

II Simpósio Internacional Música e Crítica

22 e 23
de outubro
2018

A Crítica Musical Periodista
no Brasil e na Argentina

Pelotas - RS - Brasil



ANALIS

A Crítica Musical Periodista
no Brasil e na Argentina

Anais do II Simpósio Internacional Música e Crítica
Pelotas, 22 e 23 de outubro de 2018
Conservatório de Música - Centro de Artes
Universidade Federal de Pelotas

II SIMPÓSIO INTERNACIONAL MÚSICA E CRÍTICA

Comissão organizadora:

Coordenação: Prof. Dr. Luiz Guilherme Duro Goldberg (CA/UFPeI)
Prof. Dr. Carlos Walter Alves Soares (CA/UFPeI)
Ac. Amanda Oliveira de Souza (CA/UFPeI)

Comissão de apoio:

Ac. Brenda Postingher Brugalli (CA/UFPeI)
Ac. Fernanda Keiko Miki da Costa (CA/UFPeI)
Ac. Patrick Brasil Menuzzi (CA/UFPeI)
Ac. Raissa Rodrigues Leal (CA/UFPeI)

Comissão científica:

Prof. Dr. Luiz Guilherme Duro Goldberg (CA/UFPeI)
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 Teresa Cascudo (Universidad de La Rioja)
Profª. Drª. Joana Cunha de Holanda (CA/UFPeI)
Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho (CA/UFPeI)
Prof. Marcos Holler (UDESC)
Profª Drª Mayra Pereira (UFJF)
Prof. Dr. Paulo Castagna (UNESP)
Prof. Dr. Rafael da Silva Noletto (UFPeI)
Prof. Dr. Rafael Velloso (UFPeI)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

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

A Crítica Musical Periodista
no Brasil e na Argentina

Anais do II Simpósio Internacional Música e Crítica
Pelotas, 22 e 23 de outubro de 2018
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 (2. : 2018 :
Pelotas, RS) [recurso eletrônico].
Anais do II Simpósio Internacional Música e crítica :
a crítica musical periodista no Brasil e na Argentina. /
organizadora Amanda Oliveira; organizador e editor
Luiz Guilherme Goldberg. Pelotas, 2019.
138 p.

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

1. Música. 2. Crítica musical periodista - Brasil-
Argentina. I. Oliveira, Amanda, org. II. Goldberg, Luiz
Guilherme, org., ed. III. Título.

CDD 780

Conteúdo

APRESENTAÇÃO	1
PROGRAMAÇÃO GERAL	5
PALESTRAS	7
Cartas de Buenos Aires: la recepción de la música académica de y en Argentina a través de la prensa musical europea (1920-1930) – Vera Wolkowicz.....	7
Ernani Braga e Vicente Fittipaldi: música e crítica no 1º Congresso Afro-brasileiro – Andrea Albuquerque Adour da Camara, Sérgio Anderson de Moura Miranda.....	22
A preparação da temporada de ópera de 1900 no Rio de Janeiro: crítica musical, civilização e modernidade num mundo musical em transformação – Mônica Vermes	33
Salomé: la frontera entre el marco y el exceso – Silvia Glocer.....	43
Os pianistas do <i>Fonds Monpensier</i> , <i>Boîte Brésil</i> , na <i>Bibliothèque nationale de France</i> : imprensa musical, sociedade e relações internacionais – Zélia Chueke	78
COMUNICAÇÕES	95
As críticas de Aldo Obino no Jornal Correio do Povo nos anos 1940: relatos sobre as temporadas líricas do Orpheão Rio-Grandense – Kênia Simone Werner.....	95
A <i>Fábrica de Pianos Essenfelder</i> na imprensa musical do início do século XX: crítica e propaganda – Nathalia Lange Hartwig.....	104
Radamés Gnattali e a embaixada sonora de Villa-Lobos: entre a crítica musical e a política cultural internacional brasileira - Rafael Henrique Soares Velloso	115
<i>Madrugada</i> : modernismo, tradição e crítica musical – Gustavo Frosi Benetti	123

APRESENTAÇÃO

Os periódicos tem sido fontes muito familiares às pesquisas desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais (UFPel), como se pode observar no projeto “A música pelos jornais da cidade do Rio Grande: da Proclamação da República ao Conservatório de Música”, de 2007, do qual resultaram trabalhos sobre tipologias musicais em jornais (POCEBON, R. Z.; GOLDBERG, L. G., 2012), ou no “O Rio Grande dos Conservatórios: o papel educativo do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul”, de 2010, que resgatou um período histórico no qual houve um projeto republicano de educação musical através de conservatórios de música.

Nesse escopo da pesquisa hemerográfica, uma das tipologias analisadas mereceu atenção especial, a crítica musical periodista, sendo o foco do projeto “Oscar Guanabario e a crítica musical no Brasil”, onde além de compilar, sistematizar e transcrever o conjunto das críticas musicais desse importante crítico de artes brasileiro, pode-se observar a importância desse gênero literário para os estudos musicológicos e constatar a falta de eventos científicos destinados ao mesmo no Brasil.

Por esse motivo, idealizou-se o I Simpósio Internacional Música e Crítica, realizado em 2017 na cidade de Pelotas-RS, que visava estimular a divulgação de resultados de pesquisas sobre Crítica Musical, bem como promover o intercâmbio com pesquisadores que a ela se dedicam. Como um dos resultados desse evento, mostrou-se a amplitude de possibilidades de leituras da crítica musical periodista e, diante disso, sua continuidade fez-se mais do que necessária.

Assim, o II Simpósio Internacional Música e Crítica (2018), seguindo os objetivos lançados na primeira edição do evento, traz uma temática resultante do diagnóstico de uma questão abordada por Oscar Guanabario em alguns de seus textos, qual seja, a circulação entre músicos e companhias líricas entre o Brasil e a Argentina. Com isso, percebeu-se a necessidade de estreitamento dos laços entre pesquisas e pesquisadores brasileiros e argentinos, a partir da temática *A Crítica Musical Periodista no Brasil e na Argentina*.

Se considerarmos somente o período no qual Guanabario foi o crítico musical do jornal *O Paiz*, entre 1884 e 1917, há vários registros da circulação de artistas pelas principais cidades da América do Sul; no que tange ao cenário do teatro lírico, é possível afirmar a existência de

um circuito entre os países sulamericanos. Em 1899, por exemplo, cartas de Buenos Aires, reproduzidas pelo jornal *O Paiz*, registram as viagens da companhia lírica do empresário Giovanni Sansone pela Argentina, suas futuras passagens por Montevideu, no Uruguai, e sua vinda ao Rio de Janeiro (*O Paiz*, 28 fev. 1899: 2).

Já no início do séc. XX, ao analisar o trabalho do maestro Luigi Mancinelli na temporada lírica de 1905, no Rio de Janeiro, o crítico Oscar Guanabara afirma: “dirigir uma companhia lírica no Rio de Janeiro ou em Buenos Aires é problema muito mais difícil do que parece à primeira vista” (*O Paiz*, 15 set. 1905: 2), pois

Na Europa, uma ópera é ensaiada commodamente durante uma quinzena; os artistas entram em cena seguros e tranquilos, a orquestra tem de cór as combinações dos efeitos. Tudo corre facilmente nas representações, ao passo que no Rio de Janeiro enorme é o atropello, uma ópera sobre a outra, com os artistas receiosos, de modo que perfeição absoluta não existe (*O Paiz*, 15 set. 1905: 2).

Tal afirmação coloca em evidência a diferença nas dinâmicas culturais entre o Novo e do Velho Mundo, e, sabendo-se que as companhias líricas que se apresentavam nos palcos brasileiros eram as mesmas que atuavam na Argentina, fica latente a necessidade de aprofundamento no estudo dessas relações.

Isto posto, nos trabalhos que compõem os Anais aqui entregues, sejam palestras ou comunicações, é possível observar a diversidade que se apresenta sob a temática proposta no II Simpósio Internacional Música e Crítica.

Abre a discussão o artigo *Cartas de Buenos Aires: la recepción de la música académica de y en Argentina a través de la prensa musical europea (1920-1930)*, onde Vera Wolkowicz, do Institute of Musical Research e University of London, propõe uma investigação acerca dos olhares sobre a música da e na Argentina através da imprensa musical europeia do início do século XX. Em sua análise, a pesquisadora abarca desde pequenas notas publicadas sobre a música argentina, até artigos completos sobre a recepção da música acadêmica europeia na Argentina, a fim de investigar o que foi projetado a esse respeito para o público europeu.

Já Andrea Adour e Sérgio Anderson Miranda, da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade Estadual de Minas Gerais, respectivamente, em *Ernani Braga e Vicente Fittipaldi: música e crítica no I Congresso Afro-brasileiro*, buscam contrapor o trabalho realizado por esses dois compositores durante esse evento. Para tal, apoiam-se nos anais, que publicou as suas composições baseadas nas toadas coletadas durante as aberturas dos espaços religiosos propostos pelo Congresso, e a repercussão obtida na imprensa da época. O congresso, que contou com a presença de intelectuais, dentre eles músicos, além dos líderes de

comunidades de religiões afro-brasileiras, foi realizado em Recife, entre 11 e 16 de novembro de 1934.

Por sua vez, Mônica Vermes, professora da Universidade Federal do Espírito Santo e pesquisadora CNPq, apresenta parte dos resultados de seu projeto “Música nos teatros cariocas: repertórios, recepção e práticas culturais (1890-1920)”, que agora se desdobra no projeto “Circuitos musicais e conflitos culturais no Rio de Janeiro da Belle Époque (1890-1920)”. Sob o recorte *A temporada de ópera de 1900 no Rio de Janeiro: crítica musical, civilização e modernidade num mundo musical em transformação*, a autora discute “os vários projetos civilizatórios no âmbito da cultura, que se tensionavam, e o papel desempenhado pela crítica musical nessa teia de eventos e de projetos”.

Silvia Glocer, da Universidad de Buenos Aires, em *Salomé: la frontera entre el marco y el exceso*, procura analisar os motivos que levaram um grupo de mulheres da elite portenha, com apoio da imprensa conservadora, a solicitar a proibição da ópera *Salomé*, de Richard Strauss, no Teatro Colón de Buenos Aires em 1913. Tal investigação se deu a partir dos dados recolhidos em diversos jornais da época, tendo em perspectiva o cenário sociopolítico da década de 10, com as “prováveis disputas intra-elite e a vontade política da oligarquia para controlar o discurso artístico”.

Encerrando a sessão de palestras, Zélia Chueke, da Universidade Federal do Paraná e Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), apresenta uma preliminar do inventário com o material de imprensa compilado na *Boîte Brésil* do *Fonds Montpensier*, parte dos arquivos da *Bibliothèque Nationale de France*, sobre os artistas brasileiros atuantes entre os anos 20 e 30. Com texto *Os pianistas do Fonds Montpensier: boîte Brésil* e o seu inventário, a autora “visa inspirar pesquisadores a investigarem aspectos inéditos de nossa história da música que emergem deste material”.

Na sessão de comunicações, abre a discussão o artigo de Kênia Simone Werner, da Universidade Federal de Minas Gerais. Em *As críticas de Aldo Obino no Jornal Correio do Povo nos anos 1940: relatos sobre as temporadas líricas do Orpheão Rio-Grandense*, a autora aborda as críticas de Aldo Obino às temporadas líricas promovidas pela sociedade de canto Orpheão Rio Grandense na década de 1940, publicadas na coluna Notas de Arte do Jornal Correio do Povo.

Por sua vez, através de periódicos dos estados do Rio Grande do Sul e Paraná, Nathalia Lange Hartwig, da Universidade Federal do Paraná, em *A Fábrica de Pianos Essenfelder na imprensa musical do início do século XX: crítica e propaganda* busca “demonstrar a

contribuição da imprensa para a consolidação da marca Essenfelder”, a qual precisou comprovar sua qualidade enquanto produto nacional frente aos pianos estrangeiros.

Já Rafael Henrique Soares Velloso, da Universidade Federal de Pelotas, extrapolou as fronteiras nacionais em *Radamés Gnattali e a embaixada sonora de Villa-Lobos: entre a crítica musical e a política cultural internacional brasileira*. Neste artigo, o autor analisa crônicas e críticas musicais publicadas pela imprensa argentina a respeito da terceira temporada do programa Hora del Brasil em 1941, averiguando “qual teria sido a recepção dos programas produzidos por Gnattali, bem como da sua atuação como compositor e arranjador”.

Por fim, em *Madrugada: modernismo, tradição e crítica musical*, Gustavo Frosi Benetti, da Universidade Federal de Roraima, examina o conteúdo musical da revista Madrugada, publicada em Porto Alegre em 1926. Em sua análise, constatou que o veículo, apesar de seu viés modernista, publicou conteúdos musicais “nos quais predominam tendências ligadas ao Romantismo”.

Desta forma, pode-se observar que o foco da crítica musical não estaria restrito unicamente à apreciação de uma performance ou obra e sua consequente recepção pelo público, embora seja esse o seu aspecto mais visível. Deve-se ter em perspectiva a sua função avaliativa e de validação dos produtos musicais colocados à disposição, seja formando opiniões, registrando ideologias estéticas, ou mesmo mostrando os conflitos artísticos do seu momento histórico.

Para concluir, fazemos aqui nosso agradecimento as equipes coordenadora e de apoio, e à disposição das pesquisadoras convidadas, que não mediram esforços para se fazerem presentes. Nossos mais profundos agradecimentos e reconhecimento.

Luiz Guilherme Goldberg – Editor

Amanda Oliveira – Organizadora

PROGRAMAÇÃO GERAL

Programação		
22/10/2018 – Auditório 2, Centro de Artes da UFPel		
9h	Credenciamentos	
10h30	Abertura	
11h-12h	Palestra 1	Profª. Vera Wolkowicz (University of London) – Cartas de Buenos Aires: la recepción de la música académica de y en Argentina a través de la prensa musical europea (1920-1930)
12h	Almoço	
14h-15h	Palestra 2	Profª Andréa Adour (UFRJ) – Ernani Braga e Vicente Fittipaldi: música e crítica no I Congresso Afro-brasileiro
15h30-17h	Comunicações 1	Kênia Simone Werner – As críticas de Aldo Obino no Jornal Correio do Povo nos anos 1940: relatos sobre as temporadas líricas do Orpheão Rio-Grandense
		Nathalia Lange Hartwig – A fábrica de pianos Essenfelder na imprensa musical do início do século XX: crítica e propaganda
		Rafael Henrique Soares Velloso – Radamés Gnattali e a embaixada sonora de Villa-Lobos: entre a crítica musical e a política cultural internacional brasileira
18h30	Lançamento de publicações	
20h	Concerto 1 (Conservatório de Música)	Concerto de Piano - Zélia Chueke – Debussy, a crítica e os ecos
23/10/2018 – Auditório 2, Centro de Artes da UFPel		
9h30-10h30	Palestra 3	Profª Mônica Vermes (UFES) – A temporada de ópera de 1900 no Rio de Janeiro: crítica musical, civilização e modernidade num mundo musical em transformação
11h-12h	Comunicações 2	Gustavo Frosi Benetti – Madrugada: modernismo, tradição e crítica musical
		Régis de Carvalho – Construindo escolhas interpretativas: a vocalidade na música de concerto contemporânea
12h	Almoço	
14h-15h	Palestra 4	Profª Silvia Glocer (Universidad de Buenos Aires, Argentina) – Salomé: la frontera entre el marco y el exceso
15h30-16h30	Palestra 5	Profª Andrea Adour – Africanias
17h-18h	Palestra 6	Profª Zélia Chueke (UFPR) – Os pianistas do <i>Fonds Montpensier: boîte Brésil</i>
20h	Concerto 2 (Conservatório de Música)	Concerto de Piano - Patrick Menuzzi
	Encerramento	

PALESTRAS

Cartas de Buenos Aires: la recepción de la música académica de y en Argentina a través de la prensa musical europea (1920-1930)

Vera Wolkowicz

Institute of Musical Research (University of London)

verawolk@gmail.com

Resumen: Entre las páginas de la prensa musical europea a principios de siglo XX se encuentran diferentes referencias a la escena musical argentina. Estas van desde simples notificaciones sobre publicaciones musicales argentinas hasta artículos completos sobre la recepción de la música académica europea en Argentina, como también de la música académica argentina en el país y Europa. El presente trabajo se propone entonces indagar sobre la mirada que críticos argentinos y europeos proyectaron sobre el rol de la música de y en Argentina ante un público europeo.

Palabras clave: Argentina, música académica, Europa, prensa musical

Letters from Buenos Aires: The Reception of Art Music in and from Argentina in European Music Journals (1920-1930)

Abstract: Among the pages of European music journals at the beginning of the twentieth century we can find several references to the Argentine art music scene. These go from simple advertisements of Argentine music journals to full articles on the reception of European art music in Argentina, as well as Argentine art music performed in Argentina and Europe. This paper, thus, seeks to explore the views that Argentine and European critics had on art music in and from Argentina, and how these views were presented to a European audience.

Keywords: Argentina, Academic music, Europe, Music press.

1. Introducción

A principios de siglo XX, una serie de revistas musicales de gran importancia en el ámbito europeo, publicaron entre sus páginas artículos que intentaban dar un panorama global de la música académica. Entre las noticias que venían por fuera de Europa, las más recurrentes entre las sudamericanas fueron las argentinas. En ellas encontramos narraciones sobre la recepción de la música académica europea en el ámbito local, como también las particularidades de la música académica argentina. Los autores de estos artículos en algunos casos fueron críticos argentinos, y en otros, críticos europeos radicados o de paso por la Argentina.

En el presente trabajo propongo abordar un corpus particular de revistas musicales europeas haciendo foco especialmente en la década de 1920. La selección que he realizado de las revistas y sus países de origen no es arbitraria. La música llamada “académica”, “clásica” o “cultura”, es decir aquella de tradición escrita, tuvo como centros rectores sobre todo a Francia, Italia y Alemania, donde durante el siglo XIX, se fue gestando el canon de la llamada música “universal” (GELBART, 2007: 11). Fue bajo este precepto que posteriormente se fueron

consolidando los nacionalismos musicales en diversas partes del mundo. La ambición y posterior expansión colonialista –como es bien sabido– también fue cultural, y las revistas musicales así lo reflejaron. Es por ello que encontramos entre las páginas de diversas publicaciones musicales artículos sobre la situación de la música académica en distintas partes del mundo. Uno de esos casos ha sido el latinoamericano, y más particularmente la publicación de artículos sobre música de y en Argentina. El hecho de que el foco latinoamericano haya estado puesto en Argentina puede deberse a los fuertes lazos de este país con varios centros europeos: por un lado, la bonanza económica de la Argentina y su comercio principalmente con Inglaterra; por otro lado, la conexión cultural como consecuencia de la gran masa inmigratoria sobre todo italiana y española y en menor medida alemana; y finalmente por el vínculo cultural de las élites con Francia, especialmente con París como centro cultural moderno y cosmopolita.

Consecuentemente, las revistas seleccionadas para este estudio son: de Italia *Il Pianoforte* (1920-1927), de Francia *La Revue Musicale* (1920-1940), de Alemania *Zeitschrift für Musik* (o *Neue Zeitschrift für Musik*, 1834-actualidad) y de Inglaterra *The Chesterian* (1915-1940, 1947-1961). Todas ellas han dedicado algún espacio a la narración de la escena musical argentina.

El objetivo del presente estudio entonces es mostrar la mirada de los críticos, tanto argentinos como europeos, sobre la música académica de y en Argentina, para poder así reconstruir el posible imaginario musical del lector europeo ante un escenario remoto. Si bien en este sentido la categoría de “horizonte de expectativas” (JAUSS Y BENZINGER, 1970: 7-37) proveniente de los estudios literarios de la recepción puede ser útil, mi aproximación no pretende ser hermenéutica, sino que se halla más próxima a ciertos aspectos vinculados al análisis crítico del discurso, en donde, siguiendo los lineamientos de Norman Fairclough (2013) todo discurso es una forma de acción y práctica social atravesados por un contexto histórico y relaciones de poder.¹

2. Las revistas especializadas

Para entender los vínculos entre las revistas y el panorama musical de la Argentina, es importante conocer un poco sobre cada una de ellas, como también de los críticos que escribían las noticias provenientes de Argentina.² El formato general de las revistas suele ser bastante similar entre sí. Como describe Katharine Ellis acerca de las revistas musicales francesas del

¹ Con respecto al uso de la teoría del análisis crítico del discurso en la crítica musical véanse Cascudo, 2017: xiii y Plesch, 2017: 200.

² Para un resumen general acerca de la historia de cada revista véase la página web del RIPM (Retrospective Index to Music Periodicals) <https://www.ripm.org>.

siglo XIX –pero que tienen un correlato entrado el siglo XX–, las publicaciones musicales suelen presentar una sección principal que se conforma generalmente de artículos editoriales, algún tema principal de relevancia o un número necrológico frente a la muerte reciente de algún compositor; y algunas secciones menores dedicadas a reseñas de conciertos, libros y partituras, revistas recibidas y noticias extranjeras (ELLIS, 2017: 11). El presente estudio se centra en esta sección “periférica” en donde se publican noticias de diversas partes del mundo. La elección de los países no pareciera tener una lógica particular, sino muy posiblemente pertenezca a los intereses personales o a los lazos que los editores tuviesen con determinados críticos de ciertos países.

En la revista musical *Il Pianoforte* editada en Turín entre 1920 y 1927, y dirigida por el crítico Guido M. Gatti, hay publicados doce artículos bajo el nombre de “Lettera da Buenos Aires”. A diferencia de las otras revistas que mencionaré a continuación, *Il Pianoforte* es la que más extensión dedicó a la situación de la música académica en Argentina. En términos editoriales, si bien la propuesta general de la revista estaba abierta a la escena musical europea, el foco principal estuvo puesto sobre los compositores modernistas italianos (BETTA, 2010).

Las “cartas de Buenos Aires” fueron escritas por Vittorio de Rubertis, conocido en el ámbito porteño como Víctor, con su nombre castellanizado. De Rubertis fue un crítico y músico italiano formado en el Conservatorio de Nápoles, que se radicó en la Argentina en el año 1920. Si bien en sus primeros años en el país tuvo una buena relación con los compositores nacionales (especialmente con Alberto Williams de quien escribió un artículo completo), con el tiempo el autor se fue volviendo más polémico, sarcástico y virulento, sobre todo en su revista fundada en 1933, titulada *La Silurante Musical* (GARCÍA MUÑOZ, 1999-2002: 427).

La publicación mensual *La Revue Musicale* fue fundada por el musicólogo Henry Prunières y editada en París casi ininterrumpidamente entre 1920 y 1940. El propósito de la revista fue el de exponer los cambios musicales del período, propiciando a la vez una perspectiva historicista con fines pedagógicos. El interés personal de Prunières hizo también que la revista presentara artículos sobre la situación musical internacional (DUCHESNEAU Y LAVOIE, 2013). Así, Latinoamérica es mencionada varias veces durante la década de 1920 desde diversos ángulos. Por un lado, en el cuerpo central, se publican extensos artículos sobre compositores como el brasileño Heitor Villa-Lobos y el argentino Carlos Pedrell, como también un estudio etnomusicológico realizado por Raoul d’Harcourt y su esposa Marguerite Béclard d’Harcourt en el Perú. Por otro lado, dentro de la sección titulada “Chroniques et notes” aparece una subsección sobre países latinoamericanos, entre ellos cuatro dedicados exclusivamente a la Argentina.

El redactor de tres de estas cuatro crónicas es el crítico argentino Gastón Talamón. El vínculo entre éste y la revista es ciertamente más evidente que en los otros casos. André Cœuroy, el crítico francés y editor en jefe de la revista, era conocido del compositor argentino Alberto Williams (de ello da cuenta una carta escrita por Williams al editor francés en el año 1931). Es posible que Talamón, ferviente defensor del nacionalismo musical argentino y parte del círculo intelectual de Williams, también fuese conocido de Cœuroy. Es fácil entonces suponer que el editor invitara al crítico argentino a enviar un artículo para la revista. Como crítico musical, Talamón fue un acérrimo defensor del nacionalismo. Aunque a veces su nacionalismo fuese más bien contradictorio, especialmente ante ciertos compositores de origen italiano que escribían música argentina. Si bien su discurso anti-italiano intentaba ser de índole estético, muchas veces presentaba rasgos xenófobos propio de ciertos sectores que veían en las nuevas corrientes de inmigración italiana una amenaza al status quo y a los valores hispano-católicos (WOLKOWICZ, 2018).

La tercera revista musical escogida para el presente trabajo es la titulada *The Chesterian* editada en dos períodos (1915-1940 y 1947-1961).³ Contó con un primer editor llamado Otto Marius Kling entre 1915 y 1919 que, debido a sus lazos con Escandinavia, Rusia y Francia, dio lugar a artículos referidos a estos lugares (HOEDEMAEKER, 2013). La “segunda serie” de la revista fue editada por el crítico francés Georges Jean-Aubry entre 1919 y 1940.

En lo que respecta a las noticias musicales sudamericanas en la década de 1920, la revista publicó un artículo de su editor, Georges Jean-Aubry, titulado “American Impressions”, en donde narra su experiencia musical en Argentina, y cuatro artículos bajo el nombre de “Letter from Buenos Aires” escritas por Emile Derstal. Lamentablemente nada se sabe de este crítico, con lo cual el análisis de sus escritos se encuentra supeditado a lo que se desprende de los mismos, sin poder profundizar en su carácter.

La cuarta publicación aquí analizada es la revista musical alemana *Zeitschrift für Musik* originalmente fundada por el famoso músico y crítico Robert Schumann en el año 1834 y que continúa vigente aún hoy. Durante la década de 1920 la revista publicó siete artículos de corresponsales desde Argentina para narrar particularmente el desempeño y recepción de músicos y música germana en este país. Cuatro de ellas fueron escritas por Johannes Franze y tres por Wilhelm Lütge, ambos críticos alemanes residentes en Argentina.⁴

³ La revista se dividió en dos series: de 1915 a 1919, y una “nueva serie” de 1919 a 1961 (Hoedemaeker, 2013).

⁴ Si bien Lütge escribió para la revista hasta el año 1933, en este trabajo he abordado exclusivamente los artículos publicados entre 1920 y 1930.

En términos generales, la información que se ha encontrado en estas revistas musicales europeas sobre la música de y en Argentina puede clasificarse de la siguiente manera:

- 1) “Cartas” de Buenos Aires. Estas comprenden los artículos escritos en Argentina por dos tipos de críticos:
 - a. argentinos (que escriben sobre música argentina y/o europea interpretada en Argentina)
 - b. europeos residentes en Argentina (que escriben sobre música argentina y/o europea interpretada en Argentina)
- 2) Noticias sobre compositores (estas pueden aparecer tanto en las “Cartas” como en artículos sueltos)
 - a. Argentinos interpretados en Europa
 - b. Europeos interpretados en Argentina
- 3) Noticias de músicos
 - a. Argentinos interpretando música argentina en Europa
 - b. Argentinos interpretando música europea en Europa
 - c. Europeos interpretando música europea en Argentina
 - d. Europeos interpretando música argentina en Argentina
- 4) Mención a las revistas de música argentina recibidas en Europa
- 5) Reseñas de libros y partituras de autores argentinos

3. Las “Cartas de Buenos Aires”

Antes de adentrarme en los relatos de críticos argentinos y europeos residentes en Argentina sobre su visión de la música de y en Argentina, es importante hacer una aclaración. Las cartas o artículos provienen de Buenos Aires, la ciudad capital, y lo que allí se comenta no refleja la situación global del país. Esta es una clásica sinécdoque en la cual se menciona a Buenos Aires como sinónimo de Argentina. Si bien es importante tener esto en consideración, también es importante entender discursivamente cómo para un público europeo, la capital puede englobar al país. No sería extraño pensar que algunos lectores, e incluso críticos, no supieran la localización geográfica de algunas partes de Sud América, como burlonamente menciona la revista argentina *Música de América* sobre la confusión de un crítico francés en una de sus notas:

Nosotros creíamos que la difusión del *Tango* [sic] en Francia y la participación del Brasil en la guerra, habrían dado a los franceses ciertas nociones de geografía

sudamericana: ¡Qué error el nuestro! En una importante revista musical de París, sacamos la siguiente perla de la que es autor un eminente crítico:

“Miss Loïe Fuller y sus bailarinas me reconciliaron con el tango –el *verdadero*, el que no han prostituido las bailarinas de París–. Recomendando al respecto *Saudades do Brazil*, visión original, animada, con música de Darius Milaud [sic]. He ahí algo que tiene aroma de *pampa*, las melancólicas pastorales de las estancias, perdidas en los pastizales, los crepúsculos voluptuosos en que cantan los gauchos de *Argentina* y braman las grandes haciendas. Esas estampas, que hacen evoluciones bajo proyecciones ya veladas, ya centelleantes, nada tienen que ver con ese tango imbécil de París.” [...]

Como ve el lector, Brasil, Buenos Aires, el tango, la Pampa, la manzanilla, los gauchos, forman un verdadero caos en el caletre del eminente crítico, del que surgen disparates regocijantes (MÚSICA DE AMÉRICA, II/4 abr. 1921: s/p).

En este sentido, la mirada de los críticos que escriben sus “Cartas de Buenos Aires” nos darán una idea de lo que ellos muestran ante un público europeo, quienes posiblemente tenga sus propias ideas acerca de Sud América: desde la mirada exotista de aquello desconocido y lejano a una imagen de Argentina como periferia cultural de Europa.

En el caso de *Il Pianoforte*, las reseñas de Vittorio de Rubertis presentan en un breve espacio de una o dos páginas los conciertos sinfónicos, de cámara y óperas ejecutados en Buenos Aires. Prima la mención a aquellos conciertos organizados por la Sociedad Wagneriana y la Asociación Italiana de Conciertos, aunque se mencionan brevemente los de otras asociaciones como la Sociedad Nacional de Música, la Sociedad Argentina de Música de Cámara y Sinfónica y la Singakademie. En cuanto a la ópera, se mencionan algunos estrenos en el teatro Colón.

La mayoría de los comentarios están dirigidos a la calidad de interpretación, y destacan los conciertos de músicos famosos provenientes de Europa, como los de Strauss, Rubinstein, Nikisch, Ansermet, entre otros. Pero el crítico también le dedica un espacio a los intérpretes y compositores argentinos. Si bien de los comentarios se desprende que el crítico pretende hacer una aproximación “técnico-objetiva” de los intérpretes y obras ejecutadas, es posible ver su favoritismo por la música y músicos italianos, que suele juzgar favorablemente. También realiza ciertas apreciaciones sobre el público porteño que caben mencionar. En un caso, por ejemplo, hace alusión a su extrema afición por la música.

El público bonaerense ama la música: los teatros y las salas de concierto están siempre llenas, la ciudad abunda de conservatorios y no hay casa, diría yo, que no posea la invención de Bartolomeo Cristofori. Pero aun con todos estos conciertos, conservatorios y pianos la cultura musical es defectuosa y deslucida (RUBERTIS, II/4 abr. 1921: 118).⁵

⁵ Todas las traducciones son mías.

En otra circunstancia de Rubertis comenta con tono burlón el interés esnobista del público con respecto a ciertos repertorios. Este es el caso de la obra de Richard Wagner:

La temporada lírica del Colón –directores Mascagni y Weingartner– ofrece como novedad de importancia la tetralogía wagneriana completa cantada por artistas alemanes en idioma original. Pero el público bonaerense no entiende nada de la lengua de Wolfgang Goethe, y sin embargo no pocos espectadores, simulando tal vez un mayor recogimiento, prefieren cerrar los ojos... Pero el problema es que algunos se entregan demasiado a los brazos de Morfeo, añadiendo con sus ronquidos poderosos contrabajos a la majestuosa polifonía del grande de Leipzig (RUBERTIS, III/8-9 ago. y sept. 1922: 224).

En otro escrito –y para indignación del crítico– la música italiana resulta víctima del desinterés del público porteño:

Antes de *Nazdah* [el autor se refiere a la ópera del compositor argentino Athos Palma estrenada en el Teatro Colón] tuvo lugar un espectáculo de notable valor artístico cuidadosamente organizado por nuestro intrépido Alceo Toni: *Il giudizio di Salomone* de Carissimi, *Il ballo delle ingrate* de Monteverdi y *Le quattro stagioni* de Vivaldi. Pero este acontecimiento artístico de música clásica italiana... ¡apenas gustó! (RUBERTIS, VI/3 mar. 1925: 96).

Con respecto a los compositores argentinos, de Rubertis le da más valor, o ve con más originalidad, a aquellos que intentan hacer obra nacional por sobre aquellos que escriben obras bajo la tradición “universalista”. Después de la asistencia a cuatro conciertos de cinco organizados por la Sociedad Nacional de Música el crítico concluye: “Toda la música está *bien hecha*; pero con poco impulso y calor de juventud y, lo que es peor, desprovista de color nacional” (RUBERTIS, III/2, febrero 1922: 52).

En el caso de *La Revue Musicale*, la sección dedicada a la Argentina no aparece bajo el formato de “Cartas” sino dentro de la sección “Crónicas y notas” (*Chroniques et Notes*). Los cuatro artículos dedicados exclusivamente a la Argentina que fueron publicados en la década del 20 fueron uno en 1922, dos en 1923 y el último en 1926. Los tres primeros están firmados por Gastón Talamón, mientras que el de 1926 está firmado por “el músico no profesional” y/o “crítico musical amigo de Stravinsky”, Enrique Bullrich, quien escribiera reseñas musicales en las revistas *Martín Fierro* (1924-1927) y en la primera década de la revista *Sur* (1931-1992) en los años 30 (CORRADO, 2010: 24 y 298).

Los escritos de Talamón tienen como subtítulo: “El estado actual de la música argentina” (III/9, julio 1922: 75), “El drama lírico francés en Buenos Aires” (IV/4, febrero

1923: 71) y por último “La música en Buenos Aires” (IV/10, agosto 1923: 78) que coincide con el subtítulo del texto de Bullrich (VIII/1, noviembre 1926: 54).

Ambos críticos presentan objetivos diferentes. En el caso de Talamón, el autor realiza un trabajo de “propaganda musical” americanista y argentina. En el primer y el tercer artículos Talamón plantea un panorama de la situación musical local y se focaliza deliberadamente sobre aquellos compositores argentinos que componen bajo la estética del nacionalismo y americanismo. En el primer artículo sitúa a Alberto Williams no sólo como iniciador del nacionalismo musical argentino (como el mismo compositor se había autoproclamado hacía tiempo), sino del “sudamericanismo” musical. En el tercer artículo también vuelve a poner el foco sobre los compositores argentinos. En el segundo, sin embargo, Talamón comenta por qué en Buenos Aires, una ciudad tan vinculada a París, haya paradójicamente tan poca difusión del drama lírico francés. El crítico lo atribuye a dos causas: por un lado a los empresarios vinculados con “escuelas rivales”, es decir tendientes a simpatizar con el repertorio italiano y alemán; y por el otro a la falta de un teatro propio. Sin embargo, Talamón deja claro que el arte lírico francés tiene muchos simpatizantes entre el público porteño, y podríamos interpretar que deja el campo de acción abierto para los franceses (muy probablemente parisinos) lectores de la revista.

El texto de Bullrich, por el contrario, se centra en los conciertos de música moderna brindados por la Asociación del Profesorado Orquestal (APO) dirigidos por el suizo Ernest Ansermet. Se nota que Bullrich no está particularmente preocupado por convencer al público francés de lo que acontece en Buenos Aires. Incluso algunos fragmentos —como por ejemplo la descripción y (negativa) recepción del público porteño por el estreno de la obra *Concertino* de Honegger— fueron tomados de sus críticas publicadas anteriormente en *Martín Fierro* (BULLRICH, III/32, agosto 1926: 237). El tono de Bullrich no es proselitista como el de Talamón, sino que se lee en su artículo un interés por la música moderna más allá de la opinión del público de Buenos Aires que, por el contrario, parece no favorecerla.

En lo que extrañamente sí coinciden ambos críticos es en la mención negativa del director de orquesta ruso Georges Zaslavsky. Tanto Bullrich como Talamón lo califican de “detestable”. Es muy probable que este desprecio encubra cierto antisemitismo.⁶ Gastón

⁶ Si bien no he encontrado en ninguna fuente que el director de orquesta fuese de origen judío, es posible inferirlo por su apellido (Gruber, 2005: 15). Tampoco sería la primera vez que Talamón incurre en el error de confundir los orígenes étnico-religiosos de un director de orquesta. En un artículo de 1937 publicado en la revista *Nosotros*, el crítico escribe sobre la “indeseada” venida de músicos judíos a la Argentina debido a la situación política en Alemania, entre los que menciona a Erich Kleiber. En número posterior, Talamón rectifica el error cometido con Kleiber (Glocer, 2016: 41-48).

Talamón se manifestó a lo largo de su carrera en contra de los músicos y compositores judíos a los que calificó –junto con las mujeres– de ser “imitadores” del arte, incapacitados de tener talento creador (TALAMÓN, IX/78, octubre 1915: 92-93). Más aún, el hecho de que ambos críticos hayan utilizado el mismo adjetivo calificativo (*détestable*) haciendo referencia directamente a la cualidad de la persona y no a su condición de músico, resulta más que llamativo. Esta coincidencia, sin embargo, muestra más de lo que se ve: no todas las músicas y músicos tienen el mismo impacto en Buenos Aires, y quizás los parisinos ameriten saberlo.

Una mención aparte, pero que es necesaria, refiere a una crítica titulada “Música de América Latina” sobre un concierto brindado por el pianista Ricardo Viñes (VII/8, junio 1926: 298-299). Esta reseña, escrita por el crítico francés Raymond Petit, cae en las confusiones que mencionábamos al comienzo de esta sección. En su artículo Petit fusiona los ritmos de tango con la música del Brasil, y las pinturas del uruguayo Pedro Figari, con los paisajes de Buenos Aires a mediados de siglo XIX. También hace mención a Alberto Williams como padre de la música argentina. Lo que refleja este artículo entonces es que si bien la influencia ejercida por los críticos argentinos es percibida, la recepción llega nuevamente distorsionada, bajo una mirada que unifica y confunde en uno los diversos aspectos de América del sur.

El enfoque de los artículos en la publicación musical alemana *Zeitschrift für Musik* es totalmente diferente a los anteriores. En ellos los dos críticos, Johannes Franze y Wilhelm Lütge, escriben casi exclusivamente sobre el rol de la música y músicos alemanes en Buenos Aires. El primero (Franze) escribe cuatro artículos publicados entre 1921 y 1922, mientras que el segundo (Lütge) publica artículos entre 1928 y 1933. Durante el año 30, sin embargo, las noticias sobre el arte alemán en Buenos Aires aparecen sin firma en una sección titulada “Países extranjeros” (*Ausland*) en donde se relatan brevemente las novedades porteñas junto con las novedades de otras ciudades del mundo.

En su primer artículo, Franze advierte al lector alemán que la imagen idealizada de Buenos Aires como capital musical es exagerada ya que no cuenta ni con una orquesta ni con una ópera estatal, y que los conciertos más importantes han tenido lugar por la venida de grandes músicos germánicos como Felix Weingartner y Richard Strauss. También menciona la preponderancia del repertorio italiano e incluso francés (el cual según Talamón era menor), y también hace especial mención sobre el público argentino, del que dice que pertenece a un sector muy reducido de clase alta, que se repite en todos los grandes acontecimientos artísticos (LXXXVIII/18, septiembre 1921: 461).

De las asociaciones musicales el crítico menciona dos: la “Wagneriana” (que debe su nombre claramente al compositor alemán) y la Singakademie. La primera dedicada sobre todo a conciertos de cámara y la segunda a los de música coral. De los compositores más interpretados, Franze menciona a Richard Wagner como el que más éxito tiene en el ámbito porteño, pero con la particularidad de que sus óperas son cantadas en italiano. Es recién al siguiente año, en 1922, en que una compañía de cantantes alemanes es llevada a Buenos Aires para interpretar la obra de Wagner en su idioma original. Es interesante ver el contrapunto entre las visiones de público del crítico alemán y las del crítico italiano de Rubertis. Mientras que Franze acredita que “las representaciones de Wagner en alemán significan el cumplimiento de un viejo deseo de la parte dominante de los intelectuales argentinos” (FRANZE, LXXXIX/18, septiembre 1922: 398), para de Rubertis son un acto de esnobismo (ver cita más arriba: III/8-9, agosto y septiembre 1922: 224).

Los acontecimientos más importantes en relación a la música alemana fueron, sin embargo, no los operísticos sino los de música sinfónica. Diversos directores de orquesta pasaron por Buenos Aires, pero los más importantes según Franze –y luego Lütge– fueron Weingartner, Strauss y Arthur Nikisch. Las pocas apreciaciones positivas hacia los artistas italianos suelen estar dirigidas a cantantes de ópera, y cuando se habla de la música italiana, sobre todo de ópera, se la menciona como competencia de la alemana, en una continua puja por ser la elegida del público de Buenos Aires. Si bien los artistas alemanes suelen ser elogiados, las críticas son severas ante la calidad de cada uno de los ejecutantes.

El punto más alto de la música y músicos germanos, según Franze, culminó con los conciertos de la Filarmónica de Viena que, según el crítico, fueron una lección para los músicos locales. Con esta nota de 1922 finaliza la colaboración de Franze en la revista, y recién en 1928 vuelven a aparecer las notas de Buenos Aires escritas ahora por Wilhelm Lütge. El lapso de seis años parece haber favorecido un poco a los músicos porteños. Según Lütge, se acabaron los tiempos de traer orquestas del extranjero ya que, gracias al trabajo de Erich Kleiber, el teatro Colón ahora cuenta con una orquesta digna. También dice que la orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal ha mejorado gracias al director alemán Clemens Krauss. Al igual que Franze, Lütge entiende que son los artistas alemanes los esenciales para la mejora del arte en Buenos Aires. También, al igual que Franze, menciona el lugar de relevancia que la ópera italiana tiene, sobre todo en el teatro Colón, y cómo gracias a buenas gestiones del empresario de turno, se ha hecho un esfuerzo por darle espacio a la ópera alemana. Aunque también mantiene que la impresión de los artistas alemanes sobre Buenos Aires no fue muy buena debida a la constante desorganización local.

En la publicación musical inglesa *The Chesterian* aparecen publicadas cuatro cartas desde Buenos Aires firmadas por Emile Derstal entre 1921 y 1923. Este crítico, que por su modo de narrar asumimos es argentino, hace un panorama general de los conciertos de ópera, orquestales y de cámara en la ciudad de Buenos Aires, enfatizando su gusto personal por la música moderna y por la obra del francés Claude Debussy. Para Derstal el público de Buenos Aires es conservador en sus gustos y sólo una pequeña élite acompaña los conciertos de música moderna, que tampoco acepta en su totalidad. También dice que la crítica porteña avala la visión del público. Para Derstal, por ejemplo, los conciertos de piano de Ricardo Viñes ejecutando música de autores contemporáneos, fueron uno de los hitos de la temporada del año 20, aunque no tuvieron la repercusión mediática que según éste ameritaban.

Derstal menciona que el público porteño se vio deleitado en 1921 por una representación de arte nativo interpretado por una compañía proveniente de la provincia de Santiago del Estero. Si bien no dice más sobre el tema, es claro que hace referencia a las representaciones realizadas por la compañía de Andrés Chazarreta en el teatro Politeama. Esto le da lugar al crítico a hablar sobre compositores argentinos, entre los que destaca a Pascual de Rogatis y Alberto Williams entre otros, criticando a todos aquellos que desprecian los elementos nativos.

Sus comentarios sobre ópera, pero por sobre todo, sobre aquellas interpretadas en el teatro Colón, suele ser negativo, enfatizando la falta de novedades para la cultura local. Además hace mención a la representación de obras de Wagner por una compañía alemana, como también los conciertos de la Filarmónica de Viena bajo la dirección de Weingartner y otros conciertos destacados, aunque su foco está siempre puesto en la música contemporánea más allá de su origen (alemán, francés, italiano, argentino, español, ruso, etc.).

La última nota de Derstal es publicada en 1923, pero en 1926 se publica un artículo del editor de la revista Georges Jean-Aubry que, invitado a Buenos Aires a dar un ciclo de conferencias, hace un relato de la situación musical porteña. Para este crítico el público porteño es bastante musical y, a diferencia de Derstal, destaca su interés por el arte moderno en su comparación con el público inglés. Eso se debe a la influencia y fluida relación de Europa continental sobre el país sudamericano que los ingleses no tienen. Lo que sí comparte con Derstal es que esto se encuentra supeditado a una élite de clase alta. Por otro lado, se muestra muy crítico del teatro Colón, sobre todo porque entiende que la monumentalidad del teatro sólo permite óperas al estilo de *Aída* de Verdi, y que incluso la obra de Wagner queda empequeñecida ante la sala. Del arte nacional destaca la música popular en la forma de tangos, milongas y vidalitas, pero se ve un tanto decepcionado por los compositores nacionales. En este

sentido refiere cuando habla de la ópera *Ollantai* de Constantino Gaito representada en el teatro Colón. Para Aubry los elementos americanos están demasiado “italianizados”. De los músicos locales, el crítico se siente algo decepcionado, especialmente por los músicos de la Asociación del Profesorado Orquestal que, a pesar de sus esfuerzos, no llegan a ser de primera línea.

Se destaca la buena recepción de grandes artistas al medio local y el artículo termina con una mención hacia el rol de la crítica argentina, en la que se lamenta que las reseñas de los críticos de los grandes diarios se vean reducidas a un relato día por día de los conciertos, cuando podrían beneficiarse más de una columna semanal más detallada.

4. Algunas conclusiones

Las noticias sobre música de y en Argentina presentadas en este estudio muestran coincidencias y disidencias. Generalmente todas narran los eventos musicales de más relevancia, en especial la llegada de músicos europeos exitosos, aunque con distinto énfasis sobre unos u otros dependiendo del interés particular del crítico. Un elemento a destacar es cómo los intereses nacionales de cada crítico se ven reflejados en sus artículos. El *italiansimo* de Vittorio de Rubertis hace un contrapunto interesante con el fuerte germanismo de Johannes Franze y Wilhelm Lütge, por ejemplo. En los tres casos se nota que los críticos le hablan a sus coterráneos. El foco de sus relatos se encuentra en el arte nacional del que son originarios (sobre todo en los casos de Franze y Lütge).

Por otro lado, en los casos en que se habla de compositores argentinos, todos los críticos coinciden en lo esencial de realizar un arte nacional basado en elementos nativos. El tono se modifica cuando el que escribe es un argentino dirigiéndose a un público europeo (como los casos de Talamón y Derstal), en donde los críticos hacen más bien una campaña de propaganda, para demostrar el valor de sus músicos nacionales. La diferencia con los otros críticos radica en qué músicos y/o compositores son considerados como talentosos, aunque entre los críticos europeos, siempre se deja entrever que durante este período los músicos argentinos todavía no han alcanzado el mismo nivel de excelencia técnico-artística que sus pares del viejo continente.

Otro punto interesante es la visión acerca del público. Todos los críticos coinciden en el entusiasmo del público, pero también hay divisiones respecto del gusto de los mismos. En ello se ve también una división por clase social, en donde una élite de clase alta se muestra interesada en la música moderna y en los repertorios franco-germanos, mientras que la clase media, conservadora y tradicional, es más asidua a las representaciones de ópera italiana que son el sostén económico de los empresarios de los teatros como el Colón.

Por último, debe decirse que los comentarios sobre el público reflejan la distancia entre la opinión de los asistentes a conciertos y los críticos. El arte moderno y el arte nacional que despiertan interés de diversa manera en los críticos aquí analizados no suele estar acompañado por un público masivo, sino por un sector social que por interés, o por esnobismo –según la visión que el crítico tenga de este público– lo promueve.

En definitiva, las “cartas de Buenos Aires” se proyectan ante un público europeo como fragmentos o piezas del rompecabezas de la escena musical de y en Argentina, acercando al viejo mundo una realidad musical geográfica –pero no artísticamente– lejana.

Referencias:

- BETTA, Nicoletta. *Il Pianoforte (Turin, 1920-1927)*. RIPM, 2010. Disponible en: <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=PNF>. Acceso en: 20/08/2018.
- BULLRICH, Enrique. El “Concertino” de Honegger. *Martín Fierro*, Buenos Aires, vol. 3, n. 32, 237, 1926.
- . Argentine. La musique à Buenos-Aires: Ansermet. *La Revue Musicale*, París, v. 8, n. 1, 54-56, 1926.
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa (ed.). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols, 2017.
- CORRADO, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010.
- DE RUBERTIS, Vittorio. Un pianista compositore sud-americano. Alberto Williams. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 2, n. 12, 8-9, 1920.
- . Lettera da Buenos Ayres. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 2, n. 4, 117-118, 1921.
- . Lettera da Buenos Ayres. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 2, n. 6, 190-191, 1921.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 2, n. 9, 280-281, 1921.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 2, n. 11, 342, 1921.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 3, n. 2, 52-53, 1922.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 3, n. 8-9, 223-224, 1922.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 4, n. 4, 105-106, 1923.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 4, n. 11, 235-236, 1923.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 5, n. 8-9, 235, 1924.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 6, n. 3, 96, 1925.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 6, n. 12, 358, 1925.
- . Lettera da Buenos Aires. *Il Pianoforte*, Turín, vol. 7, n. 11, 315, 1926.
- DERSTAL, Emile. Letter from Buenos Aires. *The Chesterian*, Londres, n. 13, 408-409, 1921.
- . Letter from Buenos Aires. *The Chesterian*, Londres, n. 18, 55-56, 1921.

———. Letter from Buenos Aires. *The Chesterian*, Londres, n. 23, 215-216, 1922.

———. Letter from Buenos Aires. *The Chesterian*, Londres, n. 32, 253, 1923.

DUCHESNEAU, Michel; LAVOIE, Marie-Nöelle. *La Revue Musicale* (Paris, 1920-1940). RIPM, 2013. Disponible en: <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=REV>. Acceso en: 20/08/2018.

ELLIS, Katharine. Music Criticism, Speech Acts and Generic Contracts. CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa (ed.). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols, 2017. 3-22.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen. De Rubertis, Victorio. CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002. Vol. IV, 427.

GELBART, Matthew. *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music'*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GLOCER, Silvia. *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2016.

GRUBER, Samuel D. Jewish Cemeteries, Synagogues, and Mass Grave Sites in Ukraine. *United States Commission for the Preservation of America's Heritage Abroad*, 2005. Disponible en: <http://surface.syr.edu/arc/94>. Acceso en: 13/09/2018.

FAIRCLOUGH, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. 2da edición. London – New York: Routledge, 2013.

FRANZE, Johannes. Konzert- und Opern-Verhältnisse in Buenos-Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 88, n. 18, 461-463, 1921.

———. Arthur Nikisch in Buenos Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 88, n. 23, 595-596, 1921.

———. Die erste deutsche Oper in Buenos Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 89, n. 18, 398-399, 1922.

———. Die Wiener Philharmoniker in Buenos Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 89, n. 21, 484-485, 1922.

HOEDEMAEKER, Liesbeth. *The Chesterian* (London, 1915-1940, 1947-1961). RIPM, 2013. Disponible en: <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=CHE>. Acceso en: 21/08/2018.

JAUSS, Hans Robert; BENZINGER, Elizabeth. Literary History as a Challenge to Literary Theory. *New Literary History*, v. 2, n. 1, 7-37, 1970.

JEAN-AUBRY, Georges. American Impressions. *The Chesterian*, Londres, n. 59, 79-83, 1926.

LÜTGE, Wilhelm. Deutsche Musik in Buenos Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 95, n. 9, 500-502, 1928.

———. Ausland: Musikbrief aus Buenos Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 96, n. 4, 236-237, 1929.

———. Ausland: Buenos Aires. *Zeitschrift für Musik*, Leipzig, v. 96, n. 6, 352, 1929.

PETIT, Raymond. Musique d'Amérique Latine (Ricardo Vinès). *La Revue Musicale*, París, v. 7, n. 8, 298-299, 1926.

———. Musique populaire sud-américaine (Récital de Cabrera). *La Revue Musicale*, París, v. 8, n. 1, 51, 1926.

———. Carlos Pedrell. *La Revue Musicale*, París, v. 12, n. 116, 46-50, 1931.

PLESCH, Melanie. The Cultural Biography of a Music Periodical: *Boletín Musical* (Buenos Aires, 1837). CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa (ed.). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols, 2017. 183-206.

TALAMÓN, Gastón. Crónica Musical. *Nosotros*, Buenos Aires, v. 9, n. 78, 90-96, 1915.

———. Argentine. L'état actuel de la musique Argentine. *La Revue Musicale*, París, v. 3, n. 9, 75-76, 1922.

———. Argentine. Le drame lyrique français a Buenos-Ayres. *La Revue Musicale*, París, v. 4, n. 4, 71-72, 1923.

———. Argentine. La musique à Buenos-Aires. *La Revue Musicale*, París, v. 4, n. 10, 78, 1923.

Una magnífica perla. *Música de América*, Buenos Aires, v. 2, n. 4, s/p, 1921.

VOSTEEN, Annette; SÜHRING, Peter; STAUB, Alexander; HASS, Ole. *Neue Zeitschrift für Musik*. RIPM, 2001. Disponible en: <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=NZM>. Acceso en: 10/09/2018.

WOLKOWICZ, Vera. En busca de la identidad perdida: Los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934). ELI RODRÍGUEZ, Victoria; TORRES CLEMENTE, Elena (eds.). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018. 33-44.

Ernani Braga e Vicente Fittipaldi: música e crítica no 1º Congresso Afro-brasileiro

Andrea Albuquerque Adour da Camara
Universidade Federal do Rio de Janeiro
andreaadour@musica.ufrj.br

Sérgio Anderson de Moura Miranda
Universidade do Estado de Minas Gerais
sergioandersct@hotmail.com

Resumo: Durante o I Congresso Afro-brasileiro, realizado em Recife no ano de 1934, entre os dias 11 e 16 de novembro, estiveram presentes diversos intelectuais, os músicos, bem como líderes de comunidades de religiões afro-brasileiras. Os músicos Ernani Braga e Vicente Fittipaldi foram convidados a coletar toadas durante as aberturas dos espaços religiosos propostos pelo Congresso e, a partir daí, realizaram audição pública de músicas compostas a partir desta recolha, interpretadas pelo Orpheão do Conservatório Pernambucano de Música. Este artigo busca contrapor o trabalho apresentado por estes dois compositores no congresso, com sua publicação nos anais e a repercussão que obteve na Imprensa de sua época.

Palavras-chave: 1º Congresso Afro-brasileiro. Ernani Braga. Vicente Fittipaldi. Africanias.

Ernani Braga and Vicente Fittipaldi: music and criticism in the I Afro-Brazilian Congress

Abstract: During the Afro-Brazilian Congress held in Recife in 1934, from 11 to 16 November, intellectuals, among them doctors, as well as the leaders of communities of Afro-Brazilian religions. The musicians Ernani Braga and Vicente Fittipaldi were invited to collect during the Congress during the openings of religious spaces and, from there, they held public audiences of songs composed from this collection, interpreted by the Orpheus of the Pernambuco Conservatory of Music. This article seeks to counteract the work by these two non - congress composers, with its edition in the annals and a repercussion that comes in the Press of its time.

Keywords: 1º Afro-brazilian Congress. Ernani Braga. Vicente Fittipaldi. Africanias.

1. Introdução

Este trabalho teve início quando o Grupo de Pesquisa Africanias UFRJ realizou um trabalho intitulado *Revisitando O`Kinimbá*, durante a III Jornada Novas Musicologias em agosto de 2017 e, em seguida um recital-palestra intitulado Africanias no X Seminário de Música Brasileira realizado nos dias 13 e 14 de setembro de 2017, que incluía uma pesquisa a respeito desta canção, *O Kinimbá*, de Ernani Braga. Até então não havíamos encontrado nenhum trabalho que relacionasse esta canção e a recolha apresentada por Ernani Braga no 1º Congresso Afro-brasileiro. Possivelmente, isso é decorrente de que a publicação apresenta o título geral Toadas de Xangô do Recife, sendo esta a segunda desta coleção, apresentada com o título *Toada de Xangô* (Kinimbá). O interesse em relacionar ambas surge da dissertação *Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore by Ernani Braga*, Harmonized for Voice and Piano: a Performance Guide, defendida na University of North Dakota (UND), nos Estados Unidos, em 2010, em cujo segundo capítulo o autor Sergio Anderson de Miranda apresenta uma análise

a respeito da canção *O'Kinimbá*, escrita para canto e piano. Após reuniões do grupo de Pesquisa Africanias, e a dificuldade que os intérpretes possuem em conseguir contextualizar e traduzir as canções que aparecem em línguas africanas, buscamos fontes históricas e fontes orais, utilizando a metodologia desenvolvida pelo grupo de Pesquisa Africanias, para encontrar o possível local de coleta e seu registro mais antigo. Foi então, que encontramos o material apresentado por Ernani Braga no 1º Congresso Afro-brasileiro e que nos traz a indicação de que foi recolhida em terreiro de Babalorixá Anselmo, importante líder religioso do candomblé em Recife. Neste trabalho, buscaremos ecoar o contexto da coleta e da audição da canção, a partir das informações contidas nos anais do Congresso, das críticas a respeito do evento bem como de informações a respeito de Ernani Braga. Uma das surpresas resultantes deste trabalho foi a confirmação de que, apesar de outro compositor, Vicente Fittipaldi, estar citado em todos os periódicos consultados, este não aparece citado nos anais.

2. Metodologia

O trabalho foi realizado comparando o conteúdo dos anais do 1º Congresso Afro-brasileiro por Gilberto Freyre em dois volumes (*Estudos Afro-brasileiros*, V. I e *Novos Estudos Afro-brasileiros*, V. II), com a sua repercussão pela imprensa da época. A pesquisa com relação à Imprensa foi realizada junto à Hemeroteca Digital a partir do uso das seguintes entradas: “Congresso Afro-Brasileiro”, “Vicente Fittipaldi” (bem como Vicente Fitipaldi, pois foi observado que as duas formas de escrita vigoravam), “Anselmo” (Babalorixá Anselmo ou Pai Anselmo) e “seitas africanas”. O período escolhido foi entre 1930 e 1940. A investigação buscou alcançar pelo menos alguma crítica a respeito do 1º Congresso Afro-brasileiro de 1934 ecoado na imprensa que divulgava na Bahia, em 1937 a realização do 2º Congresso Afro-brasileiro. Posteriormente a pesquisa por local foi ampliada, abrangendo Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco e Bahia. Foi, também, realizado um estudo complementar buscando as fontes a respeito da chegada de Ernani Braga e Vicente Fittipaldi no Recife, a partir das entradas dos nomes apenas. Para tanto, o período de busca indicado foi 1920 a 1930. Ambas as pesquisas buscaram periódicos de Pernambuco.

3. Ernani Braga e Vicente Fittipaldi

Personalidades fundamentais presentes no 1º Congresso Afro-brasileiro, Ernani Braga e Vicente Fittipaldi, torna-se necessário entender a presença de ambos em Pernambuco e sua proximidade em torno do efervescente momento cultural que vivia Recife, nos anos 30, visto que nenhum dos dois é natural desta cidade.

Francisco Ernani Braga, pianista e compositor, nasceu no Rio de Janeiro em 1888 e faleceu em São Paulo em 1948 e mudou-se para Recife. O *Jornal de Pernambuco* anunciava em 18 de novembro de 1928:

Visitou-nos hontem o professor Ernani Braga, pianista diplomado pelo Instituto Nacional de Musica e que vem aqui ficar residência. “O professor Ernani Braga leccionou durante alguns anos no Rio e em São Paulo pretendendo fazer agora o mesmo aqui. O professor Ernani Braga está hospedado na Pensão Landy.” (JORNAL DE PERNAMBUCO, 18 nov. 1928: 1)

Vicente Mario Ferrari Fittipaldi, violinista e regente, nasceu em Uruguaiana no Rio Grande do Sul em 1904 e faleceu em Recife em 1985. Ambos transferiram-se para Recife onde iniciaram importantes articulações. Vicente Fittipaldi fixou residência em Recife provavelmente em 1926, o que podemos confirmar a partir de dois registros feitos pelo Diário de Pernambuco. O primeiro de 18 de dezembro de 1925 afirmava que:

Pretendendo fixar residência entre nós, abrirá, dentro em breve, um curso de violino nesta capital, aceitando alunos de ambos os sexos o festejado violinista patricio Vicente Fittipaldi, que ultimamente realizou com grande êxito, um concerto no Theatro Santa Izabel. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 18 dez. 1925: 1)

Em seguida encontramos o anúncio a respeito do seu curso, em 21 de fevereiro de 1926:

Prof, Vicente Fittipaldi do Real conservatório de Napoles. Ex-substituto de Franz Pizzo no mesmo conservatório. Ex-cathedra dos Conservatorios de Pelotas e Rio Grande. Ex-1º violino do quarteto clássico da Sociedade de cultura musical do Rio. Lecciona Violino. Informações na “Casa Ribas” e na “Casa da Musica”. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 21 fev. 1926: 11)

O convívio entre os dois é largamente explanado na imprensa, destacando as inúmeras parcerias. A mais relevante delas foi a importante articulação para efetivar a criação do Conservatório Pernambucano de Música. O *Jornal Pequeno* de 18 de junho de 1930, trazia a informação da fundação do Conservatório aproximando já Ernani Braga e Vicente Fittipaldi. Nesse mesmo ano o Conservatório Pernambucano de Música foi, efetivamente fundado.

A voz autorizada de Ernani Braga já se veio juntar a do maestro Vicente Fittipaldi, clamando a mesma urgente necessidade de se fundar o Conservatório de Música do Recife, que será um elemento poderoso para a difusão do gosto e da educação musical em todas as camadas sociais. (JORNAL PEQUENO, 18 jun. 1930: 3)

No ano de 1934, tanto Ernani Braga quanto Vicente Fittipaldi, são amplamente citados nos periódicos, como participantes do 1º Congresso Afro-brasileiro. A Imprensa noticiava que

ambos foram convidados para coletar toadas durante as noites em que os terreiros foram abertos aos congressistas.

4. O 1º Congresso Afro-brasileiro

O 1º Congresso Afro-brasileiro realizado entre os dias 11 e 16 de novembro de 1934 em Recife reuniu importantes acadêmicos diversos líderes das comunidades de terreiro de Pernambuco. Este fato trouxe uma diversidade de saberes refletidas nos textos produzidos pela Imprensa desta época e também em alguns trabalhos que foram encomendados para o evento, tais como a coleta dos cantos dos terreiros de candomblé locais, realizadas por Ernani Braga e Vicente Fittipaldi. Os trabalhos apresentados durante este evento foram publicados por Gilberto Freire em dois volumes: o primeiro intitulado Estudos Afro-brasileiros em 1935 pela Ariel Editora do Rio de Janeiro e o segundo intitulado Novos Estudos Afro-brasileiros em 1937 pela editora Civilização Brasileira, S. A (aqui utilizamos, entretanto a 2ª edição de 1988). É neste primeiro volume onde estão publicadas, sob o título Toadas de Xangô do Recife, as partituras de sete toadas recolhidas por Ernani Braga e Vicente Fittipaldi. Entretanto, não há informação de onde foram recolhidas e, também, se a partitura é a recolha “em si”, ou se é uma reelaboração para ser cantada pelo orfeão de estudantes do Conservatório de Pernambuco (que apresentou as canções ao público no encerramento do Congresso em 16 de novembro de 1934 no Theatro Santa Isabel, regidas por Ernani Braga). Talvez esta seja a razão pela qual o nome de Vicente Fittipaldi não apareça na publicação, ou seja, Ernani Braga pode não ter enviado o documento aos anais com o nome de Fittipaldi por se tratar de uma releitura ou reelaboração da coleta, sendo assim de sua autoria. Por outro lado, a imprensa da época noticiava o nome de Vicente Fittipaldi sempre presente e junto ao nome de Ernani Braga durante o Congresso. Acrescentamos a isso o fato de que o segundo volume dos anais, Novos Estudos Afro-brasileiros, traz em seu último capítulo intitulado O que foi o 1º Congresso Afro-brasileiro, escrito por Gilberto Freyre e, nem neste texto, nem em nenhum dos prefácios de Roquete Pinto e Arthur Ramos, respectivamente, é citada a participação de Vicente Fittipaldi nas recolhas. Essa invisibilização é para nós, intrigante.

É importante destacar a presença dos líderes das comunidades de terreiro (que naquele momento eram chamadas de seita) em todos os momentos do Congresso, inclusive abrindo suas casas e fazendo todos experienciar sua tradição, degustando a sua culinária e fazendo ouvir os seus toques rituais. Este trabalho, busca contextualizar o 1º Congresso Afro-brasileiro e o impacto da apresentação das Toadas de Xangô recolhidas por Ernani Braga e Vicente Fittipaldi

junto à Imprensa, reconhecendo também os diferentes conflitos que tais apropriações efetuam nos diferentes contextos.

Em um primeiro momento temos a impressão de que a articulação do Congresso atendia apenas à demanda dos intelectuais da época, ávidos por entender um pouco mais sobre a cultura dos povos africanos e seus descendentes que há tão pouco tempo (menos de 50 anos) haviam deixado a condição de escravizados e que acabavam por impactar sobremaneira a sociedade eurocentrada. Entretanto, o movimento para a realização do Congresso conflitava dois interesses: o dos intelectuais, como citado anteriormente e o dos líderes das comunidades e religiões afro-brasileiras que buscavam reconhecimento. Por reconhecimento, leia-se não apenas um reconhecimento intelectual, mas legal: desejavam não ser perseguidos, e nem suas tradições, pela polícia. Em 24 de junho de 1934, o Diário de Pernambuco anunciava:

Recife vai assistir, em agosto próximo, a um congresso de seitas africanas do Brasil. “Pais, mães e filhos de terreiros” entram em acordo com a Diretoria de Higiene Mental e nos vão dar um espetáculo inédito...Data do começo de junho de 1932, o início do contacto do Serviço de Higiene Mental, com as seitas africanas desta capital. No ano acima, por intermédio do registo da Secretaria de Segurança Publica, os auxiliares daquele departamento conseguiram localizar nove seitas africanas entre nós. Pouco a pouco, o Serviço de Higiene Mental foi cativando a confiança dos chefes das seitas, conhecidos por “pais”, “mães” e “filhos” de terreiros....No ano corrente, foi firmado entre a Secretaria da Segurança Publica e a Diretoria de Higiene Mental, um acordo, ficando resolvido encaminhar-se a esta, os interessados no registo de suas “seitas”. Desse modo, deu-se um caráter oficial a esse serviço, ficando assim mais fácil a fiscalização. Até o começo dêste Mês foram registradas 14 “seitas”....Inspirando confiança puderam então aos “pais”, “mães” e “filhos” de “terreiro”, os que fazem o Serviço de Higiene Mental, puderam então trabalhar com maior segurança...Entretanto queixavam-se, de quando em vez, os “pais de terreiro” da perseguição que lhes movia a polícia e dos noticiários dos jornais, pois para isso eram tidos como “catimbozeiros”...Em meados de 1933, numa reunião havida na Diretoria Geral de Assistencia de Psicopatas, à qual compareceu a maioria dos “pais” de “terreiro”, ficou combinado que a Diretoria de Higiene Mental passaria a se interessar de perto, pelas seitas africanas, afim de que fossem evitadas as perseguições. Em compensação, porém, os “pais” de “terreiros” se comprometiam a fornecer à Higiene Mental os dados e facilidades para uma mais eficiente fiscalização...Ao escritor patricio Gilberto Freire, coube a iniciativa do congresso... As finalidades do congresso estão bem definidas. Com sua realização haverá possibilidade duma melhor compreensão da parte do publico para as manifestações religiosas das “seitas”...Durante as sessões do congresso, cada “Babalorixá” fará uma explanação histórica sobre sua “seita”. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 24 jun. 1934: 9).

O conflito reside justamente no fato de que, se por um lado Gilberto Freire contribuiu para a aceitação legal dos diversos grupos de tradições afro-brasileiras, por outro lado, acabou por conferir a estas tradições um olhar de exotismo, distanciando a elite da sociedade, embasada nos ideais europeus, a partir de investigações eugenistas e culturalistas. Os líderes religiosos dos terreiros perceberam, porém, que talvez essa fosse a única maneira de poder exercer suas tradições, evitando as inúmeras prisões e perseguições. O movimento destes líderes iniciou-se

então busa partir da articulação do 1º Congresso de Seitas Africanas do Brasil que antecedeu e propiciou a realização do 1º Congresso Afro-brasileiro.

A partir deste ponto começamos a questionar a presença de Ernani Braga e a ausência do nome de Vicente Fittipaldi nos anais do Congresso, tornando-se fato bastante curioso. Todos os jornais apontam o trabalho de recolha em conjunto. Gilberto Freire também não cita Fittipaldi no texto que encerra o II Volume dos anais, como havíamos citado anteriormente:

O professor Ernani Braga, que recolheu para o Congresso um grupo de toadas de xangô que as meninas do Conservatório cantaram no dia do encerramento, debaixo das palmas de entusiasmo da melhor gente do Recife. Gente que afinal se voltara para o assumpto e descobrira nessas “coisas de negro” mais do que simples pitoresco: uma riqueza nova de emoção, de sensibilidade, até mesmo de espiritualidade; uma parte grande e viva da verdadeira cultura brasileira; a arte dos Villa-Lobos e dos Cicero Dias nas suas raízes mais profundas. (FREIRE, 1988: 349)

Por outro lado, O Jornal de Recife de junho de 1934, anunciava o convite feito ao músico Vicente Fittipaldi junto às comunidade de terreiro para conhecer os toques e toadas do candomblé durante o 1º Congresso de Seitas Africanas do Brasil e, nesse caso, quem está ausente neste primeiro momento, é o Ernani Braga:

Realisou-se hontem, numa das salas da Directoria Geral da Assistencia a Psychopathas, a primeira reunião preparatória do Congresso de Seitas Africananas do Recife...No Congresso que se realizará a 23 do corrente, provavelmente em Beberibe, serão discutidos assumptos de interesse comum para as várias seitas...Dentre outros assumptos “Da regulamentação dos toques”, por Manuel Anselmo Hyppolito, “Das vantagens para cada seita e congresso com este”, “Da conducta em publico dos filhos de terreiros”, por Apolinario Gomes da Costa, e “Das relações das seitas umas com as outras”....Durante o Congresso, as seitas se farão ouvir nas suas toadas religiosas, em lingua africana, cuja musica será apanhada pelo professor Vicente Fitipaldi...(JORNAL DE RECIFE, 9 jun. 1934: 2)

O mesmo jornal, em 7 de setembro de 1934, corrobora com esta última, onde também não há indicação da presença de Ernani Braga. Nesta mesma publicação, faz-se entender que o 1º Congresso das Seitas Africanas no Brasil, muda de nome para 1º Congresso Afro-Brasileiro:

Reuniu-se homtem numa das salas da Assistencia a Psychopathas, a comissão organizadora do 1º Congresso Afro-Brasileiro. Estiveram presentes o prof. Ulysses Pernambucano, Drs. Gilberto Freire, Pedro Cavalcanti, José Lucena, Gonçalves Fernandes, acadêmicos José Valadares, Jarbas pernambucano, Diogenes Junior e Mauricio de Barros.

Ficou resolvido que o Congresso de Seitas Africanas ficasse compreendido no de estudos afro-brasileiros de que já se cogitara, tomando a denominação geral de 1º Congresso Afro-brasileiro. Este deverá realizar-se de 11 a 15 de novembro próximo, constante da leitura e discussão de trabalhos a serem apresentados (arte, folk-lore, sociologia e psychologia social, ethnographia, reniões, à noite em terreiros de seitas africanas de Recife, com danças e musicas afro-brasileiras, e uma composição de

objetos de arte religiosa (xangôs, macumbas, candoblés, etc.) e de desenhos, pinturas e fotografias dos grandes artistas pernambucanos Cicero Dias, Manoel Sandeira, Luiz Jardim e Francisco Rebelo sobre assumptos afro-brasileiros. Esta exposição se realizará provavelmente, numa das salas do Theatro Santa Isabel.

Ao Congresso, que está despertando o maior interesse em todo o paiz, enviarão trabalhos, entre outros, os conhecidos especialistas em assumpto afro-brasileiras, Arthur Ramos, Renato Mendonça, Ulysses Pernambucano, Gilberto Freire, Nobrega da Cunha, Ascenso Ferreira, Mario Maroquim, Samuel Campello, Pedro Cavalcanti, Gonçalves Fernandes. O maestro Villa-Lôbos manifestou sua sympathia entusiastica pelo Congresso, ao qual dará o brilho de sua presença.

Também deverá vir do Rio, representando a Sociedade Felipe de Oliveira, que se mostra interessada em todos os movimentos de interesse intelectual e artístico, o poeta Augusto Frederico Schmidt.

O professor Vicente Fittipaldi fará o apanhado das musicas religiosas que serão cantadas pelas seitas africanas durante o Congresso. (JORNAL DE RECIFE, 7 set. 1934: 5)

O nome de Ernani Braga, entretanto, está sempre citado nas notícias que tratam do 1º Congresso Afro-brasileiro, sempre junto com Vicente Fittipaldi. Em 16 de novembro de 1935, o Diário de Pernambuco anunciava o encerramento do Congresso com a audição das toadas recolhidas pelos dois: “hoje, às 16 horas, no Theatro Santa Isabel realiza-se a audição de música afro-brasileira dirigida pelos maestros Ernani Braga e Vicente Fittipaldi. Serão cantados motivos africanos colhidos nos cultos pelos dois musicistas”. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 16/11/1934, p. 4)

5. As Toadas de Xangô

Foram encontradas diversas críticas a respeito do evento em que ocorreu a audição das Toadas de Xangô (Figura 1) coletadas por Ernani Braga e Vicente Fittipaldi e harmonizadas para o Orpheão do Conservatório. A partir das críticas e de posse dos anais, podemos levantar a hipótese de que o nome de Fittipaldi não aparece citado nos anais, seja pelo fato de que possivelmente ele participou apenas da coleta, e de que a harmonização para o Orpheão foi realizada apenas pelo Ernani Braga, sendo esta, aquela que foi publicada nos anais.

Não é fácil o trabalho de captação o dos temas. Em geral a toada, que é sempre repetida várias vezes, vai sofrendo, a cada repetição, pequenas variantes melódicas e rítmicas. A afinação bastante indecisa dos cantores, aumenta a dificuldade. Fora do seu ambiente, como na audição realizada naquele domingo no Conservatório, os cantores se conduzem melhor sob o ponto de vista da justeza de afinação, amenizando a tarefa do tachygrapho. Mas as toadas perdem justamente um dos característicos essenciaes, que é a imprecisão da altura dos sons, dando às vezes impressão de outro systema musical, com sub-divisões dos semitom...As “ialorixás” respondem sempre à monodia do pae de terreiro – “babalorixá”...O contorno melódico das toadas é sempre interessante. As vezes o inicio faz recluir um lugar comum. Mas aparece, de repente, uma curva caprichosa, e a gente verifica, com prazer, que está diante de uma coisa nova, ainda não ouvida antes.... Raras toadas obedecem ao ritmo, ou aos ritmos da percussão. Na maioria dos casos o ritmo binário dos instrumentistas aparece casado com o ritmo ternário dos cantores. E vice-versa...(A NOITE, 21 nov. 1934: 16)

É interessante como o ponto de vista daqueles presentes na tarde de 16 de novembro contrasta com a percepção do Ernani Braga a respeito da gravação. Aqui temos que considerar que o produto de Braga, foi uma recriação do trabalho de coleta. Ainda assim, se compararmos as duas críticas, podemos pensar que sequer estão falando da mesma música ou do mesmo fenômeno sonoro. Teria Ernani Braga, apesar da complexidade que citou (tanto no sistema de afinação, da rítmica, bem como o próprio problema de limite da escrita da partitura que não comporta os diversos matizes da oralidade), conseguido reproduzir minimamente o que escutou? Teria sido esse seu desejo?

O jornal *A Nação*, de 18 de novembro de 1934, afirmava o grande êxito desta audição: *“alcançaram grande êxito as musicas e canções sob a direção do maestro ernani braga e de vicente fittipaldi de motivos africanos escolhidos por ambos nos meios mais apropriados, onde se conservam muito puras certas tradições africanas”*. (A NAÇÃO, 18 de novembro de 1934, p. 4).

5 – Considerações finais

A partir da produção textual dos periódicos em torno do 1º Congresso Afro-brasileiro, foi possível perceber que:

- 1) Ainda que de forma incipiente, visto que até então não havia sido relacionada a peça O’Kinimbá de Ernani Braga com as coletas produzidas para os anais do Congresso (pelo próprio Ernani Braga e por Vicente Fittipaldi), percebemos que a historiografia parece ter trazido a luz apenas a harmonização das Toadas de Xangô realizadas por Ernani Braga, invisibilizando a presença de Vicente Fittipaldi.
- 2) A diferença entre a recepção da crítica e o relato de Ernani Braga (em que apresentava as suas dificuldades em registrar as toadas decorrentes de uma possível diferença de sistema

tonal e de rítmica muito complexa) apontam para a hipótese de que talvez Ernani Braga tenha percebido, mas não tenha conseguido registrar toda a diversidade que ele citou em seu relato. Ou, ainda, que suas harmonizações, como no caso da peça O'Kinimbá, foram bastante simplificadas, ajustando a toada ao sistema tonal e à rítmica do ocidente. Infelizmente, não temos até o momento o material bruto extraído da recolha (seus rascunhos).

- 3) O 1º Congresso Afro-brasileiro foi importante movimento para o reconhecimento das religiões africanas no Brasil.

6 - Epílogo:

Sobre as religiões afro-brasileiras no início do século e sua resistência, buscando legalidade e aceitação, vale comparar dois acontecimentos relatados pela imprensa que mostram as diversas perseguições que as religiões de matriz africanas sofreram (e ainda sofrem) no Brasil. O *Diário de Pernambuco* de 22 de julho de 1935, noticiava que:

Pleiteado pelo Serviço de Hygiene Mental da Assistencia a Psychopatas, foi concedido aos “changôs” licença policial para funcionarem com plena liberdade... A medida foi recebida com sympathia pelos babalorixás que se viram assim livres da perseguição policial para os seus “toques”, podendo cumprir o seu rito dentro da melhor ordem. ...Ouvimos ainda o babalorixá...Anselmo foi um dos organizadores do Congresso Afro-brasileiro nos diz sobre a medida: - “O que a policia fez agora foi uma medida boa...(DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 22 jul. 1935: 10)

O 1º Congresso Afro-brasileiro de certa forma propiciou uma abertura da sociedade da época. Entretanto, a sociedade não acompanhou efetivamente os avanços conquistados durante o Congresso. Pouco tempo depois, o mesmo jornal anunciava;

Preso hontem o “babalorixá” Anselmo.O facto foi mesmo comentado nos corredores da Secretaria de Segurança Publica. Entretanto a policia se negou a dar informações sobre o caso. Ao meio dia, Anselmo foi posto em liberdade com os seus companheiros....(DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 25 set. 1935: 10)

Muito ainda há que ser feito, 84 anos depois e infelizmente as religiões de matriz africana ainda sofrem as mesmas perseguições. Esperamos que este trabalho possa contribuir para as pesquisas na área de Africanias, demonstrando a importância do exercício de contextualização e comparação a partir da utilização dos periódicos, visando contribuir tanto para as práticas interpretativas, quanto para a musicologia.

Referências:**Periódicas:**

A NAÇÃO. Rio de Janeiro: 18 de novembro de 1934.
A NOITE. Rio de Janeiro: 21 de novembro de 1934.
DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife: 18 de dezembro de 1925.
DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife: 21 de fevereiro de 1926.
DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife: 24 de junho de 1934.
DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife: 9 de junho de 1934.
DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 16 de julho de 1934.
DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 22 de julho de 1935.
DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 16 de novembro de 1934.
DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife: 25 de setembro de 1935.
JORNAL DE RECIFE. Recife: 9 de junho de 1934.
JORNAL DE RECIFE. Recife: 7 de setembro de 1934.
JORNAL PEQUENO. Recife: 18 de junho de 1930.
JORNAL PEQUENO. Recife: 7 de setembro de 1934.
JORNAL PEQUENO. Recife: 19 de novembro de 1934.
JORNAL DE PERNAMBUCO. Recife: 18 de novembro de 1928

Bibliográficas:

FREYRE, Gilberto. Estudos Afro-brasileiros. 2º edição. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1988.
FREYRE, Gilberto. Novos Estudos Afro-brasileiros. 2º edição. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1988.

A preparação da temporada de ópera de 1900 no Rio de Janeiro: crítica musical, civilização e modernidade num mundo musical em transformação

Mônica Vermes

Universidade Federal do Espírito Santo / CNPq

mvermes@gmail.com

Resumo: Um dos principais momentos no ano musical-teatral do Rio de Janeiro eram as temporadas de ópera, tipicamente levadas a cabo por alguma companhia lírica estrangeira itinerante. A relevância do evento ia muito além da dimensão musical, era um acontecimento cultural, político, social e econômico e tinha um peso simbólico que o equiparava a atestado de civilidade. Exploro aqui a preparação da temporada de ópera de 1900 tal como foi registrada pela imprensa. O episódio é especialmente elucidativo, uma vez que se chegou a pensar no cancelamento da temporada de ópera desse ano devido à baixa procura de assinaturas em um momento em que o Rio de Janeiro vivia a uma “crise” na assistência aos teatros, em parte devido às dificuldades econômicas, mas certamente também relacionada com a proliferação de novas formas de entretenimento possibilitadas pelas novidades tecnológicas.

Palavras-chave: Rio de Janeiro, *Belle Époque*. Rio de Janeiro, Ópera. Rio de Janeiro, Crítica Musical.

The Preparation of the 1900 Opera Season in Rio de Janeiro: Music Criticism, Civilization and Modernity in a Transforming Musical World

Abstract: The opera season -typically staged by some itinerant foreign lyrical company- was one of the main points in the musical-theatrical year of Rio de Janeiro. The relevance of this event went far beyond the musical dimension, it was a cultural, political, social and economic event and it had a symbolic weight that equaled a certificate of civility. This paper explores the preparation of the 1900 opera season as it was documented by the press. The episode is especially elucidating, once cancellation of the opera season of that year was contemplated due to the low demand for subscriptions at a time when Rio de Janeiro was experiencing a "crisis" in theater attendance. This was due -at least in part- to economic difficulties, but it certainly was also related to the proliferation of new forms of entertainment made possible by technological innovations.

Keywords: Rio de Janeiro, *Belle Époque*. Rio de Janeiro, Opera. Rio de Janeiro, Music Criticism.

1. Introdução

Apresento aqui parte dos resultados do projeto de pesquisa *Música nos teatros cariocas: repertórios, recepção e práticas culturais (1890-1920)*, realizado com financiamento do CNPq e da Fundação Biblioteca Nacional e que se desdobra agora no projeto *Circuitos musicais e conflitos culturais no Rio de Janeiro da Belle Époque (1890-1920)*, financiado pelo CNPq.¹ Ambos os projetos têm como objeto de análise o mundo musical carioca da *Belle Époque* da perspectiva epistemológica da Nova História Cultural, tal como proposta por Roger Chartier, e da Sociologia da Arte, como delineada por Howard S. Becker. As fontes empregadas nos dois projetos são principalmente os jornais não especializados de circulação diária (*O Paiz*, *Jornal do Commercio* e *Diário de Notícias*), mas também foram analisados documentos

¹ Os projetos foram contemplados com financiamentos oriundos do Edital Universal do CNPq 2012; Bolsa de Apoio à Pesquisa da Biblioteca Nacional 2016-2017. O projeto atual está sendo apoiado pela Bolsa de Produtividade de Pesquisa do CNPq 2018-2020.

oficiais, documentos pessoais, crônicas e memórias, literatura de ficção, revistas ilustradas e iconografia. Um dos objetivos principais tem sido mapear os circuitos musicais da cidade, atentando para as tensões, atritos e choques entre diferentes projetos de civilização, para os trânsitos de músicos e outros agentes culturais e para a circularidade das práticas e repertórios musicais. A preocupação de fundo no desenvolvimento dos projetos tem sido superar a dicotomia erudito/popular como embasamento primário para pensar os repertórios e práticas musicais que emergem da reconstituição dessa teia de espaços, práticas e agentes.

Um dos principais momentos no ano musical-teatral do Rio de Janeiro eram as temporadas de ópera, tipicamente levadas a cabo por alguma companhia lírica estrangeira itinerante. A relevância do evento ia muito além do musical: era um acontecimento cultural, político, social e econômico e tinha um peso simbólico que o equiparava a atestado de civilidade.

Neste artigo explorarei a preparação da temporada de ópera de 1900 tal como documentada pela imprensa carioca, mais especificamente no jornal *O Paiz*. O episódio é especialmente elucidativo, uma vez que se chegou a pensar no cancelamento da temporada de ópera desse ano devido à baixa procura de assinaturas em um momento em que o Rio de Janeiro vivia a uma “crise” na frequência aos teatros. Tal crise era devida, em parte, a dificuldades econômicas, mas certamente também estava relacionada com a proliferação de novas formas de entretenimento possibilitadas pelas novidades tecnológicas. Essa passagem nos permitirá expor a existência de vários projetos civilizatórios no âmbito da cultura, que se tensionavam, e o papel desempenhado pela crítica musical nessa teia de eventos e de projetos.

2. A temporada de ópera de 1900

A temporada carioca de ópera de 1900 teve lugar no Teatro Lírico e se estendeu de 04 de agosto a 08 de outubro. As óperas apresentadas foram a *Tannhäuser* e *Lohengrin* de Richard Wagner (três e duas récitas respectivamente), *Manon Lescaut* e *Aida* de Giuseppe Verdi (duas e três récitas), *Mignon* de Ambroise Thomas (quatro récitas), *Carmen* de Georges Bizet (uma récita), *Mefistófeles* de Arrigo Boito (uma récita), *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saens (três récitas), *La Bohème* e *Tosca* de Giacomo Puccini (seis e uma récitas), *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli (duas récitas) e a *Jupyra* de Francisco Braga, além de dois recitais em benefício. Ao todo doze óperas em 29 récitas.

Entre os cantores que compunham o elenco estavam Elisa Petri (1869-1929), soprano; De Strassern, soprano; Edvige Ghibaud (1870?-1940?), meio soprano; Antonio Ceppi (1867-1901), tenor; Alessandro Arcangeli (1871-1918), barítono e Giulio Rossi (1862-1934), baixo,

mas as estrelas da temporada eram o tenor Emilio De Marchi (1861-1917), que havia cantado o papel de Cavardossi na estreia da *Tosca*, em 1900, e Emma Carelli (1877-1928).

A notícia publicada em 11 de agosto de 1900 no jornal *O Paiz* permite entrever a expectativa existente e/ou estimulada pela imprensa quanto aos movimentos dos cantores:

O empresário Sansone recebeu ontem à noite telegrama de Buenos Aires anunciando o embarque do tenor De Marchi e da Sra. Carelli.
De Marchi pede para estrear com a *Carmen*.
Com os dois artistas citados vêm mais 15 coristas para reforçar a massa coral da companhia. (O PAIZ, 11 ago. 1900: 2)

Como se verá mais adiante, todo o processo de preparação da temporada, desde a escolha do elenco até a estreia, foi documentado pelos jornais cariocas.

Comparada com outras temporadas de ópera, a temporada de 1900 foi consideravelmente modesta. Depois de um ano sem a tradicional estação operística, em 1891 foram apresentadas 23 óperas em 73 réцитas – mais que o dobro de 1900 – e em 1910 a conta chegaria a 108 réцитas de 29 óperas, situação para a qual certamente contribuiu a inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1909.

O entendimento dessas diferenças nas dimensões das temporadas é especialmente iluminado pelo contexto mais amplo da atividade musical na cidade, que discutirei brevemente na próxima seção.

3. A temporada no contexto da vida musical carioca

A ópera tinha importante peso simbólico para a sociedade da época, estava associada ao poder e era entendida como parte da rotina cultural das cidades com públicos instruídos e elegantes.² Era, ao mesmo tempo, um espetáculo de grande popularidade e repertório que circulava em vários dos muitos espaços de atividade musical na cidade. Ao destrinchar essa vasta e variada vida musical carioca a partir dos diferentes espaços, podemos observar um fenômeno de dupla natureza: a existência dos numerosos locais nos quais a atividade musical tinha significados diversos, expressos em diferentes repertórios e práticas, que enumerarei

² Ver a discussão sobre a ópera no contexto do Rio de Janeiro imperial em Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu* (2004), especialmente na Introdução e no Capítulo 2, “Embracing Opera”.

rapidamente a seguir³ e, ao mesmo tempo é possível perceber uma quase onipresença da ópera que, de uma forma ou outra, acabava por estar presente nos mais variados espaços.

O primeiro desses ambientes era o próprio lar. A prática musical doméstica era extremamente relevante e se constituía na confluência de alguns elementos característicos, em particular, da vida das elites. Era espaço de exercício da educação musical das filhas dessa elite, parte do rol de atividades formativas das mulheres. Com especial predileção pelo canto e pelo piano, as jovens tanto faziam música no lazer mais recolhido das residências, como nas festas e saraus, que funcionavam como ponte entre a vida doméstica e a vida pública.⁴

Em um círculo social um pouco mais amplo, encontravam-se os clubes e associações (indo das pequenas associações de bairro aos grandes clubes carnavalescos). Em 1900 eram cerca de oitenta instituições, que promoviam de bailes, festas e banquetes a espetáculos teatrais produzidos por amadores, competições de bilhar, demonstrações de ginástica e recitais, ou saraus-concertos, incluindo tanto a participação de amadores (ou, mais frequentemente, amadoras) quanto a de profissionais de destaque do meio musical carioca e artistas estrangeiros de passagem pela cidade.

Um dos lugares privilegiados para a atividade musical eram os teatros, onde havia uma farta programação de espetáculos teatrais-musicais de caráter mais ligeiro, com gêneros como mágicas, operetas e revistas, concertos e recitais com menor regularidade e frequência e as temporadas de ópera, que tipicamente ocorriam no Teatro Lírico.

Havia também farta atividade musical nas ruas da cidade, com destaque para os vários tipos de músicos ambulantes (realejos, cantores de violão, vendedores de modinhas, tocadores de sanfona)⁵ e os vendedores com seus pregões, além das atividades que ocupavam os espaços públicos da cidade, como as retretas de bandas nas praças.

Restaurantes, tavernas, bares e cafés – muito especialmente estes últimos, com a moda dos cafés ao estilo parisiense na virada do século⁶ – eram também palcos da atividade musical mais informal, em um ambiente com um código de conduta e de vestimenta menos rigoroso que os teatros. Nesse aspecto eram semelhantes aos novos espaços de lazer que estavam

³ Exploro mais essa questão em dois outros artigos. Um deles publicado em 2016 nos Anais do X Encontro de Musicologia Histórica de Juiz de Fora, A música no Rio de Janeiro no primeiro ano da República; o outro publicado como parte do volume *Nineteenth-Century Music Criticism*, organizado por Teresa Cascudo, em 2017.

⁴ Ver Jeffrey D. Needell, *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro da virada de século*, em especial os capítulos “O salão e o surgimento da alta sociedade” e “Instituições domésticas da elite”.

⁵ Luiz Edmundo descreve a atividade dos músicos ambulantes em suas memórias *O Rio de Janeiro do meu tempo*. As descrições, em alguns casos ilustradas com caricaturas feitas por ilustradores de destaque, como Calixto e J. Carlos.

⁶ Ver o livro *Dos cafés parisienses aos botequins cariocas* de Wanda Vilhena Freire, Mencionar artigo sobre os cafés – ver texto para Labelle

surgindo na época, cinematógrafos, boliches e similares, onde frequentemente também se fazia música.⁷

4. A crise nos teatros em 1900

A crônica teatral e a crítica musical evidenciam que 1900 foi um ano de crise nos palcos. Na comparação dos números de 1900 com os quantitativos de uma década antes, fica clara uma redução muito significativa: somando todos os gêneros teatrais, musicais ou não, em 1890 haviam sido encenadas 213 obras totalizando 1607 récitas; em 1900 foram 178 obras com 919 récitas.⁸

Essa mudança tão significativa fez com que as inquietações expressas pela crítica musical, engajada em seu papel educativo dentro de um processo civilizador, também mudasse de alvo. Se imediatamente após a proclamação da República a preocupação era com uma reformulação da programação teatral, estimulando a produção de espetáculos sérios e a música de concerto e encorajando ao público a frequentar esse tipo de espetáculo, na virada para o século XX o problema parecia ser um desinteresse generalizado do público pelos espetáculos teatrais. Fala-se em um público arredio dos espetáculos⁹ ou mesmo em um abandono dos teatros.¹⁰ Em uma avaliação comparativa entre o Rio de Janeiro e Paris, o correspondente de *O Paiz* relata:

Mandar notícias daqui, onde vivemos impregnados de melodias e, em constantes ondas de vibrações orquestrais, saindo de uma sala de concerto para entrar pelos teatros, em que vai ser pela primeira vez representada uma peça nova, animada pela partitura de um compositor de talento, será coisa muito natural para o correspondente que reside em Paris; mas resta saber se igual interesse terão estas notícias para o *Rio de Janeiro*, em que a música tem atualmente o culto passageiro, quase efêmero, de uma estação lírica italiana, que não sai do repertório batido há vinte anos e onde o teatro passou a ser simples tradição arqueológica, com existência já posta em dúvida pelos historiadores.

O fato de existir na capital da República dos Estados Unidos do Brasil um piano em cada sala de visita e 400 alunas no Instituto Nacional de Música não justifica o falso predicado, de que gozam os fluminenses, de serem bons conhecedores e apreciadores de música, e isso pela simples razão de não haver música, de não haver arte musical no Rio de Janeiro.

[...]

Parece incrível, mas o fato é verdadeiro: os fluminenses não conhecem as grandes produções dos artistas mais célebres da música, assim como não possuem uma

⁷ Ver a dissertação de William de Souza Nunes Martins sobre o grande empresário do entretenimento carioca da época, *Paschoal Segreto: “ministro das diversões” do Rio de Janeiro*.

⁸ Para mais detalhes, ver os artigos já mencionados na nota 3 acima: *A música no Rio de Janeiro no primeiro ano da República* (VERMES, 2016) e *The Music in the Theatres of Rio de Janeiro (1890-1900): Concert Series, Music Criticism and Conflicting Cultural Projects in the Early Years of the Republic* (VERMES, 2017).

⁹ *O Paiz*, 08 fev. 1900.

¹⁰ *O Paiz*, 18 mar. 1900.

orquestra capaz de traduzir essas partituras, e isso porque o próprio público não concorre para a existência permanente de concertos orquestrais, satisfazendo-se com a execução medíocre de umas óperas já sediças, desempenhadas por pequeno número de professores e com o instrumental incompleto. [...] (O PAIZ, 06 mar. 1900: 2, grifo nosso)

Se o jornalista equipara as habituais temporadas de ópera a uma espécie de estado zero da arte, o que significaria não ter sequer esse acontecimento musical? O comentário permite entrever uma das perspectivas de uma disputa entre noções díspares de modernidade e civilização: a ópera tradicional, temporadas de concertos sinfônicos e os novos tipos de espetáculos afinados com a sensibilidade mais acelerada das novas tecnologias eram três das direções possíveis.

5. O processo de montagem da temporada de 1900

É possível reconstituir todo o processo de negociação, organização e realização da temporada de ópera de 1900 a partir daquilo que foi publicado pela crônica jornalística e pela crítica musical. Todo esse relato tem um sabor bastante afinado com uma sensibilidade operística. Começa com boatos, segue-se a confirmação da companhia, a qualificação dos integrantes, culminando com a estreia. A partir daí cada ópera receberá a crítica de sua performance, ou até mais de uma, dependendo do número de réцитas. Todo esse processo equivale a um longo discurso de afirmação da relevância do gênero e à defesa de um projeto de modernidade e civilização.

Já em fevereiro começavam os boatos a respeito da companhia e suas estrelas:

Cartas da Itália nos anunciam as condições exageradas que pretendem a Darclée e o tenor De Marchi, no caso de aceitarem um contrato para a próxima temporada lírica nesta capital.

Esses dois artistas, atualmente em Roma, onde cantaram a nova ópera de Puccini – *Tosca*, ao serem consultados pelo empresário Sansone, mostraram-se medrosos, por causa dos telegramas relativos à peste bubônica, declararam que só sairiam da Itália para o Rio de Janeiro depois de dissipados todos os receios de epidemias, e ainda assim com as seguintes condições: a Darclée ganhando 7.000 francos por noite, com oito espetáculos garantidos por mês, o que daria uma responsabilidade de 68 contos por mês, ao câmbio atual; e De Marchi exige oito réцитas por mês a 6.000 francos.

É possível que esta faça alguma concessão à empresa; mas quanto a Darclée, que já vive do nome adquirido, seria um mau negócio a sua aquisição, pois não compensaria o sacrifício pecuniário.

Sansone está, no entanto, resolvido a não descansar e disposto a formar uma companhia de primeira ordem, sem se fiar nas agências líricas, indo ele próprio ouvir os artistas que deseja contratar. (O PAIZ, 14 fev. 1900: 2)

Para além das questões mais estritamente artísticas ou financeiras, a situação sanitária do Rio se impunha como elemento de distanciamento entre esses dois mundos e a ópera tinha um papel relevante como ponte entre eles.

A etapa seguinte no libreto da temporada foi a confirmação do regente, figura central do elenco da companhia:

O empresário Sansone acaba de fazer uma bela aquisição para a próxima temporada lírica do Rio de Janeiro, contratando para regente da sua companhia o célebre maestro Eduardo Mascheroni, que durante alguns anos substituiu o maestro Faccio no Scala de Milão e que no ano passado esteve em Buenos Aires, dirigindo a Companhia Ferrari.
Esse nome por si só dará grande prestígio à companhia. (O PAIZ, 13 mar. 1900: 2)

Os elogios ao maestro culminam no dia da estreia da temporada:

Estreia hoje, no teatro Lírico, a companhia italiana da empresa Sansone, sob a direção artística do maestro E. Mascheroni.

O ilustre artista representa atualmente, não só na Itália como em todos os centros artísticos, uma das mais poderosas forças da música teatral, desde que os regentes das orquestras líricas se tornaram o centro da unidade da execução e desde que assumiram toda a responsabilidade que antigamente era dividida por todos os elementos em ação. [...]

Terminada a estação lírica fluminense, partirá ele para Barcelona, onde dirigirá uma grande companhia; e assim andam os grandes artistas, com os contratos assinados com antecipação de muitos meses.

Com a sua presença como regente do Lírico já obtivemos a grande vantagem de ver a orquestra aumentada e sem os claros inadmissíveis nessa vanguarda da ópera.

Ali estão reunidos 20 violinos; 4 violetas, quando 2 era o máximo; 4 violoncelos, quando só ouvíamos 3 ultimamente e 5 contrabaixos. No naipe das trompas estão 4 professores e os outros instrumentos, conforme as praxes estabelecidas pelas partituras, formando ao todo 57 músicos, entre os quais se contam como violino de spala o Sr. Ronchini, ao lado de um oboé de inestimável valor e um fagote de ordem excepcional.

O seu cuidado com a organização da orquestra foi até a aquisição de um artista para os tímpanos, um portador de belos atestados de Massenet e possuidor de uma maravilha mecânica, pois os seus instrumentos, desde que estejam com as notas fundamentais afinadas, fã e si bemol, graduam-se pelo movimento de uma chave que se liga a uma série de alavancas que distendem as membranas e as deixam com os sons indicados em registro especial.

Essas minudências têm muita importância e delas se tiram muitas conclusões que alegam o espírito daqueles que se interessam pela perfeição das execuções das óperas líricas. (O PAIZ, 04 ago. 1900: 2, grifos nossos)

A longa citação nos dá a oportunidade de sentir o ritmo próprio e característico desse tipo de texto e os vários fios que se estendem para além do fato pontual que era a estreia da temporada de ópera desse ano. A indicação da mudança do papel do maestro na concepção da montagem da ópera – de membro de uma equipe a figura central, ou centralizadora –, os vínculos profissionais de Mascheroni, para além da Itália, com Barcelona e com Buenos Aires,

referência tão importante de excelência artística para o Rio de Janeiro. Interessa especialmente o relato da “conquista” do maestro para a temporada no teatro Lírico: uma orquestra completa e equilibrada. Situada num contexto mais amplo da crítica musical carioca, a queixa sobre a fragilidade das orquestras servia de testemunha de várias dimensões da fragilidade do mundo musical carioca, a falta de corpos estáveis que permitissem um exercício profissional com um mínimo de segurança material para os músicos, a incapacidade de preparação de repertórios, ainda mais de repertórios novos ou mais trabalhosos, como consequência disso a falta de um público formado na prática da frequência aos concertos. É essa dimensão educativa e social da temporada de ópera que aparece evocada aqui, em um comentário que poderia parecer de natureza meramente técnica.

Essa ausência de público, intensificada pela atração das novas formas de lazer, levou à inquietação com a possibilidade de não realização da temporada. Às vésperas do início das vendas das assinaturas, em abril, ainda havia dúvidas com relação ao elenco. Dependendo do sucesso das vendas, o empresário teria capacidade de contratar uma *prima donna* mais ou menos célebre. Nesse momento já não se cogitava a contratação de Hariclé Darclée, mas “um soprano célebre, considerado no mundo artístico como rival da célebre Darclée e cujos honorários são avultadíssimos”.¹¹ Na argumentação em defesa do empresário, o jornalista mescla méritos artísticos com conveniência econômica e convoca o público carioca a atestar seu bom gosto musical:

Convém observar que De Marchi e essa grande artista só vêm para a metade da temporada, o que é uma vantagem enorme para os que assinarem desde já, pela enorme redução de preços por que ouvirão as citadas celebridades. *Tudo, pois, depende do público, dos que amam verdadeiramente a música.*

Será crível que numa capital de primeira ordem, como a nossa, populosa, que se ufana de ser culta, que já se educou ouvindo altas notabilidades, não sejam tomados 70 ou 80 camarotes e 600 ou 800 cadeiras, por um preço ridículo quase, atendendo-se ao câmbio e ao mérito dos artistas?

Não, não é possível. O Rio de Janeiro vai provar que ainda tem gosto. Veremos. (O PAIZ, 15 abr., 1900: 2, grifos nossos)

O relato das vendas de assinaturas se estende pelas semanas seguintes.¹² O jornalista responsável pelo relato assume uma posição francamente simpática ao empresário, sempre apresentado com abundância de adjetivos positivos, no que se assemelha a uma espécie de aliança em prol desse objetivo comum. De imediato tratava-se da temporada lírica desse ano, num sentido mais amplo tratava-se da educação do povo carioca. É difícil dimensionar o

¹¹ O Paiz, 15 abr. 1900.

¹² Ver, por exemplo, O Paiz de 20 e 28 de abril de 1900.

sucesso das vendas a partir da leitura da crônica jornalística, pois esta é normalmente pintada de forma extremamente otimista.

Uma carta do empresário G. Sansone publicada pelo jornal *O Paiz* no início de maio dá a entender que o avanço das vendas não era tão otimista assim:

Cumpro o dever de agradecer calorosamente aos antigos assinantes do Lírico que renovaram até ontem suas assinaturas e aos novos que não quiseram esperar esse prazo para assinar os lugares que se achavam disponíveis. Aproveito a ocasião para desfazer alguns boatos que indivíduos ingênuos ou interessados vão espalhando, para fazer crer que me seria impossível trazer aqui a companhia lírica, sem ter alcançado pelo menos uma assinatura de duzentos contos. Declaro falsas e infundadas essas vozes; o resultado satisfatório que deu a assinatura nestes primeiros dez dias é garantia suficiente para me animar a ir buscar a companhia, o que farei no dia 16 do corrente, a bordo do vapor *Magdalena*; e, além disso, tenho a mais plena confiança no comitê de cavalheiros que me dispensou e continua a me dispensar o seu valioso apoio e *no bom gosto do público fluminense que nunca desertou dos espetáculos de verdadeiro valor artístico*. Tenho, pois, meios e elementos suficientes para manter com o público os meus compromissos de honra e tenho esperança que o meu passado pode servir de defesa e de garantia perante os Srs. Assinantes. (O PAIZ, 02 mai. 1900: 3, grifos nossos)

Em uma segunda carta, Sansone, prestes a embarcar para a Europa para buscar a companhia, reitera as afirmações da solidez de sua companhia e de sua capacidade para honrar os compromissos assumidos com o público carioca:

Retirando-me para a Itália amanhã, afim [sic] de fazer embarcar a companhia lírica, para a grande temporada deste ano, cumpro o dever de agradecer ao respeitável público desta capital os favores de que me tem cumulado e a grande aceitação que teve a assinatura, que tive a honra de abrir para a mesma temporada. Renovo a garantia de que a companhia satisfará o exigente e entendido público fluminense, pela alta competência e créditos firmados dos artistas que a compõem; reitero os protestos de que me desempenharei lealmente de todos os compromissos assumidos, e tenho o prazer de comunicar que, além das óperas novas já anunciadas, o público desta capital terá a satisfação de ouvir a ópera brasileira *Saldunes*, do maestro Leopoldo Miguez, a qual será levada à cena sob os auspícios do Centro Artístico. (O PAIZ, 23 mai. 1900: 3)

6. Considerações Finais

Este breve artigo dá ao menos uma ideia das contribuições possíveis do estudo da crítica musical, entendida num sentido amplo que engloba também a crônica da vida musical-teatral, para a musicologia brasileira. Um dos aspectos que exploramos aqui é a evidência da importância da ópera em vários planos da vida carioca. Essa importância é, ao mesmo tempo, documentada e construída pela crítica musical que, ao criar uma trama em torno da preparação da temporada de ópera proporciona a seus leitores uma espécie de espetáculo antes do espetáculo e comunica valores.

A reconfiguração da teia musical da cidade que ocorre na virada do século, em particular relacionada com o advento de novas formas de lazer ligadas às novas tecnologias e a uma nova sensibilidade que emerge dessa experiência, se vê especialmente elucidada a partir desse tipo de fonte. O jornal noticia os vários tipos de evento e, ainda que privilegie algum projeto, o expõe com o contraponto com as outras práticas e repertórios.

Para além das informações factuais e materiais, a crítica nos dá acesso aos projetos, às inquietudes e às sensibilidades. Essa dimensão qualitativa nos permite acessar outras temporalidades de forma especialmente significativa. É dessa dimensão que emerge o entendimento de quem somos e como nos tornamos o que somos, matéria para uma reflexão que nos permitirá escolher mais conscienciosamente os caminhos a trilhar.

Referências Bibliográficas:

CASCUDO, Teresa (Ed.). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols, 2017, pp. 133-158. EDMUNDO, Luiz [Luiz Edmundo de Melo Pereira da Costa]. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

FREIRE, Wanda Vilhena. *Dos cafés parisienses aos botequins cariocas*. Rio de Janeiro: Faperj, 2015.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2004.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Paschoal Segreto: “ministro das diversões” do Rio de Janeiro*, Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite o Rio de Janeiro da virada de século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VERMES, Mónica. A música no Rio de Janeiro no primeiro ano da República. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 10. 2014, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016. pp. 86-100.

VERMES, Mónica. The Music in the Theatres of Rio de Janeiro (1890-1900): Concert Series, Music Criticism and Conflicting Cultural Projects in the Early Years of the Republic In:

Salomé: la frontera entre el marco y el exceso¹

Silvia Glocer

Universidad de Buenos Aires

silvia.glocer@gmail.com

Resumen: En 1913, ante el anuncio de la puesta en escena de la ópera *Salomé* de Richard Strauss en el Teatro Colón de Buenos Aires, un grupo de mujeres pertenecientes a la élite dominante de la época, apoyadas por la prensa conservadora, peticionan ante el intendente de la ciudad, la prohibición de la obra. Este trabajo, intentó reconstruir el episodio y analizar los motivos que generaron el pedido, a partir de la recolección de datos tomados de: la prensa del momento, *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *Crítica*, *La Protesta*, *La Vanguardia*, *Caras y Caretas*, *El Tiempo*, *El Pueblo*, *El Diario*, *Tribuna*, documentos del Archivo de la Biblioteca del Teatro Colón y del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. Se vinculó el hecho con el marco sociopolítico de la década del '10, teniendo en cuenta las probables disputas intraélite y la voluntad política de la oligarquía por controlar el discurso artístico.

Palabras claves: *Salomé*. Richard Strauss. Oscar Wilde. Teatro Colón. Censura.

Abstract: In 1913, *Salomé* by Richard Strauss is announced at Teatro Colón in Buenos Aires. A group of women belonging to elite, supported by the conservative press, petitioned the Mayor of the city, the prohibition of *Salomé*. This article I tried to reconstruct the episode and analyze the reasons that generated the request. I collected data from the press of the moment, *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *Crítica*, *La Protesta*, *La Vanguardia*, *Caras y Caretas*, *El Tiempo*, *El Pueblo*, *El Diario*, *Tribuna*, and documents from the Archive of the Colón Theater's Library, and Historical Institute of the City of Buenos Aires. The fact was linked with the socio-political framework of the decade of '10, taking into account the likely intra-elite disputes and the political will of the oligarchy to control artistic discourse.

Keywords: *Salomé*. Richard Strauss. Oscar Wilde. Colon Theater. Censorship.

PRIMERA PARTE

De leyenda a *femme fatale*

Ni Marcos ni Mateo la mencionan por su nombre: sólo se refieren a ella como “la hija de Herodías” (MARCOS, 6: 22; MATEO, 14: 6). Será Flavio Josefo, un historiador judío en los comienzos de la era cristiana, quien denomine como *Salomé*, a aquella mujer que pidió -a instancias de su madre- la cabeza del Bautista en bandeja.² Según el relato bíblico -con sutiles diferencias entre los evangelistas (MATEO, 14: 1-12; MARCOS, 6: 14-29) - *Salomé* era hija de Herodías, quien engaña a su esposo -Filipo, tetrarca de Iturea y de la provincia de Traconite- con el hermano de éste, Herodes, tetrarca de Galilea. Juan el Bautista, había sido encarcelado y encadenado, por pregonar que Jesús era el profeta, y por acusar públicamente a Herodías de cometer adulterio. “No te es lícito tener la mujer de tu hermano” (MARCOS, 6: 18), condena Juan a Herodes. Éste ansiaba, a pesar del temor que sentía hacia el pueblo, matar a Juan. En la

¹ Este trabajo es una versión aumentada y corregida del que presenté en las VI Jornadas Estudios e Investigaciones Artes visuales y música, organizadas por el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, en 2004 con el título: “*Salomé*. Una mujer fin de siècle, entre el orden conservador y la modernidad.”

² Flavio Josefo. *Antigüedades judías*. Libro XVIII, Capítulo 5. Madrid: Akal Clásica, 2002.

celebración del cumpleaños de Herodes, Salomé, accede finalmente a bailar para él: “danzó en medio, y agradó a Herodes” (MATEO, 14, 6). El tetrarca, complacido, consiente en cumplir la promesa de satisfacer cualquier deseo a Salomé. Ella obediente, le pregunta a su madre qué puede pedir, y su madre decide: “la cabeza de Juan el Bautista” (MATEO, 14, 8; MARCOS, 6, 24). Herodes, temeroso manda a decapitar al Bautista. La cabeza fue entregada a Salomé quien se la muestra a su madre. Llegan los discípulos, lo entierran y corren a darle la noticia a Jesús. Hasta aquí el relato milenario.

La iconografía cristiana -Fra Angelico, Giotto, Lucas van Leyden y tantos otros- fiel al episodio evangélico, muestra una Salomé obediente, recibiendo la cabeza del Bautista de manos del verdugo y ofreciéndosela a su madre. Es durante el Renacimiento, con Tiziano por ejemplo, cuando comienza a perfilarse una Salomé protagonista, hermosa y altiva enfrentada a la cabeza cercenada. En el Barroco, Caravaggio se ocupa de ella en tres óleos: dos llamados *Salomé con la cabeza del Bautista* y *La decapitación de San Juan Bautista*. La joven Salomé resultó atractiva para otros tantos exponentes de las artes visuales como Emile Fabry, Gustave Moreau y Aubrey Beardsley.

También abordaron la historia pero la unieron a la música, Jules Massenet, quien estrenó en Bruselas en 1881, *Herodías*, sobre un texto de Milliet y Grémont teñido de otros matices y Giocondo Fino que compuso *Il Battista* una ópera en tres actos sobre libreto de Sabino Fiore, quien muestra una Salomé temerosa y a un Herodes malvado y asesino³.

Otra mirada a Salomé la tuvo el cineasta español Carlos Saura, quien envolvió a la tragedia en el sensual y poderoso baile flamenco y de ella dijo: “A mi me atrajo la historia de Salomé porque creo que es la única donde el amor, o si se quiere la pasión amorosa llevada al paroxismo, junto con la venganza, son el eje principal, son la sinrazón de toda la tragedia.”⁴

Mucho antes de Saura, en plena época victoriana, había cautivado a Oscar Wilde, quien retomó la historia atraído por *Herodías*, el segundo de los *Trois Contes* de Gustave Flaubert y las pinturas de Gustave Moreau: *Salomé dansant devant Hérode* (1876) y *L'Apparition* (1876).⁵ Wilde quedó impresionado por esa joven danzando en puntas de pie, hermosa y sensual, y por aquella que en *L'Apparition* señala la cabeza sangrante del Bautista. Entonces, la convirtió en una mujer perversa, incestuosa, vengativa y erotizada envuelta en una pecaminosa danza

³ Se estrenó en Turín, Italia en 1906, y en el Colón, el 20 de Agosto de 1910. Datos tomados del programa de concierto, Archivo Biblioteca del Teatro Colón.

⁴ Del parlamento del personaje el Director, en el film *Salomé*, de Carlos Saura, 2002.

⁵ Sobre la gestación de la obra *Salomé*, de Oscar Wilde, ver: Antonio Ballesteros González. “Decadencia y perversión: Oscar Wilde y la creación victoriana del mito de Salomé”, en: *Herejía y belleza (HyB): revista de estudios culturales sobre el Movimiento Gótico*. Nº 2. Madrid: Asociación Cultural Mentenebre, 2014, pp. 69-87.

oriental. A esta Salomé fin de siglo, otro destino le deparará su comportamiento. Desde el momento en que Wilde publica su obra – dedicada a su amigo Pierre Louys- en febrero de 1893, la misma se convierte en piedra de escándalo. La sociedad puritana inglesa y algunas ciudades católicas europeas se niegan a estrenarla. Originalmente escrito en francés, el drama fue finalmente estrenado en París en 1894 y traducido al inglés ese mismo año por Lord Alfred Douglas.

Ocho años más tarde, Richard Strauss asiste a la puesta del drama de Wilde en el Kleines Theater de Berlín. Impresionado por la temática y con la ayuda de su libretista Hedwig Lachmann, pondrá en música el controvertido drama del irlandés.

Dos problemas: el texto de Wilde y la música de Strauss

Si bien Strauss incursionó en el terreno operístico con *Guntram*, una obra de influencia wagneriana, podríamos afirmar que *Salomé* representa una bisagra en la historia de la música por muchos aspectos. En lo concerniente a la propia producción artística de Richard Strauss, fue su primer éxito operístico y además inauguró una forma de lenguaje expresionista que ampliaría años más tarde en *Elektra* (1908). *Salomé* es una ópera en un acto y cuatro escenas, compuesta en 1905 originalmente en idioma alemán. Despojada de obertura, el drama respeta las tres unidades aristotélicas. Mientras que los compositores clásicos y románticos habían mostrado su maestría en la creación y desarrollo de los temas, la orquestación se transformó en un arte de la demostración de las habilidades en compositores posteriores. Richard Strauss, heredero de Liszt, Berlioz y Wagner, imprimió a su estilo orquestal un enjambrado tejido en donde todos sus miembros participan en igualdad de condiciones. La crítica detractora lo describirá de esta manera:

Este compositor es el prototipo de la generación numerosa de espíritus desviados por una ambición loca y precoz, que después de Wagner no ha conseguido realizar nada nuevo y orgánico en el dominio de la composición melodramática. Han llevado hasta la hipertrofia los procedimientos exteriores del wagnerismo. (...) El wagnerismo, y sobre todo, el wagnerismo posterior a Wagner, del cual Strauss es el más eminente compositor, ha llevado a la música, que es de todas las artes la que menor poder de imitación posee, hacia la traducción de las cosas más contrarias a su espíritu.⁶ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

Las orquestas fueron adquiriendo formidables proporciones durante el postromanticismo. La técnica wagneriana de doblar una línea melódica con varios instrumentos o prolongar los sonidos en los bronce produciendo con ello una sólida textura, ocultando así

⁶ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

los timbres puros tras densas nubes sonoras, fue llevada a sus límites en ese momento de la historia de la música europea. Un crítico de Buenos Aires en 1913 describe de esta manera la orquestación de *Salomé*:

En cambio a Strauss no le basta con el real talento que posee para manejar su orquesta. Se apodera no tan sólo de todos los instrumentos que conocemos, de todos los que se han inventado después de 30 años, sino hasta de los ensayos informes que la industria produce: las cuerdas, las maderas aumentadas con un corno inglés grave, y los colores subdivididos hasta el exceso; las arpas en combinación con la celesta y el glockenspiel; el xilofón alternando para marcar los ritmos con los címbalos, timbales y tambores y hasta el órgano con un pedal grave sosteniendo toda esta muchedumbre sonora. Remueve turbulentamente este ejército de instrumentos, les hace recorrer toda la escala de sonidos perceptibles por nuestros oídos, amontonando las disonancias, prodigando los contrastes más groseros, atolondrando al público en vez de encantarlos, sorprendiéndolos, pero jamás conmoviéndolos, aplastándoles realmente bajo el exceso brutal de la sonoridad.⁷ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

En *Salomé*, una obra de menos de dos horas de duración, toda la tensión va ascendiendo a lo largo del relato hacia el momento en donde finalmente la protagonista logra poseer a Juan el Bautista (Iokanaán). De la boca del Bautista surgen las palabras que condenan a Salomé y a Herodías, su madre. Para poseerlo, para dominar esas palabras, ella se centra en la boca que tiene que besar. El texto, de gran belleza poética, hace que su personaje central sea sumamente interesante en términos psicológicos. La *Salomé* de Oscar Wilde es presentada como una heroína, una mujer liberada de la opresión de su padrastro y de su madre. A las palabras de Iokanaán, Wilde las carga de significado político. Escribe el crítico en 1913:

Y es que el poema en sí no es ni moral ni inmoral: es bello, nada más. Ciertamente su protagonista no tiene la gracia de la virgen dórica que inmortalizó el cincel helénico, ni el encanto de ciertas divinidades pelágicas: pero Salomé no es una diosa, es tan sólo una mujer, una bella mujer cuya naturaleza diabólica había menester del vigoroso talento de Oscar Wilde para alumbrar en pleno siglo XX todo los fuegos de que la anima el precario relato bíblico. Ahora bien, si el poema dramático se compusiera tan sólo de Salomé, la cuestión cambiaría de aspecto. Pero el poema no es tan sólo Salomé, como dice cierta crítica que arrastra en los excesos de su austeridad el pecado capital de sus exageraciones. En efecto, álzase de la mazmorra la figura sobrenatural del profeta, nimbada la cabeza de claridades místicas y habla por su lengua de trueno toda la grandeza moral que los sectarios de hoy no quieren escuchar.⁸ (CAAMAÑO, 1969: 169)

Estas son algunas de las frases, extraídas del libreto de la ópera, que congenian con esta observación del crítico: “Vendrá un día en que los reyes de la tierra sentirán espanto (...) ¿Dónde está aquella que se entregó a los capitanes de Asiria? ¿Dónde está aquella que se ha

⁷ *Salomé*, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁸ Crítica citada sin referencias en Caamaño, Roberto (ed.). *La historia del Teatro Colón (1908-1968)*: Buenos Aires: Editorial Cinetea, 1969, Vol. III. p. 169.

entregado a los jóvenes egipcios (...) Id y decidle que abandone el lecho de sus abominaciones, el lecho de su incesto.”

Desde el relato bíblico hasta el drama de Wilde pasaron varios siglos y el eje del conflicto se ha trasladado de la madre (Herodías) hacia la hija, Salomé. La joven ahora sensual, adquiere protagonismo convirtiéndose en paradigma *fin de siècle*. Salomé es en los comienzos del siglo XX una controvertida figura femenina en un mundo masculino. Desbordante de erotismo y venganza. Síntoma de degradación, degeneración, violencia social y monstruosidad. Probablemente, por eso, su final será tan dramático e infeliz como toda heroína de ópera. Aplastada bajo los escudos de los soldados de Herodes, esta mujer morirá. Igual que Carmen, igual que Manon.

SEGUNDA PARTE

El laberinto de la palabra y el lenguaje musical de *Salomé*

El discurso de la crítica, el utilizado en el análisis musical o el del historiador de música ha creado un metalenguaje específico con el devenir de la práctica, para llegar a certeras o confusas descripciones de las más diversas obras musicales. En esas descripciones se pueden encontrar estructuras inmanentes a la obra, o a sus procesos compositivos, o a la manera en que es percibida, o a sus relaciones con la historia. Pero ¿Cómo se escribe sobre música? ¿Cómo se la describe cuando no se usa un vocabulario técnico musical? ¿Con qué metáforas, con que imágenes, con qué comparaciones? ¿De qué discursos se toman las descripciones? ¿Cómo se determina que un sonido es áspero, duro, liso o blando? ¿Hay intervalos, melodías, acordes, más expresivos que otros, acústicamente justificados?

Frente al conflicto que provoca la ópera *Salomé* de Strauss, en su primera presentación en el Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires, la crítica furiosa, sobre todo la proveniente de los diarios *La Nación* y *El Pueblo*, como veremos más adelante, utiliza algunas metáforas e imágenes en relación al cuerpo enfermo. Años antes lo había hecho el crítico francés Pierre Lalo, quien de esta manera había escrito en el diario parisino *Le Temps*:

Hay sobre todo, en esa cerebralidad opresiva y dominadora, algo de excesivo, de crispado, de frenético, hay un germen mórbido, una fiebre, una neurosis. Un pasaje como el trino famoso que acompaña el supremo beso de Salomé en los labios muertos de Iochanaan, parece en su rareza glacial, en su obstinación triste, el producido de un delirio de la imaginación; y Salomé aparece, por momentos, como una alucinación violenta y magnífica.⁹ (EL PAÍS, 13 jun. 1910: 4)

⁹ Transcrito por *El País*, en *Salomé* de Strauss, el 13 de Junio de 1910, p. 4. El subrayado es nuestro.

Todas las críticas controvertidas escritas durante los hechos de 1910 y 1913 con respecto a la ópera *Salomé* en Buenos Aires, podrían categorizarse, siguiendo a Jean-Jacques Nattiez (1990), como discursos *impresionísticos*.¹⁰ Dentro de los modos de lenguaje no formalizados los *impresionísticos* son aquellos discursos que utilizan un estilo literario lleno de metáforas e imágenes. Según Nattiez, el analista no es neutral a la poiesis ni a la estesis, sino que las neutraliza en su discurso.¹¹ Lo vemos en la siguiente crítica:

El lugar, las cosas, los hechos materiales del drama, no tienen descripción en la música singular de ‘Salomé’, que se consagra por entero a expresar, mejor dicho, a representar de una manera sensible, con la variedad convulsa de sus extraños ritmos, de sus raros timbres, de sus tiempos superpuestos, de sus extraordinarias multiplicidades de sonos, el choque formidable de los instintos y sentimientos en que se incendian las pasiones de los personajes, y de donde surge terriblemente atroz, la sin igual tragedia.¹² EL TIEMPO, 14 jun. 1910: 1)

El crítico deja establecido claramente cuáles son las obras paradigmáticas en los comienzos del siglo XX:

Que se considere sin prejuicio las grandes obras de la música el ‘Orfeo’ de Gluck, ‘Don Juan’ de Mozart, ‘El barbero’ de Rossini, el rondó de ‘Duefa’, el primer tiempo de la sexta sinfonía de Beethoven, la cuarta escena del acto segundo de ‘Valkiria’, y tantas y tantas páginas debidas a la inspiración de los grandes maestros de todos los tiempos, y se comprobará que el verdadero carácter de la grandeza, de la belleza es la simplicidad de medios empleados para producir un gran resultado.¹³ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

Por su parte, Nathalie Heinich (2003), socióloga de arte contemporáneo se ha preguntado sobre cuáles son los límites del arte. ¿Qué está permitido en nombre del arte? El crítico de 1913 le hubiera respondido:

En las artes no todo es permitido al capricho del hombre, como hoy se cree con estúpida presunción. Es necesario que las concepciones de la fantasía sean fecundadas por los sentimientos elevados del alma. La obra de Ricardo Strauss es dramática y musicalmente la negación más radical de todo sentimiento superior.¹⁴ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12)

¹⁰ Según Nattiez, los lenguajes no formalizados son aquellos que no usan otro recurso que el lenguaje en una traducción de las características de la obra. Las otras categorías son: de *paráfrasis* si trasladan la obra al lenguaje hablado o escrito de una manera sobria; y *hermenéuticos*, cuando describen e interpretan.

¹¹ Siguiendo el modelo tripartito Molino-Nattiez, una descripción poética tienen en cuenta las intenciones del compositor y sus procedimientos creativos, un análisis estético describe conductas perceptivas dentro de un conjunto de oyentes, toma en cuenta la percepción y la recepción de la obra y el rol del auditor, mientras que, un análisis neutro o inmanente, propone describir las propiedades de una obra, independientemente de su génesis y de la manera en que es percibida.

¹² Clamor. *Salomé*, *El Tiempo*, Buenos Aires, 14 de Junio de 1910, primera plana.

¹³ “Salomé”, *La Nación*, 27 de Junio de 1913, p. 12.

¹⁴ “Salomé” en el Colón, *La Nación*, 24 de junio de 1913, p.12.

...

Y en referencia al texto de Wilde:

Hay en ella muchas cosas esenciales del genio alemán: pedantería y romanticismo, pesadez, sutilezas del peor gusto, una brutalidad que no se aplaca con la misma desteridad sencillamente portentosa del escritor, cosas todas lo más contrarias a nuestros gustos y tradiciones. (...) Hay en toda la producción literaria del autor inglés como en su vida misma, una inclinación tan grande, tan conciente, tan libremente aceptada hacia la perversión y lo paradójico, hay a la vez en el autor una conciencia tan clara y tan melancólica de sus tristes vicios de hombre y de literato, hay en todo él una mezcla tan curiosa de refinamiento y de ingenuidad, de sinceridad y de falsía, de brutalidad y de arte, que la excepcional figura de Oscar Wilde y sus obras producen a la vez los sentimientos más contradictorios.

Un sano criterio, ajeno a los desplantes que adornan a la juventud enamorada de todo lo nuevo y del arte modernísimo, como a las repugnancias que experimentan algunos por lo que es audaz y libre, tiene que ver con este poema, que es una parodia laboriosa del 'Cántico de los cánticos' escrita en el estilo de repeticiones que practicaron hace más de quince años los literatos franceses, un drama hábilmente hecho, de gran violencia trágica, repugnante por su sentimiento, y contrario a toda idea de belleza y de idealidad.¹⁵ (LA NACION, 14 jun. 1910: 10)

¿Cuáles son las objeciones que le hacen a Strauss? ¿Por qué lo atacan? En la tercera y última parte de este trabajo, analizaremos los escritos en la prensa de la época en torno al estreno de *Salomé* en el Teatro Colón de Buenos Aires, y veremos los valores consensuados de los críticos y a qué responden esos valores. *Salomé* infringe “las leyes de la moral y del buen gusto y los principios esenciales de lo bello.”¹⁶ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12) En la *Salomé* de Strauss efectos de sonoridad abundante provocan una tensión permanente en el oyente. Las melodías también están llenas de tirantez ayudadas por su aspecto quebrado de grandes intervalos de hasta más de una octava. Cromatismos, trémolos y armonías disonantes, anuncian la llegada de un nuevo lenguaje. Siendo Richard Strauss compositor de poemas sinfónicos, no escapan en *Salomé* los elementos programáticos y utiliza efectos sonoros de mucho realismo. Dice la crítica:

Strauss sólo trata de producir efectos físicos, efectos de sensación. Sabe pintar todo, hasta el degüello de San Juan Bautista, con los vanos artificios de su instrumentación y con la facilidad vulgar de su tesitura.¹⁷ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

También utiliza la técnica wagneriana del leit motiv para caracterizar a sus personajes. El momento más sensual y problemático de la obra llega con la danza de los siete velos, que

¹⁵ “Coliseo”, *La Nación*, 14 de Junio de 1910, p.10.

¹⁶ *Salomé* en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p.12.

¹⁷ *Salomé*, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

remata en la escena en la que ella recibe la cabeza de Iokanaán como premio. Así lo describe el crítico Miguel Mastrogianni:

Cierto es que la de Strauss es una intelectualidad tan despótica, tan imperiosa, que es difícil sustraerse a su efecto. Pero ella actúa sobre nosotros por la acción física, no por la emoción. En ese inmenso poema sinfónico, de una variedad que los más estupendos recursos de polifonista y de polirritmista hacen casi infinita, hay un orgullo agresivo, una especie de vértigo, una fuerza extraordinaria. Pero todo eso es exterior, es superficial; está desprovisto de profundidad de pensamiento, de sentimiento. Es la sonoridad, es una orquesta manejada por un talento extraordinario, la que crea el efecto, la que domina, la que subyuga, durante casi dos horas, pues, se ha sido deslumbrado, poseído por una fuerza nerviosa e intelectual; y sólo en algunos minutos – en la danza y en el monólogo final – una cierta sensibilidad ha circulado en medio de esa formidable arquitectura sonora. Y, a la verdad la compensación no es suficiente.¹⁸ (LA RAZON, 27 jun. 1913: 12)

Desde que Strauss manifestó sus deseos de poner en música la obra de Wilde, cierta crítica europea inició sus temibles ataques. *Salomé* fue representada por primera vez en Alemania en el Teatro de la Corte de Dresde, el 9 de diciembre de 1905, pero se luchó en torno a ella como en un momento se había hecho con Wagner y como se haría también con Schönberg. En Europa, antes del estreno, se multiplicaron los ataques por parte de los moralistas. Se lo acusaba a Strauss de poseer un espíritu depravado. Luego de la presentación, Strauss fue aclamado por parte de la prensa. Entonces, los críticos que se habían dirigido a Dresde con espíritu discrepante, y que previamente habían declarado que Strauss no podía ser un dramaturgo, y obstaculizar este emprendimiento del compositor para que retomara la creación de poemas sinfónicos, vieron defraudadas sus aspiraciones. Entonces volcaron nuevamente sus diatribas a la inmoralidad del libreto, renovando la antigua cuestión de la moral en el arte.

Las insinuaciones más péfidas, fueron lanzadas sobre el artista y su obra, desconocida aún! Se sacaron del arsenal el viejo stock de las armas que otrora habían sido dirigidas contra Wagner. Y ‘*Salomé*’ antes de conocer los fuegos de las baterías del escenario, debió sufrir rudos asaltos. Se batalló en torno de ella como antes se hiciera alrededor de ‘*Tannhauser*’, de ‘*Tristán*’.

La víspera del estreno los ataques se multiplicaron, sobre todo de parte de los ‘moralistas’. El furor de éstos no tuvo límites. Se desahogó en folletos en los que se maldecía a Strauss como un espíritu depravado. A pesar de todo, el público en la noche de la primera y de las subsiguientes representaciones acogió la creación de R. Strauss, con un entusiasmo indescriptible, delirante. Strauss fue aclamado por una ‘élite’ internacional, pues se hallaba representada toda la prensa musical europea y presentes todas las notabilidades artísticas alemanas.

En cuanto a la ‘cierta crítica’, que se había dirigido a Dresde con espíritu decididamente hostil, se hizo notar por sus diatribas. Se había decretado desde hacía tiempo, en ‘petit comité’, que Strauss no era un dramaturgo, que no podía ser un

¹⁸ M. El secreto de Susana y Salomé. *La Razón*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

dramaturgo. Se sabía, por ciertas indicaciones, que ‘Salomé’ representaría una nueva orientación del drama musical alemán. Luego, había que obstaculizar esta audaz tentativa y tratar que el compositor alemán continuara con los poemas sinfónicos. Pero los instigadores de esta campaña, adeptos de la santa rutina, vieron un tanto defraudados sus deseos. Entonces invocaron nuevamente la inmoralidad del libreto, renovando la antigua cuestión de la moral en el arte. Así crearon para la historia de la música dramática un caso: ‘Salomé’ íntimamente ligado al capítulo de la crítica retrógrada.¹⁹ (EL PAÍS, 13 jun. 1910: 4)

De esta manera quedó fundado un nuevo capítulo en la historia de la crítica controvertida: el caso *Salomé*, que no se hizo demorar en llegar al Río de la Plata.

TERCERA PARTE

Salomé en Buenos Aires. Una reconstrucción de la historia a través de las crónicas y la crítica musical

En 1908, anunciada para darse en el Teatro de la Ópera, en la Ciudad de Buenos Aires, *Salomé* fue suspendida a pedido de un grupo de damas de la aristocracia porteña.

Buenos Aires, 13 de Junio de 1908. Tenemos el agrado de pedir la cooperación de usted sobre una iniciativa, que seguramente aceptará con simpatía, porque interesa al decoro de la sociedad de esta capital.

La ópera ‘Salomé’ de Strauss no debe ser exhibida ante ella porque su argumento y desarrollo escénico son de intensa inmoralidad, por cuya causa fue rechazada cuando se pretendió ponerla en escena en Nueva York. El teatro de la Ópera se prepara a exhibirla próximamente: nos sentimos halagados con la persuasión de que las familias respetables de esta ciudad se abstendrán de autorizar con su presencia un espectáculo ofensivo de su pudor, y rogamos a usted se digne dirigirnos a la calle 25 de Mayo 307 la adhesión de usted y las otras que obtenga con su propaganda moralizadora.

Saludamos a usted con toda consideración: Teodolina F. de Alvear, Cipriano D. de Sáenz Peña, Enriqueta L. de Dorrego, Dámasa Zelaya de Saavedra, Isabel Peña de Udaondo, Teodolina Alvear de Lezica, Carlota Díaz de Vivar de Unzué, Josefina Bonorino Udaondo de Sojo, María Unzué de Alvear, Carolina S. de Atucha, Ángela Unzué de Alzaga, María C. de Santa Marina, Fidela Mackinley de Bary, Mercedes E. de Alvear, Etelvina Costa de Sala, Isabel M. de Alvear, Ana Elía de Ortiz Basualdo, María Carmen S. de Demaría, Rosa A. de Torquinst, Carmen Alvear de Christophersen, Clementina M. de Chas, Clara Leloir de Demarchi, Teodelina L. de Uriburu, María J. de Guerrico, Josefina L. de Udaondo, M. S. de Guerrico de Lamarca, Dolores Anchorena de Elorondo, Elvira de la Riestra de Lainez, Celina Atucha de Battilana, Elina V. D. de Peralte Alvear, María Elvira P. A. de Lainez, Josefa Fernandez de Paz, Condesa de Sena, Isabel Bonorino Udaondo, Julia Avellaneda, María Zapiola de Massera, Catalina Moreno de Brickmann, Enriqueta A. de Vivot, Celina Sáenz Peña de Villar, María Luisa M. de Ledesma, Clara A. de Allaría, Manuela A. de Viale, María Escalada de Jorge, Mercedes Anchorena de Nazar, Victoria Lezica de Pons, María I. de Nazar, Isabel C. de Martel, Victoria R. de Jiménez, Ernestina Ramos Mejía de Repetto, Elena T. de Muñiz, Telma Carreras de Garzón, Rosario M. de Doncel, Ventura Suarez, Mercedes Ureta, Zoraida Señorans.²⁰ (EL PUEBLO, 26 jun. 1913: 14)

¹⁹ Salomé de Strauss, *El País*, Buenos Aires, 13 de Junio de 1910, p.4.

²⁰ Reproducido en: Salomé en el Colón, *El Pueblo*, Buenos Aires, 26 de Junio de 1913, p.14.

En aquella época, el teatro de la Ópera estaba regentado por la Empresa de C. Bonetti a cargo de la Gran Compañía Lírica Italiana. “Los allegados a la empresa aseguran que se representará ‘Salomé’, en función extraordinaria. No lo creemos, a pesar de lo que aseveran los honorables portugueses.”²¹ (EL DIARIO, 20 jul. 1908: 7) En su columna *Vida Social*, diariamente aparecían en *La Tribuna*, notas que definían a los habitués de este teatro. “La sala de la Ópera, en la función de anoche, congregó un selecto núcleo de familias, con motivo de la representación de ‘Romeo y Julieta’. Recordamos haber visto, luciendo elegantes toillettes, a las señoritas: (...)”²² (DIARIO DE LA TARDE, 27 ju. 1908: 2), seguida de una extensa lista de célebres apellidos del patriciado argentino con la correspondiente descripción de su indumentaria. Era en la época, el principal teatro de ópera de la élite, junto con el Colón, de reciente inauguración. Con el tiempo, este último ocuparía el lugar hegemónico.

Las mayores acusaciones que aparecen en la prensa de 1908, con respecto al levantamiento de *Salomé*, están vinculadas a la empresa del teatro:

Después de ‘Thais’ puede representarse ‘Salomé’, aunque esta se empeñe en desprenderse de los siete velos durante el baile. Pero ya hemos dicho que ‘Salomé’ no se representará por la suficiente razón de que la empresa no tiene los elementos necesarios. Los abonados ¡pobres! Tendrán que conformarse con ‘Loreley’, ‘Romeo y Julieta’ y con el estrenito de anoche.²³ (EL DIARIO, 22 jul. 1908: 5)

...

¿Y ‘Salomé’? La pregunta podría extenderse a los demás estrenos que la empresa prometió este año con su informalidad habitual. Desde que se anunció la representación de ‘Salomé’ dijimos que ésta no se llevaría a cabo por la suficiente razón de que la empresa no tiene los elementos necesarios: orquesta, decoraciones, etc. La protesta de las señoras ha servido de pretexto, nada más que de pretexto, pues si los elementos a que nos referimos hubieran existido, ‘Salomé’ se habría presentado en funciones fuera de abono. Pero no hay tal. Repetimos que nunca se pensó dar esta obra, no obstante que algún portugués asegura haber visto las cuentas de las decoraciones...las cuentas pero no las decoraciones, ni los músicos necesarios. Para compensar esta burla la empresa de la Ópera ha hecho conocer a sus abonados ‘Thais’, ‘Mignon’ y ‘Romeo y Julieta’, debiendo agregarse las 8 representaciones de ‘Loreley’!²⁴ (EL DIARIO, 4 ago. 1908: s.p.)

Al respecto de la suspensión, un tono irónico envuelve las palabras del siguiente comentario:

A Richard Strauss le acaban de tomar el pelo sus amigos neoyorkinos en la forma siguiente: dice el Herald: ‘La música hace crecer el cabello; es así que el autor de Salomé es casi calvo, luego en sus partituras hay mucha música’. A lo cual añadiría

²¹ *El Diario*, Buenos Aires, 20 de Julio de 1908, p.7.

²² *Tribuna. Diario de la tarde*, Buenos Aires, 27 de Julio de 1908, p.2.

²³ *El Diario*, Buenos Aires, 22 de Julio de 1908, p.5.

²⁴ *El Diario*, Buenos Aires, 4 de Agosto de 1908.

un porteño vivo: ‘si Strauss es calvo que acuda a bonetti’, o a los siete velos de Herodiades. Pero ya también Bonetti le negará su apoyo: ha cedido ante la propaganda organizada por distinguidas abonadas y la famosa ‘Salomé’ no merecerá los honores de la representación en la Ópera. Hemos subrayado la palabra cedido porque hay malas lenguas que aseguran que nunca pensaron los empresarios del teatro de la calle Corrientes poner en escena la obra de Strauss, pues carecían de elementos para ello. Y así aparecen como muy respetuosos de sus favorecedores sin mayor esfuerzo. Si así fuera sería una ‘viveza’ más que habrá que anotar en el haber de los felices empresarios, pues felices pueden considerarse estos traficantes del arte que han tenido la suerte de dar con un público tan complaciente que paga precios elevadísimos por espectáculos que son mucho mejor presentados en teatros que no tienen tantas pretensiones. Ya pasaron los buenos tiempos de la Ópera, aquellos en que los elencos y el repertorio estaban en consonancia con lo que era nuestro primer teatro lírico: pasaron a la historia y, lo que es más triste, pasaron para no volver jamás. ¿Qué nos reservará todavía el porvenir? ¡Quién sabe!²⁵ (CARAS Y CARETAS, 8 ago. 1908: s.p)

Por su parte, el diario socialista *La Vanguardia*, lamenta lo ocurrido y aclara: “Haciendo una balance de lo prometido y lo cumplido por la empresa, sólo queda la deuda imperdonable de ‘Salomé’, de Strauss, la que hasta cierto punto no es del todo imputable a ella, pues son conocidos los factores que influyeron para privarnos de semejante acontecimiento artístico”²⁶ (LA VANGUARDIA, 9 ago. 1908: 5)

Un año después, en el mismo teatro se representó sin problemas la versión dramática de la obra de Wilde, por Ruggero Ruggeri y Lyda Borelli en el rol de Salomé (DILLON y SALA, 1999).

La ópera *Salomé* se estrenó finalmente en Buenos Aires, -exactamente dos años después de la protesta del año ocho-, el 13 de Junio de 1910 en el Teatro Coliseo realizándose seis presentaciones, con gran éxito de público.

Esta noche se realiza por fin el tan esperado estreno de ‘Salomé’, el drama en un acto de Oscar Wilde, puesto en música por Ricardo Strauss, Gemma Bellincioni, su creadora en Italia y en España, será la encargada de reproducir ante nosotros el emocionante y conturbador personaje que da nombre a esta tragedia. Encarecer la importancia de tan extraordinario estreno, nos parece innecesario.²⁷ (LA NACION, 13 jun. 1910: 10)

Los otros roles estuvieron a cargo de Virginia Guerrini, como Herodías, Mariani como Herodes y el barítono Auceschi como Iokanann, bajo la dirección del maestro Barone. “Los

²⁵ Columna Sostenidos y bemoles, Revista *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Año XI N° 514, 8 de agosto de 1908, s/p.

²⁶ *La Vanguardia*, Buenos Aires, 9 de Agosto de 1908, p.5.

²⁷ Coliseo, *La Nación*, Buenos Aires, 13 de Junio de 1910, p.10.

obstáculos que han retardado su llegada entre nosotros, han hecho más viva la curiosidad y más impaciente la espera.”²⁸ (EL PAIS, 13 jun. 1910: 4)

Esta primera presentación recibió críticas hostiles que recayeron tanto en la composición musical de Strauss como en el texto de Wilde:

Salomé. Este solo nombre basta para evocar las más ardientes controversias que se han suscitado en el campo del drama lírico en este último lustro, y hay que remontarse a las discusiones de gluckistas y piccinistas, o a las diatribas a que dio lugar Wagner, para encontrar algo que se le asemeje. Es del caso decir que en Salomé se unen dos coeficientes que son materia de discusión: El drama de Oscar Wilde, exposición teatral de morbosa necrofilia, y la extraña música de Richard Strauss, hija de un genio que tal vez hubiera sido clasificado de otra manera por Lombroso, si al propio tiempo de extravagantes desvarios en pugna con las reglas de la armonía y del contrapunto, no hubiese presentado páginas admirables por potencia de colorido, instrumentadas como solo un hombre dotado de talento extraordinario puede hacerlo. Y precisamente, estas páginas colosales, que se imponen por su maestría con que están concebidas y que afianzan conocimientos profundos de la técnica musical y de los recursos de la polifonía instrumental, obligan a aceptar, como artículo de fe, sin discusión y cobijadas por ellas, cosas incoherentes que escapan a todo análisis...²⁹ (LA PRENSA, 14 jun. 1910: 11)

...

Anoche, ‘Salomé’, en una traducción italiana donde ‘femme’ equivale a ‘mostro’, exactamente, la íntima idea de Oscar Wilde, demasiado anormal para haber escrito en francés esta tragedia, enorme y vacía. La música de Strauss, una ultramúsica, exaspera hasta la demencia las exageraciones de la versión y favorece cualquier contrasentido de los intérpretes. Así aquello fue, en la escena de delirio de hipérboles inadecuadas al ambiente sombrío y perverso de la concepción original; y en la sala, al final, y en la calle, una comedia deliciosa preferible a la mujer crónica, - que pueda copiarse de Kufferath.

Estuvieron todos los snobs y las snobinesas de la ciudad. En virtud del gracioso derecho de haber pagado precios risibles a la reventa de localidades, -rapaz como nunca,- sus diálogos, polílogos, continuos y contradictorios, adquirieron el alto valor de las opiniones bien fundadas,- que se caracterizaron por el silencio, prudente hasta la sabiduría, entre tanto desconcierto de actitudes fotográficas y de ridículas equivocaciones. En verdad, no hay palabras discretas para los loros y las cotorras; y lo mejor sería callarse, si no tuviéramos el deber de hablar. Seremos sinceros, para redimir las faltas en que incurriremos, ante el respetable criterio de la pajarería reinante.

Es lo cierto que sobre esta obra extraordinaria, falsa, poderosa y pintoresca, sin animación real, -no hay impresiones sinceras. Quien no sea músico, y buen músico, bien preparado, para seguir en la prodigiosa orquesta de Strauss la infinita diversificación de los temas, tendrá que someterse a un humillante dilema: o rendirse al juicio ajeno, o confesar que la profecía de Yokahanam y la danza de los siete velos no compensan bastante el penoso esfuerzo de atención, que requiere la incesante y fatigante movilidad de la sinfonía. De nuestra parte, -sobre esta primera audición, a pesar de haber sido privilegiados oyentes de los ensayos y no obstante el previo deletreo de la partitura de piano y canto,- nos remitimos al dictamen del maestro Barone: él sabrá, solamente, él sabrá...³⁰ (EL PAIS, 14 jun. 1910: 4)

²⁸ “Salomé” de Strauss, *El País*, Buenos Aires, 13 de Junio de 1910, p.4.

²⁹ Salomé, *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de Junio de 1910, p.11.

³⁰ Equis, *El País*, Buenos Aires, 14 de Junio de 1910, p.4.

Por su parte, los intérpretes, y la empresa, salieron ilesos del episodio:

Ya hemos dicho que la Bellincioni fue la heroína de la jornada, haciendo una ‘Salomé’ que difícilmente se podrá superar, y agregaremos que el maestro Barone, al concertar y dirigir la obra, y el tenor Mariani y el barítono Anceschi en sus respectivos papeles, se han hecho dignos de franco aplauso.³¹ (CARAS Y CARETAS, 18 jun. 1910: s.p.)

...

Del éxito de la representación de anoche dieron elocuente prueba las muestras de aprobación que dio el público al finalizar el espectáculo, aplaudiendo entusiastamente y llamando a escena un sinnúmero de veces a dos artistas y con especialidad a la señora Bellincioni y al maestro Baroni, a quienes se hizo objeto de calurosas manifestaciones. No debemos terminar, sin dirigir una palabra de congratulación a la empresa que ha realizado un magno esfuerzo en su laudable empeño de dar a conocer al inteligente público de Buenos Aires, sometiendo a su juicio y fallo, una de las obras más discutidas y de mayores méritos musicales de los últimos tiempos.³² (EL TIEMPO, 14 jun. 1910: 1)

...

También es cierto que su difícil realización material ha sido de todo punto de vista feliz. La orquesta bajo la dirección del maestro Baroni, a quien ha cabido el honor de presentarla en nuestro público, y que lo ha hecho un extraordinario acierto, mantuvo siempre despierto el interés del público durante la hora y media que duró su audición; milagro que hay que tenerse en cuenta tratándose de una obra de esta naturaleza. Sus principales intérpretes fueron la Bellincioni y el tenor Mariani, que crearon la obra con grandísimo éxito en Italia. La señora Bellincioni, cuya interpretación merece una crónica aparte que no dejaremos de hacer, ha creado una terrible parte con un talento que sólo fue igualado por su gran resistencia. Hemos de señalar en detalle la labor inteligentísima de esta artista, que tiene el gesto y la figura ideales de la Salomé de la leyenda, de la princesa cruel, enamorada hasta el paroxismo de la locura erótica, perversa por la violencia de sus deseos. La señora Bellincioni ha dado un relieve punzante a dos escenas: al diálogo con San Juan, principalmente, y la brutal escena final. Su arte hace disculpables algunos momentos chocan con el más elemental buen gusto. El tenor Mariani dio a la figura de Herodes todo su color grotesco y los demás intérpretes, entre los que hay que citar en primera línea a la señora Guerrini, intervinieron con corrección y eficacia. El teatro estaba extraordinariamente concurrido y se aclamó a los artistas con gran entusiasmo exigiéndose su presentación muchas veces cuando terminó el espectáculo. El éxito ha sido grande y la empresa que ha realizado un esfuerzo de tal magnitud, bien merece la aprobación y la confianza de su público.³³ (LA NACION, 14 jun. 1910: 10)

Tres años más tarde: Salomé en el Colón

El santoral de la iglesia católica determina que el 24 de junio es el día de San Juan, el Bautista. Coincidentemente con la fecha, se produce en Buenos Aires, en 1913 una singular protesta. Como espejo de lo ocurrido en Europa con las sucesivas prohibiciones de la ópera y el drama en cuestión, algunas mujeres de la sociedad porteña, le solicitan al Intendente de la

³¹ Salomé, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Año XIII, N° 611, 18 de Junio de 1910, s/p.

³² Clamor. Salomé, *El Tiempo*, Buenos Aires, 14 de Junio de 1910, primera plana.

³³ Coliseo, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de Junio de 1910, p.10

Ciudad de Buenos Aires Dr. Joaquín Samuel de Anchorena, que interrumpa la inminente representación.³⁴

No se sabe aún si la obra de Strauss será puesta en escena esta noche en el Teatro Colón. Ayer por la tarde se apersonaron al intendente municipal las Sras. Ema Van Praet de Napp, Dolores Lavalle de Lavalle, Ernestina Ortiz Basualdo de Llavallol, Elisa Lopez de Aranda, Susana Casares de Llobet, Ernestina Llavallol de Acosta y otras, quienes en nombre propio y de un grupo numeroso de familias abonadas solicitaron que no se lleve a cabo la anunciada representación de ‘Salomé’. El intendente municipal les manifestó que en la tarde de hoy tomaría una resolución al respecto, después de cambiar ideas con el empresario y con la comisión del teatro. Si se representara ‘Salomé’ en funciones extraordinarias, el público tendría en este último caso plena libertad para optar entre asistir o no, y puesta en este terreno la cuestión, perdería su interés social para ser exclusivamente un asunto de interés artístico.³⁵ (LA NACION, 26 jun. 1913: 14)

¿Qué motiva el pedido? “La misma calidad de la pasión perversa que la anima y del ambiente fastuoso que la rodea hace de su drama un espectáculo inadecuado para cierta parte del público, especialmente en su versión lírica, por la realidad plástica que le da la escena y por el carácter mismo de la música”³⁶ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12). Esta problemática ópera está anunciada para efectuarse durante la Sexta Temporada del Teatro Colón, en las funciones de abono de los días 26 y 28 de Junio. Las damas de la sociedad, encontrarán eco en la prensa conservadora, que apoyará su campaña.

Sigue anunciándose para mañana en el cartel del teatro municipal el estreno de ‘Salomé’, sin que al parecer la empresa se decida a modificar el grave error que importa incluir en el elenco semejante producción. Un teatro que vive de un abono efectuado antes de iniciarse la temporada, es decir que se mantiene con una concurrencia casi invariable; un teatro que debe considerarse como uno de las actividades más elevadas de nuestra sociabilidad, no debía ofrecer a su público espectáculos como el anunciado para mañana, que no sólo hieren el sentido de lo bello y de lo artístico, sino que van contra el pudor y la decencia y los sentimientos normales de la sociedad.³⁷ (LA NACION, 25 jun. 1913: 14)

Aunque recriminando el comportamiento que durante los hechos de 1910 había tenido el diario *La Nación*, el diario *El Pueblo*, publicación vinculada a la iglesia católica, saluda con regocijo a su aliado en la cruzada de 1913:

³⁴ Se consultaron las actas de sesiones del Consejo Deliberante pero no hay registro del hecho. Tampoco quedó registro en las Memorias de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires de 1913 ya que no se publicaron ese año.

³⁵ “Salomé” en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 26 de Junio de 1913, p.14.

³⁶ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

³⁷ En el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p.14.

Alguna vez habíamos de tener que aplaudir a ‘La Nación’. En su número de ayer se pronuncia este colega contra la representación de ‘Salomé’ en el teatro Colón, dando razones que destruyen todas las urgencias que se ha pretendido excusar ese nuevo paso en falso de la empresa del señor Ciachi.

La actitud de ‘La Nación’ es tanto más de apreciar cuanto que no solamente echa por tierra los argumentos de gente extraña a su redacción³⁸ sino los propios, todos aquellos que adujo cuando la sociedad de Buenos Aires puso enérgicamente su veto a la representación de tal obra en la Ópera³⁹.

Tuvimos entonces el sentimiento de no contar con la ayuda de la propaganda de ‘La Nación’, pues el recuerdo que hace en su juicio de ahora de otro también adverso a ‘Salomé’ que insertó hace tres años, no le impidió contemplar con toda clase de prevenciones aquella resistencia de las damas ni aun atacar a sus presuntos inspiradores. Las causas justas, sin embargo, se imponen tarde o temprano. Esta es la consoladora reflexión que nos sugiere la por esta vez, laudable conducta del colega, que aprecia la representación de ‘Salomé’ en los términos que gustosos reproducimos a continuación: (...).⁴⁰ (EL PUEBLO, 25 jun. 1913: 4)

Al mejor estilo de los boicots, el diario católico proclama:

Si a última hora no se adopta por la intendencia alguna resolución en contrario, esta noche será representada ‘Salomé’ en el Colón. Hablamos ayer ampliamente a este respecto. Recordaremos hoy un documento que circuló cuando la anterior tentativa para hacer aceptar a nuestra sociedad la obra mencionada. Llevan las firmas de damas que representan mucho entre nosotros, algunas de ellas que han fallecido ya, por lo cual podrá creerse que hablan a sus descendientes desde la tumba; y contiene la palabra de orden, el santo y seña, cabe decir, a que deben ajustar su conducta las familias, frente a la representación de esta noche. Esa palabra de orden es la de no concurrir. Han creído los empresarios; cree la comisión representativa de la municipalidad; parece creer también el intendente que los serios reparos opuestos a ‘Salomé’ no son atendibles. A este desprecio de tan respetables exigencias contéstese con el vacío. Como él se produzca en la forma que puede hacerlo la alta sociedad de

³⁸ Justamente, durante esos días, el diputado socialista Nicolás Repetto presenta a la cámara un proyecto que irrita a la gente de *La Nación*: “El diputado Repetto es un enemigo encarnizado de los periodistas. Siguiendo esta inclinación de su espíritu presentó ayer a la cámara una iniciativa muy original: quería saber por medio de una interpelación al ministro del interior: 1º ‘A cuanto asciende el número de empleados públicos nacionales que desempeñan cargos en las redacciones de los diarios’. 2º Si el poder ejecutivo considera que hay o no incompatibilidad entre ambos cargos, y en caso afirmativo, cuáles son las medidas que ha adoptado para normalizar la situación’.(...) La interpelación del Sr. Repetto, desprovista de toda verdad en sus fundamentos, y absurda dentro del criterio legal, mereció, sin embargo, palabras elogiosas por parte de algunos diputados y fue pasada a comisión con el objeto, según estos mismos adherentes, de que no se malogre.” En: *El socialismo y los diarios, La Nación*, Buenos Aires, 26 de Junio de 1913, p.8. El diario socialista *La Vanguardia*, reafirmando la idea de Repetto, el 29 de Junio de 1913 escribe: “El mal está muy extendido, y a combatirlo en general se dirigen los esfuerzos socialistas. Pero el caso de ‘La Nación’ es único en el país, y seguramente en todo el mundo. Habrá en todas partes periodistas-empleados, pero ningún diario llegará a tener la mitad de su personal - sobre todo si es tan numeroso como el de ‘La Nación’ - ubicado en las reparticiones públicas, ocupando puestos generalmente bien rentados, que aquí, más que en cualquier otro país, no son precisamente el premio de la competencia y de la laboriosidad.”

³⁹ Se refiere a la parte elogiosa de la crítica de *La Nación* aparecida el 14 de Junio de 1910, con afirmaciones como: “El teatro estaba extraordinariamente concurrido y se aclamó a los artistas con gran entusiasmo exigiéndose su presentación muchas veces cuando terminó el espectáculo. El éxito ha sido grande y la empresa que ha realizado un esfuerzo de tal magnitud, bien merece la aprobación y la confianza de su público” (...) “Pero cualquiera que sea la opinión que se tenga de la obra, ya sea considerándola desde el punto de vista dramático o musical, no hay que negar que produce una impresión muy viva, que interesa por su indiscutible poder, por su color y por su animación.”

⁴⁰ Alguna vez había de ser, *El Pueblo*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p.4. Transcribe a continuación textualmente la nota de *La Nación* del día 24 de Junio de 1913.

Buenos Aires, se verá que no hay empeño que valga en el sentido de deprimir y abatir la voluntad de los que tienen derecho para imponer la ley a estos respectos, puesto que son los que costean las representaciones del Colón. Las razones que se expusieron en la circular que vamos a reproducir, subsisten hoy con tanta fuerza como ayer. El público decente de Buenos Aires no pudo tolerar que se representase ‘Salomé’ en el primer teatro de esta ciudad, en la fecha en que aquel movimiento se produjo, la Ópera. Tampoco puede tolerarlo ahora. [a continuación transcribe la circular del 13 de Junio de 1908, y continúa].

A lo que se desprende de las opiniones y la actitud de este núcleo selectísimo de damas, tenemos que añadir las líneas con que insiste ayer ‘La Nación’ en su reprobación anterior de la representación de ‘Salomé’ en el Colón [A continuación reproduce la nota completa que bajo el título *En el Colón*, había aparecido en *La Nación* el día anterior].⁴¹ (EL PUEBLO, 26 jun. 1913: 2)

El Pueblo, bajo el título *Espectáculos Públicos*, indicaba en todos sus números: “Los teatros están llenos de representaciones inconvenientes. Los jefes de familia, si quieren conservar entre los suyos las virtudes características del hogar argentino, no pueden prescindir de indicarles con discreción y cautela los espectáculos a que deben abstenerse a concurrir.”⁴² (EL PUEBLO, 25 jun. 1913: 4). Y a continuación realizaba una clasificación con letras, que luego colocaba al lado del título de cada obra publicada. *Salomé*, anunciada para el 26 y 28 en el Teatro Colón, recibe de parte del diario de moral de sacristía, las letras M y P. La primera significaba: “mala, las de tendencia contraria a la verdad religiosa o a las normas generales que de ella fluyen para la vida”; la letra P, por su parte significa: “pornográficas, las que colmen la medida en el sentido de la inmoralidad”. *Salomé* es pues, mala y pornográfica. Y es contraria a la idea de que las prácticas artísticas se guardan en templos aislados de las tensiones culturales. *Salomé* en el Teatro Colón significa una profanación y por ello esta presentación se lee como atentado de lo sagrado. *Salomé* es síntoma de la degradación, de la violencia social, ya sea porque su música es considerada escandalosa o porque causa escándalo el texto de Wilde y la escena de la danza de los siete velos. Todo esto es un conjunto que amenaza a la alta cultura.

La élite ilustrada

La sociedad argentina a comienzos del siglo pasado, conformada con el legado de la colonización española y la enorme ola inmigratoria que había comenzado el siglo anterior, tenía en 1913, un 30% de población extranjera, distribuida en forma desigual por el territorio. Así, en la Capital Federal, el 50% de la población provenía del viejo mundo, en un 80% de origen latino. Una elite ejercía el poder no sólo en el plano político y económico, sino también cultural.

⁴¹ *Salomé en el Colón*, *El Pueblo*, Buenos Aires, 26 de Junio de 1913, p.2.

⁴² *El Pueblo*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p.4.

Este grupo dominante, eje de la sociedad, ordenaba en función de sus normas y valores. Sus miembros la gente de apellido distinguido, “formaban parte de una oligarquía ‘natural’, de una elite histórica que todos los argentinos reconocen y respetan” (ROUQUIÉ, 1981:48). La base de su poder social radicaba en la propiedad de la tierra. Este patriciado, creído de haber conducido al país a la prosperidad, consideraba poseer como derecho adquirido el manejo de su destino y toda acción ligada a proteger la moral y las buenas costumbres. La oligarquía liberal, europeizante e ilustrada, volteriana y anticlerical, defendía sus privilegios y se apoyaba en los principios de la filosofía positivista. Es en este período cuando en Buenos Aires, la “segunda París”, se construye uno de los teatros de ópera más importantes del mundo. “La construcción del edificio del Teatro Colón, proyectado por el gobierno de Juárez Celman, simbolizó no sólo la preocupación por el goce estético, sino, más aún, el afán de construir los cuadros para el desarrollo de una existencia convencional en los más altos niveles de lujo” (ROMERO, 1965:71).

Hacia el año 1600, coincidentemente con la composición de la primera ópera en el inicio del Barroco europeo, se había diseñado y construido en Parma, un nuevo modelo de ámbito escénico: el teatro “a la italiana”. La particularidad de esta nueva dimensión espacial es su sala organizada como “un salón de fiestas mundanas: en consecuencia, abandona la gradería cosmopolita. El piso y la orquesta es ocupado por el Príncipe y su corte: periféricamente en herradura, se superponen las galerías de palcos, balcones, tertulia... y paraíso. Más tarde, el soberano se muda al palco central, óptimo, y la corte lo acompaña y sube; la platea entonces se relega a la burguesía.” (BREYER, 1968: 44). En aquel mundo de concepción barroca, donde nace la ópera, se define el espacio que separa el ámbito de los espectadores del de los actores. Estas marcadas delimitaciones de territorio, perduran en el tiempo, y se reflejan en nuestro principal centro de ópera, a la sazón construido “a la italiana”. En el *palco bandeja*, llamado también *platea balcón*, con capacidad para 34 personas, se ubican las autoridades nacionales y sus invitados con motivo de las celebraciones patrias o de alguna representación especial. En este mismo nivel, al lado de la embocadura de escena, a derecha e izquierda se encuentran el palco presidencial privado y el del Intendente (actualmente Jefe de Gobierno) de la ciudad de Buenos Aires. Los palcos privados (del presidente y del Jefe de Gobierno) están compuestos por el palco propiamente dicho, con capacidad para 20 personas, un recibidor, una sala de estar y dos baños. La planta desarrollada en forma de herradura, en donde se ubica la platea, bordeada de palcos hasta el tercer piso. Las localidades de *Cazuela*, se ubican en el 4° piso, las de *Tertulia*, en el 5°, las de *Galería* en el 6°, y el *Paraíso* en el 7° piso. En efecto, sólo apellidos

distinguidos figuran inscriptos en la lista de abonados a los palcos y plateas en el programa de concierto de la época: María Unzué de Alvear, Mercedes C. de Anchorena, Rosa A. de Torquinst, Roque Saenz Peña, Elisa F. de Juárez Célman, Cecilio López Buchardo entre tantos otros⁴³.

Claro que por la tertulia aparecen ciertos apellidos nuevos, algún Pelleschi, Pawlosky o Schudt. Pero de los pisos altos: cazuela, galerías, tertulia, paraíso, no se puede –aún hoy– descender a los círculos escogidos. Clausuradas puertas aseguran la incontaminación; a la altura suben muchos melómanos sin mayores recursos ni influencias, por escaleras angostas y desnudas, para estar de pie, o sentados en butacas harto estrechas e incómodas. (SANGUINETTI, 1967: 70)

Revisando los costos de las entradas, podemos entender la imposibilidad de cierta parte de la sociedad de asistir a este recinto.

En 1908 un abono a 10 funciones vale \$1000 con derecho a 4 entradas de palcos altos, y 40 pesos el abono a una tertulia. Pensemos que el sueldo de un peón oscila entre los 30 y 40 pesos, sin sábado inglés, vacaciones ni aguinaldo. En 1913 un abono a 14 funciones costará 875 pesos (palcos bajos y balcón con 4 entradas) y 30 pesos (tertulias 2ª fila). Agréguese a esto los gastos devengados por el vestuario exigido por la empresa para concurrir a las funciones, y se tendrá completo el panorama de exclusivismo social que reina en el teatro desde el principio. (MATAMORO, 1972: 29,30)

Por eso, *Salomé* será “ante nuestra sociedad elegante (...) como un desafío a los abonados, a su sentimiento de lo bello y a sentimientos más hondos y respetables aún”⁴⁴ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12), “un espectáculo inadecuado para cierta parte del público.”⁴⁵ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12). Por eso, la propuesta fue presentar a

‘Salomé’, en función [extraordinaria] a la que no tienen para qué asistir las muy numerosas familias abonadas en concepto de dar a sus hijas la diversión y la educación del arte lírico. No nos oponemos a la representación de la obra de Strauss, sino a su inclusión en una serie de espectáculos que debe ajustarse a las exigencias, siquiera excesivamente rigurosas, de un público especial y determinado.⁴⁶ (LA NACION, 25 jun. 1913: 14)

A diferencia de otros estrenos controvertidos ocurridos durante el mismo año, como el *Skandalkonzert* en Viena y la *Consagración de la primavera* de Stravinsky en París, no fue una cuestión específicamente acústica la que ocasionó la protesta porteña. De los primeros motivos

⁴³ Programa de concierto. Junio 1913. Archivo Teatro Colón.

⁴⁴ *Salomé* en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p.12.

⁴⁵ *Salomé*, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁴⁶ En el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p. 14.

que sostienen el argumento del pedido de censura, surgen dos vértices importantes: por un lado la herida hacia lo bello y lo artístico, y por el otro el atentado a la moral. Pero al profundizar sobre el episodio, aparecen otros temas: la administración del Colón en manos de una empresa privada, algunos problemas paralelos que tiene Anchorena en su gestión como intendente de la ciudad, el miedo a la degeneración -provocada por el texto de Wilde- en vinculación directa con la gran ola inmigratoria.

El reclamo se hizo desde y con la ayuda de la prensa conservadora. El poder de la prensa no es una novedad de nuestra época. También en tiempos de la *Salomé* de Strauss jugaba un poderoso papel de infiltración ideológica. A través de ella “el grupo dominante incluso puede ‘controlar a distancia’ los asuntos públicos y la evolución de la sociedad, después de haber dictado su código social y su concepción de la existencia a los grupos intermedios.” (ROUQUIÉ, 1981:51). Dirá el diario socialista *La Vanguardia*: “‘La Nación’ ha encontrado el medio de conciliar su viejo papel de comadrona del mitrismo⁴⁷ (ahora representado por la Unión Cívica) con el de órgano de la mayoría oligárquica”.⁴⁸ (LA VANGUARDIA, 23-24 jun. 1913: 1). No en vano, en los momentos candentes de la discusión acerca del estreno de *Salomé*, aparecen en un periódico los siguientes pensamientos:

La cultura, que es el barómetro de los pueblos, ha dado formas para resolver los conflictos suscitados entre individuos o instituciones. Y la misma cultura cuando puede ser un instrumento del talento permite decir todo, hasta lo indecible, dando a la expresión intenciones veladas que no por ser amables a la simple consideración, debe de llevar en su fondo la más brava de las rebeldías y la más molesta de las reconvenciones. El periodismo como institución docente que lleva muchas veces el apasionamiento en sus críticas, es el más propenso a variar el tono conciliador y persuasivo que debe usar en todas las cuestiones que merezcan el comentario. Es humano apasionarse por los asuntos que rozan los fundamentos de un ideal cualquiera o que caen en la vulgaridad del personalismo, pero es más decisiva y más elevada la réplica cuando el espíritu y el pensamiento buscan la cumbre para mirar desde allí sin otro criterio que el de la verdad y el de la tolerancia. La diatriba es un arma que no esgrimen los hombres sinceros y conscientes. Devolver injuria por injuria es un procedimiento que acusa bajeza de alma y falta de toda noción de cultura elemental, de esa cultura que necesariamente tiene que ejercer de contralor en exaltaciones partidistas o a las opiniones avanzadas hay que oponer una buena dosis de tolerancia sin que esto quiera decir cobardía.

La frase común de que ‘lo cortés no quita lo valiente’ viene bien en estos momentos en que parece que la incultura se empeña en ofrecernos espectáculos poco edificantes, y en que los cerebros más equilibrados han perdido la orientación de sus mirajes. El insulto usado como retribución de conceptos vertidos no convence a nadie. Y sería de desear que no olvidaran este común privilegio de buen sentido, los que agraviados por una consideración cualquiera vuelcan sobre las columnas de los diarios los adjetivos más repudiados por la cultura ambiente.⁴⁹ (DIARIO DE LA TARDE, 28 jun. 1913: 2)

⁴⁷ Se refiere a las ideas de Bartolomé Mitre, fundador del diario *La Nación* en 1870.

⁴⁸ En: “El órgano de la mayoría oligárquica”, *La Vanguardia*, 23 y 24 de Junio de 1913, primera plana.

⁴⁹ La diatriba, *Tribuna, Diario de la tarde*, Buenos Aires, 28 de Junio de 1913, p.2.

El espíritu barroco

Según José Luis Romero, barroca fue la concepción de la ópera y barroco el marco en el que debía desarrollarse: la sociedad, los palacios, sus jardines, las fiestas, los tocados, las luces, creaban una “atmósfera irreal” (ROMERO, 1984: 225). La ópera daba “testimonio de que la vida no era sólo como se la vivía cotidianamente sino también así como en el tablado se la representaba. Lo que era cierto para toda suerte de espectáculo teatral se acentuaba pronunciadamente en el espectáculo operístico” (ROMERO, 1984: 226). En esa capacidad dual para representar la vida -la realidad cotidiana junto con una imagen de idealización-, reside su concepción barroca. La ópera “prosperó en las cortes porque era en ellas donde predominaba la imagen cortesana de la vida: una ilusoria imagen que se esforzaba por negar la existencia de la realidad cotidiana y convalidaba el maniqueísmo de quienes creían pertenecer al mundo de elegidos, hechos para vivir en la dulce irrealidad de la perfección y la belleza.” (ROMERO, 1984: 228). En la irrealidad barroca todo estaba “convenido para que no se filtrara la perversión y la vulgaridad del realismo, todo cuidadosamente pensado para que las pasiones fueran espirituales, los impulsos nobles, los apetitos moderados, los gestos medidos, las palabras cortesanas”. (ROMERO, 1984: 229). Con ideales barrocos, el periodista de *La Nación* escribe:

El teatro es uno de los ornamentos de la vida social. Se ha dicho con frecuencia que si no existiera habría que inventarlo para mantener en el público el gusto de las dulces ficciones de la idealidad, de la moralidad y de la belleza. Estamos dispuestos a considerar con indulgencia todas las formas del arte que revelen la ingeniosidad del espíritu, que acusen el poder del trabajo, de la actividad y de la buena voluntad de los artistas; paralelamente consideramos también de nuestro deber protestar contra los espectáculos que con un fin exclusivo de desenfadada notoriedad y de galopante avidez del éxito, infringen las leyes de la moral y del buen gusto y los principios esenciales de lo bello.

No es una guerra de sacristía la que hacemos a ‘Salomé’. El asunto implica desde luego un problema general de estética. Lo bello es un dominio independiente de lo moral, bien lo sabemos. Pero ‘Salomé’ como lo dijimos cuando esta obra se estrenó hace tres años, es una producción fundamentalmente fea y chocante, antiestética, que va contra el orden natural de los sentimientos esenciales del corazón humano, cuya representación deja por lo tanto en el espíritu una incurable impresión de disgusto. Hay que decirlo bien alto. No es el espíritu lo que falta a nuestro tiempo: es la intrepidez de la conciencia, el valor moral necesario para afirmar sin ambages los derechos de la belleza y de la moral, cuando quieren ser conculcados por autores sin muchos escrúpulos. Sin dolernos demasiado del espíritu del tiempo que atravesamos, podemos sin embargo considerar con alarma las tendencias actuales que llevan el arte hacia un mundo complicada de bajas pasiones, de sentimientos mezquinos y antinaturales, de ideas inconfesables, lejos de las serenas ficciones de la idealidad que fue en todo tiempo el orden natural en que el arte se ha desarrollado.⁵⁰ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12)

⁵⁰ Salomé en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p. 12.

Esta concepción estética se instala en el Río de la Plata trescientos años después del estreno de la Eurídice de Peri y el Orfeo de Monteverdi, cargadas de aquel espíritu. *Salomé*, por diversos motivos alejada de ese marco, provoca un quiebre en el paisaje sonoro y “en el orden natural de los sentimientos esenciales del corazón humano,”⁵¹ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12) causando conmoción en los habitués al Gran Teatro. La prensa guardiana del orden conservador, escribe:

Es del caso preguntar si la música, y en especial manera la música dramática, puede abordar impunemente toda especie de asuntos. ¿Corresponde a un arte tan exquisito, que no puede expresar más que matices, descender en el abismo de un mundo envilecido y prestar sus acordes a sentimientos incontrastables?⁵² (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

La regencia del teatro y la comisión municipal

Aunque la petición de levantamiento de *Salomé* estaba cargada de cuestiones vinculadas al atentado contra la moral dirigente (la célebre danza de los siete velos, sumado al tema de la pasión erótica que se resuelve en la muerte y en el goce posterior de la protagonista con la cabeza decapitada de Iokanaan), otro factor relevante se desprende de la lectura de las crónicas y las críticas: los acontecimientos vinculados con la regencia del teatro en manos de concesionarios privados y extranjeros y supervisión de la comisión municipal. Entre su creación en 1908 y hasta 1924 el Teatro Colón atravesó la llamada etapa de los concesionarios, es decir, compañías artísticas formadas fuera del país, generalmente italianas.⁵³ “Es el período de la explotación privada del Teatro, la cual debía devengar, naturalmente, buenos dividendos a los empresarios. Ello no equivale, sin embargo, a decir que ese régimen fuera contrario a las expectativas culturales de la ciudad, porque las empresas realizaban su cometido en forma por lo general aceptable.”⁵⁴ La prensa conservadora de la época, defendiendo como en toda oportunidad los intereses del grupo dominante, comienza y termina la siguiente nota subrayando como un problema, este tema de la administración en manos privadas del teatro.

⁵¹ *Salomé* en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p. 12.

⁵² *Salomé*, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁵³ Con sólo revisar la lista de apellidos en el elenco de la VI Temporada (del 17 de Mayo al 12 de Octubre de 1913), queda plasmado el origen de la mayoría de sus integrantes: Directores de Orquesta Antonio Guarnieri, Luigi Mancinelli, Franco Paolantonio, Vittorio Podesti; Director de Coro Achille Clivio; Coreógrafo Ludovico Saracco; Sopranos María Avezza, Lina Bardieri, María Barrientos, Livia Berlendi, María Donatello, Inés María Ferraris, Cecilia Gagliardi, Salomé Kruscenisky; Mezzosopranos y Contraltos Luigia Garibaldi, Nerina Lollini, Fiora Perini, Giuseppina Zinetti; Tenores Antonio Adorni, Giuseppe Anselmi, Augusto Assandria, Carlo Bonfanti, Ettore Cesa Bianchi, José Fanelli, Rinaldo Grassi, Tito Schipa, Adrasto Simonti, Cesare Spadoni, G. Tronconi; Barítonos, Ernesto Badini, Vittorio Brombara, Dino Lusardi, Luigi Montesanto, Guglielmo Niola, Riccardo Stracciari; Bajos S. Accini, Alfredo Brondi, Amleto Galli, Pavel Ludikar, Raúl Monti, Enrico Vannucini.

⁵⁴ Enzo Valenti Ferro, *Memoria del Teatro Colón II La etapa de los concesionarios (1908-1924)*, www.colon.is.com.ar Revista 41.

Si en el teatro municipal hubiera realmente una dirección artística, la ópera Salomé, del compositor alemán Ricardo Strauss, no figuraría en su repertorio. A pesar de estar anunciada, creíamos hasta ayer que la empresa no se animaría a llevarla a escena, en las circunstancias particulares que el teatro atraviesa. (...) La llamada dirección artística del Colón debió haber incluido en el repertorio, si se trataba de poner imprescindiblemente en escena una obra de Strauss, 'El caballero de la Rosa', en que el autor renueva en gran parte su método de composición. Cuenta su elenco con artistas que la han cantando con gran éxito en el teatro Scala de Milán y otros que complementarían el reparto admirablemente: señoras Barrientos, Gagliardi, Ferraris, el tenor Gras y el bajo Landikar. ¿Por qué no se ha hecho así? Mucho nos tememos que la empresa del teatro municipal, que ignora cuáles son sus verdaderos intereses, sepa siquiera el partido que podría sacar de los artistas que tiene contratados. Porque resulta a juzgar por lo sucedido en lo que va de la temporada, que no es la empresa la que ha formado el repertorio. El repertorio, al parecer, ha sido preparado sólo por los artistas. Así anda el teatro.⁵⁵ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12)

Aunque era usual en las representaciones de *Salomé* que en la escena de la danza de los siete velos, la soprano fuese reemplazada por una bailarina, el periodista, con el afán de criticar aún más a la empresa, lo hace notar como una gran falta. Y además agrega el problema de la ausencia de la primera bailarina por cuestiones económicas.

La Sra. Krusceniski será además reemplazada por una bailarina en la danza de los siete velos, escamoteo que aún efectuado con la mayor habilidad posible va contra la economía misma del espectáculo y contra la entidad dramática de la obra. Esto sin contar con que la danza no será muy bien bailada, probablemente, debido a que la empresa, como se sabe, ha suprimido este año por economía la primera bailarina.⁵⁶ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12)

La empresa era supervisada por una comisión municipal. Y esta pirámide de poder es descripta claramente por el diario *El Pueblo*:

Sobre la empresa, como es sabido, está la comisión de teatros en que 'La Nación' parece confiar todavía; sobre la comisión el intendente, en cuya indiferencia creemos sólo cuando veamos representada 'Salomé' en el teatro municipal (y si tenemos que creerlo será para no olvidarlo). Pero sobre la empresa, sobre la comisión y sobre el intendente, está el público en esta materia. Para él, soberano en la decisión, es la palabra de orden que impartimos. Y nos será muy satisfactorio constatar que para hacerse respetar ese público en su decoro y en su voluntad, no necesita de la empresa, de la comisión del intendente ni de nadie: se basta él.⁵⁷ (EL PUEBLO, 26 jun. 1913: 2)

Es por eso que *La Nación* le recuerda: "Si la empresa no se decidiera a retirar la obra anunciada, bonita oportunidad tiene la comisión del teatro de intervenir y ahorrar al público el

⁵⁵ Salomé en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p. 12.

⁵⁶ Salomé en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p. 12.

⁵⁷ Salomé en el Colón, *El Pueblo*, Buenos Aires, 26 de Junio de 1913, p. 2.

disgusto de tan chocante espectáculo.”⁵⁸ (LA NACION, 25 jun. 1913: 14). El Teatro Colón se organizaba con contratos que determinaban las obligaciones artísticas y financieras y se contralaban “a través de comisiones especiales en las que trataba de dar representación predominante a los abonados.” (SUÁREZ URTUBEY, 1969: 76). Una ordenanza del 31 de Octubre de 1911, establecía la creación de una Comisión compuesta de cuatro miembros nombrados por el Intendente, de la cual era secretario, sin voto, el Administrador del Teatro. Los miembros de esta comisión duraban en sus funciones tres años, coincidentes con el período del Intendente Municipal. El Administrador del Teatro era un funcionario municipal que haría cumplir las órdenes e indicaciones del Intendente y de la Comisión.⁵⁹

El tema de los contratos para el arrendamiento del Teatro Colón era consultado por el Concejo Deliberante con “los críticos de los principales diarios, Comisión de Teatros, Secretario de D.E., al maestro y compositor argentino Sr. Beruti, Director del Conservatorio Nacional de Música Sr. Williams, etc.”⁶⁰ Las bases para el nuevo contrato de arrendamiento que se dieron a conocer el 25 de enero de 1912, establecían que las resoluciones del Administrador debían ser acatadas, sin observación por el arrendatario y que a comienzos de cada año, debían presentar la lista de las óperas que -el concesionario- quería presentar en la temporada de abono. (SUÁREZ URTUBEY, 1969: 76). En 1913 y por un lapso de cinco años, se le otorgó la concesión a César Ciacchi y su Administrador fue Francisco V. Rodríguez. La comisión administradora estaba formada por: Presidente: Joaquín Samuel de Anchorena (Intendente, abonado a palco balcón), Julio Dormal (Concejal, abonado a palco bajo), Julio Peña (abonado a palco balcón) y Francisco Cayol (abonado a palco bajo).⁶¹ En este lugar de exhibición de la cultura hegemónica, también tenían cabida en la toma de decisiones aquellos cuyo poder ostentaban. Sin embargo, en esta ocasión, ni el mismo Anchorena, abogado y estanciero, también perteneciente al patriciado de las damas peticionantes, hará algo al respecto. *La Nación* escribe:

Un grupo de señoras que representaba gran parte de los abonados, había visitado ayer al intendente para pedirle que eliminara esa ópera del repertorio de las funciones ordinarias. Parece que el mismo Dr. Anchorena opinaba del mismo modo. Ha prevalecido contra ese sentimiento general, el criterio de la comisión del teatro, y a

⁵⁸ En el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p. 14.

⁵⁹ Acta de las sesiones ordinarias celebradas el 31 de Octubre y 3 de Noviembre de 1911. Honorable Concejo Deliberante, p.399.

⁶⁰ *Ibid.*, p.396.

⁶¹ Datos tomados del Programa Oficial de Concierto, Teatro Colón, 1913 y de las actas de Concejo Deliberante del mismo año.

pesar de todas las objeciones y de todas las protestas, “Salomé” se ha representado en nuestro primer coliseo.⁶² (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

El diario *El Pueblo* lo juzga a Anchorena de esta manera en su editorial del 25 de Junio:

Lo que no sucedió años atrás, cuando se apeló a una empresa particular dueña de hacer lo que se quisiese en el teatro de la Ópera, va a suceder este año en el Teatro Colón, propiedad de la municipalidad de Buenos Aires, siendo intendente un joven que conoce de cerca el ambiente moral reinante en nuestros círculos distinguidos. ‘Salomé’ que fue retirada del repertorio de la Ópera después de estar distribuidos los papeles, adquiridos los trajes, preparadas las decoraciones y ensayada la música, será según se anuncia, representada en el Colón en la presente semana. Dirán tal vez algunos que el doctor Anchorena no es responsable de lo que pasa, porque nombró una comisión que a nombre de la municipalidad se entendiese con la empresa arrendataria de su teatro. Si el intendente no supo elegir bien las personas que habrán de componer tal comisión, sin perjuicio de la responsabilidad de ésta en sus errores, queda perjuicio de la responsabilidad para él. Y si frente al criterio por la comisión aplicado permanece indiferente, sin mover ninguno de los resortes de que dispone un intendente para que o se arrojen sombras sobre su gobierno, la mencionada responsabilidad aumenta. Tendríamos un intendente que se equivoca al nombrar, y que a esa equivocación añade una tolerancia fuera de lugar a los errores de los que nombró, ingrata para todos y perjudicial para el mismo público concepto de su administración.

Los empresarios que antes de ahora intentaron llevar ‘Salomé’ al escenario de la Ópera, pudieron alegar la excusa de que no sabían que tal obra era rechazada por la sociedad de Buenos Aires. La comisión municipal nombrada por el doctor Anchorena, cuando otorgó su conformidad para la inclusión de ‘Salomé’ en el repertorio de esta temporada, tenía el antecedente de la resistencia que suscitó entonces. Y el intendente, de quien la susodicha comisión depende, tiene todavía otro antecedente más: el reciente repudio de la misma obra, representada en prosa por la compañía de la Xirgu, en el Odeón.

Dedúcese, pues, que si se da ‘Salomé’ en el Colón será por prurito de llevarla contra al público decente de Buenos Aires que la tiene proscripta de los repertorio de su agrado. Ese público que sobre ser el que da lustre a las representaciones del Colón, es el que las paga.

Ahora bien: que un plan de esta especie sea adoptado por los empresarios y los artistas, se explica. Viven ellos en un ambiente que debilita constantemente su criterio moral, hasta extinguirlo en muchos casos; y tiene que halagarles a unos y otros salir del papel que les corresponde, de servidores del público, para colocarse en el de reguladores de lo que es público ha de ver u oír.

Lo que resulta incomprensible es que la comisión que representa a la municipalidad y el intendente, se presten a secundar semejante propósito. Sobre todo el intendente, en cuyo propio hogar tuvo eco favorable y valioso concurso el anterior movimiento de resistencia a ‘Salomé’. Debemos esperar que esta anomalía desaparezca.

Para la representación de ‘Salomé’ no hay ninguna razón, fuera de la que hemos enunciado de contrariar el sentimiento dominante en las familias. La empresa del Colón, que tantas censuras ha oído este año, tendría con ello la oportunidad de un desquite ¿No se ha querido tolerar en silencio el verdadero cuento del tío que ha hecho al abono, prometiéndole una temporada excepcional y dándole la más vulgar y ramplona de todas? Pues inconsideración sobre inconsideración: que aguante ‘Salomé’.

Los hechos nos dirán ahora si de este mezquino plan se hace cómplice la intendencia. En cuanto al público, él sabrá lo que ha de hacer, si se insiste a pesar de todo en la representación.

⁶² Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12. Sin embargo el resto de los diarios consultados concuerda con que la comisión municipal se expidió por unanimidad. Recordemos que Anchorena la presidía.

La sala del Colón sin sus abonados; sin ese núcleo social que es el que le da tono y el que suministra la base pecuniaria indispensable para la formación de las grandes compañías teatrales; la sala del Colón sin sus abonados, con las proyecciones que de ahí fluyen para el abono del año entrante, debe ser la respuesta. Y sin género de duda hacemos la afirmación: lo será.⁶³ (EL PUEBLO, 25 jun. 1913: 2)

Algunos problemas paralelos

Cuando Roque Saenz Peña asumió la presidencia de la República Argentina el 12 de Octubre de 1910, una de sus primeras decisiones fue la de designar como intendente de Buenos Aires al Dr. Anchorena, nombre propuesto por Ezequiel Ramos Mexía, quien a su vez sería Ministro de Obras Públicas.

Llevaba el doctor Anchorena al Gobierno de la Comuna un vasto programa de acción edilicia, que acometió desde un principio con decisión y entusiasmo. Representante de una antigua familia porteña, cuyas raíces son anteriores al Virreinato, aspiraba a transformar su ciudad cuna hasta convertirla en un emporio ideal de civilización, cultura, progreso material y adelantos edilicios. Contaba para ellos el doctor Anchorena con la opulencia porteña y su nunca desmentida prodigalidad, con los recursos de su crédito comunal, con la estabilidad política que todo auguraba, con el afán progresista de los hombres de negocios, la colaboración de la rama deliberante de la Municipalidad y el apoyo indispensable de la opinión pública. Si estas previsiones se hubieran cumplido en su totalidad, grande y fecunda habría sido la administración del intendente Anchorena. Debíó luchar, empero, durante toda su actuación, con la tenaz actitud del Concejo Deliberante, contradictoria y turbulenta, que obstaculizó gran parte de sus iniciativas. No le fue enteramente propicia la opinión pública, juzgando que sus proyectos se anticipaban con mucho a las exigencias de la época. Pero en medio de tantas y tan serias dificultades, el doctor Anchorena consiguió hacer prevalecer algunos de sus proyectos más importantes. (BUCICH ESCOBAR, 1930:296).

Pero, en tiempos de *Salomé*, junto a las problemáticas cuestiones en torno a la vida cultural, el Dr. Anchorena tenía graves inconvenientes con la aprobación del presupuesto municipal y fue acusado de descuido y exceso en los gastos del erario.

La discusión del balance correspondiente al ejercicio anterior ha puesto una vez en transparencia la ligereza que impera en la gestión de las finanzas municipales. Para esclarecer ambigüedades observadas en el balance del ejercicio, la comisión del concejo solicitó informes que le habilitaran para expedirse a conciencia y se le negaron con el efugio de que esos datos correspondían a una rendición de cuentas que no era procedente en este caso.

El intendente se escuda para rehusar los informes, en que son sólo pertinentes en la cuenta de inversión; pero olvida que el inciso siguiente del artículo que el invoca para substraer el balance a la apreciación del concejo le obliga a suministrar datos y antecedentes que se le pidan, sin que pueda eludir el cumplimiento de esa obligación legal y reglamentaria.

Así, mientras el intendente afirma que hay un sobrante de 3.700.000 \$, el concejal Monsegur, con cifras y confrontaciones fidedignas, sostiene que el presupuesto entraña un déficit de 4.000.000.

⁶³ Inconsideración sobre inconsideración, nota editorial, *El Pueblo*, Buenos Aires, 25 de junio de 1913, p. 2.

Cuando se recuerda que la municipalidad está embarcada en un plan de obras públicas cuantiosas y premiosas, costeadas con operaciones de crédito de mostrador y que dentro de muy poco tiempo se verá abocada al reembolso de 15.000.000 de pesos, y a otras deudas sucesivas, y todo esto cifrado en cálculos de recursos alegres, de ventas de terreno a producirse en circunstancias críticas para estas operaciones, se comprende que la situación financiera municipal no puede ser más afligente y aleatoria.

Y este régimen de dilapidación a destajo para costear proyectos suntuarios de edilidad, se lleva adelante, deparando al crédito serias vicisitudes y a los contribuyentes onerosos tributos para costear este plan desatentado.⁶⁴ (LA NACION, 24 jun. 1913: 10)

A comienzos del siglo XX, ciertos positivistas de las clases tradicionales, realizaron algunos reajustes ideológicos, propugnando alianzas con la iglesia católica, acercándose de esta manera al clericalismo rechazado anteriormente. Esta contradicción imperante en el interior de la oligarquía quedó en evidencia ante la resolución tomada por el doctor Anchorena frente a los acontecimientos de la ópera cuestionada, ubicándolo claramente dentro de la élite liberal positivista. Su actitud desesperó a los medios como *La Nación* y *El Pueblo*. “Si la empresa no se decidiera a retirar la obra anunciada, bonita oportunidad tiene la comisión del teatro de intervenir y ahorrar al público el disgusto de tan chocante espectáculo.”⁶⁵ (LA NACION, 25 jun. 1913: 14)

Si bien la herramienta de la censura era utilizada y defendida por la clase dominante, en esta oportunidad la prohibición a *Salomé* no se hizo efectiva.⁶⁶

Decididamente la empresa del Colón tiene este año muy mala suerte con la crítica. Un ‘Ballo in maschera’, que vino a llover sobre algunas ‘Sonámbulas’ y ‘Rigolettos’, determinó una andanada de reproches y una amonestación municipal. Era preciso levantar el nivel de la temporada con obras de más significación artística, con

⁶⁴ El presupuesto municipal, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p. 10.

⁶⁵ En el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p. 14.

⁶⁶ Durante esos mismos días, otra obra -teatral- también tiene inconvenientes con la censura: “¿Funciona entre nosotros la censura teatral? Esta pregunta se nos viene a las mentes con motivo de la suspensión de una obra, ordenada por la Intendencia Municipal. En alguna disposición legal tiene que fundarse la prohibición para no comportar una arbitrariedad. Pero, ni existe la censura, ni hay ordenanza alguna que faculte a la autoridad municipal a intervenir en la representación de las producciones teatrales. Luego, la Municipalidad ha procedido arbitrariamente, al prohibir el estreno de una obra titulada ‘Irma’ en un teatro de la capital. (...)” Comenta la obra y su desacuerdo con ella, y aclara: “(...) Esto pensamos ‘a priori’ de la obra que sospechamos un melodramón por entregas. Pero de aquí a que reconozcamos a la Intendencia Municipal el derecho de anatémizar una producción teatral, es otro cantar. La censura está abolida, dicho sea en honor de Buenos Aires; por manera que la Municipalidad no ha podido lícitamente dictar la orden de prohibición.” En: Censura teatral, *La Razón*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913. “El asesor legal de la Municipalidad ha elevado esta tarde al doctor Anchorena un largo alegato contestando indirectamente a las censuras que se formularon con motivo de la prohibición impartida a la empresa del teatro Nacional a propósito del estreno de la obra ‘Irma’. En ese alegato se sostiene que si bien es cierto que entre nosotros no existe la censura previa teatral, las autoridades están, sin embargo, autorizadas para prohibir la representación de todas aquellas producciones que afecten a la moral, vayan contra las instituciones existentes y sean un incentivo a las malas costumbres o un ataque a las buenas. Es en virtud de esas razones, que la Intendencia ha significado a la empresa del teatro Nacional Norte, la necesidad de retirar del cartel la obra mencionada por considerarla como un ataque a la sociedad” En: La censura teatral. No existe pero existe, *La Razón*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913. En primera plana.

repertorio menos gastado. Recurre la pobre empresa a ‘Salomé’, pensando que si desde el punto de vista de la significación artística eso estaba ya bastante lejos de ‘Un ballo in maschera’, desde el punto de vista de los antecedentes sería muy bien recibido, pues cuando esa obra se dio hace tres años en el Coliseo, fue un gran éxito que sirvió para restregárselo al Colón, porque la empresa de entonces no tuvo la iniciativa. Pero ahora resulta que en el Colón ‘Salomé’ es inmoral, y se ha iniciado campaña para que no se de eso. Eso es sin duda por su asunto una cosa perversa y chocante.

Pero aparte de que hasta ahora se entendía que al teatro de ópera se iba a oír la música sin enterarse demasiado del asunto dramático, tendríamos que ni los abonados al abonarse, ni la municipalidad al aprobar el programa de la temporada, opusieron reparo alguno a ‘Salomé’, que figuraba en él. Consecuencia; que la intendencia no se ha dado cuenta del caso porque -¡una vez más!- falta allí la cabeza (‘la testa di Johanann’) anda suelta, como en ‘Salomé’ y que los abonados no saben a lo que se abonan cuando se abonan. ¡Y componga usted eso!⁶⁷ (EL DIARIO, 25 jun. 1913: 19)

La representación en el Colón

Finalmente Salomé se presentó en el Teatro Colón, en versión italiana, los días 26 y 28 de Junio de 1913, tal como estaba anunciada. “En la reunión celebrada esta mañana por la comisión municipal del teatro Colón, se ha resuelto por unanimidad que se dé ‘Salomé’, como se ha anunciado, para esta noche en función de abono”.⁶⁸ (LA RAZON, 26 jun. 1913: 12). El rol protagónico estuvo a cargo de la soprano Kruscenisky, curiosa y coincidentemente llamada Salomé. Fue acompañada por sus colegas del elenco de “La Gran Compañía Lírica Italiana”, como Herodes (tenor): Augusto Assandria debutando en el Teatro Colón, Herodías (mezzosoprano): Flora Perini, Jokanaan (barítono): Luis Montesanto, Narraboth (tenor): Adrasto Simonti, Paje de Herodías (mezzosoprano): Norina Lollini, cinco judíos (cuatro tenores y una bajo): Carlos Bonfanti, César Spadoni, Adrasto Simonti, José Fanelli (debutante), Amieto Galli, dos Nazarenos (un tenor y un bajo): Antonio Adorni y Alfredo Brondi, dos soldados (bajos): Enrique Vannucini, Amleto Galli, un Capadocio (bajo): Vittorio Brombara, Esclavo (soprano): Lina Bardieri. La escenografía estuvo a cargo de Víctor Rota y el director de la orquesta fue Luigi Mancinelli.⁶⁹ La función se inició “para mayor contraste con el delicado y transparente juguete”⁷⁰ (CAAMAÑO, *op. cit.*: 120). El secreto de Susana, obra en un acto del compositor H. Wolf-Ferrari. Salomé, representada “contra el deseo de los artistas, el consejo de la crítica y la voluntad del público”⁷¹ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12) tuvo consecuencias. El éxito del boicot quedó registrado en los distintos medios:

⁶⁷ Salomé, *El Diario*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p. 19.

⁶⁸ Salomé se dará en el Colón, *La Razón*, Buenos Aires, 26 de Junio de 1913, p.12. *La Tribuna*, del mismo día, lo anuncia y agrega: “Es un triunfo del buen sentido y un bello gesto de la citada comisión.” También lo anuncia *El Diario* del día 26 y *El Tiempo*, en su columna Teatros, el día 25 y 26 de Junio.

⁶⁹ Datos extraídos del programa de concierto. Temporada oficial 1913 Junio- julio. Archivo Teatro Colón.

⁷⁰ Roberto Caamaño. *Op.Cit.*, p. 120.

⁷¹ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

Aunque anoche se estrenaba en el Colón una ópera nueva, el rasgo de mayor novedad lo ofrecía la sala: una sala con muchos claros y con mucho negro; lo uno consecuencia de lo otro. Muchas de las señoras abonadas habían negado el concurso de su bella presencia a 'Salomé', y por esta circunstancia predominaban los fracs, acentuando un tono de conjunto poco común en el cuadro. El espectáculo era así tanto más interesante cuanto que no se había producido en las siete representaciones de 'Salomé' que ante brillantísimas salas dio el Coliseo hace tres años.⁷² (EL DIARIO, 27 jun. 1913: 19)

...

[La representación] "no ha sido ciertamente un éxito, y si la comisión del teatro ha creído obtener una victoria, ha sido una victoria de Pirro. Un forastero llegado ayer a Buenos Aires, con la curiosidad de asistir al espectáculo magnífico de belleza y de distinción que ofrece, noche a noche, la sala de nuestro teatro, habría sufrido seguramente una decepción ante la concurrencia, escasa si se la compara con los llenos habituales y ante el aspecto de los palcos donde se notaba un público femenino menos numeroso que de costumbre y la correspondiente ausencia de niñas."⁷³ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

El crítico del diario *La Prensa*, más moderado que el de *La Nación*, hizo hincapié en el detalle de la distribución del público, dejando en claro, la división por zonas e inclusive, por género:

La representación de anoche tiene que ser dividida en dos partes muy distintas: la social y la artística. La primera resultó un fracaso. Veinte palcos bajos y balcón vacíos, la mayor parte de los demás. Ocupados por hombres solamente y las plateas corriendo parejas con los palcos, fueron elocuente demostración de la resistencia y oposición opuestas por los abonados a 'Salomé'. Tampoco estuvieron muy concurridas las regiones altas, lo que dice, más elocuentemente todavía, que la obra de Wilde y Strauss dista mucho de ser favorita en el ambiente del Colón.⁷⁴ (LA PRENSA, 27. jun. 1913: 13, 14)

El Pueblo, más detallista, aclara:

Daremos por lo que toca a nosotros, datos concretos. Nos tomamos el trabajo de contar los claros que ofrecía la gran sala. Vimos treinta y nueve palcos vacíos, entre bajos, balcón y de cazuela, y ciento setenta y dos sillones de platea en condición análoga. Y lo mismo en palcos que en plateas, predominaba por completo la concurrencia masculina. Como demostración categórica e improvisada del repudio de 'Salomé' por nuestra sociedad distinguida, parécenos que no se puede pedir más.⁷⁵ (EL PUEBLO, 28 jun. 1913: 2)

⁷² Colón, *El Diario*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 19.

⁷³ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁷⁴ Colón, *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, pp. 13, 14.

⁷⁵ Lo del Colón, *El Pueblo*, Buenos Aires, 28 de Junio de 1913, p. 2.

Además el periodista de *La Nación* recuerda que la propuesta no había sido “impedir la representación de una obra, sino de no obligar a la inmensa mayoría de un público a ver por fuerza una obra, y para ello se había propuesto lo que era lógico y natural, esto es la función extraordinaria que conciliaba todos los gustos y todos los sentimientos. Ello no hubiera importado siquiera una crítica de ‘Salomé’.”⁷⁶ (LA NACION, 27 jun. 1913: 12)

Después del estreno siguen apareciendo críticas sobre la figura del Intendente Anchorena:

Se ha excusado éste de lo sucedido alegando que la suspensión del espectáculo no dependía de él; pero aun sin tener en cuenta que la comisión municipal fue elegida por el doctor Anchorena, lo que basta para no eximirle de responsabilidad, es sobradamente sugestivo el hecho de que sea con ‘Salomé’ con lo que únicamente ha podido el intendente. No quería que fuese presidente del concejo deliberante el señor Guerrico, y a pesar del arraigo de este conciudadano en dicho cuerpo colegiado, hubo de dejar de presidirlo; quiso las avenidas diagonales y, contra todas las resistencias, ahí las tenemos iniciadas. Sólo una comisión formada por él y elegida entre sus amigos, le ha impedido satisfacer las exigencias de las damas, que reconocía justas pero ‘escollaron la tenacidad de aquella comisión’, presidida además por el doctor Anchorena. Ignoramos si las distinguidas señoras que le hicieron a éste el honor de considerarlo capaz de atenderlas con deferencia, se darán por satisfechas con las explicaciones que les ha hecho llegar. Por nuestra parte, no hemos de ocultar nuestra impresión. Hubiéramos preferido en el doctor Anchorena una negativa franca, a esta conducta poco clara, traducida en palabras muy corteses y un hecho que involucra la más completa inconsideración. Siempre hemos conocido a los Anchorena como llanos y leales en el decir y en el obrar.⁷⁷ (EL PUEBLO, 28 jun. 1913: 2)

Acerca de la interpretación y del lenguaje musical

La crítica a la cuestión artística, también merece analizarse en dos partes. Por un lado, lo concerniente a la interpretación: impecable, sin detalles y superando incluso todos los problemas que se le adjudican a la controvertida obra:

En cuanto a la parte artística es deber de imparcialidad consignar que su interpretación fue excelente en lo que se refiere a la señora Krusceniski y al barítono Montesanto, y buena por lo que le toca a los tenores Assandria y Simonti, Herodes y Narraboth respectivamente.

La señora Krusceniski, alcanzó anoche su mejor éxito de la temporada. La perversidad de Salomé fue, merced a su talento, envuelta, como en una gasa que tamizaba admirablemente su crudeza, sin que por ello perdiera la obra su eficacia expresiva y dramática.

Las inflexiones de la voz de la cantante ora insinuantes y sugestivas, en presencia de Jokanaan, a quien pretende seducir, ora frías e implacables, cuando exige a Herodes el cumplimiento del juramento, dijeron bien, sin que fuera menester recalcar en la palabra o en la acción, lo que pasaba por el alma desequilibrada de la hija de Herodías. En la última escena, asimismo logró atenuar la impresión casi repugnante, que trae consigo el monólogo frente a la cabeza del profeta, de manera que, no siendo ostensible, en toda su extensión, lo que anida la mente de Salomé, no resultaba para

⁷⁶ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁷⁷ Lo del Colón, *El Pueblo*, Buenos Aires, 28 de Junio de 1913, p. 2.

el público más vituperable esa escena, que la de cualquier otra ópera, ‘Traviata’ o ‘Rigoletto’, por ejemplo.

Por lo demás sabido es que, comúnmente, poco o nada se entiende de las ‘palabras cantadas’, y por lo tanto ‘Salomé’, en ópera, queda muy atenuada, en comparación, con la ‘Salomé’ del drama, puro y simple. La ‘danza de los siete velos’, ejecutada con elegancia y discreción por la señora Krusceniski, le valió también un significativo aplauso, a más de los que tuvo al finalizar la obra. El barítono Montesanto, lució bella y sonora voz en sus imprecaciones, y como en esta obra no tiene acción dramática que desarrollar, no hubo peros que ponerle. La presentación escénica muy bella. Habíamos oído ‘Salomé’, hace dos años en el Coliseo, dirigida por Baroni, con elementos muy inferiores por cierto a los de la orquesta del Colón. Anoche nos parecieron mejor equilibradas las partes instrumentales y muy claros los diseños orquestales, puestos de relieve por el maestro Mancinelli, sin que por esto hicieran palidecer el recuerdo de la enérgica batuta de Baroni, muy al unísono, a nuestro entender, con las nerviosas disonancias estridentes de la música de Strauss.⁷⁸ (LA PRENSA, 27 jun. 1913: 13, 14)

Por otro lado, tomando el otro aspecto del arte, —el que concierne a la composición— para dar cuenta de la “temible” escritura de Richard Strauss, diversos críticos describen el aspecto puramente musical, utilizando en reiteradas oportunidades imágenes de violencia, metáforas vinculadas al cuerpo enfermo, o atribuciones de desorden y algunas otras descripciones vinculadas a la degeneración.

Strauss materializa el arte de la música, hemos dicho porque no busca más que efectos groseros de sonoridad. Asocia los timbres más opuestos, amontona disonancias sobre disonancias para esconder la fuerza de sus ideas, y hace en todo momento en la combinación de sus microscópicos motivos, ejercicios tales de gimnástica instrumental que llega, puede decirse, hasta el azotamiento de la ciencia sinfónica. Es esto lo que se admira en Strauss. ¿Qué es en esta orquesta, si se quiere prodigiosa, la melodía, es decir la expresión exquisita de los sentimientos del alma; qué se ha hecho en este pandemonium de sonidos, entre los clamores chillones de esta orquesta ensordecedora? Sería inútil buscarla.⁷⁹ (LA NACION, 27 jun 1913: 12)

...

La música es para nosotros particularmente característica porque en mayor grado que la escrita por otros autores contemporáneos, acusa la tendencia de nuestra época a sustituir la inspiración por los artificios del oficio, la emoción del corazón por la sensación física.

Ricardo Strauss materializa la más sublime de las artes porque no busca más que efectos de ritmo y de sonoridad, es decir, explota los dos elementos más groseros de la lengua musical. Se complace en pintar los fenómenos materiales, los sentimientos violentos y espasmódicos, las fantasías de una imaginación conturbada o enfermiza. El ímpetu de su orquestación turbulenta, que tanto admiran los simples, es febril y da vértigos.⁸⁰ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12)

...

Su composición, en general, parece una improvisación desordenada, en que el sentido se pierde entre la extrañeza de las modulaciones, entre transiciones sonoras violentas,

⁷⁸ Colón, *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, pp. 13, 14.

⁷⁹ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12. El subrayado es nuestro.

⁸⁰ Salomé en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p. 12. El subrayado es nuestro.

ásperas y chillonas, entre ritmos impetuosos, en una armonía pretenciosa e incorrecta que sirve de pedestal para una pantomima escénica que acude al auditorio como una repugnante pesadilla.⁸¹ (LA NACION, 24 jun. 1913: 12)

En el contexto de una aristocracia que veía y temía al inmigrante como factor de desorden y convulsión social, es el fantasma de la degeneración y la conexión entre la extranjería, el bajo mundo y el delito, lo que queda reflejado en la crítica musical de ciertos periodistas, algunos rayando en el antisemitismo, cuando opinan que Salomé es “la primer judía sobre la que tenemos antecedentes poco recomendables nos resulta una criatura de degeneración, que ni siquiera nos subleva, porque nada llega de lo que dice ante la truncada cabeza del profeta.”⁸² (LA RAZON, 27 jun. 1913: 12)

El miedo a la muchedumbre incontenible, a la decadencia, caen una vez más sobre la figura de Salomé.

Para esa época, estaban en boga “muchos de los sistemas de control y modelos de análisis, junto con el vocabulario, los tropos y metáforas” (SALESSI, 2000:115) de los higienistas de fines del siglo XIX, que a principios del siglo XX fueron utilizados por los criminólogos y sociólogos especializados en las nuevas ciencias sociales. Ese discurso, se expande a otras áreas y el arte, por cierto, no queda exento.⁸³ En coincidencia con este discurso descriptivo de la obra de Strauss, José María Ramos Mejía, en *Las multitudes argentinas*, de 1912, de la misma forma habla sobre las nuevas clases sociales que ocupan los espacios de la ciudad desplazando a la clase hegemónica:

Necesita de ese color vivísimo, de esa música chillona, como el erotómano del color intenso de la carne; quiere las combinaciones bizarras y sin gusto de las cosas, como éste de las actitudes torcidas y de los procedimientos escabrosos, para satisfacer especiales idiosincrasias de su sensibilidad. En música tiene los atavismos que manejaron sus padres en la miseria.⁸⁴ (RAMOS MEJIA *apud*. SALESSI, 2000)

Entre 1880 y 1914, período de los grandes movimientos migratorios hacia Argentina, se produjo un alto grado de nomadismo en la población. La mano de obra extranjera y barata alternaba su trabajo en el campo en tiempos de cosecha, con el de la ciudad en obras públicas, transporte, pequeñas industrias o en la construcción de infraestructura (puertos, ferrocarriles). Estos desplazamientos estaban constituidos en su mayoría por hombres que carecían de grupos familiares convencionales. Buenos Aires era el centro de estos movimientos poblacionales. El

⁸¹ Salomé en el Colón, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Junio de 1913, p.12. El subrayado es nuestro.

⁸² Miguel Mastrogianni, “El secreto de Susana” y “Salomé”. Buenos Aires: *La Razón*, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁸³ Recordemos la crítica del francés Pierre Lalo publicada en el diario *El País* el 13 de Junio de 1910.

⁸⁴ Ramos Mejía, Citado en Salessi, p. 243

inmigrante “se derrama por las calles luchando a brazo partido con la necesidad, viviendo en mancomún y promiscuidad con los paisanos, fomentando huelgas y desórdenes, sirviendo a la vez de elemento agitador y agitable.”⁸⁵ (GACITÚA *apud* SALESSI, *op. cit.*: 116). Es decir que, podía transformarse “en la causa de los males sociales”. Entonces “una tibia corriente xenófoba comenzó a delinearse” (LOBATO, SURIANO, 2000: 323). La figura del inmigrante como factor de convulsión, como aquel que trae al país ideas de revolución se conecta con la enfermedad, el bajo mundo y el parasitismo.

Por aquella época, el auge de la prostitución en Buenos Aires, subrayado por unos higienistas positivistas tan preocupados por la enfermedades venéreas como por la integridad moral de la nación, permitía en cambio a un concejal socialista denunciar la ‘total degeneración de la misión del teatro, desde la torpe exhibición de Juan Moreira’, para pedir la prohibición de los cabarets y las ‘películas obscenas’. (BUCH, 2003:99)

El positivismo conformaba los cánones interpretativos de la sociedad que se gestaba desde fines del siglo XIX. Ramos Mejía, Octavio Bunge, José Ingenieros, Florentino Ameghino, “compartían la fe en la ciencia para producir un saber sólido y objetivo, y al mismo tiempo juzgaban que ese conocimiento era necesario para fundar un orden social adecuado. En algunas de las figuras, el biologismo tuvo una traducción racista; era la población nativa, negra o indígena, la que constituía una traba para la introducción de la modernidad, y en ese clima de ideas biológico-positivistas el fantasma de la degeneración se alzaba amenazante.” (LOBATO, SURIANO, 2000: 323).

Del otro lado

En contraste con la crítica hostil y el apoyo de la prensa al hecho, otros diarios, publican: “El espectáculo de mañana es realmente admirable. Son dos bellas obras de arte las que nos prepara la empresa del Colón. (...) Al darnos ‘Salomé’, la empresa y la dirección artística del Colón cumplen su misión con un serio criterio de arte.”⁸⁶ (DIARIO DE LA TARDE, 25 jun. 1913: 2). Y, después del estreno:

Con nosotros al fin, un colega de la mañana concuerda en que ‘Salomé’ no ha tenido anoche en el Colón, las crudezas que en el drama la hacían temible, y por más que haya todavía por ahí algún empecinamiento que ante la derrota de su criterio, puje por demostrar que el wagnerismo después de Wagner, no sirve para maldita cosa, el hecho positivo es que la obra de Strauss ha tenido anoche un triunfo de verdad y bien ganado por cierto. Desde luego, había una razón fundamental para ello, que esta alta

⁸⁵ Cornelio Moyano Gacitúa, *La delincuencia argentina*, 1905. Citado en Salessi *Op.Cit.*, p. 116.

⁸⁶ La función de mañana, *Tribuna. Diario de la tarde*, Buenos Aires, 25 de Junio de 1913, p.2.

crítica no quiso reconocer al principio. Si bien la obra está tomada del drama de Oscar Wilde, no es el drama mismo, con lo cual se pierde indudablemente mucho de ese enfermizo perfume con que el dramaturgo saturó toda su producción. Este género de obras depende en gran parte de los artistas que toman a su cargo la interpretación, desde que es el temperamento de ellos en realidad el que determina la exteriorización de las pasiones que agitan a los personajes. La protagonista de anoche, la señora Kruceniski, por sus calidades tenía que producir una Salomé atenuada en cuanto a la nota agria y áspera del drama originario.

Habituada a actuar en ambientes elevados, de condiciones personales propias de honestidad que no han perturbado los chiflones de entretelones, la señora Kruceniski, no podía dar sino una Salomé de acuerdo con sus modalidades y ceñida rigurosamente a las exigencias del arte en su más estricta expresión. Nada de aquellos movimientos dislocados e histéricos que suelen llevar este papel a hacerlo bueno sólo para los público gruesos y de estómago estragado por el diario picante de que se alimentan; nada de las contorsiones brutales y sensualistas que le han dado su desagradable fama, y todo ello reducido a lo que exige el arte para la representación del pensamiento y la descripción que la orquesta detalló admirablemente bajo la batuta de el maestro Mancinelli. La señora Kruceniski ha hecho así una Salomé, que no puede reprocharse desde el punto de vista artístico, ni en la escena ni en la parte musical, pero admirablemente adaptada al teatro en que la presentaba, ajustada al ambiente social en que se desempeñaba y sin que un solo gesto, una sola nota, un solo accidente haya roto las líneas de la más estricta corrección y del más acabado arte escénico. Es esa la 'Salomé' que el público del Colón tenía que esperar, y cuando en cartel anunció que ese papel había sido confiado a la señora Kruceniski, le dio con ello una garantía de arte y de corrección.

La parte musical no precisa mayores comentarios. La 'Salomé' de anoche ha reproducido aquella voz cálida y blanda capaz de todos los cambiantes y de todos los ajustes a la expresión del pensamiento, que todos conocemos, y posiblemente en la obra de Strauss, la señora Kruceniski ha obtenido su mayor éxito y su mejor triunfo.⁸⁷ (DIARIO DE LA TARDE, 27 jun. 1913: 2)

Las damas de la sociedad porteña de la década del '10, pidieron la cabeza de Salomé. Este hecho, que comenzó como una negociación por contactos personales, al encontrarse con la negativa de uno de sus pares, derivó en un asunto público. El boicot ayudado por un gran aliado -la prensa- fue un éxito.

Las distinguidas damas que se pusieron a la cabeza del movimiento de resistencia a la representación de 'Salomé' en el Colón, pueden considerarse triunfadoras en la partida empeñada contra la empresa, contra la comisión municipal y ¿por qué no decirlo? también contra el intendente doctor Anchorena. (...) Pero volviendo a las señoras, pueden considerarse triunfadoras, porque la protesta dejase sentir anteanoche en la sala del Colón en una forma superior a lo imaginable, ya que no pudieron mediar aquellos trabajos que son el fruto de una organización hecha con tiempo. La parte social de la velada 'resultó un fracaso', dice 'La Prensa' y por su parte 'La Nación' escribe:" [a continuación este diario transcribe la nota del 27 de Junio de 1913 publicada en *La Nación*).⁸⁸ (EL PUEBLO, 28 jun. 1913: 2)

Y la estocada final fue para el intendente Anchorena y la empresa: "Aunque tarde, la comisión y la empresa habrán comprobado la justicia de las observaciones que se hicieron

⁸⁷ Colón, *Tribuna*, *Diario de la tarde*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p.2.

⁸⁸ Lo del Colón, *El Pueblo*, Buenos Aires, 28 de Junio de 1913, p. 2.

contra un espectáculo que por su índole tenía forzosamente que herir los sentimientos más delicados de un público culto y escogido.”⁸⁹

Ante una sala más deslucida aún que en su primera representación volvióse ayer a dar en el teatro municipal la obra de Strauss ‘Salomé’. En vista de los resultados demasiado evidentes de su obstinación, la empresa ha decidido reemplazar esta noche en el cartel la mencionada obra por ‘Isabeau’ que se cantara en 25ª función de abono. Creemos que esta resolución equivale al retiro definitivo de la partitura del repertorio del teatro.⁹⁰ (LA NACION, 29 jun. 1913)

No fue así. En 1923, Richard Strauss dirigió a la Orquesta Filarmónica de Viena en el Teatro Colón de Buenos Aires. Fueron doce notables conciertos, entre ellos, la reposición de *Salomé* y el estreno de *Elektra*. Ambos fueron los grandes acontecimientos del año en el Gran Teatro.

Lejos de la leyenda

La discusión en Buenos Aires, espejo de lo ocurrido en Europa y Nueva York con las sucesivas prohibiciones de la ópera y el drama en cuestión, muestra la posición sintomática de la obra de Strauss en la primera socialización del modernismo artístico en general y por lo tanto lo actualizado del debate argentino en esa coyuntura histórica. Pero además, el caso Salomé, revela toda una discusión interna a la élite que deja en descubierto las contradicciones propias de la oligarquía. Las mujeres peticionantes, el Intendente, los abonados al Colón, pertenecían todos a la misma clase social. Fueron apoyadas por dos diarios, *La Nación*, dirigido por Bartolomé Mitre y el diario *El Pueblo*, órgano oficial de la Iglesia Católica. Del otro lado, la empresa que regenteaba el Teatro Colón, el resto del público que se ubicaba en las graderías superiores del teatro, los artistas y técnicos de la puesta y por supuesto...Salomé.

Lejos de Gustave Moreau, de Wilde, de Strauss o de Saura, Salomé, la histórica, fue la hermana de Herodes, rey de Judea. Malvada como la legendaria, denunció a Miriam, mujer de Herodes, de ser demasiado amiga de José (esposo de Salomé), a quien el irritado rey mandó a decapitar. Salomé, cuyo nombre deriva paradójicamente de la palabra *Shalom*, murió en tiempos precristianos, sin danza, sin velos, sin bandeja de plata.

⁸⁹ Salomé, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de Junio de 1913, p. 12.

⁹⁰ La escena lírica, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de Junio de 1913.

Referencias bibliográficas

- Breyer, Gastón A. *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Buch, Esteban. *The Bomarzo affair. Opera, perversion y dictadura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003.
- Bucich Escobar, Ismael. *Buenos Aires Ciudad (1880-1930)*, Buenos Aires: El Ateneo, 1930.
- Caamaño, Roberto (ed.). *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, Vol. II, Buenos Aires: Editorial Cinetea, 1969.
- Dillon, Cesar; Sala Juan. *El Teatro Musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907-1937/1961-1998*. Vol. II, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1999.
- Heincih, Nathalie. Les frontières de l'art contemporain: entre essentialisme et constructivisme. En: Heinich, N. y Schaeffer, J-M: *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2004.
- La Santa Biblia*. Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569). Revisada por Cipriano de Varela (1602). Revisión de 1960. Sociedades Bíblicas en América Latina.
- Lobato, Mirta Zaida; Suriano, Juan. *Nueva Historia Argentina. Atlas histórico*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.
- Matamoro, Blas, *El Teatro Colón*, Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1972.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Music and discourse*, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Romero, José Luis. *El desarrollo de las ideas de la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Romero, José Luis. *¿Quién es el burgués? Y otros estudios de historia medieval*. Compilación de Romero, Luis Alberto. Bibliotecas universitarias. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- Rouquié, Alain. *Poder militar y sociedad política en la Argentina. Vol. I. Hasta 1943*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1981.
- Salessi, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. (Buenos Aires 1871-1914)*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Suarez Urtubey, Pola. "Régimen de gobierno y autoridades del Teatro Colón (1908-1968)", en: Caamaño, Roberto (ed.). *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, Vol. II, Buenos Aires: Editorial Cinetea, 1969.

Os pianistas do *Fonds Montpensier*, *Boîte Brésil*, na *Bibliothèque nationale de France*: imprensa musical, sociedade e relações internacionais

Zélia Chueke

Universidade Federal do Paraná/Institut de recherche en musicologie

zchuekepiano@ufpr.br

Resumo: O *Fonds Montpensier*, parte dos arquivos da *Bibliothèque nationale de France*, contém material de imprensa compilado entre as décadas de 20 e 30 pelo *Ministère des affaires étrangères, Services d'études, Section de Renseignements*. Do material arquivado na *Boîte Brésil* deste *Fonds* tratamos neste artigo do *dossier Virtuoses*, notadamente dos pianistas. A análise de conteúdo deste material revela o perfil dos artistas, assim como do público e da sociedade com os quais interagem. O papel da crítica neste processo impõe-se sob diferentes perspectivas.

Palavras-chave: Pianistas brasileiros. Imprensa musical. Música e sociedade. Crítica musical.

Pianists in the *Fonds Montpensier*, *Boîte Brésil*, *Bibliothèque nationale de France* : musical press, society and international relations.

Abstract: The *Fonds Montpensier*, part of the archives at the *Bibliothèque nationale de France*, contains press material compiled between the twenties and the thirties by the *Ministère des affaires étrangères, Services d'études, Section de Renseignements*. From the material accessible through this *Fonds*, we explore in this article the *dossier Virtuoses*, particularly the pianists. Content analysis of this material reveals the artists' and the public profile as well as the society's in which they were inserted. The role of criticism in this process imposes itself from different perspectives.

Keywords: Brazilian pianists. Musical press. Music and society. Musical criticism.

1. O *Fonds Montpensier* e os pianistas da *Boîte Brésil*, *dossier Virtuoses*

O *Fonds Montpensier*, parte dos arquivos da *Bibliothèque nationale de France* leva este nome devido à *rue Montpensier*, onde se localizava na época o *Ministère des affaires étrangères*. Neste Ministério, sob o cunho da *Direction des Beaux-Arts, Services d'études, Section de Renseignements*, eram compilados e indexados, durante os anos 20 e 30, recortes de jornal com notícias, anúncios, críticas e programas relativos à atividades artísticas de diversos países, separados em caixas (*Boîtes*). A *Boîte Brésil* é na verdade composta de quatro caixas, indicando respectivamente em suas targetas: *Virtuoses*, *Compositeurs*, *Généralités/Artistes* (esta incluindo com efeito apenas artigos sobre cantores líricos) e *Concerts, Manifestations françaises, villes.....*, revelando-se uma fonte inestimável de informações inéditas sobre nossa história da música.

Um inventário relativo ao *dossier Virtuoses/pianistes* encontra-se em fase de preparação, com o intuito de, uma vez divulgado no site do IReMus (*Institut de recherche en musicologie*) sob a tutela do CNRS, da *Bibliothèque nationale de France* (BnF), *Sorbonne Universités* e do *Ministère de la culture et de la communication* (MCC), inspirar pesquisadores a aprofundarem assuntos específicos, apoiados nos indícios que emergem deste material de

imprensa. Este material introduz biografias, repertórios, tournées, idas e vindas entre o Brasil e a Europa estabelecendo e prolongando relações internacionais através da música, revelando o retrato de uma época e de uma sociedade, ou melhor, de ao menos duas sociedades, a do Rio de Janeiro e a de Paris dos anos 20 e 30, proporcionando o acesso aos bastidores de teatros, salões e séries de concerto.

Todos os recortes arquivados em dossiers na *Boîte Brésil-Virtuoses* do *Fonds Montpensier* são acompanhados de uma etiqueta (collette) pré-impressa. Em cada uma destas etiquetas assim como em todos os documentos do *Fonds*, encontra-se o timbre da seção: *Ministère des relations extérieures, Direction des Beaux-Arts, Services d'études, Section de Renseignements*. Além do timbre, cada uma destas etiquetas indica “País, Cidade, Jornal e data de publicação” do artigo em questão, por vezes incluindo o nome do autor e, em se tratando de artigos escritos em língua estrangeira, uma síntese traduzida do conteúdo. Algumas etiquetas não estão acompanhadas do artigo respectivo, o que torna as informações nelas contidas mais preciosas.

Em cada dossier, além de recortes de artigos de imprensa, programas, brochuras e folhas datilografadas, encontram-se folhas pré impressas, de forma sistemática, onde estão indicados os jornais disponíveis na época. Nestas folhas, ficamos sabendo se houve crítica para um determinado concerto, em que jornal, e assinado por quem. Tais artigos não constam no dossier, o que requer uma nova pesquisa em outra fonte, ou seja, os jornais da época.

Os pianistas dos quais tratamos nesta pesquisa cujos dossiers seguem a ordem alfabética pelo sobrenome são: Vitalina Brasil, Aurora Bruzon, Walter Burle Marx, João Caldeira, Maria Antônia de Castro, Mario A. da Fonseca, Luciano Galet, Dyla Tavares Josetti, Lisa Kunning, Bráulio Martins, Nair Medeiros, Mário Monteiro da Silva, Antônio Munoz, Ophélia Nascimento, Guiomar Novaes, Mathilde Nunes, Alfredo Oswald, Georgette Pereira, Arnaldo Rebello, Innocencia da Rocha, Antonieta Rudge Miller, Judith Salemi, Dulce de Saules, Nadia Soledade, Souza Lima, Magda Tagliaferro, Roberto Tavares, Cecília de Vasconcellos, Maria de Nazareth Vasconcellos, Sylvinha de Vergueiro Lobo, Nilda Vianna Guedes, Walborg Bang Nepomuceno. A figura que se segue ilustra o tipo de documento ao qual nos referimos enquanto artigo. Estes recortes e suas etiquetas proporcionam um verdadeiro mergulho no cenário musical internacional entre os anos 20 e 30.

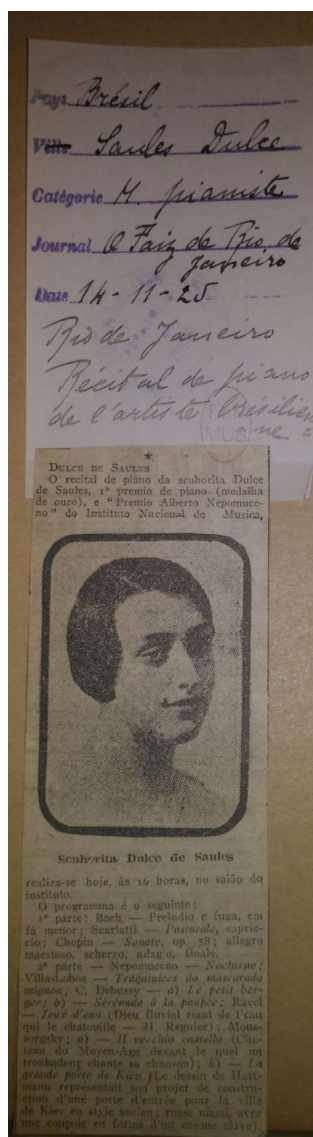


Fig. 1: Recorte do jornal *O Paiz*, e etiqueta (*collette*) explicativa, com artigo que anuncia o recital de Dulce de Saules, portadora da Medalha de Ouro e do Prêmio Alberto Nepomuceno, no salão do Instituto Nacional de Música, com programa detalhado.

2. Metodologia: A imprensa como fonte de pesquisa e a análise de conteúdo como ferramenta

A importância da imprensa musical para a pesquisa musicológica é indiscutível, principalmente no Brasil onde nos faltam ainda publicações sobre nossa história da música e seus personagens. Chueke (2017, p.49-54) explora o valor da imprensa enquanto acesso ao cenário musical de uma época, que a autora utiliza em sua pesquisa à título de recuo histórico, e a importância e eficácia da análise de conteúdo para este acesso. Entre os autores citados em sua obra, destacamos, para fins deste artigo, Heloiza Herscovitz (2007), que apresenta uma síntese sobre as vantagens da análise de conteúdo aplicada à imprensa no sentido do acesso à

uma época, uma civilização ou a vida social de um grupo em particular⁹¹. Na mesma linha, Earl Babbie (1989), traçando um paralelo com a análise histórica comparada e a análise estatística já existentes, considera este método como sendo totalmente livre de intromissão direta no objeto de estudo. Sola Pool (1959) por sua vez, sublinha o valor da análise de conteúdo como sendo mais credível e conseqüentemente mais utilizada enquanto ferramenta de pesquisa da forma como entrou em vigor a partir dos anos 50. Segunda ela, foi quando os pesquisadores começaram a considerar menos as palavras, apreciadas individualmente tendo em conta simplesmente sua presença no texto (sobretudo quando entra em jogo um *software*), dando preferência aos conceitos e às relações semânticas, sabendo apreciar suas vantagens.

Evidentemente, o conhecimento e a experiência do pesquisador no campo tratado pelo texto analisado é essencial. O sociólogo americano Harold Dwight Lasswell (*apud* Herscovitz, p.124), estabelece três questões de base para este método de análise, que implica de imediato a experiência da parte do analista: « quem diz o que à quem, por que meios e com que efeito ? ». Baseando-se nas idéias deste sociólogo, Herscovitz enfatiza a importância da contextualização na análise de conteúdo.

Neste sentido, a análise de conteúdo aplicada ao material de imprensa que consiste no objeto da pesquisa⁹² cujos primeiros passos são apresentados neste artigo, vem proporcionar de imediato, o acesso ao perfil do público e dos músicos profissionais de uma época; suas prioridades, suas demandas, suas expectativas e sua relação com a produção musical vigente.

Aspectos co-ocorrentes nos artigos examinados foram categorizados da seguinte forma: (1) expectativas e reação do público e da crítica : observações sobre técnica e interpretação pianística, (toque, sonoridades, etc...); valorização do repertório; (2) dados biográficos dos pianistas ;(3) referência ao professor e à outros pianistas como parâmetro de qualidade; (4) menção da presença de personalidades no concerto e do apoio da parte de autoridades à título de legitimação.

Estes aspectos fazem emergir indícios diversos, que foram agrupados, num primeiro momento, de forma sucinta, para fins deste artigo: (1) a importância da imprensa musical no processo de educação e formação do público e (2) o perfil dos pianistas e sua função enquanto embaixadores culturais. Exploraremos a seguir estes dois vieses, exemplificando com excertos dos artigos de imprensa examinados.

⁹¹O exemplo escolhido por Herscovitz é justamente a reconstrução da mentalidade musical » de um certo período da história, proporcionada pelo mergulho no conteúdo dos periódicos de música, que nos transporta à um universo musical por vezes totalmente estranho à nossa realidade.

⁹² Artigos e crítica musical, além de alguns anúncios e programas, mesmo levando em consideração as preferências e as tendências da época.

3. Imprensa musical: parâmetros e influência

Considerando o tema do simpósio onde foram apresentadas as bases desta pesquisa, começaremos pelo papel da imprensa, e sobretudo da crítica especializada, na formação de público, o que não pode ser negligenciado. A sociedade que estes pianistas frequentavam era bastante influenciada pela imprensa no sentido da divulgação e o apoio aos artistas e aos eventos. Certos parâmetros de prestígio e credibilidade se entremelam, no sentido de atrair o crítico e consequentemente o público. Note-se que as salas e as séries de concerto prestigiadas pela crítica são sempre as mesmas. Nas críticas publicadas pela imprensa francesa, reincidentem os concertos em Paris na *Salle Gaveau*, na *Salle Erard*, na *Salle de Concerts du Conservatoire de Paris*, as séries de concertos estabelecidas tais como a série da *Société de Concerts du Conservatoire*, *Concerts Lamoureux* e *Collone*, e no Rio, no Salão Nobre do Instituto Nacional de Música no Rio e no Teatro Municipal.

Muitos dos colaboradores eram músicos ativos no mesmo cenário que visitavam em suas críticas. Muitos deles participavam de atividades semelhantes àquelas que descreviam, muitos tocavam a música que criticavam e promoviam. Seus textos apresentavam geralmente um panorama amplo das relações entre compositores, intérpretes, público, diretores de sala de concerto, programadores, etc.; não eram escritos do ponto de vista somente do observador, mas também do artista.

Evocamos aqui a questão da expertise, sintetizada por Laswell (*apud* Chueke, 2017, p.50): quem escreve, o que escreve, à quem se dirige, por que canal e com que efeito ?

O fato de podermos acessar através da perspectiva dos críticos, a repercussão e a valorização do desempenho e do talento dos pianistas aqui citados, dá-se graças à formação musical destes articulistas, que os capacitava a acessar sob uma perspectiva pertinente o trabalho dos artistas que se dispunham a avaliar. Segundo Edward Cone, (1981, p.5), o público amante da música quer aprender do crítico “o que ouvir e como ouvir”. A menção do repertório, a valorização da técnica e da interpretação pelo expert, dá ao público esta noção; neste sentido, Cone compara o crítico à um professor de apreciação musical “do mais alto nível”. Não fica excluída uma inevitável dose de parcialidade, mas neste ponto, deve-se aceitar que a falta de preparo do público faz com que esteja de certa forma sujeito à opinião do crítico. Cone (p.8) pondera que a crítica “avalia não apenas a concepção do performer mas também sua realização desta concepção: sua execução”. Ele menciona a relevância da “intensidade” e da “convicção” da parte do performer; para ele, “é a intensidade do envolvimento do performer com a obra que, acoplado ao seu conhecimento, resulta em convicção [...] convicção que se manifesta sob

forma do que chamamos, não muito corretamente, de uma performance convincente” (CONE, 1981, p. 6). A este respeito, este autor (p. 8) enfatiza o aspecto da comparação entre a visão (interpretação) do crítico e a do performer; trata-se a seu ver, de duas percepções de uma mesma obra. Ele enumera três modelos de compreensão da parte da crítica musical: o musicológico (o contexto em que foi escrita a obra), técnico (a compreensão do discurso musical e sua sintaxe, e “a habilidade de explicar, através da análise, o funcionamento desta sintaxe”) e de experiência (fruto do contato, do estudo e da familiaridade com um amplo repertório. Seguindo a mesma linha de pensamento, Monelle (1996, p.214-215), cita exemplos da crítica no seu início, da qual não se esperava nenhum conhecimento musical sofisticado, onde o crítico apenas informava como, onde e quando o performer havia atuado, incluindo algum comentário generalizado sobre a impressão causada. Este autor valoriza o tipo de crítica que exercia real influência sobre o público, como o *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ) publicado semanalmente em Leipzig a partir de 1798 e cujo editor, Friedrich Rochlitz, percebeu rapidamente que os leitores queriam mais do que artigos gerais e resenhas de novos livros que caracterizavam os periódicos de até então. Segundo Monelle, este jornal publicou algumas das resenhas as mais detalhadas e judiciosas sobre performance, incitando nos leitores um conhecimento profissional de instrumentos, de técnica, de estilo.

As críticas aqui apresentadas, ilustram estes dois tipos de abordagem, de acordo com a situação e com o autor. No caso da segunda abordagem, percebe-se que, sem afugentar o leitor amador, o texto incita nos amadores a vontade de aprofundamento na experiência musical, satisfazendo igualmente os profissionais. Exemplificando este segundo tipo, citamos aqui o único recorte de jornal que compõe o dossier de **Vitalina Brasil** ilustra um tipo de reação informada da parte do crítico, comentando técnica e a interpretação além de, segundo a categorização aqui proposta, fazer referência à outros pianistas como parâmetro de qualidade e valorizar a questão do “público seletor” e da sala de concerto. O artigo foi publicado em 21-06-1928 no jornal *O Paiz* sob o título “Recital de piano de Vitalina Brasil”. Salão Nobre do Instituto Nacional de Música. O autor (cujo nome não aparece no recorte) menciona o público “numeroso e seletor”, composto dos “principais mestres e amadores da arte divina” e confessa sua “agradável surpresa” ao constatar que se tratava de uma artista “grande e perfeita” pois, por ser filha do grande Vital Brasil, ele temia “ser influenciado por sua ascendência”. Segundo o artigo, a pianista foi aplaudida “freneticamente” pelo público à cada peça, de Bach-Busoni à Liszt, além dos “encores” ao final de cada uma das três partes do programa. O crítico valorizou o fraseado “chopinianno” de um préludio de Aloysio de Castro e conclui afirmando que tudo foi “impecável, e maravilhosamente interpretado”. “Técnica rigorosa, sentimento no fraseado,

bravura, delicadeza, sonoridade, nada falta à senhorita Vitalina para sem nenhum favor nem condescendência, ser considerada uma das maiotes artistas do piano à altura de de Rudge e Novaes”.

4. O perfil de uma sociedade, as relações internacionais :

Em diversos artigos, é valorizada a presença e/ou o apoio de autoridades governamentais, que podemos interpretar como um critério de legitimidade. Se de um lado, o fato de tais personalidades prestigiarem as apresentações de artistas brasileiros no exterior deveria ser considerado um fato natural, sabe-se que este apoio normalmente é consequência de conhecimentos e contatos, seja da parte do artista e de sua família, seja da parte de seu empresário. O mesmo se aplica às salas onde tais artistas se apresentavam. Poderíamos intuir que este tipo de privilégio seria restrito à um grupo de artistas que além do talento, mais do que comprovado, pertencerem à uma elite da sociedade? Os perfis emergentes através dos dados biográficos registrados em certos artigos, apontam este aspecto, principalmente quando comparamos tais situações com outras que não preenchiam os requisitos (de berço?) para manterem uma carreira internacional.

Cabe aqui citar o exemplo de Aurora Bruzon, em cujo dossier encontramos dois recortes de jornal, onde verificamos, em meio aos dados biográficos pianista, a questão específica do financiamento e da influência na sociedade, além da menção dos professores à título de prestígio e a reação da crítica (ilustrando a função do crítico evocada por Cone e Monelle com comentários pertinentes) e do público. O primeiro, data de 30-06-1927, publicado pelo *O Paiz*, com o título : “Aurora Bruzon. ‘Virtuose precoce do piano’”. O artigo nos conta que a pianista que havia deixado o Brasil muito jovem, após a morte de seu pai, com o único propósito de se tornar uma grande artista, aproveitando de suas qualidade excepcionais. Logo a seguir, ela havia sofrido outra perda, a de seu protetor (cujo nome não é mencionado). Sem os meios de permanecer na Europa, ela retorna ao Brasil com sua mãe. O artigo menciona um atestado datado de 22-09-1926, assinado por Joseph Hoffman, “conselheiro da corte e titular da *Hochschule für Musique und Darstellende Kunst* de Viena” onde Aurora havia sido aceita, revelando segundo ele, um “talento musical extraordinário” em sua prova de piano e “merecendo todo apoio possível”. Do mesmo modo, o grande pianista Brailowsky, havia escrito, depois de tê-la escutado, que Aurora possuía talentos remarcáveis e que ele esperava de todo coração vê-la apoiada de todas as formas possíveis para realizar seu sonho de se tornar uma grande artista e desenvolver a carreira que seu talento merecia.

No segundo artigo, publicado em 05-06-1928 no mesmo jornal sob o título “Recital de Aurora Bruzon”, o local do concerto não é mencionado. O autor constata que o Brasil era fértil, na época, em termos de crianças prodígio na arte musical e que Aurora Bruzon era “uma conta deste rosário admirável” que começava com Maria Antônia [de Castro]. Reconhecendo que haviam ainda “caminhos a percorrer” o crítico faz elogios à jovem pianista por sua interpretação de *Alceste* de Saint-Saëns, onde “nas notas sustentadas, ela havia feito cantar o instrumento (uma voz sonora acompanhada de acordes tocados com *una corda*)”; segundo ele, “as notas dobradas das Variações de Beethoven foram muito claras” ele privilegia “a ação dos punhos nas oitavas do estudo de Chopin” e o sentimento “apesar de sua idade” na execução do *Rêve d’Amour* de Liszt, esperando, depois deste *début*, que seu temperamento fosse alimentado, seguindo as sutilezas da arte musical, sem a impaciência típica de sua idade. O público havia aplaudido sem reservas, pedindo *bis* ao final da segunda e da terceira parte do recital.

As relações intenacionais são de fato estabelecidas de acordo com o perfil dos pianistas e seu background, mas nem todos, mesmo com facilidade de deslocamento ou de estadia no exterior, desenvolveram carreira internacional. No material investigado nesta pesquisa encontramos alguns artistas cuja carreira se estendeu entre dois ou três continentes, noticiada pela imprensa de vários países; outros, segundo os recortes disponíveis, restringiram sua carreira ao nível nacional, ou mesmo à cidade do Rio de Janeiro, após um período curto na Europa e outros ainda interromperam a carreira (ou simplesmente esta não foi mais noticiada pela imprensa).

Cabe ressaltar aqui o papel de educador e formador de platéias desempenhado pelo intérprete, assim como pelo crítico, que observamos nos exemplos que seguem. Não apenas os diferentes perfis dos pianistas são revelados no sentido de sua história e dos caminhos que os guiaram através de suas carreiras, mas também seus perfis musicais, revelados através do repertório escolhido e da forma como era distribuído sabiamente entre os diversos recitais, cujas datas eram por vezes próximas.

O dossier de **Walter Burle-Marx** contém 3 recortes de jornal, 1 etiqueta sem recorte e um sub-dossier com 3 programas de concerto. O pianista representou o Brasil em diversas cidades da Europa, entre as quais Praga, Paris, Turin e Milão. Além deste indícios, nota-se a valorização da técnica, da interpretação e do repertório. Nota-se igualmente a presença do empresário.

A etiqueta sem recorte indica um artigo de 10-10-1926 no jornal de Praga *Náodm Lity* assinado por “j.h” sobre o recital do pianista Walter Burle-Marw com obras de Busoni, Liszt, Beethove e Franck.

No programa de 12-02-1926, a organização é do *Office Mondial de Concerts* que indica o endereço e o nome do empresário, “Félix Delgrange, 18 rue de La Boétie, Paris, Elysées 97-70”. O programa anuncia dois recitais do “pianista brasileiro Burle-Marx”, fornecendo o local, o repertório e o preço dos assentos. Outro programa refere-se ao concerto do 21-02-1926 sob o patrocínio do *Ufficio Concerti* de la *Corporazione nazionale del teatro* na *Sala del Regio Conservatoire “G. Verdi” de Milano* às 21h15, mencionando programa e preço dos ingressos. Sobre este concerto, o jornal *Gazetta del Popolo* de 25-02-1926 apresenta a crítica de “ml”, informando que este pianista se apresentava pela primeira vez ao público de Turin com um programa que segundo ele, atestava indubitavelmente “propositos sérios e dignos”: a *Chacona* de Bach com arranjo de Busoni, as *Variações em Do menor* de Beethoven, o *Préludio, fuga e final* de Franck, o *Carnaval* de Schumann. Valorizando a “técnica fora do comum” e a interpretação “equilibrada e digna”, o autor considerou Franck e Schumann como os pontos fortes da execução do pianista em termos de expressão e convicção. O público “numeroso e acolhedor” é mencionado e o autor conclui elogiando o “bis” (uma *Gavotte* de Gluck) onde o pianista mostrou “elegância de sonoridade e de estilo”.

O dossier de **Maria Antônia de Castro** inclui 17 recortes de jornal e um sub-dossier com 3 progamas. Verifica-se nestes artigos, dados biográficos da pianista, valorizada pela sua pouca idade e seu perfil “elegante e simples”; a menção do professor a titulo de legitimidade, elogios à técnica e ao estilo da pianista e o apoio de autoridades. A pianista se apresentou em diversas cidades da Europa e seus concertos eram frequentemente noticiados pela imprensa francesa. O material de imprensa percorre o período de 1921 à 1929, comprovando uma intensa atividade internacional e provavelmente uma residência entre o Brasil e a Europa. A exemplo de Guiomar Novaes e Magda Tagliaferro, a pianista aproveitava da facilidade de deslocamento intercontinental para desenvolver sua carreira.

O crítico do jornal *Le Petit Parisien* de 09-05-1921 comenta: “Uma revelação e uma decepção artística é o resumo desta semana musical no que me concerne”. Sem mencionar a decepção, a revelação era justamente a jovem pianista brasileira Maria Antônia de Castro, “que aos 10 anos tocou para nós, com dedos prodigiosos, simplicidade de estilo e segurança que “encontramos raramente, mesmo entre os artistas experimentados”, o Concerto em Mi bemol de Mozart”. A pianista foi acompanhada pelos artistas da *Societé de Concerts du*

Conservatoire, “sob a direção clara e precisa de M. Tracol”. O autor valoriza seu eminente mestre, I. Philipp que, segundo ele, podia “reenvindicar uma grande parte deste sucesso triunfal”.

O artigo do jornal *Avenir* de 10-05-1921 assinado por R. Charpentier aclama a virtuosidade da “pequena pianista brasileira de 10 anos e cinco meses, Mlle. Maria-Antônia de Castro, aluna de M. Philipp”, considerando-a um prodígio e comparando-a à uma boneca⁹³, que subindo ao palco “se transforma num pequeno gênio [...] autoridade refletida de solista experiente”. O autor considera a pianista “capaz de raciocinar” e de se dar conta da necessidade do estudo “ao invés da precipitação que desperdiçaria seus dons”.

Traduzido para o francês pela *Séction de renseignements* do *Ministère des affaires étrangères*, o artigo de *O Paiz*, datado de 02-09-1924, revela que a pianista era ouvida nos palcos desde os cinco anos de idade e que acabara de receber o 1º prêmio de piano do *Conservatoire de Paris*. Ela iria se apresentar no Brasil logo a seguir; sem mencionar data nem lugar, o autor do artigo enfatiza a apresentação “privée” para a família do Presidente da República.

Entre os programas, o do revival na *Salle Erard*, de 30-04- 1925 às 9 horas da noite, em benefício da *Œuvres des Grésillons*, contava com o patrocínio de Sua Eminência o Cardeal Dubois e de sua Excelência o Embaixador do Brasil, L. De Souza e dos senhores generais Pau et Potyguara. No programa: Schubert-Ganz, *Air de Ballet* ; Rameau, *Tambourin* a) original b) Arr. par Godowsky; Beethoven, *Sonate op.109* em Mi Maior ; Chopin, *Barcarolle*, *Trois Ecossaises*, *Études* op. 10 n°4 e 5, op. 25 n° 6, *Ballade* n°1 ; Henrique Oswald, *Il Neige*; Villa-Lobos, *Dança Africana*; A. Tcherepnine, *Chanson tchèque*; I. Philipp, *Feux Follets*; Liszt, *Rapsodie* n°1 (Cadência de Arthur Napoléon).

A Agência Americana (que se ocupava da divulgação de muitos artistas ao nível internacional) envia telegrama ao jornal *O Paiz* anunciando o concerto da *Association de concerts Padeloup* sob a regência de René Baton onde Maria Antônia haiva apresentado o concerto para piano de Saint-Saëns com grande sucesso. O artigo publicado pelo jornal brasileiro sobre este concerto menciona a presença de autoridades da diplomacia brasileira

O Diario de Lisboa du 31-12-1928 publica a notícia, divulgada pela imprensa francesa, do sucesso da pianista brasileira que depois de tournée triunfante nos Estados Unidos, Argentina, Alemanha e Bruxelas, tinha sido aplaudida com entusiasmo pelo público e pela crítica parisiense. O artigo faz referência ao concerto de Maria Antônia na série organizada por

⁹³ No original *poupon*. “Boneca-bêbê”.

Colonne et Lamoureux, exaltando seu temperamento artístico, técnico e sua interpretação, colocando-a entre os grandes pianistas do mundo.

O jornal *Paris Sud-Américain* du 28.02.1929 considera que o público bastante exigente, frequentador da sala de concertos do *Conservatoire national de musique* havia acolhido magnificamente Mlle. Maria Antônia de Castro, especialmente convidada pelo mestre Philippe Gaubert para a matinê da *Société de concerts*. Elogios são feitos à sua simplicidade “deliciosa, mas com um toque e uma técnica impecáveis”, valorizando particularmente a *Scarlattiana* de Alfredo Casellacet e a *Fantasia Húngara* de Liszt. Os elogios se estendiam ao estilo de M. Gaubert e a pleiade de músicos de alta classe que compunham a *Société des Concerts du Conservatoire*.

Uma lista datilografada no formato descrito na introdução deste artigo indica jornais onde foram publicadas críticas , e seus autores, sobre o concerto da pianista na *Salle des agriculteurs* em 2-4-1928 : no jornal *Comoedia* de 17-04-1928 assinada por J. Messenger ; no *Figaro* de 07-04-08 assinada por S. Golestan, etc.

Entre aos diferentes perfis de pianistas promovendo relações internacionais através de suas carreiras, destacam-se sem sombra de dúvida Giomar Novaes e Magda Tahlghiaferro. Os dossiers destas duas pianistas são bastante extensos. O de Guiomar Novaes consiste em 12 recortes de imprensa brasileira e 14 de outros países; um sub-dossier com 1 programa e 1 cartaz do mesmo concerto. Todas as críticas constantes sobre esta pianista na *Boîte Brésil* do *Fonds Montpensier* foram publicadas entre 1924 e 1931 e assinadas por experts na Europa e nas Américas elogiam sua técnica e sua interpretação. Apresentamos a seguir artigos publicados em épocas e idiomas diversos.

O artigo do *NY Herald Tribune* de 04-12-1924 anuncia no título que o público “tranbordava” para escutar o recital de Novaes, que estava “em sua melhor forma” no *Aeolian Hall Benefit*⁹⁴. Ela havia se apresentado no dia anterior (13-12-1924) após dois anos de ausência. Havia pessoas sentadas no palco, sala lotada. Segundo o artigo, a Sonata de Chopin em Si menor mostrou de imediato que a pianista estava em plena forma, tocando com personalidade “refrescante” mas “sem liberdade inadequada”. Delicadeza de toque, cor e sonoridade⁹⁵, sabio uso de *rubato* ; o final da sonata é enfatizada pelo autor pela intensidade do toque, enfático “num humor quase tempestivo”. A pianista havia dedicado *Kinderszenen* de Schumann à sua filha de 1 mês; sua interpretação foi simples e muito expressiva; Rameau’s

⁹⁴ Concerto beneficente.

⁹⁵ No original : *lightness of touch and subtle shading and sonorous vigor*.

Tambourin e Villa-Lobos's *Polichinelo* foram tocados ao lado de Debussy, Blanchet, Theodor Szanto e por numerosos “bis”.

O artigo de 12-11-1925 publicado no *Morning Post* de Londres, cita Guiomar Novaes como “a melhor pianista que havia tocado em Londres há anos, confirmando no segundo recital a impressão causada pelo primeiro”. O recital Chopin incluía a Fantasia op.49, o *Scherzo* em Dó # menor e a Sonata em Si menor, “escutada menos frequentemente que a da marcha fúnebre”, comenta o crítico. Seu toque no segundo movimento desta sonata foi particularmente apreciado graças à “delicadeza e fluência de sua execução do primeiro movimento, assim como do terceiro, cujo tema principal ela havia dominado totalmente, impressionando sobretudo no final”. Novaes, segundo o artigo, liberava Chopin, com sua execução, “da incompetência de certos pianistas que interpretavam sua música de maneira simplesmente ‘bela’ sem valorizar sua personalidade”.

O *Chicago Tribune* de 22-03-1926 faz elogios à abordagem pessoal de Novaes em seu toque “técnico e sedutor e feminino”, no recital de piano que ela havia dado no *Chicago Playhouse*. O autor considera o “frescor” de sua interpretação de obras muito comuns, como o Carnaval de Schumann, “conseguindo fazer com que o público esquecesse as numerosas interpretações cansativas que se escutava durante anos”. Melhor ainda foi, segundo o autor, sua interpretação das obras de Falla, Villa-Lobos e Ibert.

O jornal *Nacion de Buenos Ayres* de 07-05-1930 comenta o concerto de Guiomar Novaes no *Odéon*. O autor deste artigo considera esta pianista entre os intérpretes renomados de seu tempo, ativa na Europa e nos Estados Unidos, “particularmente neste último”. Depois de ouvi-la o autor estava convencido de “estar diante de uma pianista de qualidade rara, aristocrática, elegante, sensível e feminina, apresentando seu pensamento musical com graça e espontaneidade”. O autor ressalta a “autoridade e nobreza” com que tocou Bach, o “estilo puro e musicalidade” na interpretação da *Sonata em Si bemol* de Chopin; constatando que a sala não estava repleta “como ela merecia”, o autor anuncia seu próximo concerto na terça-feira seguinte na “sala da Wagneriana” com obras de Godowsky, Schumann, Villa-Lobos, Debussy e Albéniz.

O *Paiz* do 24-05-1930, anuncia a iminente tournée artística de Guiomar Novaes na Argentina e no Uruguai, organizada pelo empresário N. Viggiani, notadamente em Buenos Aires e em Montevideu. O autor deste artigo valoriza o alto nível da representação do Brasil no exterior pela pianista que a estendia assim aos países vizinhos da América do Sul, realizando em sua viagem de volta, três recitais em Porto-Alegre. A pianista, acompanhada de seu

marido, iria partir de Santos na terça-feira seguinte seguindo a bordo do *Vandyck*; a duração de sua viagem seria de quatro semanas.

O Paiz de 6-7-1930 comunica em seu artigo, a notícia enviada pela Agência Americana (*par avion*), o sucesso de Guiomar Novaes nos países do *Prata*. Ovationada pelo público desta região, o próximo concerto se passaria em 12-7-1930 com a orquestra sinfônica de Buenos Aires, sob a regência de Ansermet. Os comentários de diversos jornais de Buenos Aires e de Montevideu tais como *Buenos Aires*, *La Nacion*, *La Prensa* e *La Razon* são citados, com elogios às qualidades raras na interpretação de Novaes, notadamente a aristocracia, a delicadeza, a feminilidade, a seriedade, a inteligência e a sensibilidade.

A música de outros países era divulgada por estas pianistas, inclusive obras recentemente compostas. O papel de embaixadores da cultura, no âmbito de suas apresentações não se restringia à produção musical do país de origem, testemunhando a universalidade da música.

Os percursos são variados, de acordo com a realidade de cada pianista, mas o padrão “relações internacionais” é refletido em todos eles, incluindo a formação inicial no Brasil, os prêmios no Instituto nacional de Musica, o apoio da família, certamente influenciando no estabelecimento de contatos, de eventuais empresarios, na entrada nas salas e nos conservatorios. A construção, finalmente, de carreiras internacionais, sempre respeitando-se o perfil de cada artista, como observaremos nos dois exemplos que seguem, de pianistas não tão conhecidos do público atual, mas que representaram o Brasil brilhantemente, antes de terminarmos nossa exposição com o dossier de Magda Tagliaferro conforme antecipado.

O Paiz de 16-04-1924 anuncia a partida das “excelentes jovens artistas” **Valina e Innocencia Rocha** para a Europa a bordo do *Flandria* acompanhadas de sua mãe; as pianistas cujos nomes. Segundo o artigo, já eram reconhecidos “nos ciclos pianísticos”; consagradas pelo público, alunas de Oscar Guanabario, partiam para um período de aperfeiçoamento em Paris e uma visita aos principais centros musicais europeus. A foto nos apresenta as duas jovens meninas, que já contavam com divulgação no exterior:



Fig. 2: Anúncio (flyer) da vinda de Innocencia e Valina Rocha à Paris. “As duas maravilhosas pianistas brasileiras que serão ouvidas na próxima temporada”.

O jornal *Excelsior* de 16-6-24 apresenta o artigo intitulado “Un beau concert”⁹⁶ e conta que “duas remarcáveis pianistas muito jovens” haviam se apresentado na *Salle Erard* “sob o patrocínio de M. Souza-Dantas, embaixador do Brasil”. O sucesso destas “duas robustas e maleáveis artistas”, Innocencia da Rocha, 13 anos e Valina da Rocha, 16 anos havia sido “considerável”. Foram aplaudidas com entusiasmo pelo público; o artigo ressalta o “inegável triunfo” do duo nas *Variations* de Saint-Saëns sobre um tema de Beethoven para dois pianos, que haviam realizado “magnificamente”, ambas “impressionantes, virtuosos em toda a plenitude, de um talento ao mesmo tempo jovem e já bem sucedido”.

Os recortes neste dossier comprovam o percurso memorável deste duo, aplaudidas entre 1924 e 1926. Um nota no *Brazil Journal* de 16-07-1926 revela que Vitalina Rocha havia falecido em Chatel-Goyon, na França e que Oscar Guanabara, Oscar de Carvalho Azevedo, Jarbas de Carvalho e Sertorio de Castro haviam encomendado uma missa pelo seu repouso. A partir deste ano, apenas o nome de Innocencia consta dos artigos, programas e brochuras promocionais que incluem concertos por toda a Europa. Com a morte da irmã, Innocencia passa a desenvolver uma carreira solo, aclamada pela crítica de todos os países onde se apresentou. O dossier contém 18 recortes de jornal e um sub-dossier com 1 programa e uma brochura. Esta

⁹⁶ Um bonito concerto.

última, organizada pelo empresário Robert van Cleef com finalidade promocional, apresenta uma síntese do percurso da jovem pianista, nascida no Rio de Janeiro onde sua mãe a havia ensinado a escrever, a ler e a tocar piano. Aceita no conservatório⁹⁷ na idade de 6 anos, começou seus estudos, sendo confiada de imediato à Oscar Guanabara, com quem ela estudou, tendo sua mãe sempre presente enquanto trabalhava ao piano, cinco horas por dia. Mais tarde ela havia aceito ter suas bonecas por perto, dando à sua mãe um pouco de liberdade. Aos 10 anos havia se apresentado com orquestra, tocando o Capriccio Brillhante de Mendelssohn, recebendo aos 12 anos a Medalha de Ouro do Instituto Nacional de Música. Em Paris, ela encontra Marguerite Long qui a adota depois de ouvi-la e a convida a participar dos “exercícios públicos” que ela oferecia à seus alunos em seu “curso superior de virtuosidade”. A carreira solo da jovem menina começou desta forma; depois do concerto na *Salle Erard*, apresentou-se em Auvergne e em Lyon, onde Leon Vallas a acolheu, ele mesmo em busca de virtuosos. Continuando na brochura, alguns trechos da imprensa internacional são citados, sempre com elogios ao “verdadeiro prodígio” [...] “seu sucesso tendo tomado proporções de triunfo”.

Mlle Rocha foi apresentada por George Avril em seu concerto em Nice como “uma menina sã, alegre, brincalhona, que aspira todos os prazeres da juventude”, que gostava de “nadar no mar e jogar bola” [...] “uma artista que adquiriu conhecimento e expressão na arte musical em uma idade onde os performers estão apenas em busca de uma técnica superior. Esta técnica, que segundo ele, a pianista possuía inteiramente, ela devia “à seus professores brasileiros”.

A pianista **Dulce de Saulles**, filha de M. Henrique de Saules, chefe do protocolo brasileiro, havia recebido a Medalha de Ouro do Instituto Nacional de Música e o Prêmio Alberto Nepomuceno. Este percurso se repete entre as pianistas, revelando – talvez – um certo elitismo, mas ao mesmo tempo, o caminho para a divulgação – legitimada, digamos – de nossa música e nossa cultura. A referência ao “aval” de professores e pianistas é igualmente importante neste sentido.

Em 30-12-1928, o jornal *Paris Süd-Amérique* comenta o recital da pianista brasileira na Salle Pleyel, “sob o patrocínio de S. Ex. M. Luiz de Souza Dantas, embaixador do Brasil”. Sala repleta, “a excelente artista” havia executado um “magnífico programa no qual figuravam notadamente o Carnaval de Schumann; dois estudos do compositor brasileiro Henrique Oswald ; obras de Debussy, Chopin, Borodine e Albeniz”. Segundo o autor, Dulce de Saulles

⁹⁷ Instituto Nacional de Música, hoje Escola Nacional de Música (UFRJ).

era “descendente de uma família de grandes músicos, aluna de sua avó, e de seu avô, o professor Alfredo Bevilacqua, do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro”; o artigo menciona a Medalha de Ouro e o prêmio Alberto Nepomuceno. Aplaudida “após cada peça”, chamada ao palco diversas vezes, calorosos aplausos, foram, segundo o artigo, “perfeitamente merecidos”. O autor conclui, afirmando que as aclamações do público assim como dos pianistas e dos professores que assistiram o recital “testemunham seu verdadeiro triunfo”.

Como antecipamos, ao lado de Guiomar Novaes, **Magdalena Tagliaferro** é o grande exemplo das relações internacionais através da música, sem se retrinir nem à questões de nacionalidade nem de tipo de repertório. Seu dossier é composto de sub-dossiers: um para recortes similares aos outros dossiers da *Boîte Brésil*, um intitulado “*iconographie*”, onde se encontram recortes e programas que incluem imagens (desenhos ou fotos da artista), um terceiro intitulado “*programmes*” e um último intitulado “*presse*” cujo conteúdo consiste nas listas pré-impressas indicando jornais onde foram publicadas críticas de seus concertos e os nomes dos autores; finalmente, um documento datilografado com a tradução francesa de diversas críticas publicadas pela imprensa grega por ocasião de sua apresentação em Atenas em 1937. Destacamos aqui dois artigos que ilustram a abertura da pianista em todos os sentidos:

No artigo publicado pelo jornal *Le Petit Parisien* de 06-10-1938 assinado por Ch. Cuvillier, o autor felicita Magda Tagliaferro que acabara de ser condecorada pela *Légion d'Honneur*. Deve-se precisar que se tratava de uma promoção, pois de fato a pianista havia sido condecorada *Chevalier de la légion d'honneur* em 1928 estava sendo condecorada desta vez *Officier de la Légion d'Honneur*. Segundo o autor deste artigo, Magda era “certamente a pianista mais interessante e a mais ‘pessoal’ de sua geração. À uma virtuosidade excepcional, à uma técnica perfeita, ela acrescentava “uma sensibilidade musical das mais raras”. Nomeada professora do *Conservatoire* no ano anterior, seus alunos já haviam obtido numerosas recompensas e prêmios; um deles, M. Spiers havia recebido o 1º prêmio de dois concursos. “Jamais uma condecoração foi mais merecida e é de todo coração que felicitamos Mme Tagliaferro”.

A primeira insígnia, de *Chevalier de la Légion d'honneur*, havia sido notificada por Pierre Leroit no *Gaulois* de 12-08-1928 que escreve: “Brasileira de origem, francesa por adoção, Magdalena Tagliaferro é a primeira mulher a receber, tão jovem, uma distinção deste porte, graças à seus méritos excepcionais”. Segundo este autor, “esta que soube puramente poetizar a divina *Balada* de Fauré e digna deste reconhecimento tão marcante pela França.

O jornal *Page Musicale*, no artigo assinado por J. R., arquivado no dossier “*iconographie*” publica um desenho de Magda Tagliaferro feito por F. François. O autor do

artigo comenta a distinção que a pianista acabara de receber, promovida à *Officier de la Légion d'honneur*. Ele considera supérfluo falar do “talento genial” desta pianista que servia a “causa da música”, tendo partido para a Turquia, para a Jugoslavia, etc., “preenchendo, apesar das dificuldades internacionais recentes, compromissos aos quais outros teriam talvez renunciado”. O autor previa uma temporada 38-39 muito ocupada para Tagliaferro, que acabara de juntar à seu sucesso como pianista, “um recorde de recompensas em sua classe no *Conservatoire de Paris* que assumia neste primeiro ano”.

O papel da imprensa, a responsabilidade dos críticos e dos intérpretes no que diz respeito à formação do público e à divulgação de repertório, as relações internacionais implícitas nos percursos dos musicistas, que exercem esta função de forma natural, servindo à música e sua universalidade, todos estes aspectos emergem na investigação do material acessado no âmbito desta pesquisa. A exemplo do inventário que será disponibilizado em breve⁹⁸, esperamos suscitar, por meio deste artigo, pesquisas de caráter biográfico, histórico e sociológico em torno dos personagens e dos episódios narrados pela imprensa aqui explorada. Outros objetos de pesquisas emergem deste material e uma investigação especializada certamente trará à tona outras abordagens.

Referências:

- BABBIE, earl. *The practice of social research*, 9th ed. Belmont, CA: Wadsworth, 2001.
- CONE, Edward. The authority of Music Criticism. *Journal of the American Musicological Society*, Philadelphia, v. 34, n.1, p.1-18, Spring 1981.
- CHUEKE, Zélia. *Face à l'inconnu. Les pianistes et la musique de leurs temps*. Paris: L'Harmattan, 2017.
- HERSCOVITZ, Helena. *Análise de conteúdo em jornalismo*. In: Metodologia da pesquisa em Jornalismo. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, p. 123-142.
- MONELLE, Raymond. The Criticism of musical performance. In: *Musical Performance. A Guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 213-224.
- POOL, Ithiel de Sola. *Trends of Content Analysis*. Urbana: University of Illinois Press, 1959.

⁹⁸ <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/programme-de-recherche/groupe-de-recherche-musiques-bresiliennes>

COMUNICAÇÕES

As críticas de Aldo Obino no Jornal Correio do Povo nos anos 1940: relatos sobre as temporadas líricas do Orpheão Rio-Grandense

Kênia Simone Werner
Universidade Federal de Minas Gerais
keniaswerner@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda as críticas às temporadas líricas promovidas pela sociedade de canto Orpheão Rio Grandense na década de 1940. Escritas por Aldo Obino e publicadas na coluna *Notas de Arte* do Jornal Correio do Povo, as críticas revelaram-se uma importante fonte para minha pesquisa de Doutorado, ainda em andamento, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, tendo como objeto a escrita de uma história desta sociedade de canto. Por meio da metodologia de Análise de Conteúdo (BARDIN, 1979), destaquei oito categorias constatadas no teor das críticas: considerações sobre o repertório e/ou compositor, desempenho da orquestra, do maestro, dos coros, dos interpretes, qualidade do guarda roupa, dos cenários e receptividade do público. Apresento a categoria “desempenho dos coros” para exemplificar como foi possível, através do cruzamento com outras fontes, compreender o funcionamento do grupo no contexto do Orpheão Rio Grandense.

Palavras-chave: Temporadas líricas do Orpheão Rio Grandense. Críticas de Aldo Obino. Análise de Conteúdo.

Aldo Obino's Critique on the Newspaper Correio do Povo in the 1940's: Report on the Lyrical Seasons of Orpheão Rio Grandense

Abstract: This paper is about the critique of the lyrical seasons held by the singing society called Orpheão Rio-Grandense in the 1940's. The critique was written by Aldo Obino and published in the column named *Notas de Arte* from Newspaper Correio do Povo. It constitutes an important source of data for my ongoing PhD research, which is in development in the Music Post-graduation Program at the Federal University of Minas Gerais (UFMG) and focus on the writing of the aforementioned singing society's history. By applying the Content Analysis Method (BARDIN, 1979), we have found eight categories of criticism: considerations about the repertoire and/or composer, the orchestra performance, the maestro performance, the choir performance, the interpreters' performance, the clothing quality, the scenario quality and the audience receptivity. I will present the category “choir performance” in comparison with other data sources to illustrate how it was possible to understand the group organization in the Orpheão Rio-Grandense.

Keywords: Lyrical Seasons of Orpheão Rio-Grandense. Aldo Obino's Critique. Content Analysis.

Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar as críticas escrita por Aldo Obino na coluna *Notas de Artes* do jornal Correio do Povo sobre as temporadas líricas promovidas pela sociedade de canto Orpheão Rio Grandense nos anos 1940 em Porto Alegre. Estas análises foram elaboradas a partir da Análise de Conteúdo (BARDIN, 1979) e são parte de minha pesquisa de Doutorado, desenvolvida na UFMG, tendo por objetivo contar a história desta instituição.

O Orpheão Rio Grandense foi uma sociedade de canto criada em 1930 em Porto Alegre, onde atuou até 1952. Inicialmente como um coro masculino, tinha o objetivo de congregar o canto por amadores locais em vernáculo. Ao longo dos anos, o grupo mudou suas concepções e um coral feminino foi agregado à sociedade e, a partir de 1934, passaram a realizar temporadas líricas. Ao todo foram dez temporadas que podem ser divididas em duas fases: a primeira se insere entre os anos 1934 e 1936, quando as óperas foram encenadas por amadores locais e eram temporadas independentes; a segunda, entre os anos 1944 e 1951, quando o Orpheão passou a promover as temporadas líricas oficiais do estado, contratando cantores profissionais para encenarem as óperas, permanecendo apenas o coral formado por amadores locais.

Apesar de o Orpheão Rio-Grandense ter se constituído oficialmente como uma sociedade, com diretoria, assembléias, atas, entre outros, muito pouco chegou até nós. Os raros documentos que restaram se encontram dispersos dificultando a pesquisa sobre essa instituição. Sendo assim, os periódicos da época se caracterizaram como ricas fontes de pesquisa para a reconstrução da história dessa importante instituição musical. O jornal *Correio do Povo*, por ter sido um periódico de grande circulação na época e, por significativa parte de seus exemplares estarem disponíveis no Arquivo Histórico Moyses Velinho, em Porto Alegre, se constituiu a principal fonte para minha pesquisa. Entre as muitas notícias sobre o Orpheão Rio Grandense, estão as críticas às temporadas líricas, escritas por Aldo Obino.

Aldo Obino (1913-2007) nasceu em Porto Alegre, cresceu estimulado pelo estudo da Arte, da Filosofia e da Música. Durante mais de 50 anos cobriu, na redação da *Caldas Junior* (*Correio do Povo*), a vida cultural porto-alegrense como crítico de música erudita, de artes plásticas, de teatro e da agenda artística em geral. Para escrever uma crítica, assistia aos espetáculos do início ao fim. Considerava o início da crítica o momento em que pegava o programa, seguido de pesquisas sobre o artista e um olhar atento aos mais variados aspectos das apresentações (GOLIN, 2002). Graças a estes registros, temos as críticas de praticamente todas as óperas encenadas pelo Orpheão, em que cada um destes aspectos são ricamente detalhados.

1. Análise de Conteúdo

De acordo com Bardin (1979), Análise de Conteúdo é

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos

relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens. (BARDIN, 1979:42)

Essa autora explica que a Análise de Conteúdo é organizada em três etapas: a pré-análise, que inclui a leitura fluente, a formulação de objetivos e a constituição do *corpus*; a exploração do material; e o tratamento dos resultados, em que são realizadas as inferências que tornam os resultados brutos significativos e válidos (BARDIN, 1979). Podemos assim, mapear tendências, regularidades, recorrências e com isso, levantar dados indicadores de dimensões da vida social.

O objetivo ao realizar a análise de conteúdo das críticas escritas por Aldo Obino é compreender as diversas conjunturas que envolviam as temporadas líricas promovidas pelo Orpheão Rio Grandense, incluindo repertório escolhido, desempenho dos cantores, recepção do público. Através destas análises também são possíveis inferências sobre o significado que estas críticas tinham sobre os leitores, tendo certamente exercido o papel de influenciador de opiniões.

Nas sete temporadas líricas realizadas pelo Orpheão Rio Grandense entre os anos de 1944 e 1951,¹ foram encenadas 63 óperas (não contabilizando as repetições). Relativo a estas óperas, encontrei 53 críticas de Aldo Obino no jornal Correio do Povo, sendo este o *corpus* da análise de conteúdo. Na fase de exploração do material, pude apreender oito categorias a serem trabalhadas: considerações sobre o repertório e/ou compositor, desempenho da orquestra, do maestro, dos coros, dos interpretes, qualidade do guarda roupa, dos cenários e receptividade do público. Os dados e análises estão sendo inseridos na escrita da tese na medida em que a história do Orpheão Rio-Grandense vai sendo contada. Aqui apresento a análise da categoria “desempenho dos coros” mostrando como, a partir do cruzamento com dados de outras fontes, as críticas nos possibilitam apreender aspectos da dinâmica das temporadas líricas.

2. Críticas aos coros do Orpheão Rio Grandense

Das 53 críticas que formam o *corpus* desta análise, em 7 delas, nada consta sobre o desempenho dos coros, sendo que as outras 46 as considerações sobre os coros puderam ser divididas em três diferentes categorias:

- Críticas contendo somente elogios aos coros: 17
- Críticas fazendo referência a uma atuação mediana dos coros: 7

¹ No ano de 1948 não aconteceu temporada lírica em Porto Alegre por estar o Orpheão Rio Grandense sem condições financeiras de promovê-la, uma vez que os subsídios foram cortados.

- Críticas destacando a baixa qualidade dos coros: 22

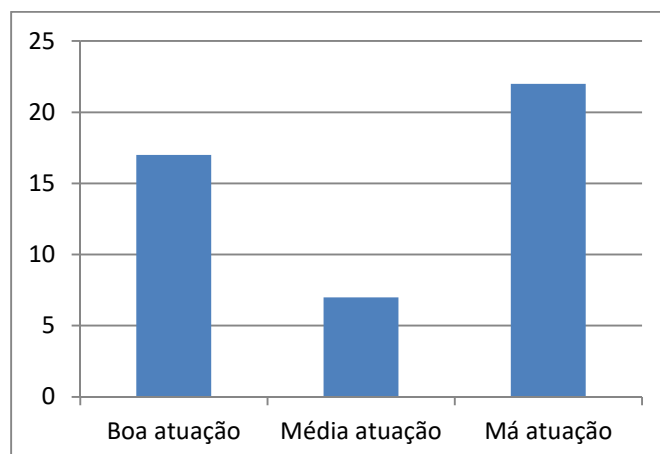


Figura 1: Gráfico representativo da atuação do coro do Orpheão Rio Grandense nas temporadas líricas entre os anos 1944 e 1951 de acordo com as críticas de Aldo Obino publicadas no jornal Correio do Povo.

Essas variações do desempenho dos coros não ocorriam somente de temporada para temporada, pois havia uma instabilidade em uma mesma temporada, ou até mesmo em uma mesma récita.

Eis alguns exemplos:

Os coros estavam muito bem ensaiados, tendo cooperado para o êxito da noitada (OBINO, 1944:6).

O coro esteve discreto, com exceção de vozes destacantes e da coralização dos bastidores, não muito homogenizada (OBINO, 1944:6).

Os coros, sob a direção de Roberto Eggers, merecem elogiosa referência pelo equilíbrio e expressividade (OBINO, 1945:5).

O coro foi alinhavado mas não chegou a ser passado a limpo. Não contribuiu como era necessário para dar fundo coletivo imponente e de boa forma. Coesão, homogeneidade, unidade final e variedade episódica e expressividade, eis os principais caracteres em que foi algo omissos, não obstante todo o esforço empregado. Fazemos essa crítica severa devido ao nível a que o Orfeão nos vem elevado, o que exige que não contemporizemos, afim de que o operismo porto-alegrense tape a boca dos maldizentes e dos que pretendem insanamente limitar o cultivo da música às formas reservadas das elites, a um gênero esotérico e a programas sempre os mesmos (OBINO, 1945:5).

O coro labutou com esforço, conseguindo sublinhar certas passagens com moderação e acerto (OBINO, 1945:5).

O coro interferiu na representação com uma mediania tangente, reafirmando uma instabilidade que impressiona e que constitui sempre um dos fatores imprevisíveis dos nossos serões líricos (OBINO, 1946:6).

O coro labutou com discrição obtendo, é verdade, um plano de relevo no terceiro ato, quando colaborou de modo distinto, mau grado haver quem em seu meio se esganice, o que merece coerção da regência dos coros (OBINO, 1947:6).

O coro esteve com seus momentos felizes e seus desengonçamentos (OBINO, 1947:6).

Uma surpresa, em verdade imprevista, foi a participação do coro, renovado em certa proporção. Impressionou a homogeneidade, afinação e propriedade com que colaborou nas suas tarefas, fato excelente, tendo-se em vista o que tanto acontecia nas temporadas anteriores, onde era seguidamente ponto negativismo dos serões líricos (OBINO, 1947:8).

Os coros cumpriram sua tarefa com regularidade geral predominante, partilhando da responsabilidade coletiva da música vocal, harmonizada com a música instrumental, num esforço de compenetração e expressão, que fazem jus a um franco elogio (OBINO, 1949:8).

O ponto fraco do espetáculo lírico foi sem dúvida o coro, o qual em grande parte esteve aquém das exigências mínimas, não mostrando coesão, indisciplinado, com vozes desconchavadas, desafinadas e alguns gritando. Em compensação, os pequenos conjuntos estiveram medianos (OBINO, 1949:8).

Os coros superaram o nível em que caíram na récita de Bizet. Subiram um pouco, apesar dos desníveis flutuantes, principalmente femininos (OBINO, 1949:8).

O conjunto coral esteve regularizado desta feita, dando uma contribuição relativamente certa, com a exceção comprometedora de quem substituiu a Francisco Cauduro, programado (OBINO, 1949:10).

Os coros mistos estiveram heterogêneos, não havendo mais domínio com cinco ensaios, não é de se esquecer que já os efeitos da lírica gaulesa são diferentes da formas itálicas, o que se torna mais exigente para ser exequível. Boa vontade não faltou, porém a essa boa gente que não encontra a devida compensação para o idealismo de sua desprendida colaboração (OBINO, 1950:10).

Os coros, sim, se houveram com desigualdade. Houve partes em que colaboraram de maneira promissora, sendo que mais para o fim desandaram sensivelmente (OBINO, 1950:7).

O coro, tendo em vista outras vezes, atuou com desajustes, mas levando-se em conta as dificuldades até que se defendeu na linha tangente ao sofrível (OBINO, 1950:7).

Os coros, que formam a peripécia tão comum dos serões líricos estiveram com sua estrutural heterogeneidade, havendo-se em parte com modicidade e seguidamente desigualando-se e desatando-se do plano de orientação (OBINO, 1950:8).

3. Cruzamento com outras fontes

Na Análise de Conteúdo feita a partir das críticas aos coros do Orpheão Rio Grandense foi constatado uma grande instabilidade da atuação dos coros nas temporadas líricas do Orpheão. Com altos e baixos, por vezes contribuiu positivamente para os serões líricos e outras foi o ponto fraco das apresentações. Através do cruzamento com os dados obtidos na análise de programas de concertos das temporadas líricas, temos algumas pistas das razões desta instabilidade.

Nos programas de concertos das temporadas, há listagens de nomes dos componentes dos coros de cada temporada.² A partir desses dados, elaborei uma tabela contendo os nomes destes cantores e assinalei as temporadas que participaram.

	1945	1946	1947	1949	1950	1950 Festa da Uva	1951
Álvaro Almeida	x	x		x	x	x	
Ivan Barrios	x	x	x	x		x	
Sergio Biffignandi	x	x	x	x	x	x	x
Olinto Blumm	x	x					
Ari Brum	x						

Figura 2: Trecho da tabela que contabiliza as quantidades de temporadas líricas que cada integrante dos coros do Orpheão Rio Grandense participou.

Na totalidade desta tabela, que não será demonstrada aqui por falta de espaço, temos os seguintes dados: no coro masculino, dos 80 integrantes, apenas três cantaram em todas as temporadas líricas do Orpheão. Em contrapartida, temos 52 homens que cantaram uma única temporada lírica. Temos ainda 15 homens que cantaram em apenas duas e 1 que cantou em seis temporadas líricas. Os outros 9, cantaram entre três e cinco temporadas.

² Foram encontrados programas a partir da temporada de 1945. Em 1950 o Orpheão realizou uma temporada em Caxias do Sul, durante a Festa da Uva, que nesta análise foi contabilizada como uma temporada independente.

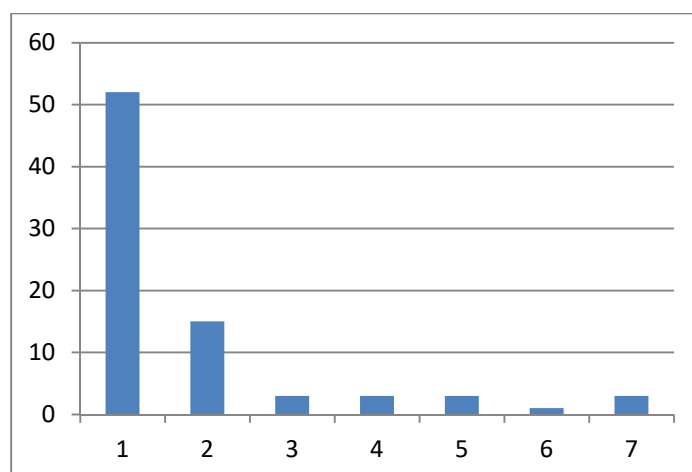


Figura 3: Gráfico da quantidade de participações dos integrantes do coro masculino nas temporadas líricas do Orpheão Rio Grandense.

No coro feminino, das 61 integrantes, somente 2 cantaram em todas as temporadas, e 36 que participaram de apenas uma temporada lírica. E ainda, 3 cantaram em três temporadas, 6 cantaram em quatro temporadas e apenas 1 cantou nas seis temporadas líricas.

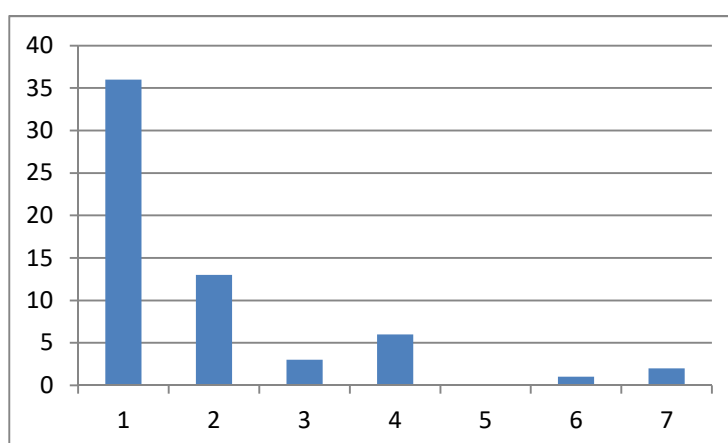


Figura 4: Gráfico da quantidade de participações dos integrantes do coro feminino nas temporadas líricas do Orpheão Rio Grandense.

A partir destas análises, podemos inferir uma forte relação entre os dados contidos nas críticas e os dados apreendidos nos programas de concertos. Os coros se renovavam a cada temporada, mesmo sendo as óperas repetidas, pois o repertório apresentava pouca variação entre uma temporada e outra. Essa renovação de integrantes dificultava a formação de um grupo coeso, resultando em uma espécie de “loteria”, onde hora apresentavam bom desempenho, hora desastroso.

Considerações finais

As críticas escritas por Aldo Obino publicadas pelo *Correio do Povo* possibilitaram, através da Análise de Conteúdo, que vários aspectos das temporadas líricas do Orpheão pudessem vir à tona. Neste trabalho apresentei como o desempenho do coro nas temporadas líricas apresentou-se instável pela variação de participantes a cada ano. Em 1950 o Orpheão Rio Grandense fundou uma escola lírica com o intuito de manter um corpo coral fixo e de profissionalizar seus integrantes. No entanto, a temporada lírica de 1951 foi a última promovida pelo Orpheão, e, em 1952, a instituição encerra suas atividades deixando uma lacuna na vida cultural de Porto Alegre.

Referências:

- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- GOLIN, Cida (org.) *Aldo Obino: notas de arte*. Porto Alegre: MARGS, Nova Prova; Caxias do Sul: EDUCS, 2002.
- OBINO, Aldo. Norma no Orpheão Rio-Grandense. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 jul. 1944. Notas de Arte, p. 6.
- _____. “Don Pasquale, de Donizetti”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 jul. 1944. Notas de Arte, p. 6.
- _____. Abertura da temporada lírica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 jul. 1945. Notas de Arte, p. 5.
- _____. O Trovador. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 jul. 1945. Notas de Arte, p. 5.
- _____. No ciclo de Verdi. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 jul. 1945. Notas de Arte, p. 5.
- _____. “Madame Butterfly”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 jul. 1946. Notas de Arte, p. 6.
- _____. “La Traviata”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 ago. 1947. Notas de Arte, p. 6.
- _____. No lírico francês. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 jul. 1947. Notas de Arte, p. 6.
- _____. No limiar da estação lírica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 set. 1949. Notas de Arte, p. 6.
- _____. Madame Butterfly. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 set. 1949. Notas de Arte, p. 8.
- _____. A récita de Carmen. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 set. 1949. Notas de Arte, p. 8.
- _____. La Boheme. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 set. 1949. Notas de Arte, p. 8.
- _____. No termo da jornada lírica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 9 out. 1949. Notas de Arte, p. 10.
- _____. O lirismo francês. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1 out. 1950. Notas de Arte, p. 10.
- _____. Vigília sinfônica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 out. 1950. Notas de Arte, p. 7.
- _____. Madame Butterfly. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 out. 1950. Notas de Arte, p. 7.
- _____. La Traviata. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 out. 1950. Notas de Arte, p. 8.

ORPHEÃO Rio Grandense. *Temporada Lírica 1945*. Programa de Concerto. Porto Alegre, 1945.

_____. *Temporada Lírica Oficial*. Programa de Concerto. Porto Alegre, 1946.

_____. *Temporada Lírica Oficial*. Programa de Concerto. Porto Alegre, 1947.

_____. *Temporada Lírica Oficial*. Programa de Concerto. Porto Alegre, 1949.

_____. *Temporada Lírica Oficial*. Programa de Concerto. Porto Alegre, 1950.

_____. *Temporada Lírica Oficial*. – Caxias do Sul. Programa de Concerto. Caxias do Sul, 1950.

_____. *Temporada Lírica Oficial*. Programa de Concerto. Porto Alegre, 1951.

A Fábrica de Pianos Essenfelder na imprensa musical do início do século XX: crítica e propaganda

Nathalia Lange Hartwig
Universidade Federal do Paraná
nathaliahartwig@gmail.com

Resumo: Enquanto produto nacional, a *Fábrica de Pianos Essenfelder*, precisou comprovar sua qualidade frente às marcas estrangeiras de pianos disponíveis no mercado musical brasileiro no início do século XX. O objetivo deste trabalho é demonstrar a contribuição da imprensa para a consolidação da marca *Essenfelder* através da crítica e da propaganda no período mencionado. Para tal, foram analisados periódicos dos estados do Rio Grande do Sul e Paraná, somados a outros trabalhos sobre o assunto.

Palavras-chave: *Fábrica de Pianos Essenfelder*. Piano brasileiro. Imprensa Musical. Crítica Musical.

Fábrica de Pianos Essenfelder in the early 20th century music press: critics and advertisement

Abstract: As a national product, *Fábrica de Pianos Essenfelder* had to prove its quality when compared to foreign brands available in the Brazilian musical market in the beginning of the twentieth century. The main goal of this paper is to demonstrate the invaluable contribution offered by the press towards the consolidation of the *Essenfelder* brand by means of advertisement and critics during the period accessed. With this purpose, periodicals published in Rio Grande do Sul and Paraná were analyzed, as well as other publications on the subject.

Keywords: *Fábrica de Pianos Essenfelder*. Brazilian Piano. Music Press. Musical critique.

1. Introdução

Durante o século XX, a *Fábrica de Pianos Essenfelder* alcançou o reconhecimento da qualidade de seus pianos através de prêmios nacionais e internacionais, exportação de seus instrumentos e cartas elogiosas de pianistas renomados. Além de uma indústria de pianos, a *Essenfelder* se destacou no cenário musical enquanto fomentadora de cultura, indo além da fabricação e comercialização, apoiando artistas e promovendo concertos e concursos de piano.

Para tal reconhecimento, a imprensa musical através de textos e anúncios, desempenhou papel fundamental enquanto veículo para apresentar os pianos *Essenfelder* ao público consumidor. O objetivo desse trabalho é demonstrar a contribuição da imprensa para a consolidação da marca *Essenfelder* no Brasil no começo do século XX a partir da análise de anúncios e críticas publicadas.

No período indicado, destaca-se alguns momentos basilares para o estabelecimento da *Essenfelder*, que são reforçados através de sua presença na imprensa: a partir de 1902 com a sua chegada ao Brasil e permanência no estado do Rio Grande do Sul; em 1908 com a Medalha de Ouro obtida na Exposição Nacional; com a mudança para Curitiba, no estado do Paraná em 1909; e de forma mais geral, entre os anos de 1910 e 1930 como um período de consolidação e reconhecimento da marca junto ao público.

Considerando que as fontes publicadas em torno do tema *Essenfelder* são limitadas, utilizou-se como referência as publicações de Mello (1985), apresentando uma abordagem histórica da trajetória da marca; e Carvalho Neto (1992), dialogando com a relação da *Essenfelder* com a imprensa. Com o objetivo de ampliar as fontes disponíveis, a autora desse artigo desenvolve pesquisa desde 2010 e alguns de seus trabalhos podem ser consultados nas referências.

Neste trabalho utilizou-se como fonte principal os anúncios publicitários, textos críticos e notícias sobre a *Essenfelder* publicados em periódicos do Rio Grande do Sul e Paraná. Para o acesso a essas fontes realizou-se pesquisa no acervo de periódicos disponibilizados pela *Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional*; de forma presencial realizou-se pesquisa em acervos da *Essenfelder* em Curitiba e, complementarmente, utilizou-se uma consulta na Biblioteca Pública Pelotense realizada em janeiro de 2012, onde foram obtidas mais informações sobre a passagem da *Fábrica de Pianos Essenfelder* por essa cidade.

2. Trajetória da Fábrica de Pianos Essenfelder

Durante o século XX, os textos publicados nos periódicos e, posteriormente, os anúncios publicados pela própria *Essenfelder*, destacam sua qualidade enquanto produto nacional, honrando a indústria brasileira. De fato, a *Fábrica de Pianos Essenfelder* se estabeleceu no Brasil e daqui obtinha a madeira, a principal matéria prima para a construção de seus instrumentos. Porém, a trajetória dessa indústria teve início em Buenos Aires, na Argentina.

Florian Essenfelder (1855-1929) aprendeu o ofício da construção de pianos trabalhando em indústrias alemãs, consideradas sinônimos de qualidade, como a *Bechstein*. Em 1890, residindo na capital argentina com sua família, construiu seu primeiro piano, sendo o ponto inicial da trajetória da marca *Essenfelder*. O vínculo com a indústria alemã, mantida através do emprego como representante da *Bechstein* foi de suma importância para a decisão de abrir seu próprio negócio.

Em 1902, sabendo da existência de madeiras nobres e motivado por uma promessa de investidor, a *Essenfelder* desembarcou na cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul. Sem o retorno esperado, e com a produção de pianos comprometida pela falta de capital, Florian estabelece a sua fábrica na cidade de Pelotas, ainda no mesmo estado. A família Essenfelder permaneceu nessa cidade entre 1904 e 1909, onde produziu cerca de vinte pianos. (MELLO, 1985: p.12) Nesse período, buscando dar visibilidade a sua marca, Carvalho Netto (1992: p.95) indica que Florian Essenfelder

Procurando promover seu trabalho além das fronteiras do estado gaúcho, inscreveu-se e concorreu com seu produto na Exposição Nacional de 1908, em Comemoração ao 1º Centenário da Abertura dos Portos do Brasil ao Comércio Internacional, efetuada no Rio de Janeiro. Como recompensa a seus esforços e em reconhecimento à qualidade de seus produtos, o júri conferiu ao seu piano o Grande Prêmio, uma medalha de ouro. (CARVALHO NETO, 1992: p. 95).

A conquista do prêmio máximo na Exposição Nacional foi um marco para a *Essenfelder* no Brasil, pois a qualidade dos seus pianos já havia sido reconhecida na Argentina com a Medalha de Ouro do *Grand Prix* de Buenos Aires, em 1898. Apesar do reconhecimento obtido, Pelotas não oferecia recursos suficientes para a expansão e fabricação dos instrumentos. Foi então que em 1909, Florian Essenfelder encontrou em Curitiba, no estado do Paraná, as condições necessárias para fabricar pianos: investidores, matéria-prima e mercado.

Apesar de comentarem ser a indústria Essenfelder de pianos um tanto inovadora para o nosso meio, reconhecia-se, no entanto, que sua viabilidade poderia resultar dos recursos florestais paranaenses. Tanto se fazia viável a indústria que empreendedores capitalistas interessaram-se pelo projeto de Floriano. Parecia-lhes uma ideia do futuro, não somente por causa da matéria-prima que era oferecida na própria região, mas por ser o piano um produto bastante requisitado comercialmente, além de ser um importante instrumento na vida e na cultura da sociedade da época. (CARVALHO NETO, 1992: p. 132).

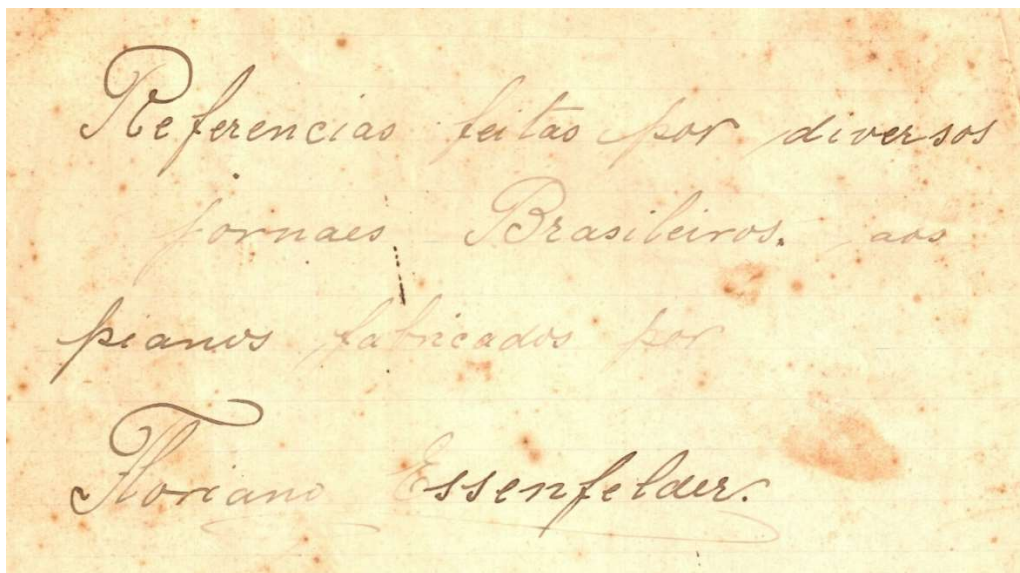
A *Fábrica de Pianos Essenfelder* permaneceu em Curitiba até o seu fechamento em 1997. Entre os anos 1910 e 1930, os pianos *Essenfelder* conquistavam espaço e reconhecimento em meio a uma sociedade em plena formação de ideias e hábitos, onde o piano se tornou um símbolo de status e a sua compra era considerada aquisição de um patrimônio. Nesse sentido, a presença do piano ficava evidente em anúncios publicados em jornais e revistas.

Pode-se verificar a importância comercial do piano ao se analisar as propagandas, efetuadas pelas casas que os vendiam, em jornais e revistas da época. Grande era a variedade de marcas importadas e afamadas oferecidas, assim, como os diferentes modos e oportunidades de se obter o produto. (CARVALHO NETO, 1992: p. 132).

Percebendo isso, a *Essenfelder* valorizava a imprensa como o instrumento utilizado para atrair e conquistar o público, como comprova os álbuns compostos por recortes de jornais em que a marca é mencionada localizados em acervos da *Essenfelder* em Curitiba, em pesquisa iniciada em 2011. Tais materiais aparecem geralmente em ordem cronológica pois, aparentemente, eram separados e arquivados conforme ocorriam as publicações nos jornais.

O primeiro álbum localizado tem início com um excerto datado de 9 de novembro 1903, do jornal *Echo do Sul*, com uma crítica de um concerto que utilizava um piano *Essenfelder*

produzido na cidade de Rio Grande. Na capa do álbum encontra-se a seguinte descrição: “Referências feitas por diversos jornais Brasileiros aos pianos fabricados por Floriano Essenfelder.”



Exemplo 1: Capa do álbum de recortes de jornais da *Essenfelder*.
Fonte: Acervo *Essenfelder* da Associação Comercial do Paraná, consultado em 2011.

Diversos recortes de jornais foram catalogados em álbuns no decorrer de todo o século pela *Essenfelder*, o que comprova que esse hábito foi transmitido entre as gerações que estiveram à frente dessa indústria. A valorização da imprensa ao mesmo tempo que propiciou um maior contato com o público, atualmente nos permite acessar a sua história através da preservação desse material.

Além disso, esse recurso utilizado pela *Essenfelder* fica evidente desde a sua chegada ao Brasil, através dos constantes anúncios de seus serviços e dos textos críticos que foram utilizados para enfatizar a qualidade de seus pianos. Nesse sentido, serão apresentadas algumas estratégias aplicadas e a contribuição da imprensa para a consolidação dessa marca através dos anúncios e críticas musicais no início do século XX.

3. Anúncios e Crítica Musical: a estratégia da *Essenfelder*

No intuito de comprovar a qualidade de seus produtos frente às marcas estrangeiras de pianos e com vistas a um pleno estabelecimento no mercado musical brasileiro, a *Fábrica de Pianos Essenfelder* publicava constantemente anúncios na imprensa.

Carvalho (1992: p. 161) afirma que “da necessidade inicial da importação criara-se o hábito e, deste, passou-se a um certo preconceito, quanto aos produtos nacionais em relação aos estrangeiros.”

A propaganda procura transformar a mentalidade corrente entre os consumidores, que viam, apenas como sinônimo de qualidade, o produto importado. Novamente a Essenfelder procurou tirar proveito de uma característica que parecia ser negativa, transformando-a em um fator positivo: o reconhecimento da qualidade de um produto nacional pelo consumidor, criando uma condição mais favorável para a aceitação de seu produto. (CARVALHO NETO, 1992: p. 135-136)

Dentre os materiais acessados, seja presencialmente, seja através da *Hemeroteca Digital*, notou-se dois tipos de publicações que, no presente artigo, serão diferenciados entre:

- 1) Anúncios: para aquelas publicações que partem da própria *Essenfelder*;
- 2) Críticas musicais: para as que citam a *Essenfelder* mas partem de pessoas externas a ela.

Conforme mencionado, alguns momentos foram fundamentais para o estabelecimento da *Essenfelder* no Brasil, sendo estes reforçados pelas publicações na imprensa da época. A partir de 1902, notou-se a sua presença de forma ainda incipiente nos jornais. Nesse período, destaca-se uma crítica musical sobre a chegada da fábrica na cidade de Pelotas, retirada do jornal *Opinião Pública*, do dia 2 de julho de 1904, intitulado “Tempos idos”:

Vindo de Buenos Aires, fixara residência em Pelotas, aqui estabelecendo uma oficina, a rua Andrade Neves, para fabricação e afinação de pianos, o sr. Floriano Essenfelder. O primeiro piano por ele fabricado foi adquirido pela família Freitas, residente a rua General Vitorino nº 40. Antes de vir para Pelotas, o sr. Essenfelder estivera por pouco tempo no Rio Grande, ali fabricando, também, um piano que, examinado por pessoal competente, julgou-se superior aos Bechsteins. Sobre o mesmo piano, o maestro Araújo Vianna disse que em qualidade de som considerava-o igual aos importados da Europa. (TEMPOS IDOS, 1904: [s.p])

Percebe-se neste texto que a marca *Essenfelder* já era reconhecida e a qualidade de seus pianos era comparada à dos pianos estrangeiros, considerados sinônimo de excelência. Paralelamente, localizou-se no mesmo jornal *Opinião Pública*, do dia 15 de outubro de 1904, um anúncio publicado pela própria *Essenfelder* divulgando a sua fábrica de pianos e harmônios. Mesmo com o reconhecimento encaminhado, destaca-se no anúncio referência ao prêmio conquistado em Buenos Aires em 1898, ao mesmo tempo que Florian Essenfelder se coloca à disposição para arrumar e afinar pianos, harmônios e órgãos de igreja, deixando claro o processo ainda em construção da consolidação de sua marca de pianos.



Exemplo 1: Anúncio “Fábrica de Pianos e Harmoniums”. Fonte: Jornal *Opinião Pública*, Pelotas, 15 out. 1904, [s.p]. Material acessado através de consulta ao setor de periódicos da Biblioteca Pública Pelotense em 2012.

Outro momento importante nesse período foi o ano de 1908, com a conquista do Grande Prêmio, a medalha de ouro na Exposição Nacional realizada no Rio de Janeiro. Nessa ocasião, os pianos *Essenfelder* ganharam destaque na imprensa pelotense, que acompanhava a atuação de seus representantes no evento. Em uma crítica publicada pelo jornal *Opinião Pública*, obtém-se mais detalhes sobre a participação na exposição e a repercussão alcançada pelos pianos fabricados em Pelotas:

[...] Tem sido muito elogiados por pessoas competentes os dois esplendidos pianos armário, sendo um com teclado móvel, do invento do Sr. Floriano Essenfelder, e um dito de cauda, ambos executados por aquele inteligente artista. Diversos pianistas de mérito do Rio de Janeiro fazem honrosas referências aos aludidos trabalhos. No entanto, S. Paulo, que deseja ter a supremacia ao Rio Grande do Sul na Exposição, já disse, por intermédio de um professor de música, na seção do nosso Estado e na presença da Exma. Família do Sr. Coronel Pedro Osorio, que não foram feitos aí e que as madeiras neles empregadas não são nacionais..." Isso mereceu logo energéticos protestos de alguns rio-grandenses, do estimável jovem Israel Camará e do repórter d'A Opinião, então presentes também. Os pianos Essenfelder estão fazendo ruído na Exposição e obterão, de certo, superioridade aos de S.Paulo. (OPINIÃO PÚBLICA, 1908: [s.p])

A mudança da estrutura da fábrica para a capital paranaense no ano seguinte, pode ser considerada o ponto principal na história da *Essenfelder*, pois Curitiba propiciou as condições necessárias para o estabelecimento e consolidação dessa marca no Brasil e no exterior durante a sua trajetória de mais de cem anos. Na sua chegada, reforça-se a valorização dos jornais com o anúncio publicado por Florian Essenfelder no dia 04 de março de 1909, onde o mesmo se apresenta, oferece seus serviços de afinação e concertos de pianos e comenta sobre a qualidade de seus pianos comprovadas pelo prêmio obtido na Exposição Nacional de 1908:

Acabo de chegar a esta capital procedente do Rio Grande do Sul, onde venho oferecer os meus préstimos concernentes a arte que a muitos anos professo. Posso provar minha aptidão de professor desta arte, com documentos atestados pelas principais fábricas de pianos tais como: Bechstein e Ronisch. Apresento aqui uma das provas que por si muito me recomenda e, aliás, afirma a minha capacidade profissional. Acabam de figurar na última exposição do Rio de Janeiro, alguns pianos fabricados por mim, na cidade do Rio Grande; e puramente de madeira do Paraná, os quais alcançaram como distinção o Grand Prix, onde os foram vendidos no Rio. (ESSENFELDER, 1909: [s.p])

Nessa ocasião, Florian Essenfelder veio à Curitiba para acertar as condições da instalação da sua indústria, que despertou atenção da imprensa local, conforme matéria publicada no jornal *Diário da Tarde* do dia 17 de junho de 1909, intitulado “Nova Indústria”:

Coritiba vai ter dentro em breve uma nova indústria para fabricação de pianos. De Pelotas, onde residia e tinha suas oficinas montadas, veio para esta capital o sr. Floriano Essenfelder, que com os pianos de seu fabrico conseguiu dois grandes prêmios, um na exposição de 1889, em Buenos Aires e outro na exposição nacional do Rio de Janeiro. No estado do Rio Grande o sr. Essenfelder trabalhava somente com madeiras do Paraná, para as caixas dos seus instrumentos e isto o fez transportar-se para aqui, onde terá certamente madeiras por preços inferiores, pois não terão a sobrecarregar-lhes os fretes das estradas de ferro e das companhias de vapores. A oficina do sr. Essenfelder, ora em montagem, fica situada a rua da Graciosa, na antiga serraria do sr. Voss. (NOVA INDUSTRIA, 1909: p. 3)

Os textos sobre a chegada da *Essenfelder*, assim como sobre a sua instalação e desenvolvimento no Paraná se tornaram recorrentes nos anos seguintes. Juntamente a esses textos, destaca-se os anúncios feitos pela própria *Essenfelder*, que com o seu desenvolvimento passou a dar destaque a fabricação de pianos ao invés de divulgar os trabalhos de afinação e conserto desses instrumentos, que foram fundamentais para a sua sobrevivência em anos anteriores.



Exemplo 3: Anúncio “Grande Fabrica de Pianos”. Fonte: Jornal *Diário da Tarde*, Curitiba, 24 maio 1910, [s.p].
 Nota-se um erro de grafia na data de fundação da *Essenfelder*, sendo o correto “fundada em 1890”.

Desde a chegada ao Brasil, a publicação de anúncios foi utilizada como estratégia, pois, de acordo com Carvalho Neto (1992: p. 157) “os pianos *Essenfelder* ainda não eram populares e conhecidos do público em geral. Fazia-se necessária uma campanha de divulgação.” Algumas características se revelaram recorrentes nesses anúncios, como o tamanho geralmente maior que as demais e pelos textos em destaque. Nesse período,

Começaram [...] a serem [sic] publicados nos vários jornais da cidade diferentes tipos de propaganda: reclames, cartas de elogios recebidas pela indústria, diversos artigos, trechos de relatórios oficiais, enfim, as mais variadas promoções para levar o público a se habituar aos pianos *Essenfelder* e a conhecer as suas qualidades. (CARVALHO NETO, 1992: p. 157)

Percebe-se a publicação de anúncios dos pianos *Essenfelder* e críticas musicais acontecendo simultaneamente na imprensa. A partir de certo momento, quando as publicações críticas se tornaram mais frequentes, a *Essenfelder* utiliza como estratégia a união entre esses textos e seus anúncios, para aproximar o público e ressaltar a qualidade de seus pianos, conforme aponta Carvalho Neto:

O reconhecimento da categoria da marca *Essenfelder*, por grandes interpretes da música, como símbolo de qualidade de seus pianos, é registrado nos jornais através de artigos que incluem, por vezes, a reprodução dos telegramas e cartas recebidas pela empresa. Tais artigos são intercalados por propagandas, que continuam sendo publicadas periodicamente. (CARVALHO NETO, 1992: p. 201-202)

Durante todo o século XX, a *Essenfelder* adota como estratégia a publicação recorrente de seus anúncios nos jornais, com “propagandas mais arrojadas, grandes, ilustradas e com um visual atraente que despertavam maior atenção do público”. (CARVALHO NETO, 1992: p. 157) Tais publicações podem ser verificadas em diversos periódicos, ganhando projeção também em jornais de outros estados, como São Paulo e Rio de Janeiro.

Considerou-se os anos de 1910 até 1930 como um período de consolidação e reconhecimento público. Os pianos *Essenfelder* estavam estabelecidos em Curitiba e alcançando desde então um equilíbrio no mercado. Em 1927, foi publicada uma crítica musical de autoria de Antenor de Oliveira Monteiro, no jornal *O Tempo* da cidade de Rio Grande, onde o crítico comenta sobre a *Fábrica de Pianos Essenfelder* em seu artigo:

O que todo brasileiro que ama sua pátria deverá ler: O melhor piano?

Vou falar da fábrica F. Essenfelder & C. de Curityba, que é a que perfeitamente conheço de perto e cujos produtos admiro. [...] Esteve no Rio Grande onde fabricou vários pianos, conhecendo eu dois: um de armário, pertencente ao Sr. Ricardo Strauch e o outro de cauda, que pertence, ao *Asylo de Orphans*. Estes pianos tem cerca de trinta anos e estão em muito bom estado. [...] Na construção de pianos Essenfelder entram somente materiais de primeira qualidade, pois ela quer apresentar produtos que possam rivalizar com os das melhores marcas. [...] Sou um fervoroso propagandista do piano Essenfelder por duas razões: É bom e é nosso. (MONTEIRO, 1927: [s.p])

Na década de 1930, a discussão em torno do nacional ganhava destaque no cenário político, social e cultural. Ainda que o pensamento nacionalista buscasse uma unificação através de aspectos culturais, sua origem estava diretamente associada a motivações econômicas e o desenvolvimento industrial se tornou uma estratégia para a autonomia do país. Ao mesmo tempo que as indústrias eram incentivadas, iniciou-se um processo de conscientização da qualidade dos produtos nacionais frente aos estrangeiros. Esse pensamento nacionalista fica claro ao final da crítica de Antenor Monteiro, quando o mesmo afirma: “É bom e é nosso.”

4. Conclusões

O reconhecimento alcançado pela *Fábrica de Pianos Essenfelder* durante toda a sua trajetória foi respaldado através dos anúncios e críticas musicais publicados na imprensa em geral, que assumiu papel fundamental na relação entre o público consumidor e os pianos *Essenfelder* desde a sua chegada ao Brasil.

Nos anos 1930, a *Essenfelder* já afirmava a qualidade de seus pianos no mercado nacional. A sua marca aparecia em diversas propagandas nos principais periódicos musicais, fazendo com que os seus pianos fossem reconhecidos como o “piano brasileiro” e como “orgulho da indústria nacional”. (HARTWIG, 2017: p. 107)

A valorização da imprensa musical pela própria empresa é comprovada pela preservação dos recortes de jornais em que a marca era citada, que incluía críticas e propagandas. Dentre as estratégias adotadas pela *Essenfelder* para a divulgação de seus pianos, merecem ser citadas: 1) a frequência de suas publicações; 2) as letras destacadas em tamanhos maiores que o padrão; 3) utilização de imagens e elogios enviados por terceiros em seus anúncios.

De acordo com Carvalho Neto, as publicações continuaram frequentes mesmo após os pianos serem reconhecidos, “mantendo sempre o nome Essenfelder em voga e levando o público a se habituar com a marca. Os textos giravam sempre em torno da qualidade dos pianos e de um espírito nacionalista, ao promoverem a indústria paranaense.” (CARVALHO NETO, 1992: p. 176)

A *Essenfelder* utilizou os recursos da imprensa durante toda a sua trajetória, sendo possível acompanhar através dessa fonte o seu desenvolvimento e contribuição para o contexto cultural até o seu fechamento, em 1997. Nesse artigo, abordou-se principalmente o começo do século XX, período da sua chegada ao Brasil até os anos 1930, quando foi reconhecida e engrandecida enquanto indústria brasileira e orgulho nacional. Sendo assim, conclui-se a contribuição de anúncios e críticas musicais para a consolidação da marca *Essenfelder* no Brasil.

Referências:

CARVALHO NETO, J. B. P. *Floriano Essenfelder: a trajetória de um empresário*. Curitiba, 1992. 332 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1992.

ESSENFELDER, Floriano. Afinador e concertador de Pianos. *Diário da Tarde*, Curitiba, 04 mar. 1909, p. 2.

HARTWIG, N. L., CARLINI, A. *Guilherme Fontainha (1887-1970): protetor dos pianos Essenfelder*. Anais do VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba: ArtEmbap, 2011.

HARTWIG, N. L. *A inserção do Salão Essenfelder no cenário musical do Rio de Janeiro (1931-1940): o espaço e seus personagens*. Curitiba, 2017. 152f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

HARTWIG, Nathalia Lange. *Do centenário ao declínio: os últimos cinco anos da Fábrica de Pianos Essenfelder (1990-1995)*. 2013. 49 f. TCC (Graduação) - Curso de Bacharelado em Música, Deartes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

HEMEROTECA DA BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/>.

MELLO, E.E.C. *A história dos Pianos Essenfelder*. 3. Ed. Curitiba: 1985.

MONTEIRO, Antenor de O. O que todo brasileiro que ama a sua pátria deverá ler: O melhor piano?. *O Tempo*, n.271, Rio Grande, 01 nov. 1927, [s.p].

Nova Industria. *Diário da Tarde*, Curitiba, 17 jun. 1909, p. 3.

Opinião Pública, Pelotas, 2 out. 1908, [s,p].

Tempos Idos. *Opinião Pública*, Pelotas, 2 jul. 1904, [s.p].

Radamés Gnattali e a embaixada sonora de Villa-Lobos: entre a crítica musical e a política cultural internacional brasileira

Rafael Henrique Soares Velloso
Universidade Federal de Pelotas
rafavelloso@gmail.com

Resumo: Esta comunicação tem como objetivo analisar o contexto de produção da terceira temporada do programa *Hora del Brasil* financiado pelo Instituto Nacional do Café na capital Argentina na primeira metade do ano de 1941. Tendo como método a etnografia histórica, a pesquisa de campo se pautou pela leitura de documentos e entrevistas com pesquisadores e radialistas dedicados a este significativo período da trajetória de Gnattali enquanto principal representante de uma sonoridade que tornou-se referência para identidade brasileira, tornando-se parte da memória radiofônica latino-americana. Além da etnografia nos acervos das rádios brasileiras e platinas tal como propõe Cunha (2004) e Dirks (2002), foram analisadas crônicas e críticas musicais publicadas pela imprensa argentina a fim de analisarmos qual teria sido a recepção dos programas produzidos por Gnattali, bem como da sua atuação como compositor e arranjador.

Palavras-chave: Radamés Gnattali, Política Cultural, Radiodifusão, Crítica musical.

Radamés Gnattali and the Villa-Lobos cultural embassy: between musical criticism and Brazilian international cultural policy

Abstract: This communication aims to analyze the behind-the-scenes production of the third season of the radio program *Hora del Brasil*, financed by the Brazilian Coffee Institute in the Argentine capital in the first half of the year 1941. Having as research method the historical ethnography, this research was based on reading documents and interviews with researchers and radio broadcasters who have dedicated themselves to this significant period of Gnattali's trajectory as the main articulator and representative of a sonority that has become a strong Brazilian identity element and part of the Latin American radiophonic memory. In addition to the ethnography in the archives, as proposed by Cunha (2004) and Dirks (2002), chronicles and music criticism published by the Argentine press were analyzed in order to analyze what would have been the reception of the programs produced by Gnattali, as well as of his performance as composer and arranger.

Keywords: Radamés Gnattali, Cultural Politics, Broadcasting, Musical Criticism.

1. Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar os bastidores da terceira temporada do programa *Hora del Brasil* financiado pelo Instituto Nacional do Café na primeira metade do ano de 1941 em busca das redes que levaram o pianista, compositor e arranjador brasileiro Radamés Gnattali a atuar frente aos projetos culturais brasileiros na Argentina. O estudo deste momento da trajetória de Gnattali se justifica metodologicamente por ter sido este, foco de investigação da minha tese de doutoramento, Velloso (2015) em que sua atuação na Rádio Nacional do Brasil foi posta em perspectiva às políticas internacionais firmadas entre os governos Brasileiros e estadunidense de difusão radiofônica, protagonizadas pelo compositor brasileiro e pelo folclorista, radialista e pesquisador norte americano Alan Lomax.

Diferentemente da tese de doutorado em que a proposta era analisar as redes e intercâmbios estabelecidos entre o Brasil e os EUA, esta comunicação tem como foco os

projetos de intercâmbio cultural desenvolvidos pelo Brasil na América Latina. Desta forma buscamos nos acervos brasileiros e argentinos dados que tratem deste significativo período da historiografia musical em que a música popular produzida pelas rádios brasileiras tornou-se representante de uma sonoridade de forte caráter identitário e parte da política cultural internacional brasileira. Em relação a metodologia empregada na pesquisa além da etnografia nos arquivos das rádios brasileiras e platinas feita entre os anos de 2014 e 2017 tendo com modelo a proposta de Cunha (2004) e Dirks (2002), foram analisadas crônicas e críticas musicais publicadas pela imprensa em busca de vestígios da recepção pelo público argentino dos programas produzidos por Gnattali, bem como da sua atuação como compositor e arranjador.

Sobre a importância de Radamés Gnattali no sucesso desta embaixada e sua participação nas políticas internacionais brasileiras durante a segunda guerra, adotamos como ferramenta para a leitura e interpretação dos documentos a praxiologia de Bourdieu que busca analisar o papel dos agentes sociais “indivíduo” na sociedade “estruturas estruturadas e estruturas estruturantes”, (Bourdieu 2006: 190). Desta forma apresentaremos inicialmente o contexto em que Gnattali foi inserido a fim de traçarmos as redes sociais que o trouxeram a Buenos Aires.

A fim de analisarmos a atuação de Gnattali como compositor focaremos nas críticas sobre a performance de suas músicas publicadas nos principais periódicos argentinos, bem como nas análises das edições de canções de sua autoria pelas editoras Carlos S. Lottermoser e Ricordi Argentina. Por fim o contexto político e cultural será posto em perspectiva às análises documentais tendo como foco as declarações do produtor do programa Aníbal Loureiro e do embaixador do Brasil na Argentina Jose de Paula Rodrigues Alves para a revista Argentina Sintonia e para a imprensa brasileira que nos revelam as circunstâncias em que o programa foi concebido e as negociações quanto a continuidade e o encerramento do mesmo.

2. Radamés Gnattali: pianista, compositor e diretor

A fim de compreendermos melhor como a atividade de Gnattali enquanto compositor e arranjador o qualificaram para atuar em projetos culturais implementados pelo governo Varguista, é preciso analisar as redes que possibilitaram a sua ascensão profissional. Para isto faremos inicialmente a revisão de alguns pontos da trajetória de Gnattali tendo como recorte sua atuação na Rádio Nacional durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo pudemos apurar nas pesquisas que embasaram o estudo de trajetória do compositor que integra a tese de doutorado (Velloso, 2015) um dos principais aspectos da produção de Gnattali para a Rádio

Nacional foi a qualidade dos arranjos e a originalidade da formação instrumental, elementos que o levaram a dirigir outras orquestras de gravadoras e rádios nesse período. Conforme entrevista concedida a revista Argentina Sintonia em abril de 1941, Gnattali ao ser questionado sobre o convite que o levou a Argentina, o formato e a ideia dos programas, afirma:

Estava eu entusiasticamente dedicado à criação de novas obras e à direção de minha orquestra no Rio de Janeiro, quando Dr. Aníbal Loureiro, a cuja iniciativa e compromisso devemos a criação deste vínculo amistoso e fraterno que é a "Hora do Brasil, me enviou um convite que eu não podia recusar. O objetivo era organizar uma grande orquestra aqui na Argentina capaz de abordar os mais diferentes aspectos da música brasileira, a fim de divulgar entre o público deste país as manifestações artísticas que têm sido a principal preocupação da minha carreira. Eu aceitei imediatamente e aqui estou, totalmente dedicado a essa tarefa tão agradável para mim. Em meados do próximo mês de abril, o programa Instantâneos Sonoros do Brasil começará a ser transmitido pela Rádio Municipal e, através deles, os motivos musicais característicos de cada uma das regiões de nossa terra serão tocados.¹ (SINTONIA, 1941)

Com base nesta declaração podemos supor quanto as funções que Gnattali desempenhava nos projetos em que estava inserido na Rádio Nacional no ano em que foi convidado a atuar no projeto; a criação de novas obras para o repertórios dos programas e a direção musical e artística da Orquestra da Rádio Nacional. Em ambas as atuações seu principal foco de interesse era a criação de uma linguagem para a música popular brasileira voltada para a formação orquestral. Inferimos que esta seja a principal razão pelo qual Gnattali foi convidado a atuar nos projetos apoiados pelo governo varguista, uma vez que suas produções para a Rádio já eram conhecidas fora do país, já que a rede de transmissão da rádio era a única que chegava aos países vizinhos do sul. Tal fato foi confirmado pelo próprio jornalista argentino que já conhecia uma das suas mais populares produções radiofônicas Instantâneos Sonoros do Brasil. Questionado se a sua produção como arranjador de temas folclóricos para o programa da Rádio Nacional serviria para a produção do material do programa *Hora del Brasil*, Radamés revela ao jornalista portenho que:

De fato eu terei que utilizar muitas obras minhas já compostas, mas tenho trabalhado para oferecer ao público argentino, e também brasileiros que podem nos ouvir na Rádio Municipal de Monte Video através das ondas curtas da Rádio Nacional que irá participar de nossas transmissões, verdadeiros primeiros frutos. A esse respeito, gostaria de destacar a importância da colaboração de outro artista brasileiro, Almirante, na preparação desses programas regionais de música, e de José Mauro, cuja intervenção na parte literária aumentará muito o nosso trabalho musical.² (SINTONIA, 1941)

¹ Revista Sintonia, Abril de 1941 (tradução nossa)

² Revista Sintonia, Abril de 1941 (tradução nossa)

Nesta declaração Gnattali descreve um pouco do conteúdo que o levou a ser convidado para dirigir os programas, baseados na música popular e folclórica, além a sonoridade baseada em sua produção mais recente na Rádio Nacional, cujos 30 episódios de 15 minutos cada foram transmitidos em ondas curtas entre seis de junho a três de dezembro de 1940. Gnattali, que neste período já era diretor artístico da rádio, organizou para o programa uma orquestra cuja formação, conforme sua própria definição era comum nas rádios brasileiras: “composta por três saxofones, dois pistons, um trombone, violino, viola e violoncelo, [um quinteto de cordas], piano e bateria, que era o Luciano, era só ele” (Velloso, 2015, p.100).

Sobre a grande exposição que os programas produzidos pelo compositor tiveram no período, é preciso notar que os investimentos e o controle progressivos da programação radiofônica comercial por parte do governo brasileiro resultou em um aumento significativo na difusão da música e da cultura brasileira no continente. É também importante notar que junto a tais bens culturais, vinculava-se subliminarmente as ideias nacionalistas do regime varguista.

Além disso os projetos coordenados pela União Pan-americana, sob a égide do intercâmbio cultural e a integração dos governos do continente teve seu ápice neste ano de 1941. Desta forma, a fim de atender aos protocolos de cooperação firmados entre os governos brasileiros e estadunidenses para a América Latina, o compositor Heitor Villa-Lobos, que era diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), organizou algumas apresentações no Uruguai e Argentina com um trio de câmara a fim de apresentar, além de suas obras mais conhecidas, as obras do jovem compositor brasileiro Radamés Gnattali. A vigem foi dada o nome de Embaixada Musical Brasileira, para o corpo artístico foram escalados além de Villa Lobos como representante do governo brasileiro, o pianista Arnaldo Estrela, o violista Oscar Borgerth e o violoncelista Iberê Gomes Grosso. A apresentação da embaixada presidida por Villa Lobos, que se apresentou em Montevideo e Buenos Aires teve grande repercussão. Em 26 de novembro de 1940 o jornal A Noite publicou a notícia “Artistas Brasileiros no Prata”. A notícia trás a tradução feita pelo periódico brasileiro do texto de Gaston Talamón um importante crítico musical argentino que foi publicado no jornal A Prensa na ocasião da passagem desta embaixada pelo Teatro Colón na Argentina, segundo Talamón:

O concerto foi iniciado com o “Trio” de Radamés Gnattali, um dos mais vigorosos valores jovens do Brasil. Sua peça, simpaticamente juvenil, construída com ideias originais, a maneira popular na qual abundam os efeitos instrumentais – quase diríamos, orquestrais – bem explorados e pessoais, é uma bela obra, na qual o vigor

do "andante", a poesia do "lento" e o tumulto do "vivo", ritmo popular levado à sua máxima potência, revelam um músico nato e culto. A versão, através dos três jovens artistas, foi musical, expressiva, e de uma fusão irrepreensível.³ (A NOITE, 26 nov. 1940)

Nesta crítica traduzida para o português pelos jornalistas brasileiros, Talamón traz algumas informações importantes acerca da boa receptividade que a obra de Gnattali obteve junto ao público argentino. A caracterização de sua produção como vigorosa, original e popular, e da obra como juvenil e cheia de efeitos instrumentais, traduz bem a estética que passou a ser apreciada pelo público brasileiro e argentino naquele período. Além das críticas sempre elogiosas aos concertos de Gnattali, Talamón passou a colaborar diretamente com o projeto de intercâmbio brasileiro, o que resultaria em sua participação como apresentador de algumas apresentações do brasileiro em Buenos Aires. A participação do crítico musical argentino consistia em uma palestra introdutória ao concerto, sobre música popular brasileira. A estreia de Gnattali na Capital Argentina foi tão positiva que meses depois o compositor foi recebido com honrarias sendo prontamente lembrado por Talamón por sua participação na embaixada brasileira:

Teatro al Dia - RADAMÉS GNATTALI - Chegou ao nosso país e se apresentará amanhã, dirigindo um grupo de vinte e dois professores da Rádio Municipal, o ilustre compositor brasileiro Radamés Gnattali, que conhecemos há pouco tempo, em uma audição que ofereceu no Colón o mestre Villa-Lobos, um trio interessante. O mestre Gnattali já tem uma produção abundante e de qualidade singular que se destaca entre os valores jovens do país vizinho, comprometido por um longo tempo em uma empresa plausível de difusão e troca artística.⁴ (CRÍTICA, 16 abr. 1941)

Esta nota publicada na ocasião da chegada de Gnattali a Buenos Aires nos revela por outro lado a importância da embaixada brasileira presidida por Villa Lobos para o reconhecimento internacional da produção de Gnattali como compositor. Tal reconhecimento levou Gnattali a ser nomeado naquele mesmo ano para a Academia Brasileira de Música, também presidida por Villa-Lobos. Alguns meses depois Gnattali seria procurado pelo presidente do Loyd Brasileiro e produtor do programa *Hora del Brasil* Aníbal Loureiro para conduzir a orquestra que seria formada no ano seguinte especialmente para o programa.

A agência de Villa Lobos para a concretização do projeto de intercâmbio cultural pode ser comprovada pela reportagem publicada pela imprensa brasileira em dezembro de 1940, noticiando um encontro promovido por Villa Lobos, em que estavam presentes além de

³ Jornal A noite, 26 de novembro de 1940

⁴ Jornal Crítica, quarta-feira, 16 de abril de 1941. (tradução nossa)

Gnattali, o embaixador Brasileiro no Uruguai Baptista Lusardo, Carlos Drummond de Andrade chefe de gabinete do Ministério da Educação, dentre outras personalidades da classe política carioca. Neste encontro além do produtor do programa Aníbal Loureiro também estava presente um dos principais articuladores do intercâmbio radiofônico entre o Brasil e Argentina, o embaixador Jose de Paula Rodrigues Alves. Pela proximidade da data de realização do encontro, dia 6 de dezembro, com a que Gnattali solicita sua licença na Rádio Nacional, 5 de janeiro, poderíamos inferir que teria sido neste encontro que Fontes fez o convite a Gnattali para a sua participação na temporada na Argentina. A leitura que trazemos deste pano de fundo contextual é que ascensão de Gnattali como compositor e arranjador de uma produção sonora vinculada pela mídia como parte da construção da identidade brasileira, influenciou para a concretização do intercâmbio cultural e consequentemente possibilitou convite ao compositor brasileiro.

3. Radamés Gnattali o prestigioso arranjador e o afamado compositor

Radamés durante o período que esteve na capital argentina apresentou em teatros e associações musicais um repertório que consistia em obras instrumentais para piano, quinteto de cordas e piano, além de arranjos para piano e canto para melodias de origem folclórica ou popular interpretadas por sopranos de destaque internacional. Algumas destas canções chegaram a ser reprisadas no programa radiofônico da Rádio Municipal. Todas as obras para canto e piano foram editadas em Buenos Aires em 1941 pela Ricordi Argentina e pelo editor Carlos S Lottermoser. As edições foram posteriormente catalogadas e incluídas na coleção de partituras do compositor Aron Copland disponível no acervo na Biblioteca de Nova Publica Iorque. A presença de tais obras na coleção de Copland nos leva a crer que atuação de Gnattali na Argentina foi acompanhada pelo governo norte-americano, já que Copland atuou em diversas iniciativas da União Pan Americana para o fortalecimento dos laços regionais entre os países aliados na América do Sul, através de concertos e edições de obras de compositores latino americanos.

Se por um lado o registro editorial de partituras resistiu ao tempo e ainda podem ser encontrados nos acervos públicos argentinos e estadunidenses, por outro, as gravações dos programas radiofônicos não foram localizados. A partir do contato feito durante o trabalho de campo com ex-diretores e ex-funcionários da rádio, as poucas rádios que mantinham uma prática de gravação e retransmissão, o que não era a realidade da rádio Municipal, tiveram seus acervos perdidos ou destruídos nos anos seguintes por conta da ditadura militar argentina. Através do contato com os pesquisadores argentinos pudemos notar a pouca atenção que foi

dada a produção musical dos compositores brasileiros que residiram no país, o que ajuda a compreender a inexistência do registro sonoro desta temporada de Gnattali na Rádio Municipal. Outra possível razão para esta ausência de registros sonoros dos programas, é que o sistema de registro e arrecadação de direitos autorais argentinos, aprovado como lei e implementado pela associação SEDEIC de compositores em 1933, se baseava na edição de partituras musicais comercialmente lançadas e não em gravações, formato que viria a ser comercialmente interessante para os compositores somente alguns anos depois.

Assim para que as composições de Gnattali pudessem ter as suas exibições remuneradas elas deveriam ser lançadas por uma editora. Tal exigência fez com que Gnattali editasse quatro libretos musicais de sua autoria na Argentina; um pela editora Ricordi Argentina e três pelo editor Carlos S. Lottermoser, o primeiro deles foi o único localizado na Biblioteca Nacional da Argentina no registro de obras autorais. Na coleção de Aron Copland pertencente a Biblioteca Pública de Nova Iorque encontramos o registro das demais canções editadas; “Morena, Morena...”, “Ninando” e “Tayêas – Chulas do Norte do Brasil”, esta última dedicada ao crítico Gaston Talamón. Todas as edições foram feitas por Carlos S. Lottermoser em que constava na capa a declaração quanto a reserva de direitos para a exibição e radiodifusão públicas.

Todas as cinco canções lançadas pelas editoras argentinas faziam parte do repertório das apresentações de Gnattali na temporada argentina. Além dos concertos, algumas destas canções foram também apresentadas nos programas radiofônicos pelas sopranos Cristina Maristany e Maria Kareska, tal como descrito nas crônicas publicadas pela revista Sintonia nas edições de maio e junho de 1941. Além das sopranos o compositor contava, nos concertos de câmara realizados em Buenos Aires e outras cidades próximas, com a participação do quarteto de cordas Renascença. A apresentação de canções folclóricas harmonizadas e arranjadas por Gnattali nos concertos públicos, além da reedição das trilhas que produziu em parceria com Almirante na Rádio Nacional nos revela um pouco do que o compositor produziu neste curto espaço de tempo naquele país.

4. Conclusão

Com base nas publicações periódicas que cobriram amplamente a temporada de Gnattali na Argentina, pudemos indicar as razões pelas quais o compositor foi convidado a trabalhar no projeto de intercâmbio radiofônico e quais impressões tiveram o público argentino acerca da música de Gnattali. A qualidade das trilhas musicais, atribuída não só aos arranjos mas aos músicos que trabalharam na rádio, tornaram os programas uma importante referência sonora para a mídia no país. Gnattali procurou aplicar essa sonoridade a outros projetos como

ocorreu na Rádio Nacional da Argentina, para onde teria levado alguns músicos que atuavam na Rádio Nacional do Brasil a fim de garantir o resultado sonoro que havia obtido nas transmissões brasileiras.

Sobre a relação entre o intercâmbio radiofônico e a política externa brasileira entre 1940 e 1941, o que pôde-se observar é que tais programas faziam parte do esforço do corpo diplomático brasileiro que procurava reatar as relações comerciais com o país vizinho após o Brasil ter declarado guerra ao eixo e se unido aos aliados, considerando que a Argentina foi um dos únicos países da América Latina a permanecer neutro durante todo o período. Os programas apesar de bastante apreciados, foram aos poucos sendo desvinculados dos produtos brasileiros e, mesmo sendo responsáveis por um aumento nas exportações, não obtiveram o resultado esperado. Com o falecimento do produtor do programa Aníbal Loureiro e de seu principal interlocutor com o governo brasileiro o embaixador Jose de Paula Rodrigues Alves, os programas foram suspensos a partir do ano de 1944.

Sobre a importância da atuação de Gnattali na Argentina pudemos observar nesta pesquisa que não só as trilhas sonoras e canções folclóricas marcaram sua passagem pelo país vizinho, sua produção como compositor teve uma grande aceitação e suas obras receberam destaques nos diversos programas públicos apresentados. A edição das obras, a apresentação e direção de programas radiofônicos possibilitou a valorização de sua produção como compositor e marcou de forma definitiva a ascensão de seu nome como um dos principais representante da música brasileira, oportunizando a difusão internacional de suas obras.

Referências:

- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). Usos & abusos da história oral. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo Imperfeito: Etnografia do arquivo. *Mana*, Rio de Janeiro, 10 (2), p. 287-322, 2004.
- DIRKS, Nicholas. Annals of the Archive: Ethnographic Notes on the Sources of History. In: *From the Margins: Historical Anthropology and Its Futures*. (Org.) Brain Keith Axel. Durham: Duke University Press, 2002. p. 47-65.
- ELIAS, Nobert. Mozart: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003
- VELLOSO, Rafael H. S. Aquarelas Musicais das Américas Projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939–1945). Tese (Doutorado em etnomusicologia), UFRGS, Porto Alegre, 2015.

***Madrugada*: modernismo, tradição e crítica musical¹**

Gustavo Frosi Benetti
Universidade Federal de Roraima
gustavo.benetti@outlook.com

Resumo: A revista *Madrugada*, publicada em Porto Alegre no ano de 1926, foi um dos veículos da renovação artística iniciada naquela década no estado. Este artigo tem como objetivo identificar e discutir o conteúdo musical da revista, utilizando-se de fontes primárias e de outros estudos relacionados ao tema. Como resultado, constatou-se um desalinhamento entre os propósitos modernistas da revista e os conteúdos musicais publicados, nos quais predominam tendências ligadas ao Romantismo.

Palavras-chave: Musicologia. Crítica musical. Rio Grande do Sul. Periódico.

***Madrugada*: Modernism, Tradition and Musical Criticism**

Abstract: The magazine *Madrugada*, published in Porto Alegre in 1926, was a vehicle of the artistic renewal in the 1920's in Rio Grande do Sul. This paper aims to identify and discuss the musical content of the magazine, using primary sources and other studies related to the theme. As a result, there was a mismatch between the modernist purposes of the journal and the musical content published, in which predominates tendencies of the Romanticism.

Keywords: Musicology. Musical Criticism. Rio Grande do Sul. Journal.

1. O projeto modernista brasileiro

Na literatura musical, um ano representativo do movimento modernista brasileiro é 1922, período em que ocorreu a Semana de Arte Moderna, em São Paulo. O evento marcou a discussão sobre as novas tendências artísticas e provocou ecos em outros centros urbanos do país, incluindo-se Porto Alegre. O movimento modernista idealizava uma arte brasileira, para a qual a solução baseou-se inicialmente na incorporação de material folclórico como forma de afirmação identitária de uma música nacional. Nesse sentido, Travassos observou que a composição brasileira, pelo menos desde o século XIX, define-se a partir da “alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro” (TRAVASSOS, 2000: 7).

Esse nacionalismo musical apresenta uma interdependência da crítica musical do período, veículo que tanto impulsionou como retroalimentou-se da discussão. A Semana de Arte Moderna foi um período de agitação cultural, do qual o volume de críticas jornalísticas haveria de confirmar a projeção. Passada a fase da discussão sobre as tendências apresentadas na Semana, os anos seguintes formariam um período de intensa experimentação e definição do modernismo no Brasil. A partir daí as novas tendências deixariam a agitação das críticas

¹ Artigo extraído parcialmente da dissertação de mestrado *Ruptura e regionalismos: o modernismo musical no Rio Grande do Sul (1926-1945)* (BENETTI, 2011).

jornalísticas em segundo plano, partindo para discussões mais específicas, inicialmente através da revista *Klaxon*:

A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do “Jornal do Commercio” e do “Correio Paulistano”. Primeiro resultado: “Semana de Arte Moderna” – espécie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como ele: nem desastre, nem triunfo. Como ele: deu frutos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. Daí, KLAXON (1922: 1).

A revista, compreendida por nove exemplares publicados entre maio de 1922 e janeiro de 1923, era o veículo utilizado por Mário de Andrade para a discussão das questões musicais. Apesar da música não ser o assunto específico da revista, era incluída em uma discussão estética mais ampla, dialogando com outras manifestações artísticas.



Figura 1: Capa da revista *Klaxon*, n. 1 (KLAXON: 1922).

A capa mostrava um grande “A” (fig. 1), que cobria quase toda a extensão do papel. Este “A” integraria praticamente todas as palavras da capa – título, subtítulo, cidade da

publicação. Os recursos gráficos utilizados, nada convencionais, representavam graficamente inovações sem precedentes nos veículos de comunicação do país. Os editores procuram deixar esclarecida, desde o primeiro número, a abordagem de *Klaxon* sobre a arte:

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lírico, produtor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza [...]. KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polimorfo, onipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz (KLAXON, 1922: 2-3).

Alguns meses depois do último número de *Klaxon*, publicou-se em São Paulo o primeiro número de *Ariel*. Dirigida por Antonio de Sá Pereira, teve treze números publicados de outubro de 1923 até outubro de 1924, nos quais os autores, entre eles Mário de Andrade, procuravam contribuir com novas ideias sobre música. “O traço mais saliente, nesse sentido, é a vontade de inserção do músico no conjunto da cultura humanística, evidenciando sintomaticamente uma característica do Modernismo, que foi justamente a de aproximar a consciência criativa operante nas várias artes” (WISNIK, 1977: 101). No primeiro número, de outubro de 1923, o esclarecimento em relação ao nome da revista:

Ariel, gênio do ar, representa no simbolismo da obra de Shakespeare a parte nobre e alada do espírito. Ariel é o império da razão e do sentimento sobre os baixos estímulos da irracionalidade: é o entusiasmo generoso, o móvel elevado e desinteressado na ação, a espiritualidade da cultura, a vivacidade e a graça da inteligência, o termo ideal a que ascende a seleção humana, retificando, no homem superior, com o cinzel perseverante da vida, os tenazes vestígios de Caliban, símbolo da sensualidade e torpeza. [...] como gênio aéreo do drama de Shakespeare que lhe empresta o nome, colima a nossa Revista uma nobre missão: por meio da música, tal como o Ariel do drama, servir uma boa causa, auxiliar a difundir a cultura (ARIEL apud PADILHA, 2001: 53).

As duas revistas, *Klaxon* e *Ariel*, representaram um efeito imediato da Semana e contribuíram para a discussão sobre música. Em *Klaxon* essa discussão ocorreu principalmente pela crítica ao romantismo. No segundo número Mário de Andrade voltou a criticar a “pianolatria” – como denominou o artigo do primeiro número – e seu caráter romântico: “Estamos ainda em pleno romantismo sonoro; [...] Guiomar Novaes [...] não preenche essa falta. Artista já universal, não pode imobilizar-se neste pólo-norte artístico que é o Brasil” (ANDRADE, 1922: 13). Paradoxalmente, Guiomar Novaes havia sido intérprete de algumas obras para piano durante a Semana, tendo tocado inclusive composições de Villa-Lobos. Para Wisnik:

Dentre os principais eixos desta discussão estavam: a relação da música brasileira com a europeia; a crítica à excelência do piano numa estética romântica; e a partir de 1924, a questão formulada por Mário de Andrade, do caráter ‘interessado’ da arte brasileira, sua função social, que será resolvida então em termos nacionalistas (WISNIK, 1977: 104).

2. A revista *Madrugada* e o cenário sul-rio-grandense

A partir do movimento modernista, iniciou-se também no Rio Grande do Sul um processo de produção artística em busca de renovação estética e de identidade. No entanto, para Kiefer, na música “o modernismo se apresenta essencialmente como um movimento romântico, com as exigências expressionistas de mais liberdade no tocante aos meios de expressão” (KIEFER, 1970: 87).

Em uma verificação entre os compositores do cenário musical sul-rio-grandense, foi possível constatar alguns nomes em atividade entre as décadas de 1920 e 1940: Murillo Furtado, João Schwarz Filho, Max Brückner, Assuero Garritano, Antônio de Assis Republicano, Roberto Eggers, Vitor Neves, Leo Schneider, Natho Henn, Luiz Cosme, Armando Albuquerque e Radamés Gnattali. Entre estes, a maioria compunha sob uma estética tradicional ligada ao Romantismo. Um impulso inicial para a renovação estética no período seria dado basicamente pelos últimos quatro. Albuquerque e Gnattali começaram a compor em 1926, Cosme em 1930 e sobre as obras de Henn não há certeza quanto às datas, possivelmente iniciam-se na década de 1930 ou de 1940 (BENETTI, 2011: 69).

No mesmo ano das primeiras composições de Albuquerque e Gnattali, 1926, foi publicado um dos veículos representativos do Modernismo no RS, a revista *Madrugada* (fig. 2). Com uma vida curta, somente cinco números entre setembro e dezembro daquele ano, a revista retratava as transformações da mentalidade cultural da cidade de Porto Alegre. Os exemplares eram constituídos principalmente por seções de literatura e de artes.

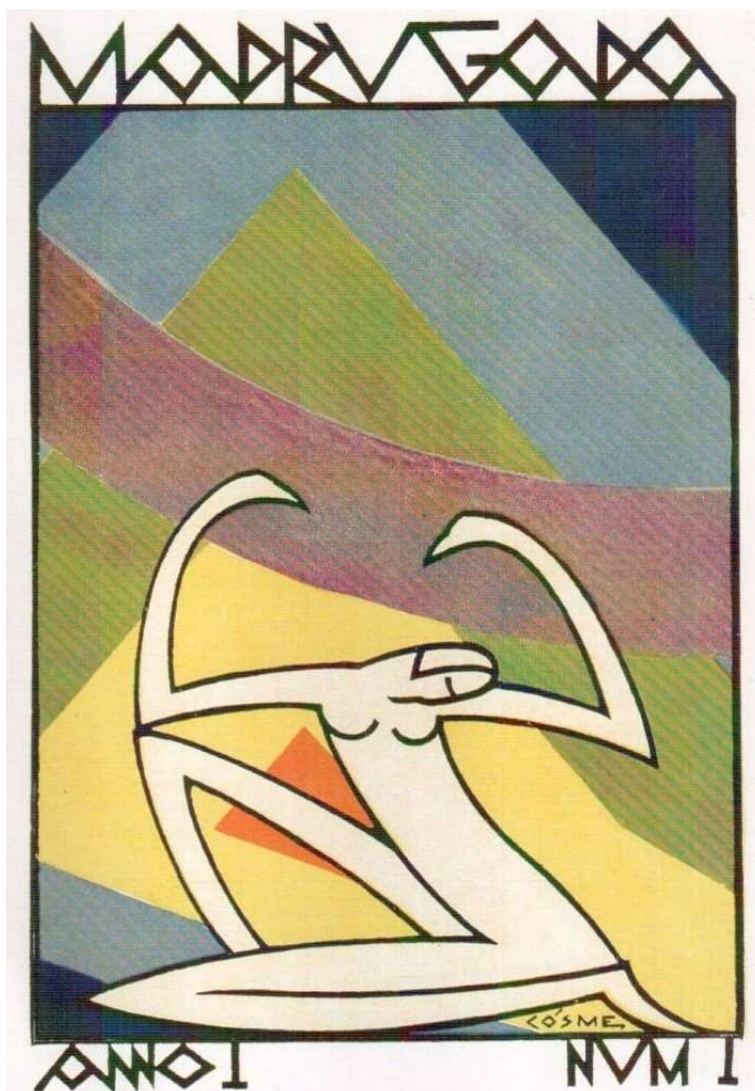


Figura 2: Capa da revista Madrugada, n. 1 (MADRUGADA, 1926a).

Na análise dos textos sobre música contidos na revista foi possível observar uma tendência em abordar temas do romantismo tardio. As composições apresentadas naquela época, descritas nos anúncios e comentários de concertos, também reforçam essa tendência. No primeiro número da revista, um texto sobre Fauré:

Fauré é pouco conhecido em nosso meio musical. Foi um inovador e não um vulgarizador. [...] em 1887 ainda não se atrevera Debussy a escrever as harmonias de suas tímidas Arabescas e já no divino “Clair de Lune”, Fauré traduzira a emoção misteriosa de Verlaine [...] com uma audaciosa técnica verdadeiramente assombrosa para seu tempo (MADRUGADA, 1926a: 20).

A obra de Fauré é caracterizada pelo uso do tonalismo expandido e de elementos modais, característica da composição francesa do período que influenciaria diretamente a composição no RS. Na segunda revista, de outubro de 1926, há uma reportagem sobre a obra

Tristão e Isolda, de Wagner. Assim como o texto sobre Fauré, esse sobre Wagner apresenta um caráter descritivo somente, sem nenhuma ligação aparente a um concerto realizado.

Em relação ao cenário musical local, há na primeira revista o comunicado de um concerto: “Deverá realizar-se, breve, o concerto dos senhores Sotéro Cósme e Demophilo Xavier [...] Sotéro e Demophilo interpretarão Beethoven, Chopin, Villalobos, Brahms, Kreisler, Granados, Albeniz e Sarasate” (MADRUGADA, 1926a: 20). O músico e artista plástico Sotero, irmão de Luiz Cosme, era diretor artístico da revista.

Na quarta revista, de outubro de 1926, há uma notícia sobre o concerto n. 80 do Club Haydn, no qual foram apresentados “os mais belos trechos de Wagner, os melhores de Carlos Gomes” (MADRUGADA, 1926d: 7). Há ainda naquela edição, comentários sobre um concerto promovido pelo Conservatório de Música:

Quem o assistiu dificilmente esquecerá o intenso momento de alta emoção vivido com números como o “Nocturno”, de Doppler, para flauta, violino, violoncelo e piano, executado pelos alunos Paulo e Lothar Blankenheinn e os professores Arduino Ragliano e Jan Hoog, o “Quinteto op. 44”, de Schumann, pelos alunos Lothar Blaukenheinn e Luiz Cosme e professores Oscar Simm, Arduino Ragliano e Jan Hoog (MADRUGADA, 1926d: 18).

No número seguinte, de dezembro de 1926 – a última revista *Madrugada* – há o comentário sobre um concerto realizado por Jan Hoog, professor do Conservatório de Música:

Realizou-se a 9 do mês findo, no Theatro S. Pedro, o concerto do professor Jan Hoog. [...] Ouvimo-lo, ansiosos, em Variações Sérias op. 54, de Mendelssohn – Bartholdy [...]. Seguiu-se a Sonatina de Ravel, muito pouco ouvida em nosso meio, e logo depois, como intróito da segunda parte, Papillons de Schumann. [...] Na série de Valsas op. 39, de Brahms [...] os dedos românticos do professor disseram toda a encantadora poesia, cantando em pianíssimos de leveza incomparável. [...] A terceira parte, dedicada à Chopin, finalizava o concerto [...] (MADRUGADA, 1926e: 12).

Há indicações sobre festas, em todos os números da revista, nas quais se menciona frequentemente o *jazz*, estilo norte-americano que traria influências, especialmente na obra de Radamés Gnattali. “O ‘jazz’ pôs molas loucas nos pezinhos travessos e desandou as cabecinhas de boneca. Quanta dança, quanto ‘flirt’ para alegria de mademoiselle e desespero da mamã” (MADRUGADA, 1926a: 10). Além de reportagens sobre música, anúncios e comentários de concertos e de festas, há também anúncios publicitários de instrumentos e de aulas. Excetuando-se o último número, há em todos os outros o anúncio “Pianos Brasil” (fig. 3). No quinto número há anúncios de aulas de violino e de piano.



Figura 3: Anúncio publicitário na revista *Madrugada* (MADRUGADA, 1926b).

A revista *Madrugada*, assim como as primeiras composições de Armando Albuquerque e de Radamés Gnattali datam do mesmo ano, 1926. Do primeiro, não há menção na revista, nem como compositor, nem como intérprete. De Gnattali há uma breve referência como intérprete, somente. Luiz Cosme ainda não compunha, mas apareceu em um programa de concerto como aluno no Conservatório de Música. Em geral, as referências a compositores existentes na revista são, na maioria das ocorrências, de nomes europeus do final do século XIX, bem como grande parte das obras contidas nos programas dos concertos anunciados. A *Madrugada* foi um dos veículos da renovação artística iniciada naquela década no estado, principalmente considerando-se o âmbito literário e das artes visuais. Contudo, constatou-se um desalinhamento entre os propósitos modernistas da revista e os conteúdos musicais publicados, nos quais predominam tendências ligadas ao Romantismo.

Referências:

- ANDRADE, Mário de. Guiomar Novaes. *Klaxon*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 13-14, jun. 1922. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6407>>. Acesso em: 19 ago. 2018.
- BENETTI, Gustavo Frosi. *Ruptura e regionalismos: o modernismo musical no Rio Grande do Sul (1926-1945)*. Passo Fundo, 2011. 156f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2011.
- KIEFER, Bruno. Mário de Andrade e o modernismo na música brasileira. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1970. p. 75-103.

KLAXON. São Paulo, v. 1, n. 1, maio 1922. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5455>>. Acesso em: 19 ago. 2018.

MADRUGADA. Porto Alegre, v. 1, n. 1, set. 1926a.

_____. Porto Alegre, v. 1, n. 2, out. 1926b.

_____. Porto Alegre, v. 1, n. 3, out. 1926c.

_____. Porto Alegre, v. 1, n. 4, out. 1926d.

_____. Porto Alegre, v. 1, n. 5, dez. 1926e.

PADILHA, Marcia. *A cidade como espetáculo*: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20. São Paulo: Annablume, 2001.

RAMOS, Paula (Org.). *A madrugada da modernidade (1926)*. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2006.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.