em seu país e no Brasil na década de 1920. Realizou concertos nas principais cidades brasileiras, incluindo Pelotas, no Rio Grande do Sul. Neste trabalho, tem-se por objetivo entender Cacilda Ortigão segundo a crítica musical dessa cidade e levantar características da crítica musical pelotense nesta época. Como referencial teórico, utilizaram-se os trabalhos sobre crítica musical de Giron (2004) e crítica musical em Pelotas (LUCKOW; NOGUEIRA, 2007).

Palavras-chave: Cacilda Ortigão. Crítica musical. Musicologia luso-brasileira. Pelotas.

Cacilda Ortigão and Pelotas' Criticism

Abstract: Cacilda Ortigão (1888?-1956) was a Portuguese soprano leggero who had great success in her country and Brazil during the 1920s. She performed concerts in many Brazilian cities, including Pelotas, in the state of Rio Grande do Sul. The purpose of this paper is to understand Cacilda Ortigão according to Pelotas' musical criticism and to reveal its characteristics at that time. As references, we used Giron's book about criticism (2004), and a paper describing Pelotas' criticism (LUCKOW; NOGUEIRA, 2007).

Keywords: Cacilda Ortigão. Criticism. Luso-Brazilian Musicology. Pelotas.

Com grande atuação na década de 1920, a soprano ligeiro portuguesa Cacilda Ortigão (Lisboa, 1888?-São Paulo, 1956) foi uma das artistas que estabeleceram o trânsito musical entre Portugal e Brasil neste período. Em suas turnês pelo Brasil, Cacilda Ortigão se apresentou nas principais cidades, de norte a sul do país. Seu repertório tinha como diferencial a inclusão de canções portuguesas e brasileiras, ao lado de árias de óperas, canções francesas e alemãs. Em razão disso, a cantora foi apelidada pela imprensa brasileira como *Rouxinol de Portugal*, certamente uma referência ao canto de agilidade típico de seu registro vocal.

Cacilda Ortigão realizou três turnês pelo Brasil: a primeira, entre 1919 e 1920, inicialmente enquanto membro da *Missão Artística Portuguesa* e, posteriormente em turnê solo; a segunda, entre 1921 e 1923, que incluiu também a Argentina; e a terceira, já na década de 1940, quando fixou residência no Brasil. Em todas as turnês, Cacilda obteve sucesso perante o público e a crítica brasileira.

Sua importância para o trânsito musical luso-brasileiro também pode ser vista na publicação *Cacilda Ortigão perante a mentalidade de Portugal e do Brasil* (Figura 1). Nesta, encontram-se poemas e trechos de críticas de autores portugueses e brasileiros como Julio Dantas, Augusto Gil, Martins Fontes e Guilherme de Almeida.

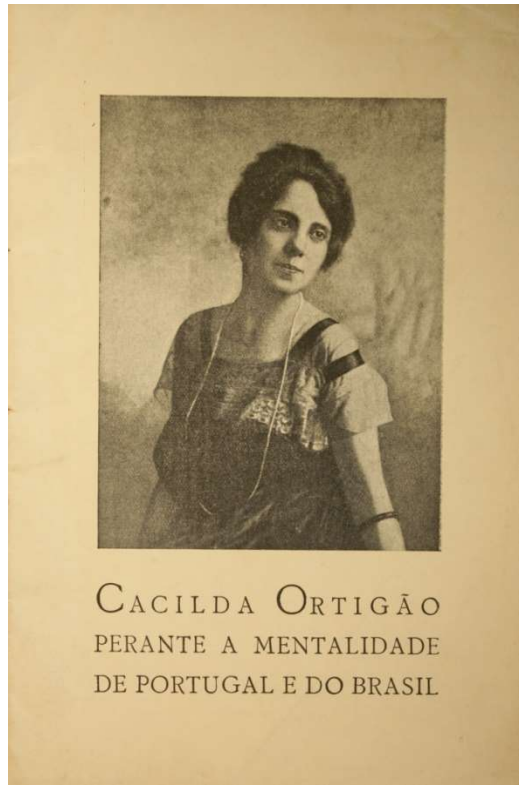


Fig. 1: Capa da publicação *Cacilda Ortigão perante a mentalidade de Portugal e do Brasil* [1923].

Em entrevista ao jornal carioca *A Noite*, após o término da primeira turnê, Cacilda Ortigão afirmou: "Para commigo, ou por sympathia por ser portugueza, ou por que fosse uma senhora, ou ainda porque conseguisse realmente agradar, sei que toda a critica foi prodiga de gentilezas"[1] (L.T., 1920: 6). A cantora também declarou ter sido assunto de críticos de diversas partes do país:

> Desde os exigentes criticos cariocas, Oscar Guanabarino, João Luzo, Imbassahy Borgongino, Costallat, etc., até aos não menos exigentes gauchos, Roque Callage, Truda, João Carlos Machado, Lindolfo Color, Waldemar Couffal, Lucio Miral, ou desde os vibrantes criticos bahianos e pernambucanos, Deolindo Fróes, Henrique Cancio, Chiachio (Carlos), Lemos de Brito, Paulo de Sandoval, Annibal Fernandes, Alves Barbosa, Gonçalves Maia, Gibson, Manoel Monteiro, Alfredo Silveira e Euclides Fonseca, até os porfiosos paraenses Genaro Souza, Salvi, Oscar de Carvalho, Joafnas e Ulysses Nobre, tiveram para mim palavras que, ás vezes, tenho medo de não merecer. (L.T., 1920: 6)

Ao citar esses críticos de diversas regiões brasileiras que se dedicaram a escrever sobre seus concertos, Cacilda Ortigão atesta sua qualidade e importância no período. Além disso, a partir desta listagem, é possível ampliar os conhecimentos sobre os críticos e a crítica musical

[1] Neste trabalho, manteve-se a ortografia original das fontes.

no país durante a *Belle Époque*, indo além dos já bem conhecidos críticos atuantes no Rio de Janeiro como Oscar Guanabarino, João Luso, Arthur Imbassahy e Borgongino.

Um dos destinos que se repetiu nas três turnês realizadas pela cantora foi o Estado do Rio Grande do Sul, onde chegou a residir a partir da década de 1940. Neste Estado, Cacilda Ortigão realizou diversos concertos não só na capital Porto Alegre, mas também em Pelotas, Rio Grande e Bagé, cidades economicamente importantes no início do século XX. A recepção de Cacilda Ortigão nas cidades gaúchas não foi diferente das demais cidades do país. Diversos jornais e periódicos locais publicaram notícias sobre a cantora, programas dos seus concertos e críticas musicais destes.

Tendo em conta as características desse Simpósio, nos centraremos aqui nas críticas publicadas pela imprensa de Pelotas, durante as duas turnês realizadas pela cantora na década de 1920, ou seja, durante o período de seu auge artístico. Não é de se estranhar a presença da cantora nessa cidade nem a vitalidade de sua crítica musical. Pelotas teve uma grande atividade econômica até meados do início do século XX e, em razão disso, muitos artistas e companhias artísticas se dirigiam à cidade. Além disso, o Conservatório de Música acabara de ser fundado (1918) e a construção de um segundo teatro na cidade movimentava a cena artística pelotense.

Outro fator que justifica Pelotas como recorte deste trabalho foi a facilidade de acesso a alguns dos periódicos da cidade. Além disso, a quantidade de críticas aí publicadas sobre Cacilda Ortigão nos anos 1920 é superior ao encontrado, até o momento, nas demais cidades gaúchas. Desta forma, tem-se como objetivo entender Cacilda Ortigão segundo a crítica musical da cidade, seja pelo viés da interpretação ou do seu repertório e, ao mesmo tempo, levantar características da crítica musical pelotense nesta época.

Fabiane Luckow e Isabel Nogueira afirmam que, entre o "final do século XIX e início do século XX, a cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, possuía diversos periódicos diários." (2007:2). No entanto, nesta pesquisa centramo-nos nos jornais *Diário Popular* e *A Opinião Pública*, e na revista *Ilustração Pelotense*, periódicos completos que estão disponíveis na biblioteca da cidade[2].

Os dois jornais eram publicados em formato de tabloide, diariamente, sendo *Diário Popular* matutino e o *A Opinião Pública*, vespertino. (LUCKOW; NOGUEIRA, 2007: 4). Além de publicarem notícias, tanto locais, quanto nacionais ou internacionais, esses periódicos também publicavam "comentários a respeito da vida cultural da cidade." (idem: 2). Já a revista

[2]Tais publicações foram consultadas pela autora no segundo semestre de 2015 e estão depositadas no Centro de Documentação e Obras Raras da Biblioteca Pública Pelotense.

Ilustração Pelotense era publicada quinzenalmente, entre 1919 e 1927, contava com cerca de 20 páginas e tinha como objetivo "dar visibilidade à produção cultural e à vida cotidiana dos estratos sociais mais elevados, através da ênfase na música, na poesia, na crônica e na exaltação da arte [...]." (TABORDA, 2012: 44).

Por outro lado, é bom lembrarmos que, ao falar sobre a crítica musical brasileira, Luís Antônio Giron afirma que até a década de 1870, quando o crítico Oscar Guanabarino iniciou sua atividade, "a crítica era exercida pelos folhetinistas, escritores e/ou jornalistas que, em sua grande maioria, frequentavam as páginas dos periódicos sem assinar os textos. […]" (GIRON, 2004: 16). No caso da crítica pelotense levantada aqui, segue-se essa tendência anterior à década de 1870, uma vez que a maior parte das críticas não possuem assinatura e, quando possuem, ou foram assinadas com o codinome SOL, do jornalista Waldemar Coufal, ou por Lucio Setalla (sem referências).

Giron afirma também que "raramente comparece na imprensa da época a crítica pura, voltada para a especulação gnoseológica em torno da arte. O que aparece é uma impressionante série de anônimos com opiniões as mais subjetivas e pessoais, muitas vezes tomados por interesses extramusicais. […]" (GIRON, 2004: 16-7). Veremos que o mesmo pode ser dito no caso das críticas sobre Cacilda Ortigão na imprensa pelotense.

Ao analisar as críticas sobre os concertos de Cacilda Ortigão no período pretendido, alguns aspectos comuns puderam ser levantados. Em um primeiro momento, chama a atenção o fato de que estas críticas se voltem majoritariamente à interpretação e técnica da cantora, sem entrar em méritos das obras por ela executadas. Quando há menção das obras, sua função é exaltar as qualidades técnicas que foram necessárias para a execução da obra.

> Assim é que, na «aria da «sombra», de «Dinorah» (Meyerbeer) a sua actuação foi devéras notavel, dando-nos a sentir umas «vocalises» muito certas, a par da maneira expressiva e magistral por que conduziu os «pianíssimos», o que vem metter ainda uma vez a descoberto a sua optima escola. (SOL, 1920:2).

Acima, a citação da obra tem o propósito de ambientar o leitor em relação ao que foi executado, com o intuito de tecer comentários acerca da interpretação da cantora. Isto ocorre principalmente quando se trata de uma obra conhecida, como as árias ou canções francesas e alemãs. Já sobre intepretação de obras menos difundidas, notou-se que ainda menos se fala sobre as obras: "As obras modernas de Ravel, Balakirew, Ruy Coelho, Sá Pereira e Henrique (sic) Braga [...]" (SETALLA, 1922: 2) ou "ternissima composição passional de Araújo Vianna «Eterna canção». [...] musica e versos de um encantador e suavissimo lyrismo, tão de nosso

temperamento." (CONCERTO, 1922: 2). Ou seja, as designações "obras modernas" e "composição passional, de encantador e suavissimo lyrismo" não auxiliam na compreensão do leitor acerca da obra citada.

Por sua vez, ao avaliarem a interpretação de Cacilda Ortigão, os críticos utilizaram diversos adjetivos para caracterizarem sua voz, como na crítica do *Diário Popular*, que descreve a voz da cantora com dois adjetivos: "A todos esses trechos Cacilda deu uma interpretação estupenda, sem que a voz perdesse a sua côr, a sua pastosidade." (CACILDA, 1922: 2).

O que se nota é que palavras com diferentes significados como suave, extraordinária, maravilhosa, meiga, melancólica, lindíssima, educada, entre outras, são recorrentes nas críticas aqui levantadas, e expressam diversos aspectos da voz da cantora, sempre positivamente. No entanto, pela própria característica generalista dos adjetivos, que podem ser usados para descrever qualquer boa voz, torna-se difícil termos uma visão clara do que havia de singular na voz da cantora.

Percebeu-se também que termos musicais foram empregados de forma poética para tentar definir a técnica e musicalidade de Cacilda Ortigão, junto de adjetivos que enalteciam ainda mais a cantora.

> Materialmente fallando, são notas de um timbre sympaticissimo, as quaes, pela sua rigorosa afinação, acolhe-as o ouvido sem demora, notas redondas, formosamente encorpadas, suavissimas, bastante intensas e de equilibrada extensão, com admiravel expontaneidade brotando á flor dos labios e a carregarem um riquíssimo colorido, aqui e ali sublinhadas pelo traço profundo e religioso dos *graves*. (SOL, 1920:3)

Neste trecho, os termos timbre, afinação, notas e graves são acompanhados por adjetivos que ilustram as características vocais para o leitor leigo. No entanto, a utilização de adjetivos, seja para caracterizar a voz de Cacilda Ortigão ou a técnica e musicalidade da cantora, torna-se exagerada, o que contribui para o caráter subjetivo da crítica.

É interessante notar que, antes do primeiro concerto realizado pela cantora em Pelotas, em conjunto com o pianista português Oscar da Silva (1870-1958), o crítico do jornal *A Opinião Pública* se questionava se esta seria realmente um soprano ligeiro, como estava sendo divulgado na imprensa à época:

> Até ahi, a nossa preoccupação capital residia, simplesmente, em conseguir verificar si na verdade devia d. Cacilda receber classificação no ról dos sopranos ligeiros, attitude que, de algum módo, se nos ha de bondosamente relevar, confessando nós a frequencia com que ao paiz chegam tantas *figuras* lyricas, debaixo daquelle precioso rótulo, e nos enganam e...se enganam tambem.

> Legitimo soprano ligeiro e dos melhores isso firmemente evidenciado no «Barbeiro» e na «Lucia», pêna foi que, não pouco enferma, fosse á cantora vedado, por momentos, exhibir toda a virtuosidade de que seja ella capaz [...].(SOL, 1920:3)

Mesmo doente, Cacilda Ortigão obteve êxito em seu primeiro concerto na cidade. O crítico, duvidoso da classificação vocal da cantora, confirma-a com base na intepretação de árias de *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini (1792-1868) e de *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti (1797-1848), repertório considerado virtuosístico para sopranos coloratura[3].

Dois anos depois, quando Cacilda Ortigão retornou à cidade durante sua segunda turnê, o mesmo crítico se referiu à cantora com grandiosidade, mas apontou que não seria considerada a melhor intérprete de seu tempo.

> Technicamente, poderá não emparelhar com as italianas ou com a campeã Barrientos, no que aliás pouco tem a perder, si ainda uma vez se acceitar que a Arte reside na Emoção.
> Mesmo assim, depois que ha dous annos aqui se a escutou, nesse terreno fez notaveis progressos, do que acaba de dar irrecusaveis provas, nos trechos de *virtuosidade* como *Perola do Brasil (couplets du Mysoli*, Felicien David), *Thema e variações* de Proch, *Vocalise em fórma de habanera* (Ravel) e tambem *Roussinol*, desse esplendoroso Ruy Coelho, e quando passou a exhibir – atravéz um som muito puro e bastante igual – velozes *vocalises*, com as suas escabrosidades inherentes, e a rematar firmemente nos *agudos*, embora, para subir a elles ou para acatar o ouvido, a miúde se excedesse nos *portamentos*.
> Observou-se, outrosim, que as notas picadas careciam por vezes de certa justeza, inconveniente que um maior trenamento talvez venha a remover. (SOL, 1922:1)

O crítico ainda afirmou que a cantora obteve progressos no período, destacando obras que necessitaram de técnica para serem executadas naquela ocasião. Após tantos elogios, Waldemar Coufal, o SOL, expressou-se mais severamente quanto ao excesso de portamentos e precisão nas "notas picadas", provavelmente *stacattos*, fato visto somente nesta crítica. Seja como for, essa crítica tem o valor de trazer alguns poucos elementos que nos aproximam das especificidades da voz de Ortigão.

Em relação à presença de canções portuguesas e brasileiras nos concertos de Cacilda Ortigão, a crítica pelotense dos três periódicos fez questão de citá-la em algum momento, também como forma de mostrar a boa recepção do repertório por parte do público. O *Diário Popular*, por exemplo, afirmou: "O recital terminou por uma serie de canções portuguezas e

[3]Apesar da personagem principal feminina da ópera *O Barbeiro de Sevilha* ter sido composta originalmente para contralto, a ária "Una voce poco fa" foi transposta para registros mais agudos e, desta forma, foi apropriada por muitas sopranos coloratura. Este parece ser o caso de Cacilda Ortigão, como comprova o manuscrito da própria cantora, presente em seu acervo pessoal, transposto meio tom acima do original. (ROSSINI, 1816).

brasileiras algumas das quaes foram bisadas pela sua beleza e pela deliciosa maneira como foram ditas." (CACILDA, 1922: 2). Já *A Opinião Pública* se propôs a descrever com mais detalhes a intepretação destas canções:

> Canto e declamação culminaram, porém, nas coisas do seu paiz, cujos poetas são, por excellencia, musicos do verso. E nem se lhe pode já pedir maior emotividade, nem mais intelligencia, nem mais ternura, nem mais doiradas inflexões que as que pôz em *Eterna canção*; *Melodia d'amor*, uma substillissima pagina de Ruy Coelho; *Valsa triste*; *Canção triste*. E tambem na *Maria*, composição do nosso formoso Araujo Vianna e palavras do torturado Pereira Barreto. (SOL, 1922:3)

Um recurso utilizado pelos críticos pelotenses no caso de Cacilda Ortigão foi a citação de frases ou nomes de críticos reconhecidos nacionalmente, e que se dedicaram a escrever sobre a cantora. Há casos em que as publicações pelotenses descrevem que as críticas de outras cidades foram muito positivas, como forma de validar a importância e a qualidade artística de Cacilda Ortigão, como feito em publicação do *Diário Popular*: "Se bem que os conceitos extremamente elogiosos das melhores criticas tivessem jà (sic) consagrado as suas grandes figuras da arte portugueza, evidentemente a impressão hontem recebida excedeu as melhores expectativas." (CONCERTO,1920: 1).

Outro ponto comum entre as críticas sobre Cacilda Ortigão publicadas na imprensa pelotense é a característica de se alargarem na escrita de elementos extra-musicais, como descrição da plateia, quantidade de aplausos e homenagens que, por ventura, foram feitas à cantora.

Conclusões

Os levantamentos sobre a representação de Cacilda Ortigão pela crítica musical pelotense aqui apresentados não devem ser entendidos como o objetivo final de uma pesquisa, mas sim como parte de sua construção. É importante que se olhe para estas críticas com atenção para que, ao realizar o mesmo tratamento com críticas de outros lugares, seja possível ampliar o conhecimento sobre Cacilda Ortigão no Brasil, seja pelo viés de sua interpretação ou recepção.

No entanto, estes primeiros levantamentos acerca da crítica musical referente à cantora portuguesa já demonstram importantes questões. Por exemplo, os adjetivos que foram utilizados para descrever a voz de Cacilda Ortigão não são suficientes traçar sua vocalidade com precisão, mas se aliados a outras fontes, podem ajudar a compreendê-la enquanto soprano ligeiro de alto nível técnico e artístico.

Outro aspecto interessante e curioso levantado em uma dessas críticas foi o questionamento e confirmação da classificação vocal da cantora por parte de um dos críticos, que utilizou a boa execução do repertório coloratura, ou de agilidade, como forma de validar a informação. Ainda, as indicações de problemas técnicos na interpretação de Cacilda Ortigão, assim entendidos pelo crítico na ocasião, não apenas a ilustram enquanto profissional que não possui somente glórias, mas também nos fornecem as informações mais específicas sobre sua prática vocal. Neste sentido, a crítica foi mais reveladora da voz de Ortigão ao descrever suas deficiências do que ao exaltar suas qualidades. Em relação à recepção do repertório executado, é interessante notar que a produção musical portuguesa e brasileira na voz de Cacilda Ortigão foi bem recebida, segundo a crítica, em Pelotas.

Sobre a crítica musical pelotense da época, notou-se que esta seguia algumas convenções anteriores a 1870, levantadas por Luís Antônio Giron (2004). Como exemplo, a construção da crítica com pouco ou nenhum julgamento estético, com caráter subjetivo, sendo comumente escrita por jornalistas ou sem designação de autoria são características marcantes da crítica pelotense da época, o que deve ser considerado quando forem analisadas. Além disso, a presença de trechos de críticas de outras cidades nas publicações pelotenses mostrou-se algo comum como forma de validar o sucesso e importância da cantora.

Desta forma, com o desenvolvimento da pesquisa, outras informações se juntarão a estas e auxiliarão no processo de entendimento do trânsito musical luso-brasileiro por meio de Cacilda Ortigão.

Referências:

CACILDA Ortigão perante a mentalidade de Portugal e do Brasil. Lisboa: Libanio da Silva, [1923]. 16 p. Localizado na Cota L. 95079 P. da Biblioteca Nacional de Portugal.

CACILDA Ortigão. *Diario Popular*, Pelotas 25 jan. 1922, p.2

CONCERTO. *Illustração Pelotense*, Pelotas 16 jan. 1922, p.2.

CONCERTO: Cacilda Ortigão Oscar da Silva. *Diario Popular*, Pelotas, 28 fev. 1920, p.1

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica:* A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte:1826-1861. São Paulo/ Rio de Janeiro: EDUSP/ Ediouro, 2004.

L. T. A Musica brasileira e os nossos compositores em Portugal: Cacilda Ortigão concede uma especial entrevista a um representante d'A Noite, a quem dá as suas impressões acerca do Brasil. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 out. 1920. p.6. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_02/1625>. Acesso em: 10 jan. 2017.

LUCKOW, Fabiane Behling; NOGUEIRA, Isabel Porto. A Crítica Musical na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. Anais. São Paulo: ANPPOM, 2007.

ROSSINI, Gioachino. Barbiere di Siviglia: Una voce poco fa. S.l: manuscrito de Cacilda Ortigão, 1816. Acervo pessoal de Cacilda Ortigão.

SETALLA, Lucio. Notas de Arte. *Diario Popular*, Pelotas, 22 jun. 1922, p.2.

SOL. Cacilda Ortigão. *A Opinião Pública*, Pelotas, 13 jan. 1922, p.1.

SOL. Cacilda Ortigão. *A Opinião Pública*, Pelotas, 24 jan. 1922, p.3.

SOL. Música: Cacilda Ortigão – Oscar da Silva. *A Opinião Pública*, Pelotas, 2 mar. 1920, p.2.

SOL. Música: Cacilda Ortigão – Oscar da Silva: uma jornada triunphal. *A Opinião Pública*, Pelotas, 27 fev. 1920, p.3.

TABORDA, Taiane Mendes. *Senhorinhas perfeitas*: A representação de mulher ideal através das páginas da revista Illustração Pelotense na década de 1920. Pelotas, 2012. 137f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Pelotas, Pelotas, 2012.

Barítono Ernesto de Marco: visões sobre a performance do artista a partir das críticas do jornal Correio da Manhã (RJ)

Daniela da Silva Moreira
Universidade Federal de Pelotas
danieladasilva.moreira@hotmail.com

Luiz Guilherme Goldberg
Universidade Federal de Pelotas
guilherme_goldberg@hotmail.com

Resumo: Este trabalho trata de um recorde da pesquisa "Ernesto de Marco: Um Barítono Multifacetado", vinculada ao Grupo de Pesquisa: Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais, da UFPEL, que tem por objetivo o resgate histórico da vida artística e profissional do barítono brasileiro Ernesto de Marco (1895-1969). As informações a seu respeito foram extraídas exclusivamente de pesquisas em jornais, acessados por meio da Hemeroteca Digital Brasileira. Dentre os periódicos, até o momento, consultados, escolheu-se o jornal Correio da Manhã (Rio de Janeiro), para realizar um recorte enfocando nas notícias que tratavam de críticas sobre seu desempenho vocal, artístico e performático. As principais informações observadas nas críticas encontradas são relacionadas à sua dicção, projeção vocal e da construção cênica dos personagens de ópera que interpretava.

Palavras-chave: Ernesto De Marco. Barítono. Crítica Musical.

Baritone Ernesto De Marco: Views About The Performance Of The Artist From The Critics Of "Correio Da Manhã" Newspaper (RJ)

Abstract: This paper is about a record of the research "Ernesto de Marco: A Multifaceted Baritone", linked to the research group: Interdisciplinary Studies in Musical Sciences, from UFPEL, which aims to the historical rescue of the artisctic and professional life of brazilian baritone Ernesto de Marco (1895-1969). The information about him was drew exclusively from researches in newspapers, accessed at the Brazilian Digital Newspaper Library. Among the periodicals consulted so far, the newspaper "Correio da Manhã" (Rio de Janeiro) was chosen to execute a clipping, focused on the news regarding critics about his performatic, artistic and vocal performance. The main information observed in the critics are related to his diction, vocal projection and character-building of the operas characters he performed.

Keywords: Ernesto De Marco. Baritone. Musical Critics.

1. Ernesto De Marco: Vida e trajetória como cantor[1]

Ernesto de Marco, nascido em 25 de dezembro de 1895 em São Paulo e falecido em 25 de abril de 1969 no Rio de Janeiro, filho do industrial Alfredo De Marco e de Dona Luisa De Marco, iniciou seus estudos de canto ainda muito jovem, com o Reverendo Henrique Vilalba, o professor de música do Colégio de Santo Agostinho (SP) onde estudou.

Desde então começou sua trajetória como cantor especializando-se na técnica do bel canto, vindo a estudar na Itália, após vencer o 1º lugar do Concurso "Pensionato Artístico"

[1] Aqui estão sendo utilizadas as informações contidas em duas biografias publicadas sobre o cantor, a primeira no Jornal A Imprensa (RJ) de 15 ago. 1911; e a segunda em notícia sobre seu obituário no jornal Diário de Notícias (RJ) de 26 abr. 1969.

realizado pelo Governo de São Paulo em 1914, com maestros como Maximiano Perelli e Caetano Scognamillo e vindo a apresentar-se em teatros italianos como o Mercadante de Nápoles e o Teatro Constanzi[2].

Figura 1: Jornal A Imprensa, 15 ago. 1911: 4.

Por meio de notícias de jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, vê-se que o cantor, classificado como barítono, foi uma figura extremamente ativa no cenário musical do Brasil da primeira metade do século XX, principalmente nestes dois estados. Destacou-se no cenário operístico brasileiro, visto ter integrado diferentes companhias líricas nacionais. Foram catalogadas sua participação ou contratação em cerca de 10 companhias diferentes, entre elas destacamos a Companhia Walter Mocchi e a companhia própria do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que foi formada a partir da década de 30 e onde Ernesto foi cantor contrato por muitos anos.

Porém, não apenas à ópera se dedicou De Marco, o cantor também realizava concertos solos ou coletivos em inúmeras salas de concerto e clubes que realizavam conferências e festas artísticas na época. Uma proposta interessante que produzia principalmente na década de 1910 eram conferências musicais junto a sua esposa, a poetisa Julia Cesar de Marco[3], onde promoviam programas em que a literatura e a música intercalavam-se e associavam-se[4].

Temos ainda registros, que abrangem o período de 1925 a 1961, de sua frequente participação em programas radiofônicos, das rádios Sociedade; Mayrink Veiga; Educadora;

[2] As datas sobre sua passagem pela Itália divergem entre as notícias e jornais encontrados.
[3] Ernesto de Marco casou-se com Julia Cesar em 16 set. 1911 e juntos tiveram, em 1914, seu primogênito, Eraldo De Marco, que também veio a ser cantor, tenor, e que chegou a cantar com o pai em alguns espetáculos fazendo papéis secundários em óperas (Jornal A Imprensa de 16 set. 1911; Jornal Gazeta de Notícias de 12 set. 1914).
[4] Jornal A Imprensa (RJ) de 4 set. 1911.

Cruzeiro do Sul; Cajuti; e Ministério da Educação, apresentando repertório tanto operístico como de canções[5].

Outra preocupação que demonstrou foi na organização da classe dos cantores líricos brasileiros, ao participar ativamente da Associação Brasileira de Artistas Líricos desde sua fundação e vindo a ser diretor artístico da mesma por alguns anos[6], e diretor de outras associações como a Lyrica Experimental, junto ao maestro Luiz Bellobono[7]. Em sua trajetória profissional movimentou a organização de vários espetáculos e a articulação dos artistas líricos para não dependerem apenas das empresas que na época controlavam a contratação dos artistas para as montagens dos espetáculos musicais.

Destas informações podemos perceber que De Marco foi um músico versátil no que tange a utilização dos espaços musicais disponíveis a um profissional em sua época, já que buscava ocupar e aproveitar todos os espaços possíveis para produzir música. Nesta sua trajetória, como cantor, diretor artístico e organizador de muitos concertos e espetáculos, trabalhou ao lado de nomes conhecidos e personalidades importantes no cenário musical como os maestros Salvatore Ruberti e Silvio Piergili; o compositor Heitor Villa-Lobos; e cantores como Machado Del Negri, Bidu Sayão, Zola Amaro e tantos outros.

Muitas foram às montagens de ópera que participou o que lhe valeu um vasto currículo de personagens. Destacamos alguns, como o Rigoletto da ópera homônima de Verdi; do mesmo compositor em *"La Traviata"* chegou a interpretar Germont e na década de 50, já mais velho, o personagem Marquês d'Obigny. Interpretava também Fígaro em "Barbeiro de Sevilha" de Rossini; Dr. Malatesta da ópera *"Don Pasquale"* de Donizetti; Alfio em *"Cavalleria Rusticana"* de Pietro Mascagni; o Barão Scarpia, o Cônsul Sharpless, o Jack Rauce e o personagem Marcello das óperas de Puccini *"Tosca", "Madama Butterfly", "La fanciulla del West"* e *"La Boheme"*. De personagens de obras brasileiras muito interpretou Gonzalez da ópera "O Guarany" de Carlos Gomes e ainda o pastor Ruben da "A Vida de Jesus" de Assis Republicano, com quem pode trabalhar diretamente, em 1937, quando a obra abriu a temporada lírica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, espetáculo dirigido pelo próprio compositor[8].

Ernesto encerrou oficialmente sua carreira lírica teatral em 1955 com a ópera *"La Traviata"*[9], vindo então a se dedicar mais especialmente ao ensino do canto, foi inclusive

---

[5] Jornais: Correio da Manhã (RJ) de 25 nov. 1925, 04 jan. 1927, 08 mai. 1931, 24 nov. 1931, 23 abr. 1936, e 15 dez. 1936; A Esquerda (RJ) de 3 nov. 1930; A Batalha (RJ) de 31 mai. 1932; Diário de Notícias (RJ) de 8 dez. 1961.
[6] Jornal Correio da Manhã (RJ) de 28 jan. 1942.
[7] Jornal Correio da Manhã (RJ) de 16 mar. 1940.
[8] Jornal Correio da Manhã (RJ) de 13 fev. 1937.
[9] Jornal Diário de Notícias (RJ) de 26 abr.1969.

designado professor de canto da Universidade Brasileira de Artes de Niterói em 1963[10], embora ainda tenha participado como interprete em recitais e alguns espetáculos maiores até quase o final de sua vida.

2. As críticas do Jornal Correio da Manhã do Rio de Janeiro

O enfoque desta pesquisa trata de buscar entender o barítono Ernesto De Marco como *performer* e concluir algumas percepções sobre sua voz. O uso desta palavra, *performance*, no campo artístico, como nos coloca Lopes (1994), tem por significado uma exibição formal de uma representação ou apresentação de espetáculo artístico (seja ele teatral, musical, de dança ou circense, por exemplo), perante um público. "Em sentido estrito, refere-se à atuação de um artista (performer) numa apresentação específica." (LOPES, 1994: 5).

Desta forma, o ato da *performance* implica em ocorrer um desempenho de um papel (por parte do artista neste caso) frente a observadores (SALGADO, 2012). Alguns autores como Zumthor aprofundam-se mais nesse conceito afirmando que a *performance* é o momento da recepção e, desta forma, não se faz possível se não houver "a presença corporal tanto de um intérprete quanto de um ouvinte" (NOVAES; ALVES, 2013), envolvidos no processo artístico da representação.

Lopes (1994) nos diz ainda que o uso da ideia de *performance*, em análises de história da cultura, de técnicas e elementos performáticos em manifestações públicas, "contribuem para a construção de identidades coletivas que ao mesmo tempo refletem e influenciam o curso dos eventos" (LOPES, 1994: 7). Disso podemos observar que ao analisar um ato de *performance*, por exemplo, de cantores da primeira metade do século XX, pode tornar-se possível traçar paralelos entre o curso que a técnica vocal vem tomando na história e a relação com questões relativas a necessidades técnicas impostas, seja pelo gosto do público ou de construção do mercado.

Se partirmos destes conceitos, o que podemos apreender das performances musicais do passado? Mais ainda, o que elas nos revelam a respeito do artista Ernesto De Marco? Resta-nos esperar encontrar nas críticas musicais os subsídios para criar tais concepções.

Para isso, consultamos os jornais dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo depositados na Hemeroteca Digital Brasileira, através da palavra chave "Ernesto De Marco". O enfoque aqui realizado concentra-se no jornal Correio da Manhã (RJ), visto ter sido, dentre os periódicos, até o momento, catalogados, o que apresentou o maior número de críticas,

[10] Jornal Última Hora (RJ) de 31 ago. 1963.

compreendendo o período de 1932 a 1953, com referência ao seu desempenho vocal, artístico e performático.

As críticas encontradas neste jornal, no entanto, são um tanto concisas, com colocações bastante básicas sobre as qualidades vocais e performáticas do cantor. Mesmo assim é possível inferir algumas visões iniciais sobre o artista enquanto intérprete.

Das críticas coletadas, 75% são assinadas como "JIC[11]". Além destas, foi encontrada uma crítica assinada apenas com "J", algumas sem assinatura, e uma crítica feita por Eurico Nogueira França, em 1953, sem estender-se muito sobre o barítono, apenas elucidando que por sua apresentação vocal o cantor transparecia estar por encerrar a carreira[12].

Os principais pontos que podem ser observados sobre a qualidade vocal e performática de Ernesto enquanto intérprete são apontamentos sobre sua dicção, projeção vocal e qualidades enquanto ator, de sua construção cênica dos personagens de ópera que interpretava.

Temos nas notícias de 4 e 9 de abril de 1937, sobre as representações das óperas *"Madama Butterfly"* e *"La Traviata",* respectivamente, menções sobre dicção e atuação. Na primeira diz-se que Ernesto possuía uma dicção admirável e que sua interpretação do personagem Sharpless foi excelente. Na segunda notícia, como podemos ver na figura 2 abaixo, é apontado que: "a sua boa dicção e a sua pratica do palco lhe valem de muito"[13].

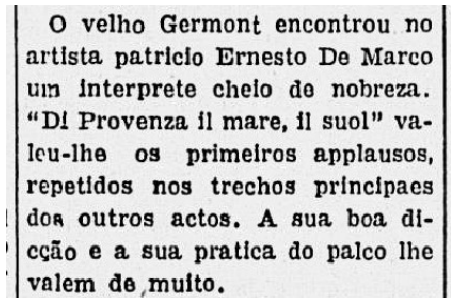

O velho Germont encontrou no artista patricio Ernesto De Marco um interprete cheio de nobreza. "Di Provenza il mare, il suol" valeu-lhe os primeiros applausos, repetidos nos trechos principaes dos outros actos. A sua boa dicção e a sua pratica do palco lhe valem de muito.

Figura 2: Jornal Correio da Manhã, 09 abr. 1937: 3.

Sobre sua prática de palco e suas atuações, temos ainda, colocações que nos fazem inferir que Ernesto trabalhava cenicamente de acordo com o que os seus personagens deveriam apresentar. É o caso da crítica do dia 6 de dezembro de 1932 sobre a representação de *"La fanciulla del West"* de Puccini, apresentada do Theatro Municipal do Rio sobre direção do

[11] JIC é conhecida como a assinatura do crítico e compositor João Itiberê da Cunha, que foi um dos fundadores do jornal Correio da Manhã e onde assim assinava, em seus textos e críticas musicais.
[12] Jornal Correio da Manhã (RJ) de 23 mai. 1953.
[13] Jornal Correio da Manhã (RJ) de 4 abr. 1937 e 9 abr.1937.

maestro Salvatore Ruberti. Aqui o autor da crítica relata que Ernesto no papel de Sheriffe foi característico e truculento[14].

Em outra crítica publicada em 31 de março de 1936[15], o autor JIC, fala que a interpretação de Ernesto da ária *"Nemico della pátria"* da ópera *"Andrea Chenier"* de Umberto Giordano, foi feita com "eloquente dramaticidade", o que nos da indicação que o cantor se preocupava com a cena e com a dramaticidade necessária que os papéis de óperas sérias exigem. Mas também interpretava papéis cômicos e, em outras notícias sobre suas interpretações, como do Dr. Malatesta, por exemplo, entende-se que também apresentava atuações apropriadas para essa outra modalidade de cena.

Ainda sobre o cantor em cena, encontramos outras breves menções apenas acrescentando que se apresentava perfeitamente à vontade em seu papel, ou ainda que era "muito senhor do seu papel". São os casos das críticas sobre a representação de *"Schiavo"* de Carlos Gomes no Municipal do Rio de 28 de setembro de 1939, e da representação de *"La Boheme"* pela Companhia Lyrica Metropolitana, também no Municipal, do dia 23 de novembro de 1940. Em crítica publicada em 21 de outubro de 1941, sobre o encerramento da temporada lírica nacional do Municipal daquele ano com *"Cavalleria Rusticana",* JIC o avalia como "sempre excelente artista em cena"[16].

Em relação a apontamentos sobre sua projeção vocal, um ponto interessante é que todas as críticas que falam em reação a projeção, intensidade ou volume vocal, são relacionadas a apresentações em formas de recitais ou concertos, em espaços menores como salões nobres, e não sobre montagens de ópera realizadas em teatros.

É o que temos, por exemplo, em crítica sobre o recital que Ernesto realizou com sua aluna Lucia de Noronha, publicada em 13 de agosto de 1939 (fig. 3), onde lemos que possuía voz "portentosa" e "avolumada" pela acústica excessiva do salão, dando-nos a entender que não se tratava de um ambiente acusticamente adequado a sua interpretação[17].

Essa crítica, assim como outras, aponta que De Marco possuía ou fazia valer "a sua voz theatral", isto é, que possuía projeção adequada ao que o teatro e a ópera exigiam. Em outros termos, sua voz possuía grande alcance de projeção e intensidade vocal, o que resultaria exagerado em ambientes menores.

---

[14] Jornal Correio da Manhã (RJ) de 6 dez. 1932.
[15] Jornal Correio da Manhã (RJ) de 31 mar. 1936.
[16] Jornal Correio da Manhã (RJ) de 28 set. 1939; 23 nov. 1940 e 21 out. 1941.
[17] Jornal Correio da Manhã (RJ) de 13 ago. 1939.

De Marco fez valer a sua voz theatral e a sua gesticulação (mais commedida, desta feita) no celebre "Corteggiani", do "Rigoletto", nas estrophes do "Toreador", da "Carmen", no "Brindisi", do "Amleto", de Ambroise Thomas, e até no "In questa tomba oscura", de Beethoven.

Sua voz "portentosa", como diz D. Bartolo, referindo-se á aria do "Janina", estrondou no salão da ex-Instituto, avolumada pela acustica excessiva da sala. Estava, porém, em dia com a voz, ou melhor, em noite auspiciosa, sem as insidias dos males garganticidas, tão communs, entre nós, por esta época.

O concerto obteve pleno exito.

Fez os acompanhamentos ao piano o sr. Jorge Marçal. — *JIC*

Figura 3: Jornal Correio da Manhã, 13 ago. 1939: 5.

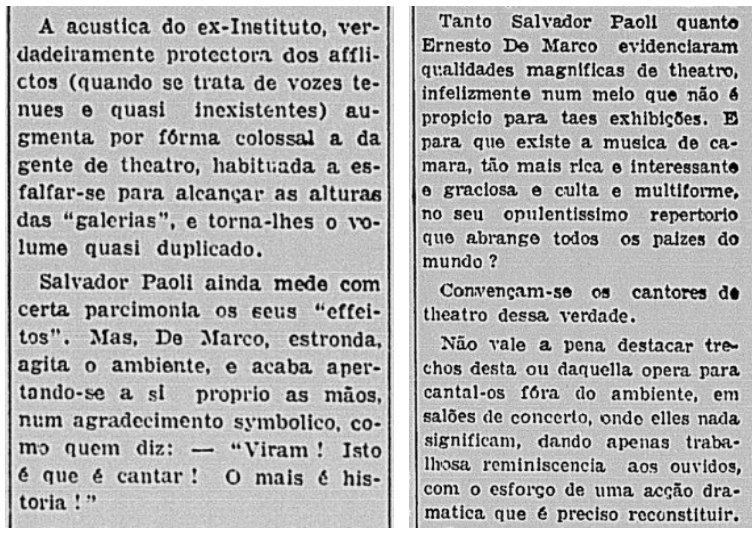
Considerável número dessas críticas são negativas referentes à escolha do repertório escolhido. Feito com trechos de óperas (árias e alguns conjuntos), avalia-se que ao serem tirados de seu contexto total perderiam a sua significação, ou ainda que o tipo de repertório não era adequado para a estrutura dos salões onde os recitais eram realizados, devendo-se deixar a potência do repertório para os teatros.

É o que temos em crítica publicada no dia 08 de julho de 1933 sobre o recital realizado pelo barítono Ernesto de Marco no salão Lyceu de Artes e Officios. Aqui o cantor é criticado por continuar realizando recitais com repertório de trechos de óperas variadas e não buscar opções no repertório de Música de Câmara. Mais uma vez JIC diz que o salão possuía uma acústica terrível, o que fez as vozes poderosas do barítono e de seu convidado, o baixo Mario Tourasse, adquirirem "feição estentorica, com vibrações multiplicadas", mas reconheceu, porém, que ambos os cantores possuíam vozes excelentes especialmente para o teatro, que era realmente para o que os artistas mais se dedicavam[18].

O mesmo vê-se na publicação do dia 14 de outubro de 1938 (fig. 4 e 5), sobre um recital do tenor Salvator Paoli, que contou com a participação de De Marco, no Salão da Escola Nacional de Música. Aqui se diz que Ernesto, diferente do amigo tenor que 'mede com certa parcimonia os seus "efeitos"', estronda ao cantar no salão e é indicado como sendo "gente de

[18] Jornal Correio da Manhã (RJ) de 08 jul. 1933.

theatro" que ao cantar em locais como do referido salão, tem suas vozes aumentadas, gerando volume duplicado. Novamente o repertorio escolhido é questionado, os cantores teriam evidenciado suas "qualidades magnificas de theatro", porém em um ambiente não propício, onde a riqueza da música de câmara poderia ser melhor apreciada[19].



A acustica do ex-Instituto, verdadeiramente protectora dos afflictos (quando se trata de vozes tenues e quasi inexistentes) augmenta por fórma colossal a da gente de theatro, habituada a esfalfar-se para alcançar as alturas das "galerias", e torna-lhes o volume quasi duplicado.

Salvador Paoli ainda mede com certa parcimonia os seus "effeitos". Mas, De Marco, estronda, agita o ambiente, e acaba apertando-se a si proprio as mãos, num agradecimento symbolico, como quem diz: — "Viram! Isto é que é cantar! O mais é historia!"

Tanto Salvador Paoli quanto Ernesto De Marco evidenciaram qualidades magnificas de theatro, infelizmente num meio que não é propicio para taes exhibições. E para que existe a musica de camara, tão mais rica e interessante e graciosa e culta e multiforme, no seu opulentissimo repertorio que abrange todos os paizes do mundo?

Convençam-se os cantores de theatro dessa verdade.

Não vale a pena destacar trechos desta ou daquella opera para cantal-os fóra do ambiente, em salões de concerto, onde elles nada significam, dando apenas trabalhosa reminiscencia aos ouvidos, com o esforço de uma acção dramatica que é preciso reconstituir.

Figuras 4 e 5: Jornal Correio da Manhã, 14 out. 1938: 8.

Estas foram as principais informações encontradas até o momento a respeito do barítono Ernesto De Marco enquanto cantor intérprete, o que já pode dar-nos uma base inicial sobre suas qualidades vocais e de *performance*. Espera-se que, no transcorrer da pesquisa, mais informações possam ser encontradas, tanto em periódicos como em fontes diversas. Desta forma, poder-se-á melhor entender como ele aplicava a técnica vocal em diferentes repertórios do cancioneiro nacional e estrangeiro, não restrito ao repertório operístico.

Referências:

A BOHEME, pela Companhia Lyrica Metropolitana. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1940.

A TEMPORADA lyrica nacional do Theatro Municipal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 fev. 1937.

A UNIVERSIDADE das artes. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1963.

AINDA a representação de Madame Butterfly. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1937.

AS IRRADIAÇÕES de hoje - Mayrink Veiga. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1931.

[19] Jornal Correio da Manhã (RJ) de 14 out. 1938.

AS IRRADIAÇÕES de hoje - Radio Educadora. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 mai. 1931.

CASAMENTOS. *A Imprensa*, Rio de Janeiro, 16 set. 1911.

CENTENÁRIO de Carlos Gomes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1936.

CONCERTO de canto de Lucia de Noronha e Ernesto de Marco. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1939.

CONCERTO do tenor Salvador Paoli. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 out. 1938.

CONCERTO vocal de Ernesto de Marco. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1936.

CONCERTO. *A Imprensa*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1911.

CONFERENCIAS. *A Imprensa*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1911.

DEMONSTRAÇÃO pública de artistas líricos, no Centro Paulista. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1942.

DEPARTAMENTO de Propaganda do Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1936.

ENCERRAMENTO da temporada lírica nacional - Cavalleria Rusticana, com Nanita Lutz. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 out. 1941.

IRRADIAÇÕES de hoje da Radio Sociedade – Concerto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1925.

LA FANCIULLA del West no Municipal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1932.

LA TRAVIATA, de Verdi. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1937.

LOPES, Antonio Herculano. *Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história).* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/123456789/792>. Acesso em 07/07/17.

LYRICA Experimental Brasileira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1940.

MAYRINK Veiga. *A Esquerda*, Rio de Janeiro, 3 out. 1930.

MAYRINK Veiga. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1927.

MORREU o barítono De Marco. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1969.

NASCIMENTOS. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de nov. 1914.

NOVAES, Claudio Cledson; ALVES, Paula Rubia. Performance e poética da oralidade, segundo Paul Zumthor. *Fólio – Revista de Letras*, Vitória da Conquista, v. 5, n. 1, p. 489-497, jan./jun. 2013.

RÁDIO - Ministério da Educação. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1961.

RADIO Sociedade Mayrink Veiga. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 31 mai. 1932.

RECITAL de canto de Ernesto De Marco. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1933.

ROMEU e Julieta. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 mai. 1953.

SALGADO, Tiago Barcelos. Introdução crítica aos Estudos da Perfomance. *Galáxia*, São Paulo, n. 24, p. 327-329, dez. 2012.

TEMPORADA lyrica do Municipal - Schiavo, de Carlos Gomes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 set. 1939.

Francisco Curt Lange e o Boletín Latino Americano de Música VI: publicações da crítica musical brasileira

Natália Braga[1]
Universidade Federal de Minas Gerais
nataliabraga.nb@gmail.com

Edite Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais
editerocha@ufmg.br

Resumo: Este trabalho analisa a receptividade do sexto *Boletín Latino Americano de Música* (BLAM), dedicado ao Brasil, após a sua publicação e distribuição em 1947, e o impacto na crítica do seu organizador e idealizador, Francisco Curt Lange, durante a elaboração da obra. Para tal, foi realizado um levantamento documental de artigos e críticas em periódicos brasileiros do ano de 1944 a 1947, relacionando com a correspondência deste período disponível no Acervo Curt Lange UFMG. A partir desta análise documental foi possível constatar duas fases da crítica musical brasileira sobre essa publicação e seu organizador, além do reconhecimento da importância dessa obra para a música e musicologia brasileira apesar da polêmica que a envolveu.

Palavras-chave: Acervo Curt Lange UFMG. Hemeroteca Digital Brasileira. Periódicos.

Francisco Curt Lange and the *Latin American Bulletin of Music VI*: publications of Brazilian musical criticismo

Abstract: This work analyzes the receptivity of the sixth Latin American Bulletin of Music (BLAM), dedicated to Brazil, after its publication and distribution in 1947, and the impact on the criticism of its organizer and idealizer, Francisco Curt Lange, during the elaboration of the work. For that, a documentary survey of articles and critiques was carried out in Brazilian periodicals from 1944 to 1947, relating to the correspondence of this period available in the Curt Lange UFMG Collection. From this documentary analysis it was possible to verify two phases of the Brazilian musical criticism about this publication and its organizer, besides the recognition of the importance of this work for the Brazilian music and musicology, despite the controversy that involved it.

Keywords: Collection Curt Lange UFMG. Brazilian Digital Library. Newspapers.

Introdução

Francisco Curt Lange (1903-1997)[2], em acordo com o Ministério de Educação e Saúde brasileiro, residiu no Brasil entre 1944 e 1946 para a elaboração e realização do sexto volume do *Boletín Latino Americano de Música*[3]. Em sua estadia no Brasil, Curt Lange coletou vários documentos importantes em relação à música, centros, instituições, repertórios, compositores e práticas musicais realizadas no Brasil colonial, além de impulsionar a música de vanguarda

[1] Bolsista FAPEMIG de Iniciação Científica.
[2] Musicólogo teuto-uruguaio criador do *Boletín Latino Americano de Música*, diretor e fundador do Instituto Interamericano de Musicologia e defensor do Americanismo Musical.
[3] "Tratava-se de um veículo de divulgação dos seus pressupostos musicais e que também incentivava a musicologia americana através da publicação de trabalhos de pesquisadores dos diversos países do nosso continente" (MOYA, 2015: 19). Os tomos anteriores do *Boletín* foram publicados nos anos de 1935, tomo I dedicado ao Uruguai; 1936, tomo II dedicado ao Peru; 1937, tomo III novamente dedicado ao Uruguai; 1938, tomo IV dedicado à Colômbia; 1941, tomo V dedicado aos Estados Unidos da América.

do século XX, tendo ministrado palestras em alguns estados do país como Paraíba, Pernambuco, Salvador, e cujos trabalhos foram de importante contribuição para a musicologia brasileira.

Através de uma pesquisa documental realizada no site da *Hemeroteca Digital Brasileira* e no *Acervo Curt Lange UFMG*, foi realizada uma compilação e análise dos artigos de periódicos que publicaram sobre o trabalho de Curt Lange e no/do BLAM VI, relacionando com as cartas trocadas entre Lange e personalidades brasileiras coevas.

Reconhecendo a importância do *Boletín Latino Americano de Música* tomo VI para o estudo da música feita no Brasil e da musicologia brasileira, este artigo pretende abordar a repercussão causada pela presença de Curt Lange no Brasil e a realização de seu trabalho dedicado ao país, afim de compreender uma realidade musicológica do período.

1. A estadia de Francisco Curt Lange no Brasil (1944-1946)

Nos periódicos do ano de 1944 encontram-se informações sobre a chegada de Francisco Curt Lange ao Brasil, em 14 de março de 1944, para a realização do *Boletín Latino Americano de Música* tomo VI, bem como da criação, por parte do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (1900-1985), de uma comissão organizadora para o *Boletín*, presidida por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), composta por Oscar Lorenzo Fernândez (1897-1948) incumbidos da secção de ensino musical; Manuel Bandeira (1886-1968) encarregado pela redação e formatação gráfica do volume; Andrade Muricy (1895-1984) a cargo de um panorama histórico da vida musical brasileira, incluindo crítica e musicologia; Renato Almeida (1895-1981) responsável pela secção histórica da publicação; Brasílio Itiberê, vulgo Brasílio Ferreira da Cunha Luz (1896-1967) e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) para a secção de etnografia e folclore; e Egydio de Castro e Silva, como secretário (FRANÇA, 1944: 11).

> Além de cuidar dos trabalhos da elaboração dessa obra, que se destina a ser um panorama da música brasileira, através de suas realizações criadoras e culturais, o ministro Gustavo Capanema nomeou uma comissão de compositores e musicólogos, que acompanharão a publicação do Boletim, indicando e selecionando a matéria editorial, informativa e musical de sorte a evitar que o mesmo se transforme numa obra parcial e sem coordenação ("Boletim latino-americano de música", 1944: 2).

O desejo que todo o conteúdo do *Boletín* fosse especificamente de teor nacionalista foi claramente exposto no artigo "Boletim latino-americano de música", 29 março de 1944 no jornal *A Manhã* (sem designação de autor), destacando a direção de Villa-Lobos e possibilitando indagações quanto à vigilância e censura por parte da Comissão Organizadora.

> Nesse sentido, a comissão, presidida pelo maestro Vila Lobos, vem estabelecendo a ordem de seus trabalhos, quer para a parte redacional, quer para o suplemento musical, de modo a ordenar a colaboração e procurar os assuntos que permitam ressaltar a originalidade da nossa música e o seu sentido especificamente nacionalista ("Boletim latino-americano de música", 1944: 2).

Não obstante esta adaptação à realidade brasileira, e que contrastava com a coordenação dos Boletins anteriores, Lange recebeu alguns convites de dirigentes regionais do país para visitar e ministrar cursos durante a sua estadia no Brasil. Nessas visitas, Lange trabalhou por uma tentativa de salvaguardar o material musical que foi conhecendo e que tanto o impressionou, focando na divulgação e necessidade de tratamento e conservação destes documentos e acervos para pesquisa. No dia 9 de janeiro de 1945, três periódicos, *Correio da Manhã*, *A Manhã* e *A Noite* e, posteriormente, a 10 de março de 1945, também o *Jornal Pequeno* publicaram uma carta enviada por Lange ao Ministro Gustavo Capanema, após ter regressado de sua viagem ao Recife, João Pessoa e Salvador (S/A, 1945a, 1945b, 1945c, 1945d). Nessa carta, cuja cópia carbono feita pelo próprio Curt Lange, data de 03 jan. 1945 se encontra no Acervo Curt Lange UFMG, onde relata o seu contato com o folclore brasileiro nestas regiões do país sugerindo a organização e conservação deste patrimônio e propondo a criação de uma Discoteca Pública Municipal em cada uma destas três cidades visitadas (LANGE, 1945 - BRUFMGBUCL 2.1.030.194). Contudo, não temos conhecimento que tenha recebido resposta do Ministro Gustavo Capanema.

Antes dessa carta de 03 de janeiro de 1945, Lange já havia escrito ao Ministro (07 out. 1944), mencionando o importante material encontrado no Rio de Janeiro e Minas Gerais, pedindo a sua intervenção para a criação de um local onde todo esse material pudesse ser devidamente guardado e disponibilizado para consulta, propondo um Arquivo e Biblioteca Nacional de Música (LANGE, 1944 - BRUFMGBUCL 2.1.029.433).

Em 1946, quando Curt Lange retorna ao Uruguai, Eurico Nogueira França (1913-1992)[4] escreve no artigo intitulado "A Musicologia" no jornal *Correio da Manhã* (05 fev. 1946) cobrando a publicação do *Boletín* (FRANÇA, 1946).

Em publicações posteriores nos jornais *Correio da Manhã* e *Diário de Notícias*, 13 mar. 1946, foi anunciado o retorno de Lange para o Uruguai e sua despedida transmitida

[4] Crítico musical colunista do jornal *Correio da Manhã*. Em seu artigo, "Recordar Eurico Nogueira França (1913-1992)", de 2012, escrito para a *Revista Brasileira de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, Vasco Mariz relembra Eurico Nogueira França como um importante crítico e musicólogo da segunda metade do século XX no Rio de Janeiro e formador de opinião no meio musical carioca da época (MARIZ, 2012).

publicamente pelo Grupo Música Viva[5] na Rádio Ministério da Educação e Saúde (S/A, 1946a, 1946b). No dia 16 mar. 1946, Roberto Lyra Filho (1926-1986) publicou generosas "Palavras de Despedida" na *Revista da Semana*, onde destaca o apoio e a relação de Curt Lange com os compositores brasileiros de vanguarda, inferindo como antagônicos aos nacionalistas.

A crítica positiva sobre o apoio de Curt Lange aos compositores de vertente atonal, não foi encontrada posteriormente em nenhum outro artigo pesquisado para a realização deste trabalho, à exceção desse artigo escrito por Roberto Lyra Filho, que também estava presente na transmissão do Grupo Música Viva e que, segundo o jornal Diário de Notícias, era "encarregado dos negócios do Exterior da Embaixada do Uruguai" ("Dr. Curt Lange", 1946: 7).

> Durante sua permanência no Brasil, o sr. Curt Lange exerceu grande influência sôbre a geração mais nova de nossos compositores, com a qual travou conhecimento, auxiliando-a com conselhos e incentivando-a com elogios. Enquanto aguardamos uma nova visita do musicólogo, anima-nos a convicção de que êle prosseguirá de longe a sua missão orientadora e que sua influência, embora agastado, se fará sentir. Porque, mais do que sentimento de amizade que êle soube despertar e cultivar, preocupa-nos a falta de seu apoio e seus ensinamentos. O artista contemporâneo está precisando de mestres compreensivos que o amparem (LYRA FILHO, 1946: 40).

2. A aguardada publicação e distribuição do BLAM VI

Eurico Nogueira França, em seu artigo no dia 04 de março de 1947, escreveu no jornal *Correio da Manhã*, cobrando do Ministério da Educação a publicação do *Boletín*, afirmando não haver entre os países da América Latina uma troca cultural e interesse em adquiri-la, pois o Brasil reconheceria apenas o que provinha de uma cultura estadunidense.

> Não obstante o que poderia significar esse gesto, de oportuna eficiência, as atividades musicais brasileiras não estão mais próximas do concêrto das nações vizinhas, do que a musica dessas nações se acha de nós. Talvez estejamos ainda menos integrados no pan-americanismo, do que os outros povos. Curt Lange, por exemplo, que anualmente produziu nos outros países um Boletim Latino Americano de Musica, esteve entre nós quase três anos, dirigindo a publicação do numero do Boletim dedicado ao Brasil, que aliás se desdobrou em dois tomos, dada a importancia e o vulto da matéria. Pois há meses o musicólogo já se encontra de novo no Uruguai, enquanto aguardamos que a Imprensa Nacional, ou o Conservatório Nacional, ou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, nos entreguem e enviem a tôda a América a obra que contem tantos aspectos da nossa musica e ensaios sôbre os nossos compositores. Quando sái afinal esse Boletim Latino-Americano de Musica que o Ministério da Educação subvencionou? (FRANÇA, 1947: 11)

[5] Grupo fundado por Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) no Rio de Janeiro em 1939 com o intuito de valorizar a música nova, de vanguarda, estando ligado a música atonal e dodecafônica.

Discorrendo sobre o pan-americanismo, França o relaciona com o Americanismo Musical, movimento desenvolvido por Curt Lange com a intenção de integrar culturalmente os países da América e que ganhou forças através da criação do *Boletín Latino Americano de Música* em 1935 (MOYA, 2015: 25). Em 16 de abril de 1947 França reitera posterior nesse mesmo jornal, a sua crítica pela demora na publicação do *Boletín*, informando os motivos referentes a esse atraso, não obstante o seu argumento que a publicação dos *Boletíns* acontecia anualmente, esta informação, contudo não se confirma, considerando o intervalo de tempo entre os *Boletíns* IV e V que foi de três anos (de 1938 a 1941).

> Trata-se de uma publicação anual que ele criou, compreendendo alentado tomo de ensaios ou artigos de critica, entregue a uma equipe numerosa de autores, e um suplemento musical representativo. Essa publicação era, cada ano, dedicada a um país da América. Conosco, contudo, verificou-se largo atraso, pois esse numero do Boletim que o nosso governo subvencionou, começou a preparar-se em principios de 1944, e até hoje não foi entregue á circulação. Já transcorreram mais de três anos! Deixaremos de responsabilizar Curt Lange, que há muito, aliás, retornou a Montevidéu, por essa impontualidade, visto que a Imprensa Nacional trabalha em morosas etapas, ás vezes totalmente absorvidas pelas tarefas de interesse político e administrativo do país. E também porque o Boletim dedicado ao Brasil se desdobra em dois tomos, contendo pois caudalosa matéria, de cujo mérito intrinseco darei oportuna apreciação, quando, em breve, segundo se anuncia, fôr distribuido.[...]
> Mas o que não passará sem reparos na tarefa de Curt Lange, de resto um pesquisador tenaz, a quem coube descobrir, no território brasileiro, valioso acervo de documentos da nossa história musical, são dois factos que colho em boa fonte: o primeiro, referente ao papel, que ele pessoalmente comprou, utilizando-se da verba para esse fim e, o outro, relativo ao Prólogo que escreveu para a publicação. O papel, ao que me informam, é de má qualidade (circunstancia imperdoavel, tratando-se de uma obra de significação artística, que circulará internacionalmente, para tornar melhor conhecidos a musica e os compositores do Brasil) e o Prólogo também, na parte em que faz ênfase no grupo brasileiro de compositores atonalistas, encarando-o talvez com maior apreço do que os próprios vigorosos criadores de musica brasileira. De facto, o Boletim sairá com uma dupla ressalva, dos restantes membros do comitê diretor, de que a qualidade do papel e as declarações do Prefácio correm por conta e risco exclusivos do musicólogo Francisco Curt Lange (FRANÇA, 1947b: 11).

Alguns meses mais tarde, Curt Lange comenta a polêmica do papel comprado para a publicação do *Boletín* em uma carta do dia 14/08/1947 a Oscar Lorenzo Fernândez (1897-1948), afirmando que nada mais fez do que agir como mediador na compra do mesmo, dado que tinha recebido orientações específicas por Villa-Lobos, tendo tido o cuidado de levar uma amostra à Imprensa para verificação do papel e confirmado que o mesmo se encontrava dentro da qualidade exigida (LANGE, 1947 - BRUFMGBUCL 2.1.038.038).

No dia 15 mai. 1947, em uma pequena nota na coluna "As Artes" o jornal *Diário Carioca* informa o recebimento de um exemplar do *Boletín*, divulgando como obra notável, pela matéria nela contida e indispensável aos musicólogos (S/A, 1947). No dia seguinte, no jornal *Correio da Manhã*, (16 mai. 1947), Eurico Nogueira França informa que o *Boletín* está

sendo distribuído pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e descreve seu conteúdo, dando continuidade aos assuntos tratados em seu artigo anterior (16 abr. 1947), tais como o atraso na publicação do *Boletín*, o papel utilizado para a impressão do mesmo e o prólogo escrito por Lange.

> Durante êsse período de espera houve três observações criticas a formular: com referência ao atraso dos trabalhos editoriais (Curt Lange chegou ao Brasil em princípios de 1944), a defeitos de fabricação descobertos no papel empregado e a alguns conceitos emitidos pelo editor no Prólogo do valioso volume. As delongas a que me referí, com o propósito de ver terminar-se a impressão do Boletim o mais rapidamente possível, são, entretanto, explicáveis por circunstancias oriundas da guerra. As falhas do papel existem e, apesar dos protestos em carta dirigida a este jornal pelo dr. Curt Lange, o que adiantei está de acôrdo com a seguinte ressalva da comissão organizadora, inserta no volume: "No que concerne ao papel empregado, declara que o mesmo foi diretamente adquirido pelo sr. Curt Lange, e diretamente transmitido ás oficinas". De resto, estão perfeitos os volumes do Boletim e do Suplemento Musical que tenho em mãos. Quanto ao Prólogo, se seu conteudo revela, na realidade, o indisfarçável e, sem duvida, exagerado pendor de Lange pela nossa jovem escola atonalista (considero inegável, aliás, o robusto talento de Claudio Santoro, e estou começando a ter o ensejo de travar relações com a musica de Guerra Peixe), o que conduz ao desequilibrio crítico - êle escapa ao ambito desta primeira notícia, simplesmente preliminar, em vista do vulto da publicação [...]
> Quero crêr, no entanto, que ficam encerradas as considerações sôbre os aspectos materiais do Boletim consagrado ao Brasil. Mas não calarei a primorosa perfeição do trabalho gráfico que a Imprensa Nacional realizou, nem que o Suplemento foi gravado no próprio Conservatório de Canto Orfeônico, pelo dirigente do Curso de Formação de Musicos Artifices do estabelecimento (gravador Mario Braz da Cunha) (FRANÇA, 1947c: 9).

Curt Lange enviou a carta, mencionada por França, ao jornal *Correio da Manhã* no dia 24 abr. 1947 solicitando a sua publicação integral (LANGE, 1947b - BRUFMGBUCL 2.1.037.190), mas em sua carta a Lorenzo Fernândez do dia 23 mai. 1947, Lange destaca que o jornal não quis publicar a mesma (LANGE, 1947c - BRUFMGBUCL 2.1.037.340).

Já no artigo do jornal *Diário de Notícias*, 05 jun. 1947, assinado por D'OR[6], a autora valoriza o impacto do *Boletín Latino Americano de Música*, bem como de todo trabalho e idealização de Curt Lange, lamentando que "não haja uma referência minuciosa à ópera brasileira e à sua principal figura - Carlos Gomes, que apenas aparece como um episódio em artigo em que se trata das relações musicais entre o Brasil e os Estados Unidos" (D'OR, 1947: 2).

Ruy Affonso Machado (1920-2003), no artigo do *Jornal de Notícias*, 27 ago. 1947 também refere o atraso na publicação e distribuição do *Boletín* atribuindo o motivo à participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, bem como a causa do impedimento para a

[6] Pseudônimo de Ondina Portella Ribeiro Dantas. Informação encontrada no livro *Uma Vida Só Não Basta* de Thiago de Menezes, primeira edição, Selo Editorial FALASP, 2015 (MENEZES, 2015).

realização de pesquisas em várias regiões do país, que viriam a afetar, segundo ele, a segunda parte que estava sendo preparada com um grande volume de trabalhos previstos, e a terceira parte já em fase de organização (MACHADO, 1947).

França relaciona o *Boletín* à musicologia brasileira após destacar alguns artigos do mesmo.

> É bastante, em suma, percorrer-se o volume do Boletim Latino-Americano de Musica para que se sinta ao vivo a exigência de estimularmos no Brasil a ciência musicológica. Não sugerirei, entretanto soluções, embora creia na vantagem da fundação, sob moldes rigorosos, de um Instituto Brasileiro de Musicologia e Folclore (FRANÇA, 1947d: 11).

Considerações Finais

Através da pesquisa realizada, observa-se que a vinda de Francisco Curt Lange para o Brasil, a fim de realizar o *Boletín Latino Americano de Música* dedicado ao país, foi algo celebrado pela crítica musical, devido ao grande reconhecimento já alcançado pelo seu trabalho, principalmente frente aos tomos anteriores do *Boletín*. Embora, durante a sua estadia, Lange tenha contribuído em vários setores da música brasileira, sua preservação e divulgação, seu posicionamento frente à música atonal e compositores favoráveis a essa escola causou descontentamento aos nacionalistas, particularmente aos membros ligados à Comissão Organizadora do *Boletín* ou à crítica musical da época. Devido a aspectos como 1) o atraso na publicação e distribuição, 2) a nota acrescentada pela comissão organizadora e 3) o prólogo escrito por Curt Lange, observa-se que, principalmente em 1947, diminuem os artigos lisonjeiros a Francisco Curt Lange e, realça-se a polêmica aqui mencionada, que obteve mais protagonismo que o próprio conteúdo do *Boletín*. Apesar disso, o trabalho de Curt Lange e o impacto do *Boletín Latino Americano de Música* tomo VI foram reconhecidos pela sua importância à música e à musicologia brasileira. Ainda através deste trabalho foi possível observar fatores importantes como a incipiente musicologia da época aos olhos da crítica coetânea, a forte influência política sob a música desse período e o grande conhecimento musical por parte de autores dos periódicos analisados sendo estes, muitas vezes, de outras áreas de atuação que não a musical.

Referências:

D'OR. "Boletim Latino-Americano de Música". *Diario de Noticias*, p. 2, 5 jun. 1947.

FRANÇA, E. N. O Boletim Latino-Americano de Música. *Jornal Correio da Manhã*, p. 11, 18 mar. 1944.

FRANÇA, E. N. A musicologia. *Jornal Correio da Manhã*, p. 13, 5 fev. 1946.

FRANÇA, E. N. O isolacionismo das nações americanas. *Jornal Correio da Manhã*, p. 11, 4 mar. 1947a.

FRANÇA, E. N. Tendências contemporâneas. *Jornal Correio da Manhã*, p. 11, 16 abr. 1947b.

FRANÇA, E. N. Uma obra de musicologia dedicada ao Brasil. *Jornal Correio da Manhã*, p. 9, 16 maio 1947c.

FRANÇA, E. N. As atividades de pesquiza. *Jornal Correio da Manhã*, p. 11, 2 set. 1947d.

LANGE, F. C. *Carta para o Ministro Gustavo Capanema datada de 07 de outubro de 1944 (BRUFMGBUCL 2.1.029.433)*, 1944.

LANGE, F. C. *Carta para o Ministro Gustavo Capanema datada de 03 de janeiro de 1945 (BRUFMGBUCL 2.1.030.194)*, 1945.

LANGE, F. C. *Carta para Oscar Lorenzo Fernândez datada de 14 de agosto de 1947 (BRUFMGBUCL 2.1.038.038)*, 1947a.

LANGE, F. C. *Carta para o Jornal Correio da Manhã datada de 24 de abril de 1947 (BRUFMGBUCL 2.1.037.190)*, 1947b.

LANGE, F. C. *Carta para Oscar Lorenzo Fernândez datada de 23 de maio de 1947 (BRUFMGBUCL 2.1.037.340)*, 1947c.

LYRA FILHO, R. Palavras de despedida. *Revista da Semana*, p. 40, mar. 1946.

MACHADO, R. A. Boletim Latino-Americano. *Jornal de Noticias*, p. 5, 27 ago. 1947.

MARIZ, V. Recordar Eurico Nogueira França (1913-1992). *Revista Brasileira de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, v. 25, p. 375–380, 2012.

MENEZES, T. DE. *Uma vida só não basta*. São Paulo: [s.n.].

MOYA, F. N. Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940. *Faces da História*, v. 2, p. 17–37, 2015.

S/A. Boletim latino-americano de música. *Jornal A Manhã*, p. 2, 29 mar. 1944.

S/A. Coluna Correio Musical. *Jornal Correio da Manhã*, p. 15, 9 jan. 1945a.

S/A. Para preservar o folclore brasileiro. *Jornal A Manhã*, p. 6, 9 jan. 1945b.

S/A. Para preservar o folclore brasileiro. *Jornal A Noite*, p. 7, 9 jan. 1945c.

S/A. Para preservar o folclore brasileiro. *Jornal Pequeno*, p. 3, 10 mar. 1945d.

S/A. Coluna Correio Musical. *Jornal Correio da Manhã*, p. 11, 13 mar. 1946a.

S/A. Dr. Curt Lange. *Diario de Noticias*, p. 7, 13 mar. 1946b.

S/A. Notícias diversas. *Diario Carioca*, p. 6, 15 maio 1947.

Institucionalização da música contemporânea brasileira: a crítica musical como índice do processo de racionalização (1975-1980)

Danilo Pinheiro de Ávila
Universidade Estadual Paulista/Campus Franca
danilo.avila@gmail.com

Resumo: Esta comunicação visa compreender a dinâmica da institucionalização da *música contemporânea brasileira* através das críticas musicais da segunda metade da década de 1970 de dois críticos: Ronaldo Miranda (Jornal do Brasil, RJ) e João Marcos Coelho (Folha de São Paulo, SP). Objetiva-se investigar as escolhas de ambos os críticos e eleger alguns acontecimentos relevantes comentados por eles. Para tanto, a pesquisa pensa estes acontecimentos como fragmentos que reorganizam o sentido histórico da produção de música contemporânea no Brasil.

Palavras-chave: Música contemporânea brasileira – Crítica musical – João Marcos Coelho – Ronaldo Miranda – Acontecimento

Institutionalization of the Contemporary Brazilian Music: The Musical Criticism as an Indicator of the Rationalization Process (1975-1980)

Abstract: This communication wants to compreehend the institutionalization dynamics of the brazilian contemporary music through the musical criticism of two critics in the second half of the 70's: Ronaldo Miranda (Jornal do Brasil, Rio de Janeiro) e João Marcos Coelho (Folha de São Paulo, São Paulo). It aims to investigate the choices of both critics and elect some relevant events that are com commented by them. To achieve, this research forward to read this events as fragments that reorganize the historical meaning of the contemporary music production in Brazil

Keywords: Contemporary Brazilian Music – Music criticism – João Marcos Coelho – Ronaldo Miranda – Acontecimento.

João Marcos Coelho, crítico musical do jornal *Folha de São Paulo* (1977-1985)*, é* conhecido por sua militância com a música contemporânea, pra especificarmos ainda mais sua posição, é ávido defensor de uma parcela de compositores brasileiros que se correspondem à uma parcela deste campo musical. Sâo eles Gilberto Mendes, Willy Côrrea de Oliveira, Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Conrado Silva, Michael Phillipot, Diogo Pacheco, Júlio Medaglia, entre outros. Apresentação à parte, a crítica de Coelho testemunha, em 1977, o desencadeamento de um processo que se iniciou há, pelo menos, 8 anos atrás com o *Festival de Música da Guanabara* (1969): a institucionalização da música contemporânea brasileira. Na apresentação de seu novo projeto, em novembro de 1977, o crítico descreve uma série de iniciativas que constituem um marco para esse segmento tão escanteado do financiamento privado e público:

> A celebrada (e ameaçada de demolição) Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro, foi sede da [II] Bienal de Música [Contemporânea Brasileira], encerrada em 23 de outubro; as inúmeras salas espalhadas pela cidade de Santos, muito descontraídas, receberam o XIII Festival de Música Nova, de 1º a 13 de Outubro; e, finalmente, o Theatro Municipal de São Paulo, desde 21 de outubro, e até ontem (1º de novembro), abrigou as manifestações do ciclo *Música Brasileira Hoje*. Anteriormente, em

> setembro, realizou-se em Brasília o III Encontro Nacional de Compositores" (COELHO, 2008: p. 25)

De fato, estes dois festivais - o longevo Festival Música Nova de Santos e a segunda edição da Bienal de Música Contemporânea Brasileira -, o ciclo *Música Brasileira Hoje* e o terceiro encontro nacional de compositores são variáveis do processo de racionalização institucional da música contemporânea brasileiras, mas não são os únicos acontecimentos dignos de nota dentro dessa estrutura. Qualquer um que se debruçar sobre a música de concerto desse período no Brasil, encontra uma miríade de iniciativas que ainda não foi sistematizada pela musicologia ou pela sociologia/historiografia da música em termos de conjuntura. Não há estudo, mesmo fora desse âmbito, que narre uma trama bem-documentada dos acontecimentos que mobilizaram a opinião pública ou modularam certas convicções e, portanto, são fundamentais para entender a complexidade dessa formação musical e política. Para não mencionar os estudos que partem de escolhas quase-biográficas e, portanto, se restringem a uma margem de acontecimentos restrita pois necessitam se dirigir direta ou indiretamente ao campo de compositores ou ao compositor escolhido.

Cabe, portanto, para ampliar a gama de acontecimentos que podem ser considerados marcos relevantes para a institucionalização da música contemporânea brasileira. Para tanto, podemos lançar mão dos escritos de um outro crítico musical do período. Este, por sua vez, reside no Rio de Janeiro e estava à frente do *Jornal do Brasil,* desde 1974, quando o compositor Edino Krieger o indicou ao cargo, Ronaldo Miranda.

Em contraste com o panorama descrito por Coelho, podemos pensar no balanço elaborado pelo crítico carioca da temporada musical de 1977 ("Sem grandes surpresas, uma temporada produtiva", *FSP,* 6 jan. 1978). Neste balanço, Miranda sublinha alguns pontos em comum ao crítico paulista: a centralidade da Sala Cecília Meireles – uma vez que o Theatro Municipal do Rio de Janeiro estava fechado no ano - e a segunda edição Bienal de Música Contemporânea. No entanto, Miranda focaliza outros eventos como sendo determinantes, são eles: o 8º. Concurso Internacional de Canto, os pequenos concertos organizados no IBAM e na Casa Rui Barbosa, a "divulgação da música clássica" e a "abertura ao mercado" realizada pelo da Rede Nacional de Música (Instituto Nacional de Música/FUNARTE) e o I Ciclo Sul-América de Música Erudita (MIRANDA, jan/1978: p. 2). Um evento citado por João Marcos passa batido no balanço do carioca: o XIII Festival Música Nova de Santos.

Uma vez ampliada a rede dos acontecimentos descritos, acredito não ter explicitado a relação entre a crítica musical e o *acontecimento* como problema historiográfico. Existem duas

determinantes que é preciso considerar: as mediações de um mercado musical relativamente racionalizado através da produção, execução, gravação e edição de música de concerto, presenciando assim a estruturação de uma série de instituições que determinam um mercado de financiamento público-privado, regulado por órgãos como a FUNARTE (MICELI, 1984a, 1984b; COHN, 1984); assim como a situação cada vez mais complexa das obras musicais elaboradas pelos compositores que são objetos destas críticas e se inserem na categoria de *música contemporânea brasileira*, o que faz de cada compositor ou grupo um universo repleto de relações internas inesgotáveis e suficientes para um trabalho *per se* (SALLES, 2005; NEVES, 2008).

Neste sentido, como as críticas musicais podem ser vistas como articuladoras nesse processo hierarquização dos acontecimentos relevantes em um emaranhado de produções tão nebuloso? De acordo com o historiador François Dosse, conforme a sociedade se midiatiza molda-se uma noção de acontecimento aproximada ao choque/trauma (DOSSE, 2013: p. 339). Se lhe pedirem uma caracterização imagética para o conceito, Dosse a tem na ponta da língua: o acontecimento está entre a *esfinge* e a *fênix*. "Deixando múltiplos vestígios, ele volta constantemente, com sua presença espectral, para brincar com acontecimentos subsequentes, provocando configurações sempre inéditas" (DOSSE, 2013: p. 7).

As críticas musicais de Ronaldo Miranda e João Marcos Coelho divergem e se aproximam em diferentes momentos, alguns deles sintomáticos de um acontecimento que vá, minimamente, "mudar a rotina" do meio musical. A crítica musical seria, portanto, um termômetro para medirmos a relevância do acontecimento? Apenas de maneira mediada. Pois, uma vez que as temporalidades dos dois críticos estão em jogo, bem como a historicidade de suas escolhas, é preciso que exista um terceiro-tempo que possa articulá-las, o tempo do historiador.

Sem delongas sobre o oficio, cabe a este terceiro a articulação entre as partes (o acontecimento, as diversas temporalidades) e o todo (a história, o tempo) de maneira que o todo não direcione as partes, ou as partes se tornem completamente independentes do todo. Trocando em miúdos, a dinâmica conceitual não pode permitir que apenas alguns eventos isolados determinem a interpretação da categoria em questão, *música contemporânea brasileira*, ou sejam determinados por ela. A ideia é procurar um acontecimento que reorganize o jogo conceitual e o represente. O que não quer dizer que este deva ser de protuberância monumental.

Voltando à comparação entre os críticos, é preciso pensar que se João Marcos está mais ligado ao *Música Nova*, as críticas de Ronaldo Miranda (1974-1980) se ligam aos

empreendimentos dos compositores que tinham bom trânsito no meio musical carioca: Ricardo Tacuchian, Aylton Escobar, Guilherme Bauer, com destaque para Marlos Nobre e Almeida Prado. Jorge Antunes (Brasília) e Ernst Widmer (Salvador) são compositores presentes e suas atividades musicais são largamente relatadas, principalmente pelas atividades do GEMUB (Grupo de Experimentação Musical da Universidade de Brasília) e da Orquestra de Câmara da Universidade da Bahia.

A posição dos dois com relação às composições de Gilberto Mendes é exemplar da distinção de filiações, principalmente com relação à *Santos Football Music.* O crítico do JB elabora sua crítica à obra quando da sua execução em março de 1975 no Teatro Municipal de São Paulo, na regência de Eleazar de Carvalho. No fim do ano anterior, Miranda havia pautado a apresentação do compositor argentino Maurício Kagel em um tom crítico ("Kagel: conceitos sem música", 12 set. 1974), no qual argumenta que a experimentação cênica tinha dirigido a elaboração musical, esta última relegada a uma espécie de pano-de-fundo portanto. Esse será o tom de sua crítica à *Santos Football Music.* Cerimonioso, Miranda enfatiza o temática "divertida e séria", se surpreende positivamente "pela maneira como o público aderiu em massa às solicitações da peça", narrando ao fim o suposto desequilíbrio entre os diversos elementos da orquestra, que não haviam como ser treinados em uma peça tão "momentânea". Amenidades descritas, o crítico deixa para o final sua conclusão e sua crítica: "Fica, no entanto, como ocorreu com Kagel, a sensação de que não se fez música e sim participou-se de uma experiência cênica com música eventual" (MIRANDA, set./1974: p.2).

O crítico da *Folha*, com outros objetivos, escreve a crítica à convite do Caderno Ilustrada (03 jun. 1978). a questão colocada é a participação escassa do futebol nas diversas artes, temática pouco aproveitada segundo o periódico. Coelho afirma que, para responder à questão, descreverá "a única composição de música clássica a enfocar o futebol", *Santos Football Music* (COELHO, jun./1974: p. 31). Em contraste com Miranda, o crítico narra com entusiasmo as jogadas cênicas e os lances musicais coordenados pelo compositor-técnico: dá o conjunto de instrumentos, equipamentos e gravações (de três torcidas e uma escola de samba); marca que o caos acontece após dois "gols" que não são ditos verbalmente, mas através de *glissandos* do conjunto de cordas; o clímax musical que dá lugar a um jogo de futebol entre os músico até o momento em que o juiz apita: é pênalti; pênalti cobrado, o jogo de futebol se estende à plateia até o próximo apito, todos músicos saem e retorna um trio para encaminhar o público para fora da sala de concerto. Uma vez engrandecido os feitos cênicos da peça musical futebolística, Coelho cita outras obras fazendo questão de ressaltar os objetos cênicos (arroto,

barbeador elétrico, ventilador, halterofilista) como prova de “uma linha radical de pesquisa” levada à cabo pelo compositor.

A divisão na opinião pública, o ineditismo na temática e no tratamento cênico de uma orquestra, a permanência da obra em discussão por três anos (1975-1978), é patente de que algo *aconteceu* no mundo da música contemporânea brasileira com a publicização dessa composição? Há uma correspondência, mesmo que mediada, entre a progressiva institucionalização relatada acima através dos escritos destes críticos musicais e a estética teatral que aparece em Gilberto Mendes, característica de uma composição “pós-moderna”? Estas questões são antes horizontes pelos quais pode se ler as documentações do que perguntas à procura de respostas.

Voltando à divisão entre os críticos, a dicção de seus escritos o distanciam: Coelho com um tom mais debochado e “atual"; enquanto que Miranda com uma dicção cordial que pretende alcançar uma certa neutralidade através da análise das obras, do ponto de vista musical e performático – exceto no momento de acusar o poder público, no qual é enfático. O crítico paulista está frequentemente fazendo uso de um expediente irônico e ácido em suas considerações, utilizando-se de anedotas ou citações extraídas de conversa com amigos (beethovenianos, como se intitula junto à Willy Côrrea e Diego Pacheco); Miranda, em outro passo, se vale de uma crítica séria e comprometida com determinados critérios de cientificidade, apoiada na objetividade da análise da partitura e na avaliação da qualidade da performance antes de qualquer assertiva crítica, de modo que a sua filiação não é percebida na superfície, mas na análise detalhada de suas escolhas – como o relatado acima sobre Kagel e Gilberto Mendes.

Do ponto de vista da tecnologia, Coelho se sente muito mais à vontade para comentar e avaliar gravações audiovisuais do ponto de vista da gravação, do trabalho de fotografia às edições de imagem dos cinegrafistas nos concertos televisionados (“Wagner na Globo: sem conserto”, *FSP*, 10 jun. 1977). Crítico da cultura de massa, Coelho se mostra um crítico mordaz no seus comentários ao cenário operístico (“Um clube fechado, onde pobre não entra”, *FSP*, 15 ago. 1977) e do grupo empresarial Globo, principalmente do seu braço televisivo, a Rede Globo. Miranda se sente menos propenso a tais arroubos, na verdade se vale de um grande otimismo no que tange à relação da “música erudita” e a televisão na atração de novos públicos (“Ópera na TV”, *JB*, 09 jan. 1974).

Apesar de todas estas distâncias entre os críticos, em 1978 o Prêmio Jabuti concedia o prêmio de autor revelação à José Miguel Wisnik, pela sua obra *Coro dos Contrários – A música em torno da Semana de 22*, lançada no ano anterior pela Editora Duas Cidades como resultado

da sua pesquisa de mestrado orientada por Antônio Candido – personalidade literária do ano, segundo o mesmo prêmio. Em diferentes meses deste mesmo ano, a obra arrebatou ambos os críticos com um petardo de igual impacto. Pouco afeitos à forma-resenha, os críticos vão à campo para se aventurar.

O crítico da *Folha* inicia, em março daquele ano, a recepção da obra dentro do campo musical. De pronto Coelho coloca-se contra a produção de musicologia histórica brasileira, fundamentalmente a favor de um conceito ideal de nação ("esta venerada senhora") e organizados em conchavos de reciprocidade celebrativa. O livro de Wisnik, segundo o crítico, veio para "desafinar o coro dos contentes", como indicam os versos de Torquato Neto. Organizado em três eixos de pares conceituais (contemporâneos x clássicos/tradicionais – música pura x música descritiva – nacionalismo x cosmopolitismo), o livro é descrito por Coelho em toda sua extensão: a proposição feita por Coelho Neto de uma composição que descrevesse a história do Brasil; a luta de Mário em prol da "música pura", retomando Henrique Oswald; as contradições de Villa-Lobos entre uma postura nacionalista engajada e uma postura cosmopolita desinteressada; a tensão na crítica musical da Semana de 22; por fim, a análise musical das vinte obras apresentadas por Villa-Lobos, na qual se conclui seu potencial expressivo frente às diversas influências que pairavam no meio. O crítico saúda a metodologia de Wisnik, apoiada em Adorno, que procura perceber as "expectativas ideológicas das estruturas sociais", capaz de desvelar a criação do "mito Villa-Lobos" associado ao projeto desenvolvimentista tanto da elite cafeeira, quanto do projeto estadonovista de Vargas, escancarando musicalmente a sua "potencialidade de país novo". Esse cenário torna obsoleto, para Coelho, os "êmulos do nacionalismo musical" que "continuam criando como se nada tivesse alterado" (COELHO, mar/1978: p. 37).

Quatro meses depois, e sem tanta familiaridade com a pesquisa em ciências humanas, Ronaldo Miranda não percorre o caminho metodológico proposto pelo livro na sua resenha, mas trabalha com comentários esparsos. Intitulada "Problemas de sempre", Miranda inicia com vastos elogios ao livro pelas similitudes que constata. "As situações analisadas no (sic) São Paulo da Semana de Arte Moderna pouco diferem das do Brasil de 1978" (MIRANDA, jul./1978: p. 3): a pianolatria condenada por Mário ainda vigora; o repertório "ultra-romântico" permanece predominante nas salas de concerto; a importação ininterrupta de intérpretes estrangeiros, dada a escassez de bons instrumentistas; música contemporânea continua a não aparecer nos programas, restringindo-se à associações, bienais, festivais "como objeto raro, ininteligível, comodamente difícil e detestável" (MIRANDA, jul./1978: p. 3). Miranda faz algumas ressalvas sobre a análise sumária que Wisnik empreende dos períodos precedentes e

subsequentes. Mas mesmo assim, louva ao final a possibilidade de encontrar as críticas musicais documentadas em uma narrativa "eficaz e saborosa", mesmo em um país de "memória cultural tão pouco reavivada".

Refletindo sobre essa convergência de entusiasmos com a publicação e em ambas as considerações, pode-se concluir que, à maneira do acontecimento esfíngico de François Dosse, o lançamento do *Coro dos Contrários* de Wisnik retoma os vestígios do passado em uma nova formatação possível e reorganiza o conjunto de expectativas do período subsequente. Isto é, a partir de uma nova sistematização, amparada em Antônio Cândido e Theodor Adorno, se propõe uma ampliação no horizonte de complexidade da história que possibilita configurações inéditas nas compreensões vindouras.

Sobre esta filiação mencionada, em 2003, Roberto Schwarz (2013) afirmou em entrevista que, ao longo dos anos de 1960, o ensaísmo de Antônio Cândido (*Dialética da Malandragem,* 1970; *De cortiço a cortiço*, 1973) realizou, na mediação entre arte e sociedade, esforços paralelos ao ensaísmo de Adorno desde a *Dialética do Esclarecimento*, obra encontrada pelo crítico paulistano em 1960. Antônio Cândido, segundo Schwarz, estava trabalhando a mediação de elementos extra-artísticos sedimentados na linguagem artística sem ter conhecimento aparente da obra do filósofo. Em 1974, entretanto, surgiria o *Coro* de Wisnik iria casar as contribuições de Antônio Cândido e Theodor Adorno no conceito de *mediação* para se debruçar sobre a experiência de Mário de Andrade e Villa-Lobos, tornando explícita a sedimentação social do modernismo musical brasileiro.

Nas conclusões do trabalho, Wisnik expõe o filósofo que inspirou o arranjo metodológico utilizado, elaborando assim um elogio à formulação do conceito de *mediação* em Adorno (esforço que transpõe as noções de *forças produtivas* e *modos de produção* de Marx para a sociologia da música), pois, "põe em confronto dialético a composição, a técnica interpretativa, a atitude do intérprete, (…) as condições econômicas e ideológicas em que a música se produz, 'a mentalidade musical e o gosto dos auditores" (WISNIK, 1983: p. 180). Ancorado em leituras da tradução francesa da sua *Introdução á Sociologia da Música* (1971/1972) de Adorno, a obra de Wisnik nos faz crer que essa distância entre os dois pensadores era menor do que nos faz pensar o autor de *As idéias fora do lugar*. Se pensarmos na polarização dos atuais departamentos de ciências humanas e musicologia, a atualidade metodológica de alguns dos ensaios e trabalhos de Wisnik, Schwarz, Cândido e Adorno ainda se mantém

Referências:

COELHO, João Marcos. "É melhor cravar coluna do meio". *Folha de São Paulo* (*Ilustrada*), 3 de junho de 1978, p. 31.

_____. "Desafinando o coro dos contentes". *Folha de São Paulo* (*Ilustrada*), 18 de março de 1978, p. 37.

COHN, Gabriel. "A concepção oficial da política cultural nos anos 70". In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984 pp. 85-96.

DOSSE, François. *O Renascimento do acontecimento*. Trad. Constancia Morel. São Paulo: Ed. da UNESP, 2013.

MICELI, Sérgio. "O processo de "construção institucional" na área cultural federal (Anos 70)". In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984a. pp. 53-83.

_____. "Teoria e Prática da política cultural oficial no Brasil". In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984b. pp. 97-111.

MIRANDA, Ronaldo. "Kagel: conceitos sem música". *Jornal do Brasil* (*Caderno B*), 12 de setembro de 1974. p. 2

_____. "Problemas de sempre". *Jornal do Brasil* (*Livro*), 15 de julho de 1978, p. 3.
_____. "Sem grandes surpresas, uma temporada produtiva [1977]". *Jornal do Brasil*

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses*: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980. São Paulo: Ed. UNESP, 2005

SCHWARZ, Roberto. "Sobre Adorno (entrevista)". In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Martinha versus Lucrécia:* ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 2013. pp. 44-52.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários:* a música em torno da Semana de 22. 2ª. Edição. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1983

Crítica e controle normativo: as comissões de música sacra no catolicismo pré-conciliar e as práticas musicais religiosas do presente

Fernando Lacerda Simões Duarte
CAPES/PNPD - PPG-Artes/UFPA
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho procura compreender a atuação das comissões de música sacra – particularmente a do Rio de Janeiro – enquanto organismos de controle das práticas musicais anteriormente ao Concílio Vaticano II (1962-1965). Questiona-se também o papel destes organismos no presente. A análise dos dados obtidos em pesquisa bibliográfica e documental revela um alinhamento entre a crítica musical e o conceito de controle normativo. Um olhar para o presente sugere novas atribuições das comissões e a manutenção, ainda que discreta, da crítica.

Palavras-chave: Música religiosa – Igreja Católica Romana. *Motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*". Memória, esquecimento e música. Concílio Plenário Brasileiro.

Criticism and Normative Control: the Commissions of Sacred Music in Pre-Conciliar Catholicism and the Religious Musical Practices Today

Abstract: This paper intends to understand the performance of the sacred music commissions – particularly that of Rio de Janeiro – as entities to control musical practices before the Second Vatican Council (1962-1965). The role of these organisms in the present is also questioned. The analysis of the data obtained in bibliographical and documental research reveals an alignment between musical criticism and the concept of normative control. An analysis of the present suggests new assignments of commissions and the maintenance, albeit discreet, of criticism.

Keywords: Religious music – Roman Catholic Church. *Motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*". Memory, oblivion and music. Brazilian Plenary Council.

Introdução

As práticas musicais no catolicismo romano passaram por períodos de maior controle institucional e outras de certa abertura, que resultaram em maior liberdade para compositores e intérpretes. A sistematização e universalização de um gênero particular de canto cristão por São Gregório Magno, no século VI, a proibição a tudo o que pudesse ser considerado lascivo ou impuro no decreto tridentino "*De observandis et evitandis in celebratione Missae*", de 1562, e, em 1903, o *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*" sobre a música sacra de Pio X representaram tentativas de um controle institucional efetivo das práticas musicais. Tais tentativas representariam, por um lado, o avanço de um paradigma musical considerado adequado aos ritos do catolicismo romano, e por outro, o cerceamento às práticas locais consideradas em desacordo com tais expectativas institucionais, bem como uma limitação do universo de possibilidades franqueadas aos compositores. Já em outros períodos, observa-se um controle institucional menor ou menos direto, donde resultaria maior abertura a gêneros musicais alheios aos templos, como ocorreu no século XIX – sobretudo na segunda metade deste – em relação à ópera e à música sinfônica.

O presente trabalho trata da atuação das comissões de música sacra no período compreendido entre a promulgação do *motu proprio* de Pio X sobre a música sacra, e a Constituição Apostólica "*Sacrosanctum Concilium*", que traz as principais diretrizes do Concílio Vaticano II (1962-1965) acerca da liturgia. Tais comissões tinham como objetivo aferir se as obras musicais impressas que passavam por sua análise estavam ou não de acordo com os paradigmas contidos no documento de Pio X. Apesar de algumas comissões de música sacra terem existido em âmbito diocesano no Brasil neste período, terá aqui destaque aquela instalada na Arquidiocese de São Sebastião do Rio do Janeiro, não por sua importância em relação a qualquer outra, mas pelo fato de ter sido legada ao presente uma documentação mais consistente referente às suas atividades, o que não ocorreu com as demais. As comissões de música sacra se incluíam no panorama do que se denominou controle normativo:

> O controle normativo das práticas musicais na Igreja consiste na determinação de modelos por meio de normas objetivas – detalhistas, específicas, prescritivas ou proibitivas –, com vistas a uniformizar e conformar tais práticas às metas institucionais do sistema religioso em determinado momento histórico. Para tanto, a criação e as práticas musicais são controladas por órgãos específicos e se tornam passíveis de sanção , no caso de descumprimento e de recompensa (propaganda), em caso de adequação. Assim, o controle normativo se apresenta como um condicionamento a priori da liberdade de opções franqueada àqueles envolvidos na criação ou na prática musical pela tradição, compreendida como transmissão das distintas técnicas e estilos musicais em sua relação com os sistemas locais (DUARTE, 2016: 96).

Por outro lado, a simples expectativa de controle das práticas musicais – por mais complexa e aparatada que fosse – não foi suficiente para garantir que em todas as dioceses e paróquias se cumprissem as determinações da Sé Romana (DUARTE, 2016). Assim, questiona-se se é possível considerar a atuação da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro (CAMS-RJ) exclusivamente como organismo censor ou também enquanto crítica musical especializada que visaria à uniformização das práticas musicais. Questiona-se ainda se após as reformas litúrgicas da década de 1960 tais organismos ainda fariam sentido em relação às práticas musicais no catolicismo do presente. Para responder a tais questões foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental, analisando-se os resultados a partir da referida noção de controle normativo, mas também, pelo próprio conteúdo dos pareceres exarados pela CAMS-RJ, busca-se observar sua aproximação da crítica musical especializada. O trabalho se estrutura em três partes: após breve contextualização dos paradigmas do *motu proprio*, a CAMS-RJ será abordada, passando-se a uma breve análise das práticas musicais católicas do presente e o papel das comissões de música sacra, inclusive em âmbito nacional.

1. *Motu proprio* e o controle normativo

No *motu proprio* de Pio X foram determinadas as principais diretrizes para a produção de um repertório que estivesse de acordo com a dignidade do culto divino. Tanto mais santidade se observaria em determinada obra quanto ela se aproximasse dos referenciais do canto gregoriano e se afastasse da música teatral. Para isto, o órgão foi declarado o instrumento oficial da Igreja Romana e sua função seria a de tão somente sustentar o canto, sem antepor-lhe extensos prelúdios, ou seja, sem acompanhamento figurado, como faziam do piano e das orquestras. Além disto, foram proibidos de soar nos templos o piano, instrumentos de percussão e as bandas de música. Os novos paradigmas teriam por objetivo garantir a produção de um repertório que se pudesse dizer identitário dos templos, afastando a música litúrgica de situações que chegaram a ser alvo de comentários da crítica musical da época:

> Um pouco chistosa, mas verdadeira, é a descrição de semelhante "estilo" feita, há [algum] tempo, nas colunas de um jornal da Capital. Diz o articulista: "Às vezes está a gente querendo elevar o pensamento a Deus, quando rompe do coro um *Qui tollis* que nos faz lembrar o tenor delambido aos pés da prima dona. E depois de uma cadência deliqüescente, segue um *Quoniam* furioso despertando a idéia de um barítono armado de punhal para perturbar a entrevista. ... Depois de tais Glórias em cinco atos, segue-se um panegírico" (RÖWER, 1907: 99).

A fim de garantir que as prescrições do *motu proprio* fossem de fato cumpridas à maneira de um código jurídico de música sacra, o controle normativo deveria seguir, segundo o próprio documento, alguns caminhos: a restauração das antigas *scholae* de cantores nas catedrais e em igrejas menores, a formação musical dos candidatos ao sacerdócio e a criação de comissões de música sacra constituídas de especialistas, que teriam por objetivo analisar a adequação das obras ao uso litúrgico. No Brasil, existiram tentativas de restauração musical alinhadas aos movimentos europeus antes mesmo do *motu proprio*, como foi o caso do *Projecto do Regulamento de Musica Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro*, de Alberto Nepomuceno e outros autores (in GOLDBERG, 2006: 146), que já previa a criação de algo semelhante às comissões de música sacra do *motu proprio*. Há de se notar, entretanto, que mesmo após a promulgação do documento de Pio X, a restauração musical no Brasil foi paulatina e parece ter tido especial incentivo dado pelo Concílio Plenário Brasileiro, de 1939, que contemplou, dentre outros temas, a questão da música sacra (DUARTE, 2016). Após este Concílio, iniciativas que antes eram pontuais – como a publicação da revista *Musica Sacra* por Furio Franceschini na Arquidiocese de São Paulo, em 1908, ou as composições de obras restauristas por Pedro Sinzig, Basílio Röwer e outros – ganharam outra dimensão. Em 1941,

os frades franciscanos do Rio de Janeiro passaram a publicar um periódico bimestral de título Música Sacra. Desde o primeiro volume deste, uma seção de título *Livro de Ouro da Música Sacra* trazia a listagem das obras que a CAMS-RJ considerava adequada à execução litúrgica. Em 1946, foi criada também uma seção com obras recusadas por esta comissão. No mesmo ano, foi publicado o 1º *Índice das Músicas Examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra* do Rio de Janeiro (CAMS-RJ, 1946a).

2. A Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro

O uso de instrumentos de controle das publicações no catolicismo romano é bastante antigo. Nota-se a presença de autorização para que se imprimissem obras – o *Imprimatur* episcopal, de superiores de ordens religiosas etc. – muito anteriormente ao século XX. O que se observa, entretanto, é que neste século o sistema se tornou muito mais rico em detalhes e instrumentos de controle: não bastava esperar que as normas se cumprissem por elas mesmas, cuidava-se da formação daqueles que a colocariam em prática e instituíam-se organismos censores a fim de julgar tais obras. Um texto de frei Pedro Sinzig (1946: 84-85), presidente da CAMS-RJ e editor de *Música Sacra* chamou a atenção para o fato de que a avaliação por parte da comissão não era, por si, suficiente para garantir a inclusão ou exclusão desta das práticas musicais, o que aproximaria suas atividades mais da crítica musical do que propriamente da censura: "Nós não proibimos coisa alguma; apenas dizemos, com o conhecimento que não é privilégio nosso, mas que cada um pode ter, que esta ou aquela música não obedece às normas dadas pela S. Igreja". Por outro lado, monsenhor Guilherme Schubert revelou o controle normativo do organismo censor de maneira mais evidente:

> São escolhidos intencionalmente os termos: "Aprovado, Recusado e Tolerado", para evitar equívocos acerca dos exames feitos pelos censores da Comissão. [...] Músicas com reais defeitos artísticos são recusadas por tal motivo, pois seriam contrárias à dignidade do lugar e do fim a que se destinam. Contudo recusam-se músicas de elevado valor artístico, que não correspondem às exigências litúrgicas. O que não é desabono para nenhum compositor [...]. Não deve nenhuma melodia aprovada ser cantada com letra diferente nem se adaptar a qualquer melodia uma letra recomendada (CAMS-RJ, 1946a: 10).

Se por um lado era evidente uma intenção de controle das práticas musicais, por outro, os textos que fundamentavam as decisões da CAMS-RJ acabavam por passar, inevitavelmente, pela via da crítica e da análise musical, conforme se observa nos exemplos que seguem:

> 454 – Max Filke, op.106: MISSA SOLEMNIS, EM RÉ, "ORIENS SEX [sic] ALTO", [...] Musicalmente, essa Missa é um trabalho admirável. Cheia de vida,

> espírito e expressão nas ideias, apresenta sobretudo na instrumentação uma técnica brilhante. Como já estamos acostumados a ver nesse autor, também aqui põe a serviço do santuário todo conjunto moderno de meios artísticos, na harmonia, nos timbres e no ritmo. [...] No CREDO, porém, várias passagens não estão de acordo com as normas da Igreja, em particular, o "Et incarnatus", de lúgubre orientação, e conclusão sentimental, bem como o "Crucifixus", com seus acentos de ópera [...] é minha convicção de que das passagens citadas há só pequeno passo para as panelas de carne do Egito. I. Mitterer (CVK, nº3281).
> A música instrumental parece levar o fertilíssimo autor cada vez mais longe da verdadeira música sacra. Também nesta missa, a parte instrumental predomina de tal modo, que o canto – quer dizer, a expressão vocal do texto – recua mais e mais, passando a ser secundário diante do corpo instrumental rico, excessivamente rico de colorido refinado. O final do KYRIE, a maior parte do GLORIA, muitos trechos do CREDO (em particular os arpejos de acorde em quiálteras no "Crucifixus") [...] são de um caráter que não posso ter por sacro. [...] Verifica-se página por página que o autor não respeita nenhuma máxima e regra sobre a condução das vozes no coro polifônico, ou que as detesta; há arbitrariedade perfeita, [...] coação por parte da orquestra. [...] Dr. Fr. X. Haberl, presidente geral. (CAMS-RJ, 1944:57-58).

> 294 – José Gruber, op.99: DOIS OFERTÓRIOS FESTIVOS. [...] para 4 vozes, órgão e orquestra: 1º e 2º violinos, viola, violoncelo, 1º e 2º clarinete, 2 trompas (2 trombones, 1 trombone de baixo e tímpanos ad lib.) – ou para coro e órgão só. Graz, "Styria". A parte vocal é singela e digna, tendo sido evitados efeitos que chamassem a atenção; não há falta, entretanto, em crescendos pomposos e esplendor festivo. A orquestração mantém-se nos limites devidos. [...] Cohen (CVK, nº3172a)
> Muito simples, todo homofônico, de execução fácil. [...] Em todo caso, a parte instrumental vem em socorro da parte vocal um tanto pobre. Recomenda-se menos a execução com acompanhamento exclusivo do órgão, por causa dos trechos em uníssono que sairiam prejudicados. Sendo a composição liturgicamente correta e evitando indignidades, não sou contra a inclusão no catálogo. Arnold Walther (CVK, nº3172a). (CAMS-RJ, 1943:16).

Dentre os motivos mais recorrentes para recusas estava o acompanhamento de caráter pianístico e a reminiscência de características da música vocal operística nas partes de canto. Até mesmo Alberto Nepomuceno, aguerrido defensor do projeto de Restauração musical anteriormente ao *motu proprio* não foi poupado: apesar de um "belo trabalho", seu *Canto nupcial (Livro de Ruth, cap. I, v.16)* requeria uma "edição em que as notas iguais apareçam ligadas, e em que se sublinhe o caráter do órgão por ex., por notas graves sustentadas no pedal, ficando as que estão para o necessário movimento" (CAMS-RJ, 1946b: 239). Realizadas tais modificações, a obra foi aprovada.

Ante o conteúdo dos pareceres da CAMS-RJ, fica evidente que o controle normativo – ou a expectativa de controle – existia, sem dúvidas, mas havia também uma análise minuciosa e valoração das obras por parte dos julgadores. Neste sentido, há de se notar o papel da crítica especializada em estabelecer cânones ou gerar esquecimentos (VILELA, 2010): no caso da atuação das comissões de música sacra, buscava-se, por meio da atividade de crítica musical e julgamento conferir destaque a determinadas obras e/ou compositores, por meio de propaganda e do *imprimatur* – tais como Lorenzo Perosi, Sinzig ou Furio Franceschini –, ao mesmo tempo

em que a crítica àquelas inadequadas deveria gerar seu esquecimento, como foram os casos de J. L. Battmann e Luigi Bordèse.

3. As práticas musicais pós-conciliares: o fim do controle?

Apesar de ter havido um gradativo processo de mudança nos paradigmas musicais católicos até o Concílio Vaticano II, sobretudo no pontificado de Pio XII, fato é que as comissões diocesanas de música sacra foram ainda mencionadas em documentos da Cúria Romana, tal como a Instrução "*De Musica Sacra et Sacra Liturgia*" da Sagrada Congregação dos Ritos, de 1958 e até mesmo na Instrução pós-conciliar "*Musicam Sacram*", da Sagrada Congregação dos Ritos, datada de 1967, que determinou a manutenção das comissões de música sacra em âmbito diocesano, recomendando que estas trabalhassem unidas às comissões de liturgia. Tal documento propôs ainda que as Conferências Episcopais tivessem suas próprias comissões e que estas trabalhassem em conjunto com as comissões diocesanas e demais associações que se ocupem da música a fim de "velarem" pela música sacra. Finalmente, em um *Quirógrafo sobre a música sacra*, de 2003, João Paulo II tornou a ressaltar a relevância das comissões de música sacra nos âmbitos nacional, diocesano e inter-diocesano: "oferecem a sua contribuição preciosa para a preparação dos repertórios locais, procurando realizar um discernimento que tenha em conta a qualidade dos textos e das músicas" (in CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, 2006:186). O que foi traduzido como "realizar um discernimento" também pode ser lido como a crítica musical das obras musicais litúrgicas no tocante aos textos e às melodias.

Assim, parece pertinente questionar: no presente, quando o papel do crítico musical muitas vezes é assumido pelo internauta ou pelo "blogueiro" e quando toda forma de censura gera acaloradas reações, ainda faz sentido falar nas comissões de música sacra? Sabendo-se que existe um setor responsável pela música na Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, e que a previsão de que na formação técnica e espiritual de músicos e clérigos "incluirão as orientações de comissões e associações musicais diocesanas, nacionais e internacionais" (CNBB, 1998:29), conforme o documento *A música litúrgica no Brasil* desta mesma Conferência, qual o papel hoje destas comissões? E finalmente: diante da abertura da música de função religiosa a elementos da música e do catolicismo populares, em que sentido agiria o papel da crítica ou da censura das comissões de música sacra? Estas perguntas estimulam a reflexão acerca das relações de poder que se fazem notar internamente no sistema religioso. Diferentes concepções acerca do repertório que seria adequado ou não à liturgia apontam para uma linha dita tradicionalista ou erudita, que defende a retomada da música coral e do órgão,

os que realizam repertório em língua latina, mas com bandas (Arautos do Evangelho), os que defendem um repertório de características musicais autóctones e textos engajados em relação à realidade social e ainda quem defenda um modelo "gospelizado", nas palavras de Foerster (2006) acerca da música evangélica. As comissões despontam neste cenário com o objetivo de mediar tais tendências, realizar estudos sobre o que se julga adequado à liturgia e o que se considerariam "abusos", bem como para estimular a formação musical e litúrgica dos músicos que tomam parte na liturgia. Mais que a crítica musical de obras por seu conteúdo musical, ao modo que procediam as comissões pré-conciliares, no presente, as comissões de música sacra assumem um viés de crítica, sobretudo no tocante à maneira de interpretar o repertório e à adequação dos textos cantados à liturgia.

Considerações finais

Em resposta aos questionamentos que deram origem ao presente trabalho, é possível afirmar que a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro (CAMS-RJ) constituiu um instrumento de controle normativo das práticas musicais no catolicismo pré-conciliar, atuando como organismo censor. Por outro lado, a fim de fundamentar suas decisões acerca da adequação das obras analisadas às expectativas institucionais, acabou por se valer da crítica musical, que foi legada ao tempo presente graças às publicações da revista *Música Sacra* e ao *1º Índice...*, uma vez que nenhuma documentação relativa à atividade da CAMS-RJ foi preservada no arquivo desta arquidiocese. No presente, mesmo em face de uma profunda mudança de paradigmas acerca do repertório litúrgico, as comissões existentes – sobretudo no âmbito da CNBB – se dedicam a zelar pela formação dos músicos e a realizar estudos, tendo a crítica papel secundário neste processo, mas nem por isto inexistente.

Referências:

CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *1º Índice das Músicas Examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro*. Petrópolis: Vozes, 1946a.

_____. Livro de Ouro da Música Sacra. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*, Petrópolis, a.3, n.1. p. 13-16, jan. 1943.

_____. Livro de Ouro da Música Sacra. In: SINZIG, Frei Pedro (ofm). (ed.). *Música Sacra*, Petrópolis, a.4, n.3. p. 57-60, jan. 1944.

_____. Obras recusadas pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro. *Música Sacra*, Petrópolis, a.6, n.12. p. 238-240, jan. 1946b.

CNBB – Conferência nacional dos Bispos do Brasil. *A música litúrgica no Brasil*: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica da Igreja de Deus que está no Brasil. 1998.

Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/component/docman/doc_download/340-a-musica-liturgica-no-brasil-estudo-cnbb-79>. Acesso em 9 set. 2011.

CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA. Serviço Nacional de Música Sacra. *A música sacra nos documentos da Igreja*. Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2006.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.

FOERSTER, Norbert Hans C. Poder e política na Congregação Cristã no Brasil: um pentecostalismo na contramão *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, a.8, n.8, p. 121-138, out. 2006.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6., 2004, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.138-173.

RÖWER, Frei Basílio. *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.

SINZIG, Frei Pedro. Música Prohibida? Porque?. *Música Sacra*, Petrópolis, a.6, n.5. p. 84-85. mai, 1946.

VILELA, Ivan. Nada Ficou Como Antes. *Revista USP*, São Paulo, n.87, p.14-27, 2010.

Compositoras no Acervo Hermelindo Castello Branco: resgate e divulgação da biografia e produção cancional de Letícia de Figueiredo e Nênia de Carvalho Fernandes

Gisele Pires Mota
Universidade de Brasília
giselepires1@gail.com

Resumo: O recém descoberto Acervo de Hermelindo Castelo Branco, cantor e pianista, trouxe a tona a existência de mais de setenta compositoras brasileiras de canção de câmara. O presente artigo além de apresentar um breve histórico desse acervo, se concentra no resgate biográfico e investigação do repertório cancional de duas dessas compositoras, Letícia Figueiredo e Nênia de Carvalho Fernandes, através da escassa bibliografia encontrada e de reportagens em jornais da época.

Palavras-chave: Canção Brasileira. Compositoras. Letícia Figueiredo. Nênia Carvalho Fernandes. Estudos de Gênero.

Women Composers in Hermelindo Castello Branco Collection: Rescue and Divulgation of the Biography and Art Song Production by Letícia Figueiredo and Nênia Carvalho Fernandes

Abstract: The recently discovered collection of Hermelindo Castelo Branco, singer and pianist, brought to light the existence of more than seventy Brazilian Art Song women composers. This article, besides presenting a brief history of this collection, focuses on the biographical rescue and investigation of the song repertoire of two of these composers, Letícia Figueiredo and Nênia de Carvalho Fernandes, through the scarce bibliography and reports in newspapers of that time.

Keywords: Brazilian Art Song. Women Composers. Letícia Figueiredo. Nênia Carvalho Fernandes. Music and Gender Studies.

1. Sobre o Acervo Hermelindo Castello Branco e suas compositoras.

Esse artigo traz resultados iniciais da pesquisa sobre compositoras de canção de câmara encontradas no acervo particular de Hermelindo Castello Branco (1922-1996), pianista e cantor brasileiro, que teve oportunidade de cantar e tocar com inúmeros cantores de sua época em diversas cidades brasileiras. Tal arquivo de partituras é um dos maiores acervos privados do país, fruto do trabalho de pesquisa daquele artista por toda a sua vida, e contém mais de 6.000 páginas, entre manuscritos e partituras impressas, incluindo centenas de compositores brasileiros, muitos ainda não biografados, com muitas canções inéditas e catálogos completos de compositores já publicados e gravados. Este conjunto de documentos teve o potencial de reunir uma grande equipe de pesquisadores especializados no tema da canção brasileira, visando sua exegese, divulgação e futura ampliação com a incorporação de outros acervos[1].

[1] Nesse ano de 2017 foi cadastrado no CNPQ o grupo de pesquisa: "APHECAB - Acervo de partituras Hermelindo Castello Branco – catalogação, análise e interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil", já com 17 professores de múltiplas universidades como USP, UNICAMP, UFPEL, UFRJ, UFU, UFMG e UNB. Tal força multi-institucional já envolve mais de 30 alunos nacionalmente (TCCs, Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado) em linhas de pesquisas nas áreas de musicologia,.epistemologia e práxis do processo criativo, estudos interdisciplinares sobre musicologia, linguagem, performance, repertório e interpretação.

O acervo foi doado em Brasília ao Instituto de Piano Brasileiro (IPB) sob responsabilidade de Alexandre Dias. As mais de 6000 páginas foram todas digitalizadas e disponibilizadas aos integrantes do APHECAB (ver nota de rodapé 1). À medida que as digitalizações eram efetuadas recebíamos listas atualizadas do IPB com nome dos compositores e título das canções. Um dado que me chamou muito a atenção e que deu origem a essa pesquisa foi o número de compositoras mulheres, mais de setenta ao total. Somando-se apenas a produção das dez compositoras menos conhecidas ou totalmente desconhecidas e mais prolíficas presentes no AHCB chega-se ao total de 460 canções. Se adicionarmos as canções das já mais conhecidas, pesquisadas e interpretadas Babi de Oliveira (89 canções no acervo), Dinorah de Carvalho (38 canções no acervo) e Helza Camêu (133 canções no AHCB) teremos um total de mais de 700 canções de câmara (somente com a produção de 13 das 75 compositoras).

Como se trata de um trabalho inicial de investigação se faz necessária num primeiro momento a pesquisa biográfica sobre as compositoras e poetas, a catalogação da obra de cada uma. Como fonte de pesquisa usaremos informações em livros sobre o tema como os de BARONCELLI (1987) e ROCHA (1986) as noticias e criticas de jornais, revistas e periódicos, além das partituras manuscritas (autógrafas ou não). Para informações sobre gravações de canções, os sites de comércio de CDs, as páginas pessoais de compositores e intérpretes e os catálogos virtuais de gravações, como o da revista Concerto serão de grande importância. Além disso, sites como o da Academia Brasileira de Música (ABM), Instituto Moreira Salles, Fundação Getúlio Vargas, FUNARTE, Centro de Documentação de Música Contemporânea da Unicamp (CDMC), Museu Villa-Lobos e Biblioteca Nacional serão de grande valia.

Pessoalmente, como pianista atuando na área de música de câmara e de canção de câmara há mais de 20 anos e nunca tendo tocado ou ouvido falar na maioria dessas mulheres, decidi embarcar na investigação sobre essas compositoras pouco ou nada reconhecidas hoje em dia. Nesse artigo trago algumas informações iniciais sobre duas dessas prolíficas compositoras: Letícia de Figueiredo (65 canções) e Nênia Carvalho Fernandes (44 canções). A escolha, além do número de peças, se deu também pela qualidade de suas composições do ponto de vista pianístico, vocal e poético.

FREIRE e PORTELA (2003: 284-285) salientam que a maior participação das mulheres na vida musical no século XIX eram os salões. Nesses locais, como pianistas ou como cantoras, as mulheres faziam a ligação entre o público e o privado de uma forma aceitável para a sociedade da época. A educação musical feminina passou a ser valorizada como forma de atrair bons casamentos e incentivada pelas famílias. Já nas primeiras décadas do século XX

pode-se constatar um aumento na profissionalização da mulher como instrumentista, principalmente como pianista, e expansão da ação feminina como compositora (Idem: 286). A grande presença do piano em parte das casas de boa família no início no século XX "aos poucos, (…) deu às mulheres acesso à composição, uma alternativa nova, ainda que a sua escolha fosse um desafio cercado de conflitos e dilemas para as mulheres da época." (CARVALHO, 2010: 53) já que o comum seria serem interpretes, ou seja, porta-vozes do que os homens compositores tinham a dizer, ao invés expor suas ideias a partir de seu próprio ponto de vista feminino.

2. Letícia de Figueiredo

Um exemplo de compositora muito produtiva e praticamente desconhecida é Letícia de Figueiredo, pianista e cantora. Ao fazer uma pesquisa na internet encontrei no site do Projeto "Resgate da Canção Brasileira" da UFMG a lista de cinco canções atribuídas a Letícia; no livro *A Guide to the Latin American Art Song Repertoire: An Annotated Catalog* cataloga seis canções. No acervo de HCB estão presentes 65 canções para voz e piano da compositora. No programa de recital de Letícia de Figueiredo reproduzido por NOGUEIRA (2013) encontramos que Letícia FIgueiredo foi aluna de canto de Mathilde Bailly e estudou composição com José Paulo Silva, professor da então Escola Nacional de Música. ROCHA (1986: 81-82) acrescenta que ela era também poetisa, pintora, professora de colocação de voz falada, canto, interpretação e declamação. Foi diretora da Associação Artística Mathilde Bailly da qual foi fundadora e diretora artística do Instituto Brasil-Estados Unidos no setor "Arte e Convívio".

Na Hemeretoca Digital Brasileira no site da Biblioteca Nacional pude encontrar várias notas em jornais da época divulgando seus recitais (Figura 1) na seção "Música". Entretanto, encontrei algumas notas sobre seus recitais na seção "Sociedade" (Figura 2)[2], muito provavelmente porque envolvia uma mulher, inferindo-se que sua atuação como interprete não era profissional, e sim amadora, parte de uma formação esperada das moças da época.

[2] Na Figura 2, Letícia é mencionada como "talentosa pianista", o que é claramente um erro visto que na mesma matéria é citada a pianista que a acompanhou durante o recital.

MÚSICA

O CONCERTO DE HOJE DA CANTORA LETICIA DE FIGUEIREDO

Soprano patricia Leticia de Figueiredo, que alcançou êxito em 1941 nas Repúblicas do Prata

Promovido pela Associação dos Artistas Brasileiros, realizar-se-á, hoje, no Salão Leopoldo Miguez, Escola Nacional de Música, o concerto de música argentina da consagrada soprano senhora Leticia de Figueiredo, que nos últimos anos alcançou renome nas Repúblicas do Prata. Essa exibição de pura arte será em homenagem ao corpo diplomatico e consular da República Argentina e procedida de uma palestra do escritor Eugênio Júlio Iglesias. Ante o espirito da concertista e os louros que vem alcançando nas platéias cultas do país e do exterior o sarau artistico de hoje será de certo revestido do brilhante êxito.

Figura 1. "O Imparcial" (RJ) de 16 de Dezembro de 1940. Hemeroteca Digital Brasileira - site da Biblioteca Nacional.

ARTE TRIUMPHANTE

REGRESSOU DAS REPUBLICAS DO PRATA, ONDE FOI ENALTECIDA PELA CRITICA, A MUSICISTA PATRICIA LETICIA DE FIGUEIREDO

Nesta capital, assim como nos Estados do Norte e do Sul, em recentes excursões, ficou patenteado o renome que destructava a talentosa pianista brasileira, senhora Leticia de Figueiredo, que foi alumna laureada da Escola Nacional de Musica.

Leticia de Figueiredo consagrada musicista que vem de triumphar nas republicas do Prata

Dominadora de uma arte perfeita, rica nas empressões do rythmo, da harmonia e do sentimento, Leticia de Figueiredo vem se revelando uma virtuose de fulgurante projecção.

Seus altos attributos artisticos vêm de ser consagrados tambem pela critica estrangeira, na sua triumphante passagem por Montevidéo e Buenos Aires.

Nas duas capitaes platinas, onde só vencem os artistas de meritos reaes, Leticia de Figueiredo, que nos seus concertos teve a collaboração de outra grande artista patricia a senhorita Leonora Gondim, foi alvo de extensos encomios da critica.

Todos os grandes jornaes argentinos e uruguayos traduziram os retumbantes applausos das platéias, salientando os primores da arte da notavel musicista.

Leticia de Figueiredo agradou tanto ao meio artistico de Buenos Aires que recebeu a offerta de longos contractos, a serem executados em 1941.

Irá por isso figurar nos programmas do Radio El Mundo e dará concertos na Associação Wagneriana de Buenos Aires e no "Conselho das Mulheres"

Tornou-se, com raro brilho, a senhora Leticia de Figueiredo um expoente do intercambio intellectual brasileiro-uruguayo-argentino, graças a sua alta cultura e aos valores que empresta ás execuções das mais difficeis composições musicaes.

INFORMAÇÕES JUDICIARIAS

FALLENCIA DE MANOEL FERNANDES PEREIRA d'AZEVEDO

Carlos Rodrigues da Silva, syndico, avisa aos credores e demais interessados, que é encontrado no escriptorio de seu advogado, doutor Bernardo Dain, diariamente, das 1ª ás 17 horas, á rua do Ouvidor n. 169, 8.º andar, sala 802.

THEATROS

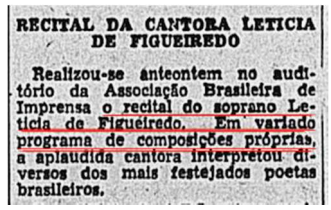
OS ESPECTACULOS DE HOJE, NO THEATRO APOLLO

Ainda hoje, teremos no Theatro Apollo, pela Companhia dos Artistas Unidos a peça de assumpto politico-social "Alenas Velhas", do escriptor Santacruz Lima. Haverá "matinée" ás 16 horas a preços reduzidos e á noite, ás 20 e 22 horas duas sessões. Terça-feira os espectaculos serão em homenagem a Casa d'Italia, revertendo a renda 50 % para a Cruz Vermelha Italiana, e brasileira.

Figura 2. "O Imparcial" (RJ) de quinta-feira, 05 de Junho de 1941, na seção "Sociedade.

Ao observar alguns dos textos escolhidos pela compositora para suas canções pode-se observar a escolha por poetas já reconhecidos como Cecília Meireles, Renato Frota Pessoa e Ribeiro Couto. Identifica-se também, como escolha de textos para suas canções, tópicos não tão usuais à época, e certamente não esperadas vindo de uma mulher, como a crítica social em "Sinfonia do Morro", o ceticismo acerca da ideia do amor romântico em "Eu e você" ou mesmo um retrato depreciativo da figura masculina em "Incontentável". Nota-se então a preocupação da compositora não somente com a aspectos musicais mas também com a desconstrução dos estereótipos femininos e masculinos.

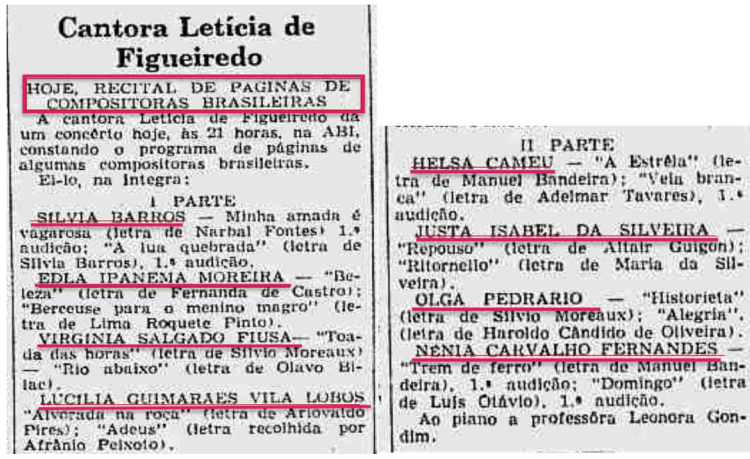
Através das notas em jornais podemos também reafirmar a postura crítica e de afirmação feminina de Letícia de Figueiredo, principalmente como compositora, ao vermos sua preocupação em fazer um recital somente com suas composições (Figura 3) e mais ainda, na organização de um recital "de muito interesse" somente com canções de compositoras da época (Figura 4).



RECITAL DA CANTORA LETICIA DE FIGUEIREDO

Realizou-se anteontem no auditório da Associação Brasileira de Imprensa o recital do soprano Leticia de Figueiredo. Em variado programa de composições próprias, a aplaudida cantora interpretou diversos dos mais festejados poetas brasileiros.

Figura 3. "Correio da Manhã" (RJ) 23 de Julho de 1949. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - site da Biblioteca Nacional.



Cantora Letícia de Figueiredo

HOJE, RECITAL DE PAGINAS DE COMPOSITORAS BRASILEIRAS

A cantora Leticia de Figueiredo dá um concêrto hoje, às 21 horas, na ABI, constando o programa de páginas de algumas compositoras brasileiras.

Ei-lo, na integra:

I PARTE

SILVIA BARROS — Minha amada é vagarosa (letra de Narbal Fontes) 1.ª audição; "A lua quebrada" (letra de Silvia Barros), 1.ª audição.

EDLA IPANEMA MOREIRA — "Beleza" (letra de Fernanda de Castro); "Berceuse para o menino magro" (letra de Lima Roquete Pinto).

VIRGINIA SALGADO FIUSA— "Toada das horas" (letra de Silvio Moreaux) — "Rio abaixo" (letra de Olavo Bilac).

LUCILIA GUIMARAES VILA LOBOS "Alvorada na roça" (letra de Ariovaldo Pires); "Adeus" (letra recolhida por Afrânio Peixoto).

II PARTE

HELSA CAMEU — "A Estrêla" (letra de Manuel Bandeira); "Vela branca" (letra de Adelmar Tavares), 1.ª audição.

JUSTA ISABEL DA SILVEIRA — "Repouso" (letra de Altair Guigon); "Ritornello" (letra de Maria da Silveira).

OLGA PEDRARIO — "Historieta" (letra de Silvio Moreaux); "Alegria", (letra de Haroldo Cândido de Oliveira).

NÊNIA CARVALHO FERNANDES — "Trem de ferro" (letra de Manuel Bandeira), 1.ª audição; "Domingo" (letra de Luís Otávio), 1.ª audição.

Ao piano a professôra Leonora Gondim.

Figura 4. Nota no jornal sobre recital de Leticia Figueiredo somente com compositoras incluindo Helza Cameu, Olga Pedrário, Justa Silveira e Nênia Carvalho Fernandes. "Diario de Noticias". 11 de outubro de 1949. Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

2. Nênia Carvalho Fernandes

No site do projeto "Resgate da Canção Brasileira" da UFMG não pude encontrar verbete com o nome da compositora. Já no AHCB constam 44 canções de sua autoria. ROCHA (1986) conta que a Nênia nasceu no dia 19 de novembro de 1914, tendo Amália Fernandez Conde como professora de canto e piano, e Lorenzo Fernandez e Paulo Silva como instrutores nas aulas de composição no Conservatório Brasileiro de Música. Participou como compositora do Conjunto de Percussão Dora Pinto, redigiu e apresentou diversos programas musicais pelas Radio MEC, Roquete Pinto e Cruzeiro do Sul. Possui cerca de 360 composições abrangendo piano solo, dois pianos, três pianos, quatro pianos, quatro mãos, peças para piano iniciante, quarteto de cordas além de canto e piano.

No site “Revista Música Brasileira”, Sandor Buys postou em 30/06/2015 um inusitado acontecimento. Ele diz que, como colecionador de discos e livros sobre musica popular, está acostumado a ver acervos importantes serem jogados fora após sua morte do/da compositor/compositora. Buys observa que “estes acervos, à beira de serem definitivamente perdidos, podem cair nas mãos de catadores de papel que, por sua vez, repassam para vendedores de antiguidades e ficam então disponíveis para colecionadores.”[3] E foi o que aconteceu: um vendedor ligou para ele com mais de cem partituras manuscritas com composições de uma artista pouco conhecida, no caso, Nênia Fernandes. Atualmente, a pianista Fernanda Chaves Canaud, em seu canal no YouTube[4], toca trechos de algumas composições da compositora na tentativa de conseguir contato com amigos ou descendentes de Nênia para obtenção de maiores informações, o que denota a dificuldade de acesso a informações sobre a compositora.

Pelas publicações do Conservatório Brasileiro de Música nos jornais da época, pudemos aferir que ela, além de compositora, atuava como livre-docente, organizava recitais, provas, além de ministrar cursos sobre Transposição e Acompanhamento. Pude também achar várias menções a seus recitais durante a década de 1940 (Figuras 5 e 6).

Através dos jornais, podemos estabelecer uma conexão próxima de Nênia Carvalho com Letícia de Figueiredo, sendo que esta aparece como grande divulgadora da primeira, incluindo suas canções em recitais no Brasil e no exterior (Figura 7) bem como uma importante informação que confirma a relação pessoal entre Hermelindo Castelo Branco e Nênia Carvalho (Figura 8).

[3] http://www.revistamusicabrasileira.com.br/memoria/nenia-de-carvalho-memoria-musical-jogada-ao-lixo
[4] https://www.youtube.com/watch?v=qEL7tURGz40

Segunda-feira, 27 — Concerto da A. B. I. Pianista Ivy Improta, às 21 horas.

Terça-feira, 28 — Cantora Nenia Carvalho Fernandes. Conservatorio Brasileiro de Música, às 17 horas.

Figura 5. Jornal "Diário de Notícias" 8 de novembro de 1944. Nota sobre "Concertos do mês". Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - site da Biblioteca Nacional.

Nenia Carvalho Fernandes

A cantora Nenia Carvalho Fernandes afresentou-se num concerto da serie cultural do Conservatorio Brasileiro de Música, sábado passado.

Não assistimos ao mesmo, mas uma audição previa nos permitiu ajuizar dos seus méritos. E estes são bem grandes, sobretudo do ponto de vista interpretativo.

Nenia Carvalho Fernandes não canta apenas. Procura traduzir as músicas, senti-las e dizê-las dentro da beleza da palavra e da melodia.

Seu programa fugiu ao "ramerrão" dos programas vocais. Teve a recitalista a preocupação de renová-lo e de emprestar-lhe um cunho inédito. Cantou páginas pouco ouvidas e muitas delas em primeira audição.

"La vie et l'amour d'une femme", de Schumann, sobre versos extáticos de Chamisso, deu inicio às suas realizações. E não exageramos dizendo que a aludida artista penetrou fundo no conteudo sentimental desses deliciosos quadrinhos musicais. A hesitação, o amor, o delirio da paixão, a visão feliz, a esperança, o amor materno e por fim, a tragedia da morte, tudo ela compreendeu e disse com acentuações comunicativas e capazes de emocionar o ouvinte.

Possue, alem disso, desse dom interpretativo, possibilidades vocais que lhe são favoraveis, até mesmo pela cor da voz, escura como é. E daí a capacidade de exprimir os contrastes dos sentimentos, como logo a seguir revelaria nas canções de Castelnuovo-Tedesco, trabalho admiravelmente plasmado sobre três páginas de Bach.

São canções de amor, como as de Santiliquido, que vieram depois e às quais não faltaram, ainda, a justa medida da intérprete.

A última parte foi reservada aos nacionais. Nela, Nenia Carvalho Fernandes confirmou nossa opinião a seu respeito, apresentando criações espiritualizadas.

Destacamos "Partir", de Mignone, e "Madrigal", de Lorenzo Fernandez, e trabalhos novos e de carater diverso, fadados ambos a se perpetuarem no repertorio vocal.

A pianista Dulce Vaz Siqueira colaborou com muita eficiencia em todo o programa.

D'OR

Figura 6. Jornal "Diário de Notícias", Terça feira, 12 de Dezembro de 1944. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - site da Biblioteca Nacional

Música

A velha e a nova Lisboa

Onde se cruzam o presente e o passado ante os olhos do turista — Concertos e teatros — Letícia de Figueiredo e sua estréia em Portugal, nos Teatros São Carlos e Odeon

D'OR

Poucos são os momentos que se reservam ao turista para o necessário descanso. A ânsia de tudo ver e resumir em terra alheia, antes que as malas se arrumem e se tome o caminho de outros países, leva o viajante ao inevitável atropêlo de dias cheios de emoções, no fim dos quais, tanto o corpo como o espírito pedem o justo repouso sob os cobertores de uma cama macia.

E' o que se está dando conosco nesta visita a Portugal, que revemos depois de trinta e sete anos, e que acontece com tôda gente.

Encontramos duas Lisboas, uma ao lado da outra. Aquela que reconstruiu o marquês de Pombal, com suas ruas enladeiradas, de casario velho no gôsto do que ainda aí vemos nas nossas ruas centrais e aquela que se ergue como por milagre, sôbre os bairros pobres e as quintas que rodeavam a cidade, com ruas largas e avenidas bem traçadas, com casas até seis andares, de agradável aparência, muitas com suas banquetas floridas, e onde setenta mil habitantes tudo encontram para uma vida própria, comércio, igreja, escolas, corpo de bombeiros, etc. E' ela a demonstração mais eloquente da atual administração e diante da qual se é forçado a esquecer os restos de totalitarismo que negam ao povo completa liberdade de pensamento e ação.

Visitamos já os palácios famosos de Queluz, Sintra, Pena, Cascais, onde o fausto e a grandeza falam da antiga realeza, também se refletindo no centro da cidade, onde nada menos de três palácios possuiam os senhores de sangue azul. E entre êles estavam os nossos primeiros governantes, como Pedro I, aqui chamado Pedro IV, e cujo quarto, onde nasceu e morreu, podemos ver no Palácio de Queluz.

Nossas vistas, no entanto, como é natural, têm-se voltado particularmente para as coisas da música, cuja alma nesta terra, pode-se dizer, é a veneranda senhora Elisa Pedroso.

Quis o acaso que logo no dia seguinte ao da nossa chegada, assistissemos à estréia, no Círculo Eça de Queirós, da nossa patrícia Letícia de Figueiredo, tendo como acompanhadora a pianista Leonora Gondim.

O ambiente, ali, é seleto, e reune um número de sócios afeitos ao melhor gôsto musical, para o qual essa cantora interpretou uma primeira parte de clássicos e românticos internacionais, e duas outras de autores brasileiros, como Mignone, Nepomuceno, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Ernani Braga, Nênia Carvalho Fernandes, Osvaldo de Sousa, Valdemar Henrique, Georgina Eurismann, Heguel Tavares e dela própria.

Figura 7. "Diário de Notícias", 05 de março de 1950. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - site da Biblioteca Nacional.

Conservatório Brasileiro de Música

PROGRAMA DE FOLCLORE ALEMÃO

Pela onda da Rádio Roquete Pinto, o C. B. M. apresentará em seu programa "Lendas e Músicas", amanhã, às 21 horas, um programa dedicado ao folclore alemão, cões Marcal Romero, Fred Amaral e Hermelindo Castelo Branco. Direção e redação de Nênia de Carvalho Fernandes.

Figura 8. "Diário de Notícias", 16 de maio de 1954. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira - site da Biblioteca Nacional.

4. Considerações Finais

O Acervo Hermelindo Castello Branco recentemente descoberto em Brasília representa um tesouro para os pesquisadores e intérpretes de canção de câmara brasileira. Sua digitalização é a certeza da manutenção desse patrimônio cultural que entre outros tópicos, suscitou a pesquisa de que trata esse artigo. O expressivo número de canções composta por mulheres levanta questões de cunho social, sobre o papel da mulher na comunidade musical como intérprete e como compositora, o papel do piano na formação dessas musicistas, as barreiras encontradas (ainda hoje) por mulheres que compõe ou regem, a ausência delas na história da música brasileira e as ações necessárias para o resgate e divulgação dessas artistas e de suas composições.

FREIRE e PORTELA assertivamente declaram que

> apesar da presença crescente da mulher no mundo da música na atualidade, inclusive no da composição musical, há necessidade de se recuperar a memória da atuação feminina em períodos anteriores, trazendo-a para o presente, em busca de melhor compreender nossa própria história (não só a história das mulheres musicistas), mas também a história da música no Brasil, da qual ela faz parte (2013: 300).

Dessa forma, o presente (e breve) artigo, que discorreu sobre as compositoras Letícia de Figueiredo e Nênia Carvalho Fernandes, representa apenas a "ponta do iceberg" na pesquisa sobre as compositoras no Acervo Hermelindo Castello Branco, que está ainda longe de ser exaustiva e durará muitos anos.

Referências:

BARONCELLI, Nicéia. *Mulheres compositoras.* Instituto Nacional do Livro e *R. Kempf/Editores, 1987.*

CARVALHO, Dalila Vasconcellos. *Renome, Vocação e Gênero: duas musicistas brasileiras.* Dissertação de Mestrado. Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010.

FREIRE, Vanda B. e PORTELA. Mulheres Compositoras – da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, Isabel Porto (Intr. e Org.) e FONSECA, Susan Campos (Intr. e Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013.p. 279-302

NOGUEIRA, Isabel P. Fotografias em programas de concerto: uma análise iconográfica de mulheres intérpretes. In: *Anais do 2º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*. Salvador: Escola de Belas Artes, Universidade da Bahia, 2013.

ROCHA, Eli Maria. *Nós, As Mulheres: notícia sobre as compositoras brasileiras*. Rio de Janeiro, RJ: Rabaço Editora e Impressora Ltda., 1986.