

e-hum

Revista Científica das Áreas de Humanidades
do Centro Universitário de Belo Horizonte

ISBN 1984-767X

Belo Horizonte, vol. 9, n.º 1, Janeiro/Julho de 2016 - [www.http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index](http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index)

Dossiê:

“Música

Linguagem

e Sociedade”



Editor Responsável

Prof. Dr. Rangel Cerceau Netto

Conselho Editorial

Ana Rosa Vidigal Dolabella

Helivane de Azevedo Evangelista

Natália Dias Andrade

Rodrigo Barbosa Lopes

Conselho Consultivo

Alexandra do Nascimento Passos, Centro Universitário UNA,
Alexandre Bonafim Felizardo, Universidade Estadual de Goiás -
UEG

Aline Magalhães Pinto, Pontifícia Universidade Católica - PUC-RJ
Daniel Barbo, Universidade Federal de Alagoas- UFAL

Eliane Garcindo de Sá, Universidade do Estado do Rio de Janeiro -
UERJ

Jonis Freire, Universidade Federal Fluminense - UFF

Jorge Luiz Prata de Sousa, Universidade Salgado de Oliveira - UNI-
VERSO

Júlio César Meira, Universidade Estadual de Goiás - UEG

Lana Mara de Castro Siman, Universidade Estadual de Minas Gerais
- UEMG e Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG/FAE

Lucília Regina de Souza Machado, Centro Universitário UNA
Margareth Vetus Zaganelli, Universidade Federal do Espírito Santo -
UFES

Maria Antonieta Albuquerque de Oliveira, Universidade Federal de
Alagoas - UFA

Maria de Deus Manso, Universidade de Évora, Portugal

Rafael Sumozas Garcia-Pardo, Universidad de Castilla-La Mancha -
UCLM, Espanha

Renato Silva Dias, Universidade Estadual de Montes Claros -UNI-
MONTES

Sérgio Henriques Zandona Freitas, Universidade FUMEC

Vanicléia Silva Santos, Universidade Federal de Minas Gerais-
UFMG

Wânia Maria de Araújo, Universidade do Estado de Minas Gerais -
UEMG

Wellington de Oliveira, Universidade Federal dos Vales do Jequitin-
honha e Mucuri - UFVJM

Centro Universitário de Belo Horizonte

Vice-reitora: Vânia Café

IED- Instituto de Educação

Diretora: Cinthia Tamara Vieira Rocha

Departamento de História

Coordenador: Rangel Cerceau Netto

Pesquisa e Extensão

Coordenador: Rodrigo Barbosa Lopes

Diagramação

Rangel Cerceau Netto

Contato:

ehum

Revista da Pós-Graduação UNIBH

Av. Prof. Mário Werneck, 1685 – Campus Estoril

e-mail: ehum.revista@gmail.com / ehum@unibh.br

home page:

<http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index>



Sumário

Editorial

Música, Linguagem e Sociedade 05

Artigos

Uma sociedade de aparência: a joalheria em Sabará, Minas Gerais no século XVIII 08

A Transcrição de um Manuscrito Eclesiástico Setecentista para a Pesquisa na Área de Linguística Histórica 18

Museu e Arquitetura:
Uma análise sobre as transformações arquitetônicas dos edifícios culturais. 26

Salão de 1936, intelectuais, jornais: tradição e modernidade na construção da identidade do modernismo mineiro. 32

Resenha:

OLIVEIRA, Laura Nogueira (org.). Ouvir para contar: memórias de alunos negros do Curso Técnico em Química CEFET-MG de 1964 a 1978. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2015. 124p. 47

Dossiês:

A Zaga da atividade Sinfônica em Belo Horizonte. 49

A Música de Arnold Schoenberg e suas Ressonâncias na Filosofia de Ludwig Wittgenstein 63

Sobre as trágicas e ambíguas racializações da historiografia musical brasileira. 73

Rock, Juventude e Rebeldia: Um estudo do álbum Cabeça Dinossauro (1986) 85

A atuação da censura nas letras das canções de Chico Buarque durante o AI 5. 94

Cláudio Santoro, Francisco Curt Lange e J. Koellreuter: nacionalismos, práticas musicais e redes de sociabilidade no Brasil (1940-1946) 105



Agradecimento aos pareceristas:

ehum agradece aos pareceristas que colocaram seus conhecimentos a serviço da avaliação dos artigos acadêmicos submetidos ao nosso Conselho Editorial. A participação voluntária de autores, conselho consultivo e avaliadores foi essencial para a reavaliação de nossos procedimentos de editoração. Agradecemos a todos os colaboradores que foram determinantes para a qualidade dos artigos veiculados em nossa Revista.

Ana Cláudia C. Straus(FAIT)

Carla Berenice Starling de Almeida (IBRAM/UFMG)

Claúdio Monteiro Duarte (UFMG)

Domingos Sávio Lins Brandão (UEMG)

Francesco Napoli (UFOP)

Heliane de Azevedo Evangelista (UNA/UNIBH)

Isabela Tavares Guerra (UFV)

Loque Arcanjo Júnior (UEMG/UNIBH)

Luísa Teixeira Andrade (UEMG)

Magno Moraes Mello (UFMG)

Raul Amaro de Oliveira Lanari (UFMG/UNIBH)

Rafael Sumozas Garcia-Pardo (Universidad de Castilla-La Mancha)

Rangel Cerceau Netto (UNIBH)

Rodrigo Barbosa Lopes (UFU)

Roxane Sidney Resende de Mendonça (IFMG - Santa Luzia)

Solange Maria Moreira Campos (UNIBH)

Taciana Almeida Garrido de Resende (UFMG)

Valdeci da Silva Cunha (UFMG)

Vanda Lúcia Praxedes (UFMG)

Vinícius Maia Cardoso (UNIVERSO)

Yuri Mello Mesquita (APCBH)



Editorial

Dossiê: Música, Linguagem e Sociedade

É com satisfação que apresentamos a décima sexta edição do periódico E-Hum, referente ao primeiro semestre de 2016. Abrimos o editorial comemorando a publicação de mais um Dossiê especial: Música, Linguagem e Sociedade. O periódico, na sua perspectiva multidisciplinar, busca nessa edição contribuir com a produção acadêmica sobre a música enquanto área privilegiada de abordagem. Na seção de artigos livres, apresentamos cinco contribuições com temáticas bem diversas. O artigo de Luiz Henrique Ozanam e Edson José Carpinteiro Rezende aborda a joalheria em Minas Gerais no século XVIII. Inferindo que as joias possuem diversos significados, os autores demonstram como esses ornamentos refletem uma sociedade mestiça tanto nos modos de fazer desses artefatos quanto na circulação dos diferentes sentidos atribuídos aos seus usos. Ainda sobre o século XVIII, temos a contribuição de Soelis Teixeira do Prado Mendes e Cristiane Benones de Oliveira, analisando a documentação setecentista, especialmente, o processo intitulado *De Genere Vita et Moribus*, de Francisco de Paula Meireles (1779). As autoras, por meio dessa documentação, fazem análises filológicas sobre o desenvolvimento da grafia e da língua portuguesa em seus diferentes sentidos que se configuram a partir da análise linguística. Já a colaboração de Rayane Soares Rosário, Bruna Caldas Cordeiro e Simone Isabel Batista da Cruz analisa as transformações arquitetônicas e culturais nos espaços museais. As autoras discutem, em perspectiva teórica, a influência da arquitetura na reconfiguração simbólica dos espaços culturais, o que demonstra questões relacionadas à cenarização dos bens culturais, a reapropriação de valores e as disputa pelo poder na cultura do turismo. A quarta contribuição, de Sara Luiza Teixeira Marques, retrata o modernismo mineiro na década de 1930. Por meio de jornais de época, a autora busca analisar os referenciais regionais para identificar a construção de uma identidade modernista fragmentada na cultura brasileira. Nesse sentido, analisando os Salões da Cidade de Belo Horizonte, Sara demonstra a construção de uma identidade modernista mineira. Para finalizar a seção de contribuições livres, a resenha de Fábio Liberato de Faria Tavares retrata o livro organizado por Laura Nogueira Oliveira. Na visão de Fabio, o livro constitui um excelente referencial de metodologia da história oral a partir do estudo da trajetória de estudantes negros de química no CEFET-MG entre os anos de 1964 a 1978.

Voltando a seção do Dossiê, apresentamos os estudos musicais como objeto de pesquisa de outras áreas do conhecimento. Antropólogos voltados para o estudo da etnomusicologia, historiadores e sociólogos dando enfoque à música enquanto fonte/objeto em relação à cultura e à sociedade, e filósofos que trabalham no campo da linguagem musical, dentre outros diálogos, trazem à tona objetos de estudo que dialogam com a música ou com as diversas conexões entre esta e as diferentes sociedades no tempo. Assim, a música se define como campo de pesquisa por meio do qual se problematiza uma variedade de temáticas e metodologias próprias às diferentes áreas de abordagens. Mesmo em diálogo com outras disciplinas, tais como, filosofia, psicologia, sociologia, história ou antropologia, o foco se mantém atrelado às questões próprias à arte musical e de sua linguagem socialmente contextualizada. De acordo com as tabelas de áreas do Cnpq, a Música está definida dentro da grande área de Linguística, Letras e Artes. Portanto, Teoria Musical, Musicologia, Educação Musical, Práticas Interpretativas, Música e Saúde, Música e Tecnologia, Produção Musical e Gestão Musical compõem os seus diferentes campos de conhecimento. Todos estes com suas particularidades, mas que às vezes apresentam fronteiras tênues, pois com o avanço da pesquisa em música, as análises passaram a dialogar entre si ao passo em que os trabalhos tomam a complexidade na construção do objeto de análise. É com essas palavras que apresentamos o Dossiê “Música, Linguagem e Socie-



dade”, organizado pelo professor Loque Arcanjo Júnior que nos abrilhanta com suas palavras.

Prezado leitor, é com muita satisfação que apresentamos este dossiê da Revista E-Hum. Os artigos que o compõem expressam a vitalidade dos estudos que envolvem as complexas relações entre música, linguagem e sociedade. A diversidade dos textos aqui publicados faz dialogar diferentes campos do conhecimento tais como: história social da cultura, musicologia e estética musical. Os objetos construídos nestes artigos são resultados de pesquisas acadêmicas atuais que inovam os estudos sobre a música, pois a partir de perspectivas interdisciplinares demonstram que a produção musical pode ser um instrumento para pensar temáticas aparentemente apartadas da criação artística.

O artigo de Gustavo Nápoli nos mostra como as relações entre a prática musical sinfônica e a história da cidade de Belo Horizonte estão conectadas. Nesse estudo, é possível identificar os diferentes significados da música de orquestra para a capital mineira ao longo do século XX. O autor busca fazer uma análise da trajetória de músicos, de repertórios e das imagens construídas sobre a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais tendo como pano de fundo os discursos oficiais em torno do papel da Orquestra para a história cultural da cidade.

O texto de Ronaldo Cadeu destaca como o ambiente da cultura vienense de fins do século XIX foi decisivo para os diálogos fecundos entre a filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein e música de Arnold Schoenberg. Desta forma, o autor apresenta ao leitor a relevância do debate em torno da linguagem enquanto campo de estudo da filosofia e, ao mesmo tempo, destaca que revisitar esta reflexão filosófica é um caminho fértil para compreensão de movimentos musicais no contexto da modernidade do século XX.

Jonatha Maximiniano explicita um campo que vem sendo aos poucos explorado pelos estudos musicais em especial pela musicologia: a historiografia. No propósito de “desnaturalizar” o estudo da música brasileira, o autor apresenta criticamente a “história da música” produzida por dois precursores no Brasil: Guilherme de Mello e Renato Almeida. Maximiliano demonstra e contextualiza os discursos historiográficos destes musicólogos e esclarece como estes partiam de olhares situados num tempo no qual as ideias raciais eram fulcrais para a construção de interpretações acerca da música brasileira, a partir de fins do século XIX e início do século XX. Esta historiografia da música aponta ainda para a necessidade da crítica histórica para o estudo da música no Brasil ao constatar a permanência destas perspectivas racialistas em nosso tempo presente.

Nelson Soares traz como objeto de pesquisa um estudo que apresenta a música como forma de representação social. O rock dos Titãs torna-se uma lente para se perceber como nos anos 1980 a juventude representava as questões políticas e sociais e ao mesmo tempo se autorrepresentava. O álbum “Cabeça Dinossauro”, produzido pelo grupo paulista e lançado em 1986, é apresentado como representação social de uma época. A música dos Titãs, por meio de uma “revolução sonora e temática”, expressava também as transformações sociais do período. Transformações estas que as fontes musicais e não musicais apresentadas pelo autor fazem emergir ao longo do artigo.

Ariana Alves de Castro traz uma interpretação das obras de Chico Buarque em relação ao contexto da ditadura civil militar, em especial na década de 1970. A partir do cruzamento das fontes da censura com as letras escritas pelo músico, o artigo apresenta de forma crítica os diferentes significados atribuídos à música do compositor num contexto marcado pela atuação do Estado.

A pesquisa de Loque Arcanjo e Márcio Antônio de Miranda faz uma interpretação da trajetória de Cláudio Santoro. A partir do recorte centrado nos anos 1940, o artigo busca fugir das interpretações biográficas tradicionais e apresenta o jovem músico amazonense no início dos anos 1940 quando este chega ao Rio de Janeiro e estabelece diálogos com Francisco Curt Lange e Hans-Joachim Koellreuter. As cartas trocadas entre estes personagens são apresentadas como fontes privilegiadas para o estudo da história da música e de uma complexa rede de sociabilidades tecida por estes atores no ce-



nário musical carioca e paulista dos anos 1940, bem como a luta destes para se inserirem no contexto político e social bastante complexo do nacionalismo do governo de Getúlio Vargas.

Por fim, desejamos ao leitor que os textos produzidos neste Dossiê tragam informações e perspectivas instigantes para o estudo da música nas diversas dimensões oferecidas pela produção dos autores colaboradores.

 <https://orcid.org/0000-0002-4912-8190>

Loque Arcanjo Júnior
Organizador do Dossiê

 <http://orcid.org/0000-0001-8013-7645>

Rangel Cerceau Netto
Editor Chefe da Revista E-Hum e Organizador do Dossiê

Uma sociedade de aparência: a joalheria em Sabará, Minas Gerais no século XVIII



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1600>

Luiz Henrique Ozanan

Doutor em História pela UFMG
Professor Adjunto Escola de Design -UEMG
lozanan@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-1960-8457>

Edson José Carpintero Rezende

Doutor em Ciências da Saúde pela UFMG
Professor do PPG da Escola de Design -UEMG
edson.carpintero@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-0692-0708>

Recebido em: 11/07/2015 – Aceito em 18/06/2016

Resumo: O texto aponta os diversos atores sociais que produziram, comercializaram e usaram joias na antiga Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará, hoje cidade de Sabará, um antigo arraial que se transformou em um dos maiores centros produtores de ouro de Minas Gerais no século XVIII. Pretende-se estabelecer as diversas relações e posturas daquela sociedade perante o uso e a posse de joias. Cada possuidor de joia naquele período tinha uma justificativa para tal utilização, sendo as mais comuns a demonstração da religiosidade e a demonstração do poder que essas joias proporcionam. A abordagem passa por quais os atores e quais suas expectativas com relação ao uso das joias, bem como a relação entre os tipos mais utilizados, sempre embasados na documentação produzida pelos cartórios de Sabará durante o século XVIII. Vamos, nesse texto, entender como joia, o artefato feito a partir de materiais nobres, como ouro e prata, com ou sem o uso de pedraria.

Palavras-chave: Joalheria, Minas Gerais, Design de joias, Cultura Material.

Abstract: The text points out the various social actors that produced, marketed and used jewelry in old Vila Real de Nossa Senhora da Conceição of Sabara, today city of Sabara, an ancient village that has become one of the largest producers of gold centers of Minas Gerais in century XVIII. It is intended to establish the various relationships and attitudes that society to the use and possession of jewelry. Each jewel possessed at that time had a justification for such use, the most common being the demonstration of religion and the demonstration of the power that these jewels provide. The approach which permeates the actors and what their expectations regarding the use of jewelry, as well as the relationship between the most popular types, always grounded in the documentation produced by the notary Sabara during the eighteenth century. Come on, this text, understand how jewel, the artifact made from noble materials such as gold and silver, with or without the use of precious stones.

Keywords: Jewelry, Minas Gerais, Jewelry Design, Material Culture.

¹ Gema, o mesmo que pedra preciosa, é um mineral, rocha ou material petrificado que, quando lapidado ou polido, pode ser usado para adorno pessoal em joalheria. Algumas são orgânicas, como o âmbar (resina de árvore fossilizada) e o azeviche (uma forma de carvão). Em Minas Gerais, as gemas coradas mais conhecidas eram, no período colonial, ametista, diamante e topázio. SCHUMANN, Walter. Gemas do mundo. 9ª edição ampliada e atualizada. Barueri, SP; Disal Editora 2006.

Introdução

Com o descobrimento do ouro em Minas Gerais no final do século XVII e das pedras preciosas no século seguinte, houve, em função da entrada desses produtos, uma melhoria na economia portuguesa. Tais acontecimentos ensejaram um trânsito intenso de pessoas no território mineiro. Eram mineradores, aventureiros, comerciantes, administradores, escravos, libertos, enfim vários atores vindos das mais diferentes partes do mundo então conhecido que se influenciaram continuamente, podendo experimentar formas de mobilidade até então desconhecidas na colônia.

Na sociedade da antiga Comarca do Rio das Velhas, desde sua fundação em 1714, havia pessoas de diferentes qualidades e condições e que se ataviavam com diferentes tipos de joias. Essas joias serviam para demarcar sua distinção social além de outras funções, como forma de proteção, por exemplo. Peças de ourivesaria vindas de Lisboa, Porto ou Coimbra se juntavam àquelas produzidas na América portuguesa, algumas produzidas por ourives que atuavam em Minas Gerais desde o início do século XVIII.

O ouro foi o metal preferido para a confecção de joias. As gemas¹ coradas faziam parte dos bens que vários grupos sociais possuíam. Outros materiais foram incorporados ao ouro pelos artífices, ourives e joalheiros nas Minas Gerais, dentre eles os materiais que eram utilizados com maior frequência no continente africano ou no Oriente, como o azeviche, o âmbar, as pérolas e o coral. Esses materiais eram cravados em diferentes modelos de peças, com diferentes desenhos e que foram apropriados tanto no Brasil quanto no Oriente. O comércio, de acordo com Paiva (2006),

agrega dimensões tão ou mais importantes que a permuta material, isto é, constitui-se na dimensão do trânsito de culturas, de gostos, de formas, de saberes, de práticas, de ideias, de representações, de tradições, assim como passa a fomentar a produção de novas formas de viver e de novas formas de pensar.²

Alguns objetos estão ligados de forma direta ao homem e são portadores de significados que mediam as relações humanas. Os ornamentos corporais pertencem a essa classe. Autores como Jean Baudrillard defendem que “os homens da opulência não se encontram rodeados, como sempre acontecera, por outros homens, mas mais por objetos”.³ Dessa maneira as joias sempre ocuparam um lugar na história e são vistas nesse contexto, não só como um adorno, mas também como um objeto carregado de símbolos e signos, com variadas funções e usos.

Desde os primórdios o ser humano sentiu a necessidade de se adornar. Seja com ossos, pedras, conchas e mesmo madeira, o homem precisou destacar-se do restante por meio de um atavio qualquer. As mulheres receberam, ao longo da história, o estigma de seres as apreciadoras de joias, então, grande maioria das peças que adornam o corpo humano foram feitas para elas. Alguns homens também investiram dinheiro e tempo em busca de um ornamento que os representasse, criando artefatos próprios para o uso masculino foram como relógios, broches e insígnias militares.

As joias eram usadas para ataviar os usuários, mas com o tempo e dependendo da cultura outras foram agregadas ao elemento precioso de ornamento por excelência como símbolo de poder, riqueza ou mesmo sentimento. Essas funções ficam claras quando se estuda alguns tipos de documentos produzidos pela sociedade. Para este artigo, escolhemos a leitura e análise de inventários “*post-mortem*”.

²PAIVA, Eduardo França. Trânsito de culturas e circulação de objetos no mundo português. In: PAIVA, E. F. Brasil-Portugal: sociedades, culturas e formas de governar no mundo português - séculos XVI-XVIII ». São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/PPGH-UFGM, 2006, p. 113-129.

³BAUDRILLARD Jean. A sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Ed. 70, 2007. p.15

Os inventários são documentos produzidos pelos juizados especializados, como o Juizado de Órfãos e a Provedoria dos Defuntos, Ausentes, Capelas e Resíduos. A dinâmica dos inventários era a seguinte: após a morte, executava-se o levantamento pormenorizado do patrimônio dos inventariados, com o propósito de garantir aos órfãos ou aos herdeiros ausentes a parte que lhes era devida do quinhão da herança. Além disso, havia a retirada da terça para o cumprimento das últimas vontades, pagamento de dívidas referente a gastos e serviços de terceiros. Esses documentos extrapolam a simplicidade do arrolamento e da descrição dos bens do defunto. A minúcia na descrição dos bens de raiz, como os imóveis, bens semoventes (animais e escravos), além dos objetos profissionais e de uso pessoal mostrava a necessidade de não haver equívocos sobre esses bens que seriam adjudicados aos herdeiros, sem prejuízo de nenhum deles. São incontáveis riquezas de informações advindas da leitura desses registros.

Ao longo do processo de inventário, algumas peças podem lhe ser acrescentadas como mandatos, petições, avaliações e outros tantos procedimentos relacionados ao prosseguimento da herança. Essa variedade de documentos anexados ao inventário torna-o fonte documental privilegiada, recheada de informações paralelas sobre o convívio social, econômico, político e religioso, e, no presente caso, informações sobre as joias, como origem e destino das peças.

A partir do século XVIII, em Minas Gerais, houve os que usavam joias em festas populares, ou em outras ocasiões especiais. Parece ter havido uma parcela da população que utilizava joia cotidianamente, haja vista a quantidade de peças de ouro lavrado encontrado na documentação descrita como sendo “de seu uso”. Poucos parecem não ter se adornados de maneira alguma, em face da quantidade de joias descritas em inventários.

Algumas joias, como mencionado anteriormente, possuíam pedras cravejadas, já que essa região foi conhecida pela quantidade de lavras e minas. Porém, boa parte dessas pedras era levada para os grandes centros produtores de joias como Porto e Lisboa pelos lapidários que vinham diretamente de Portugal com esse intuito. Os diamantes, por exemplo, antes da descoberta na Comarca do Serro Frio eram retirados de Bengala e Bornéu na Índia.

Os comerciantes judeus detinham o monopólio da comercialização dos diamantes. Além disso, negociavam além “especiarias, tabaco, açúcar, vinhos, óleos, marfim e pau-brasil, desde o século XVI, e mais tarde, igualmente, os diamantes do Brasil”.⁴ Não só o diamante, mas também outras gemas fizeram parte de seus negócios vindos da região das Minas Gerais. O comércio compreendia também certos artigos como tecidos em lãs grosseiras, agulhas, alfinetes, tecidos de luxo como a seda, na verdade seu interesse era a “busca de joias e metais preciosos”, como alerta Salvador (1992),⁵ que continua explicando se tratar de falsos comerciantes eram ourives de olho na produção do metal e das pedras preciosas.

A maioria das peças encontradas nos documentos mineiros do século XVIII eram peças de temática religiosa, constatada pela grande quantidade de breves⁶, Nossas Senhoras, rosários, crucifixos entre outras. Algumas dessas joias podiam ser flagradas adornando santas ou santos, não obstante deixavam de ser artefatos de adorno. Quando se pede a Deus ou aos santos, normalmente oferecemos o que melhor temos, e muitas vezes acreditaram que as joias eram esse melhor Ainda está muito enraizado no catolicismo o critério de para Deus e os santos o melhor, o mais rico e o mais vistoso.

⁴SALVADOR, José Gonçalves. Os cristãos-novos em Minas Gerais durante o ciclo do ouro (1695-1755): relações com a Inglaterra. São Paulo: Pioneira; São Bernardo do Campo, SP: Instituto Metodista de Ensino Superior, 1992. p. 55.

⁵SALVADOR, José Gonçalves. Op. cit. p. 51

⁶nome dado a jóia de temática religiosa, composta por um recipiente oco, passível de ser aberto mediante a um espigão em forma de rosca. Seu nome pode estar relacionado aos breves apostólicos, sendo possível inserir neste ornamento, passagens bíblicas. O mesmo que Bentinho, um escapulário que contém uma oração. “Mas não só de valor econômico se vale uma peça. Os sentimentos podem estar igualmente plasmados nas jóias que se envergam, traduzidos pelos materiais usados e/ou pela iconografia nelas presentes. A simbologia religiosa através de várias tipologias: cruces, relicários, breves, medalhas, pendentes com iconografia religiosa, como Nossa Senhora da Conceição podem ser sinônimo de fé, devoção, religiosidade e superstição da pessoa que a enverga, nestes casos essencialmente usados pela mulher”

⁷APM Códice número 90, D.F., Avulsos, do Arquivo Público Mineiro, folha número 40, in: TRINDADE, Cónego Raimundo. Ourives de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.

⁸APM livro de Rec. E Desp. da Irmandade, folha 64v. in: TRINDADE, Cónego Raimundo. Op. cit.

⁹APM - livro de registros de termos de visitas da freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Pitangui – folha 55 do Arquivo da Cúria de Mariana. in: TRINDADE, Cónego Raimundo. Ourives de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.



Fig. 1 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição.
Altar-mor da Igreja de Nossa Sra. da Conceição em Sabará/MG.

Em Minas Gerais, durante o século XVIII, alguns ourives portugueses influenciaram o gosto pelo adorno corporal. O ourives Pantaleão da Costa Dantas aparece no Censo Geral dos Ofícios, realizado entre 1746 e 1747 na Comarca de Vila Rica.⁷ De 1752 para 1753, recebeu 01 (uma) oitava de ouro pelo conserto de um artefato de prata da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará.⁸ Esse ourives alcançou também a patente de Sargento-mor, como se pode ver em diversos assentamentos de batismo e registros de casamentos de filhos seus. José Félix Lisboa exerceu igual ofício de ourives em Sabará. No livro de Termos e Registros da freguesia de Nossa Senhora do Pilar, de Pitangui em 1738, pode-se ler que era “Solteiro, ourives, natural da cidade de Lisboa, morador nesta Villa”.⁹

Entre 1746 e 1747, Manuel Cardoso Passos foi “Morador em Ouro Preto, figurando no Censo Geral dos Ofícios realizado naquela data na Comarca de Vila Rica”.¹⁰ Em 2 de agosto de 1749, constava no registro de uma carta de exame para exercer a ourivesaria, que lhe foi passada na cidade de Braga.¹¹

Francisco de Matos Pereira atuou em 1722 na freguesia de Guarapiranga, que pertencia ao Termo de Mariana. Era, segundo documentos da época, “Natural de Lisboa, de presente morador nestas minas freguesia de Guarapiranga, homem casado em Portugal, que vive de seu ofício de ourives do ouro, de idade de trinta anos, pouco mais”¹².

Os africanos também estavam acostumados com o trato de ornamentos corporais como se pode ver em relatos atestando o gosto africano pelos adornos e atestada por alguns portugueses quando chegaram ao continente africano, nos escritos de Duarte Barbosa.¹³ No livro do viu o ouviu no Oriente, o comentarista português registrou que o uso do atavio era bastante comum entre homens e mulheres africanas. Ele descreve

¹⁰APM - código numero 90, DF, Avulsos do Arquivo Público Mineiro. in: TRINDADE, Cônego Raimundo. Ourives de Minas Gerais.

¹¹APM - Código numero 4, Câmara Municipal de Villa Rica, folhas 2 e 3. In: in: TRINDADE, Cônego Raimundo. Ourives de Minas Gerais.

¹²Livro de registros de termos de visitas da Comarca de Ribeirão do Carmo, folhas 171, do Arquivo da Cúria de Mariana.

¹³Duarte Barbosa foi ajudante de feitor nas feitorias de Cochim e Cananor (ambas na Índia) em 1502, cargo esse que tinha sido ocupado pelo tio, Gonçalo Gil Barbosa. Foi tradutor das mesmas feitorias, primeiro escrivão de Cananor entre 1511 a 1513 e escrivão de Calecute entre 1513 a 1516. Publicou em 1518 um livro que relata o encontro dos portugueses com comerciantes africanos. LIVRO do que viu e ouviu no Oriente Duarte Barbosa. Lisboa: Publicações Alfa, 1989. Para a biografia do cronista, ver BARRETO, Luís Filipe. Em torno de Duarte Barbosa. Novos dados bibliográficos, In: Broteria, Lisboa, 111 (5) Novembro de 1980, pp. 431 - 437

¹⁴LIVRO do que viu e ouviu no Oriente Duarte Barbosa, p. 24 FARELLI, Maria Helena. Balangandás e figas da Bahia: o poder mágico dos amuletos. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 1981, p. 15. A autora abre uma discussão em torno do nome da peça. Segundo ela, há diferença entre o BALANGANDÁ e BARANGANDÁ, sendo este, objetos de crença religiosa, usadas pelas baianas do Candomblé inserindo amuletos de seus orixás, enquanto o balangandá são joias para enfeite, adorno, decoração. Quanto ao material utilizado na confecção dos berloques, todas as figas listadas nos inventários mineiros foram feitas em ouro. Ver também: VASCONCELOS, José Leite. Signum Salomonis, a figa, a barba em Portugal. Lisboa. Publicações Dom Quixote, 1996

¹⁶(verônicas, de acordo com FONSECA, Simões, Dicionário da Língua Portuguesa, p. 1178, H. Gaurnier Livreiro –Editor, S/d.designavam a imagem de rosto e corpo de santo impressa ou gravada)

a forma de ornamentação dos nativos, pois eles andam “assaz bem ataviados de muitos panos de ouro e seda e de algodão”, também as mulheres que ele descreve usam de “muito ouro e prata em cadeias e manilhas que trazem nos pés e nos braços e muitas joias em as orelhas”.¹⁴

Os africanos, junto aos europeus e asiáticos foram responsáveis pela difusão do gosto pela utilização de joias em terras brasileiras. Percebe-se que quase toda essa gente que viveu na região das Minas Gerais do período colonial usou joias de alguma forma e os exemplos de peças encontradas nos documentos atestam tal prática. Protegiam-se, no caso, com pequenos artefatos confeccionados em ouro ou prata e usados como joia. Contra o mau-olhado, usando pequenos objetos presos a uma corrente, geralmente na cintura. Era o balangandã, objeto que agrega uma série de pequenos itens de vários materiais, como, luas, estrelas, feitiços de menino Jesus, chaves, cadeados, figuras de santos, figuras representando frutas entre outras, chamados de berloques.

Na penca de balangandãs encontramos, além dos berloques descritos acima, porém a mais popular delas, tanto na Bahia quanto em Minas Gerais foi a figa. Esse artefato corriqueiro tem sua origem longe no tempo, sendo as primeiras manifestações com essa peça ligada “a divindades fálicas da Caldéia”, como destaca Farelli (1981). A autora afirma que as figas africanas eram feitas em todos os metais e em pedras, das mais variadas cores.¹⁵

Além dos balangandãs, os homens não importando qualidade e condição, usavam anéis e pulseiras com intuito de afastar o mal, ou seja, joias ligadas à algum tipo de superstição. Normalmente essas pulseiras eram de cobre, mas prata e ouro também foram usados na feitura desses objetos de valor mágico para proteger os usuários de pragas e invejas. Usadas também com grande valor devocional, revelam tanto a devoção por esse ou aquele orixá ou, como as verônicas¹⁶ ou medalhas demonstravam a predileção por esse ou aquele santo, assim como o uso de medalhas pelos católicos demonstrava a predileção por esse ou aquele santo.

Mesmo com o valor monetário sendo o principal foco dos inventários, as joias descritas nesses podem nos dar pistas da dinâmica social e econômica vivida pelos residentes na região onde os documentos foram produzidos e utilizados, ou seja, em Sabará. Em conjunto com os testamentos, cujos legados estão expressos, podem ser encontrados uma grande quantidade de joias, indicando grande fluxo econômico e, provavelmente, grande circulação de pessoas.

Os inventários mineiros, quando listam as joias, fazem-nos com sendo “ouro lavado”. Eram broches, anéis, cordões de ouro, brincos, laços, braceletes, enfim, ornamentos e artefatos em ouro utilizados na vida cotidiana e foram listados, mesmo que sem referência de técnica ou dimensões, como:

um par de brincos de aljofres com uma lasquinha de diamante cada hum que tem de peso suas oitavas de ouro que foi visto e avaliado pelos ditos avaliadores a mil e quatrocentos réis a oitava são dois mil e oitocentos réis – 2\$800.¹⁷

O conjunto de objetos arrolado nos inventários e testamentos nos permite vislumbrar o trânsito de culturas entre continentes: América, África, Europa e Oriente. Pela leitura dos documentos pesquisados é possível reconstruir histórias pessoais, a atuação dos homens e mulheres que portaram ornamentos corporais, bem como analisar a vida social do ornamento, ou, nas palavras de Ulpiano Meneses (1993): “aquele

¹⁷TBRAM, Museu do Ouro/Casa Borba Gato. CPO (05)52 (26). Inventário de Fernando Pereira Guimarães.

¹⁸MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Apresentação da Nova Série. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo: Nova Série, nº 5, 1993. p. 15

¹⁹A mestiçagem é uma proposta de renovação metodológica, conceitual e historiográfica proposta pelos professores do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais, Dr. Eduardo França Paiva e Dr. Douglas C. Libby e recebendo contribuições de outros historiadores como Isnara Pereira Ivo, Ilton César Martins, Maciel Henrique Silva, Jener Cristiano Gonçalves entre outros. Ver: PAIVA, Eduardo França & IVO, Isnara Pereira. (orgs) Escravidão, mestiçagem e histórias comparadas. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFGM; Vitória da Conquista: Edições UESB, 2008.

²⁰PAIVA, Eduardo França. Escravos e libertos nas Minas Gerais do século XVIII;

²¹MO/Casa Borba Gato. CPO-Test. Códice 2, ff. 86v-91. Testamento de Bárbara Gomes de Abreu e Lima – Sabará, 12 julho de 1735

em que sai de um uso cotidiano e costumeiro para relançar-se em novo ciclo”.¹⁸

As adaptações culturais foram práticas muito utilizadas em Minas Gerais do século XVIII. Pessoas de várias condições e qualidades misturavam-se pelas ruas estreitas das vilas, bem como nos caminhos das roças e fazendas mineiras. Essa mistura gerada pelo intenso trânsito trouxe a reboque a mestiçagem cultural, conceito largamente discutido por historiadores¹⁹ e que encontram eco no testamento de Bárbara Gomes de Abreu e Lima.

A negra forra Bárbara Gomes de Abreu e Lima que após garantir sua liberdade ainda em Sergipe D’El Rei, veio para Minas Gerais, instalando-se na Comarca do Rio das Velhas.²⁰ Em 1735, foram registrados em cartório seus legados testamentais. Não apenas objetos de uso pessoal que foram listados, mas também objetos referentes à sua cultura, já que entre os itens estavam objetos tidos com mágicos, componentes de uma penca de balangandás, objeto de cunho mágico, muito comum entre as escravas e forras na Bahia, porém muito pouco utilizado nas Minas Gerais. Entre os objetos estavam:

(...) seis cordões pesando cento e uma oitavas, um se acha empenhado na mão de Thereza de Jezus, mulher de Antonio Alves por vinte oitavas e tres na mão de Jozé Ferreira Brazam donde se acham dois cordões emendados que fazem um, quarenta oitavas, um cordão com uma águia, um pente, uma estrela, uma argola solta, um coração, tudo em ouro, também empenhado na mão de Jozé Ferreira Ferreira Brazam, um cordão de ouro, um feitio de menino Jesus de ouro pesando cinco oitavas, umas argolinhas de ouro pesando quatro oitavas, uma senhora de feitio de Nossa Senhora da Conceição pesando tres oitavas e meia, uns brincos de aljôfar e uns botões de ouro, umas argolinhas de ouro pequenas, uma bola de âmbar, uma volta de cotais engranzados em ouro, um coral grande com uma fica pendurada, tudo em ouro, quatro colheres de prata e uma faca com cabo de prata, duas memórias de embressadeiras, dois pares de botões de anáguas abertos no buril, tudo empenhado na mão de Manoel de Magalhaens por sete oitavas, o que meus testamenteiros desempenharão. Item tenho empenhado mais um cordão de ouro com peso que se achar na mão de Jozé Rodrigues de Souza por vinte oitavas que meus testamenteiros desempenharão.

21

Essa parte descrita em seu testamento demonstra não só a riqueza da personagem, mas mostra também como ela se articula e se insere na sociedade de Minas Gerais, mesclando as joias tidas com sendo da cultura negra, ou mística, como os pequenos pingentes em forma de águia, estrela, argolinhas, coração ou bola de âmbar, que nada mais são do que peças que compõem o balangandá, com também possuía joias que eram tidas como sendo joias da religião católica, como o feitio de menino Jesus, ou um feitio de Nossa Senhora da Conceição, demonstrando que a joia é transversal.²²

Outro exemplo de transversalidade e apropriação cultural motivada pelo trânsito é o do Padre Thomas de Moura, que morreu em Sabará em 27/04/1785. Em seu inventário constam:

um cordão de ouro fino avaliado em 24\$800 (vinte e quatro mil e oitocentos réis); uma cruz com feitio do Santo Christo, avaliado em 4\$112 (quatro

²²Esses adornos corporais são relativamente transversais nas diferentes sociedades, atravessando, em termos sociológicos, os diversos estratos, desde o povo às elites.

²³MO-Casa Borba Gato. CSOI-(59)446. Padre Tomas de Moura, 1785

²⁴A pedra em questão parece ser a ágata, pela semelhança com o globo ocular de um réptil, se lapidado em cabochão, que é a lapidação da pedra na forma arredondada e sem faces. Servia para proteção contra picada de cobra. Com relação à documentação: AEAM. Testamento de José Bernardes, fl. 4, pasta 0687, 01/01/1738.

²⁵FRANCO, Antonio. Imagem da virtude em o noviciado da Companhia de Jesus na Corte de Lisboa.

²⁶MOL, Claudia Cristina. Mulheres forras: cotidiano e cultura material em Vila Rica (1750-1800). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte. 2002. (História, Dissertação de mestrado) p. 121.

²⁷BLUTEAU, Raphael. Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v., disponível em: <http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>. p.195. Acesso em 15/07/2011.

mil, cento e doze réis), um anel de ouro com uma pedra branca avaliado em 1\$000 (um mil réis), e dois fios de corais engranzados, avaliado em 3\$600 (três mil e seiscentos réis).²³

No mesmo inventário encontra-se descrita uma quantidade considerável de livros relacionados ao exercício do sacerdócio e alguns de filosofia. Entre eles citamos um tomo de Soares de penitência em folio, dois tomos de Soares cursos Filosóficos em folio velhos, um tomo de Amaro dos Anjos Sermões, 11 tomos de Cornélio Alaúde em folio, cinco tomos de Nova Floresta Bernardes, 15 tomos de Sermões do Padre Vieira, uma Bíblia Sacra, entre outros volumes. A lista é extensa e apresentou mais de 40 itens relacionados a literatura.

Na sociedade mineira setecentista fazia parte do cotidiano a necessidade de proteção. Ao menos é o que podemos aferir face ao grande número de artefatos que remetem a essa preocupação, como amuletos e talismãs. José Bernardes, nascido em Sabará e que registrou seu testamento em Mariana no ano de 1738 compactuava dessa preocupação. Na documentação foi listado um anel cuja descrição nos remete à função de proteção.

dois aneis de ouro, um com olho de víbora e uma lamina peque/ (ilegível) em roda de ouro com suas pétalas....²⁴

A importância desse anel reside no fato de conectar dois locais bem distantes, já que foi registrada uma manifestação dessa crença na proteção contra mordedura de cobras com essa pedra proveniente da ilha de Malta.

Corria o ano de 1719, quando Antonio Franco publicou o livro “Imagem da virtude em o noviçado da Companhia de Jesus na Corte de Lisboa” onde narra o episódio referente ao olho de víbora. Naquela ocasião o jesuíta escreveu que “dera o padre João de Brito a hum dos seus cristãos hum olho de víbora, dos que vem da Ilha de Malta e por meio dos quais pela intercessão de São Paulo livra Deus do veneno da mordedura peçonhenta. O cristão o engastou num anel... “o texto continua com a história de que o anel salvou da morte por mordedura um homem, fato que ocorreu entre “mais de sessenta pessoas entre cristãos e gentios”.²⁵

As joias, como afirma Mol (2002), “guardavam em si um significado simbólico amplo que abarcava desde o material utilizado em sua confecção até as formas obtidas”.²⁶ Elas têm múltiplas funções, mas não deixam de ser joias, ou seja, objetos preciosos com que as pessoas se adornam, porque joia, em termos gerais e como descrito no verbete do dicionário do padre Bluteau,²⁷ Mas neste texto vamos entender como “joia” o artefato feito com materiais nobres, ou seja, ouro, prata ou platina, que podem ou não ter nesse metal, pedras cravadas. Então estamos tratando das correntes, anéis, cadeias e outros artefatos sem o uso de pedras.

Os moradores de Sabará, assim com os moradores de outras localidades escolhiam esse ou aquele objeto para adorno corporal, para composição do seu dote, para demonstração de riqueza e de vaidade, pela afeição aos materiais nobres ou mesmo como proteção. Passaram a portar certos tipos de joias em função de alguma tendência ou prática rotineira, respeitando, como já mencionado, certas referências culturais. Os objetos que mais aparecem listados nos inventários são os botões, seguidos dos brincos e dos cordões de ouro. Vários desses objetos foram usados como reserva de valor e tiveram sua função alterada, pois vários deles encontravam-se empenhados ou penhorados em mãos de terceiros. Os anéis foram os objetos menos escolhidos para o adorno. Provavelmente, o anel não era um adorno apreciado em função da dificuldade que ele proporcionava no

²⁸ Imagem em computação gráfica feita no Laboratório de Prototipagem do Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias pelo professor Henrique Lana.

manuseio de qualquer coisa, ou seja, podia impedir algum trabalho manual, mas mesmo assim esteve presente nos inventários setecentistas consultados, já que estamos de uma sociedade que se fazia pelas aparências.



Fig. 2 – Anel oval, em ouro, com cercadura de crisólitas, tendo ao centro, pedra branca lapidada em cabuchon. À direita, uma representação do anel oval.

Fonte: Foto do arquivo do Museu do Ouro – Sabará.

Concluações Finais

As joias não só objetos de adorno pessoal e sim objetos que demonstram diferentes práticas sociais em que os usuários desfilavam ataviados, ora como demonstração de poder, ora usavam as joias como moeda de troca. Em alguns casos são formas de celebrar cultura, mas invariavelmente os usuários estavam propensos a se mostrarem. Essas diferentes práticas se irradiaram por todo corpo social do século XVIII em Minas Gerais, que provavelmente viam nesses artefatos forma de pecúlio para um negócio, por exemplo.

As joias são, nessa perspectiva, objetos que adquirem outros significados, e, por serem transversais, o que significa que pode-se encontrar esses ornamentos em quase todas as camadas sociais, estão presentes nos egressos da senzala, na casa grande, no sertão, na cidade, no negro, no branco, no pardo, ou seja, são determinadas por cada grupo social que as utilizam. Elas, então, passam a ter uso e funções diferenciados para cada possuidor, podendo ser adquiridas em função da economia, da estética, da magia ou mesmo da religião, obedecendo a um gosto, a uma norma socialmente imposta, ou mesmo para preservar uma tradição.

Minas Gerais fez renascer a discussão da condenação ao luxo. O Mercantilismo já vinha propondo a revogação desse conceito medieval em que a Igreja Cristã havia imposto que o luxo era reprovável por que impelia os homens a saírem do marco do sustento e da humildade perante Deus. O ouro mineiro e os objetos feitos a partir do metal e das pedras preciosas fomentaram a essência do parecer, tão importante para o mercantilismo quanto o ter.

Ao que tudo indica, nas Minas Gerais do século XVIII, esse paradoxo permaneceu. Entre o possuir e demonstrar – máxima mercantilista – e a humildade católica escolheram ambos. Demonstraram poder e riqueza, ostentando memórias, crucifixos de ouro, santinhos, breves e cruces de diversos tama-

nhos e técnicas variadas.

Enquanto o discurso do equilíbrio e o viver para o sustento perdia força na Europa, Minas Gerais já tinha sedimentado essa prática, atraindo cada vez mais mão de obra qualificada, aventureiros e bandos de corruptos. Se o luxo é nocivo ao ser humano aos olhos da Santa Igreja Católica, a demonstração de riqueza é necessária para atrair mais investimento.

Alheio a isso, a sociedade mineira do século XVIII, que estava em formação constante, adornou-se sem culpa, usou o ouro como padrão monetário, adornou-se com joias e pedras preciosas, compartilhou crenças e costumes ao utilizar e comercializar peças em coral e âmbar e viveu, da melhor maneira possível, tendo o Barroco com pano de fundo.

Anexo – 1

Quadro 1. Proprietários de ornamentos corporais por sexo, estado civil e condição social – Comarca do Rio das Velhas – 1722 - 1806

HOMENS								MULHERES							
Casados		Solteiros		Viúvos		n/declarad o		Casadas		Solteiras		Viúvas		n/declarad o	
20		10		1		1		19		5		1		1	
Libre s	forro s	Libre s	forro s	Libre s	forro s	Libres	forros	Libre s	forro s	Libre s	forro s	Libre s	forro s	Libres	Forros
18	2	10	0	1	0			15	4	0	5	1	0		

Fonte: Inventários do Primeiro e Segundo Ofício da Casa Borba Gato em Sabará 1722- 1806

Referências

- BARBOSA, Duarte 1518. - *Livro do que viu e ouviu no Oriente Duarte Barbosa* - Lisboa: Publicações Alfa, 1989
- BARRETO, Luís Filipe. *Em torno de Duarte Barbosa*. Novos dados bibliográficos, In: *Broteria, Lisboa*, 111 (5) Novembro de 1980, pp. 431 – 437
- BAUDRILLARD Jean. *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Ed. 70, 2007
- BAUDRILLARD, Jean. *The System of Objects*, London: Verso. 1968
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v., disponível em: <http://www.ieb.usp.br/online/index.asp.p.195>. Acesso em 15/07/2011.
- FARELLI, Maria Helena. *Balangandãs e figas da Bahia: o poder mágico dos amuletos*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 1981
- FRANCO, Antonio. *Imagem da Virtude em o Noviciado da Companhia de Jesu na Corte de Lisboa*. 2 vols. Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu. 1718.
- LIMA JUNIOR, Augusto. *História dos diamantes nas Minas Gerais: século XVIII*. Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.
- MACK, John. *The art of small things*. British Museum Press: London, UK. 2007.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Apresentação da Nova Série. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, Nova Série, nº 5, 1993.
- MOL, Claudia Cristina. *Mulheres forras: cotidiano e cultura material em Vila Rica (1750-1800)*. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte. 2002. (História, Dissertação de mestrado)
- OZANAN, Luiz Henrique. *A joia mais preciosa do Brasil: joalheria em Minas Gerais – 1735-1815*. Tese (doutorado em História). Belo Horizonte: UFMG. 2013.
- PAIVA, Eduardo França & IVO, Isnara Pereira. (orgs) *Escravidão, mestiçagem e histórias comparadas*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFGM; Vitória da Conquista: Edições UESB, 2008.
- PAIVA, Eduardo França. Trânsito de culturas e circulação de objetos no mundo português. In: PAIVA, E. F. Brasil-Portugal: *sociedades, culturas e formas de governar no mundo português - séculos XVI-XVIII*. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/PPGH-UFGM, 2006, p. 113-129.

SALVADOR, José Gonçalves. *Os cristãos-novos em Minas Gerais durante o ciclo do ouro (1695-1755): relações com a Inglaterra*. São Paulo: Pioneira; São Bernardo do Campo, SP: Instituto Metodista de Ensino Superior, 1992.

SILVA, Simone Trindade Vicente. *Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pincas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto / Simone Trindade Vicente da Silva*. Dissertação (Mestrado Artes Visuais) UFBA, Salvador: 2005.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *A Joalheria em Portugal: 1750-1825*. Porto: Livraria Civilização Editora. 1999.

TRINDADE, Cônego Raimundo. *Ourives de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*. RIPHAN. Rio de Janeiro, n. 12, 1955.

VASCONCELOS, José Leite. *Signum Salomonis, a figa, a barba em Portugal*. Lisboa. Publicações Dom Quixote, 1996

A Transcrição de um Manuscrito Eclesiástico Setecentista para a Pesquisa na Área de Linguística Histórica

 <http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1842>

Soélis Teixeira do Prado Mendes

Doutora em Estudos Linguísticos pela FALE/UFMG
Professora Adjunta do DELET/ICHS/UFOP

soelisufop@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3792-4974>

Christiane Benones de Oliveira

Aluna-bolsista do curso de Letras Língua Portuguesa – DELET/ICHS/UFOP

christianebenonesdeoliveira@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5483-3145>

Recebido em: 28/05/2016 – Aceito em 17/06/2016

Resumo: Como não existe outra forma de pesquisar a língua pretérita que não seja por meio de documentação escrita, o *corpus* que servirá de análise deverá refletir fielmente o testemunho transcrito, do contrário os resultados alcançados podem ser enviesados. Assim, pretendemos apresentar e discutir a transcrição de um documento, que é parte de um processo intitulado *De Genere Vita et Moribus*, de Francisco de Paula Meireles (1779), feita com critérios filológicos. Tais critérios permitem respeitar o texto original, o que possibilita ao linguista diacronista conhecer o uso linguístico de um estágio passado da língua. Os dados apresentados são o resultado parcial de uma pesquisa realizada na UFOP. (Ed.14/2014/programa institucional de voluntários de iniciação científica da UFOP – 1º. semestre).

Palavras-chave: Manuscritos, Critérios Filológicos, Pesquisa Diacrônica

Abstract: Since there is no way to research old language other than doing it by examining written documents, the corpus to be analysed may accurately reflect the transcript of the testimony. Otherwise, the results could be biased. We therefore intend to present and discuss the transcript of a document that is part of a process named *De Genere Vita et Moribus*, by Francisco de Paula Meireles (1779). The transcription followed philological criteria, which enables the original text to be faithful and permit the diachronic linguist to be aware of an earlier usage of language. The presented data consist of the partial results of a research carried out at the Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. (Ed.14/2014/ programa institucional de voluntários de iniciação científica da UFOP – 1º semester⁵).

Keywords: Manuscripts, Philological Criteria, Diachronic Research.

Introdução

As línguas mudam e, por meio de fontes manuscritas, é possível acompanhar sua evolução. Diferentemente do que acredita o falante comum, “As línguas humanas não constituem realidades estáticas, ao contrário, sua configuração estrutural se altera continuamente no tempo. É essa dinâmica que constitui o objeto de estudo da Linguística Histórica.” (FARACO, 1999, p.10).

A Linguística Histórica, conforme Bynon (1983), procura “investigar e descrever” como as mudanças ocorrem ou como o sistema linguístico preserva uma estrutura. A partir dos documentos, prossegue a autora, é possível extrair a estrutura gramatical de cada período e, com isso, gramáticas

sincrônicas podem ser postuladas e comparadas. Para tanto, áreas como a paleografia e filologia são imprescindíveis ao auxílio do trabalho do linguista.

Segundo Spina (1977), “[...] do amor à palavra nasceu a ciência filológica, uma ciência da área da linguística que tem por objetivo principal [...] concentrar-se no texto, para explicá-lo, restituí-lo à sua genuinidade e prepará-lo para ser publicado.” (p.61). Cambraia (2005, p.18) vai mais além e defende que a filologia é um instrumento de “estudo global de um texto” (p.18); ou seja, por meio da filologia todos os aspectos linguísticos, literários, históricos, culturais de um testemunho podem ser exaustivamente estudados.

A filologia trata da língua e da cultura por meio dos textos que, estudados e editados, podem se tornar um material seguro e fidedigno para realização de posteriores consultas e pesquisas. Possibilita também a disponibilização e a facilitação à leitura de documentos antigos a pessoas sem o conhecimento necessário para manusear, ler e compreender os originais, possibilitando estudos em outras áreas de conhecimento. Além de fornecer informações importantes sobre a origem de um texto, a análise filológica permite que se estudem particularidades da escrita e da língua de uma dada época. Podemos identificar, também, se há participação de terceiros na redação de um documento, o estado de língua da época e aspectos de oralidade na escrita, entre outras particularidades de cada manuscrito.

No que diz respeito à paleografia, Acioli (2003, p. 5) a define como:

[...] a ciência que lê e interpreta as formas gráficas antigas, determina o tempo e o lugar em que foi escrito o manuscrito, anota os erros que possa conter o mesmo, com o fim de fornecer subsídios à História, à Filologia, ao Direito e a outras ciências que tenham a escrita como fonte de conhecimento.

Cambraia (2005, p.23), por sua vez, define essa ciência de forma bem ampla: “estudo das escritas antigas”, mas acrescenta que essa modalidade se preocupa em entender os aspectos sócio-históricos que constituíram o sistema de escrita e disponibiliza meios para avaliar a autenticidade dos documentos, avaliando as características da sua escrita.

A edição de textos manuscritos de épocas pretéritas é um processo lento e criterioso, pois além do estado de conservação do documento, que, na maioria das vezes prejudica a leitura, é preciso se habituar ao tipo de escrita. Dessa forma, o trabalho de edição e preparação de textos deve ser realizado com responsabilidade e cientificismo visando à fidedignidade máxima ao documento original. Por isso, toda a metodologia empregada deve ser divulgada de modo que outros pesquisadores possam conhecer quais procedimentos levaram aos resultados.

Para situarmos o tipo de edição aqui apresentado, discorreremos brevemente sobre a modalidade de edição escolhida, que é a diplomática. Define-se como edição diplomática aquela em que há uma “transcrição rigorosamente conservadora de todos os elementos presentes no modelo, tais como sinais abreviativos, sinais de pontuação, paragrafação, translineação, separação vocabular, etc.” (CAMBRAIA, 2005, p. 93). Nessa modalidade de edição, o grau de intervenção do editor é baixo. Entretanto, é preciso considerar que “não obstante todo o cuidado rigoroso por parte do editor” (MENDES, 2008, p.162), “uma edição diplomática já constitui uma interpretação subjetiva, pois deriva da leitura que um especialista faz do modelo (CAMBRAIA, 2005, p. 94)”.

Neste trabalho, a edição *diplomática* foi escolhida por garantir a preservação das características originais do documento pesquisado, fato de suma importância para o trabalho de linguistas históricos. Isso porque, de acordo com Picchio (1979), os pesquisadores que usam a edição conservadora fazem-no por acreditar que um texto vale como realidade histórica, simultaneamente fonética e gráfica; de modo que modificações no texto é um ato injustificável.

Conforme mencionado anteriormente, é necessário que sejam adotados critérios bem elaborados para o reconhecimento e identificação de caracteres de forma que o texto original seja respeitado, dentre outros aspectos filológicos de edição. Para tanto, normas devem ser propostas e seguidas à medida que o trabalho de transcrição é realizado. A seguir, apresentaremos as normas adotadas para a transcrição do manuscrito sob análise.

Normas de transcrição

O estabelecimento de normas garante a conservação dos aspectos formais originais dos documentos, ou seja, a ortografia, a sintaxe, as idiosincrasias, etc. Conforme Fachin (2008, p. 19), deve-se fazer uso de “normas de transcrição e critérios de leitura elaborados, com o intuito de editar os documentos de forma fidedigna, ou seja, sem oscilações”. Para além dessas questões, prossegue o autor, “para que o resultado de sua edição possa ser examinado por outros pesquisadores, todos os critérios utilizados devem ser divulgados.” (p.19). Essas normas devem ser elencadas e destacadas na edição para nortear leituras posteriores.

Para a transcrição desse manuscrito, foram adotadas as normas propostas por Cambraia et.al. (2001) com adaptações estabelecidas por Mendes (2008), sendo elas:

1. A transcrição procurará ser fiel ao texto original;
2. As abreviaturas não serão desdobradas;
3. Não será estabelecida fronteira de palavras que venham escritas juntas nem se introduzirá hífen ou apóstrofo onde não houver. 1 Exemplos: “adondeu”; “porellefoiRequerido”; “Comellalhe-deu”; “dedevasa”;
4. A pontuação e acentuação originais serão mantidas.
5. Será respeitado o emprego de maiúsculas e minúsculas como se apresentam no original. No caso de alguma variação física dos sinais gráficos resultar de fatores cursivos, não será considerada relevante. Assim, a comparação do traçado da mesma letra deve propiciar a melhor solução;
6. Quando a leitura paleográfica de uma palavra for duvidosa, a sua transcrição será feita entre parênteses redondos simples : ();
7. Os numerais, tanto indo-arábicos como romanos, serão transcritos na sua forma original;
8. As intervenções de terceiros no documento original e seu estado de conservação serão apontadas antes da transcrição;
9. As anotações de outro punho, as alterações e borrões de tinta serão informados em nota;
10. Os caracteres cuja leitura for impossível serão transcritos *como pontos dentro de colchetes precedidos pela cruz* † (o número de pontos é o de caracteres não legíveis) (cf. CAMBRAIA, 2005, p. 128). Entretanto, quando não for possível identificar esse número, apenas será registrada a cruz;
11. Palavra(s) danificada(s) por corrosão de tinta, umidade, rasgaduras ou corroídas por insetos ou outros será(ão) indicada(s) entre colchetes, assim: [corroída] ou [corroídas]. Em se tratando de um trecho de maior extensão danificado pelo mesmo motivo será indicada entre colchetes a expressão [corroída + de 1 linha];
12. A divisão das linhas do documento original será preservada, ao longo do texto, na edição, pela marca de uma barra vertical: | entre as linhas. A mudança de fôlio será indicada com duas barras verticais: || 3
13. As páginas serão numeradas de acordo com o documento original, indicadas, nesse caso, entre duas barras verticais, além de apresentar o estado do fôlio. Exemplos: ||fl.76r. ||; || fl.76 v. ||;
14. Se o original não for numerado ou estiver ilegível sua numeração, os números acrescentados

- serão impressos entre colchetes, indicando-lhes o estado do fólho. Exemplos: [fl.18 r.]; [fl.18v.];
15. Na edição, as linhas serão numeradas de 5 em 5 a partir da quinta, considerando, inclusive, o título. Essa numeração será colocada à margem direita da mancha, à esquerda do leitor. Será feita de maneira contínua por documento.
 16. As assinaturas simples ou as rubricas do punho de quem assina serão sublinhadas. Já aquelas marcadas com um X, além de se apresentarem sublinhadas, serão marcadas pelo tipo itálico. Exemplos: “Jozeph Ferra Brazaõ” e *De Fructuoso+ Pra. de Souza*
 17. Os espaços em branco deixados pelo escrivão serão assim identificados: [espaço];
 18. Os fragmentos de frases ou palavras que foram suprimidos pelo escrivão serão indicados em nota.

O processo *De Genere Vitae et Moribus*

Conforme se sabe, a *Inquisição* forçou judeus e mouros a professarem a fé no cristianismo e, ao mesmo tempo, criou-lhes uma barreira intransponível, pois os novos cristãos estavam marcados pelo pecado da sua origem. Em muitas ocasiões, era exigida a limpeza de sangue, sobretudo para assumir encargos religiosos. Justamente para evitar a atribuição de cargos aos novos cristãos, todos os candidatos às ordens sacras eram submetidos à investigação genealógica.

A partir do século XVI, com a promulgação do *Breve De puritate sanguinis*, do papa Urbano VIII, para qualquer cargo pretendido, todos os candidatos deveriam submeter-se aos processos de habilitação *De Genere, vitae et moribus* (sangue, vida e costumes), por meio dos quais comprovavam-se a “pureza de sangue e costumes” e a existência de uma renda mínima. (VILLALTA, 2007).

Os processos para ingresso à vida sacerdotal eram demorados, justamente porque exigiam testemunhos e comprovações de diversas pessoas. Ao final, os candidatos que passavam por esse rigoroso processo eclesiástico dividiam as honras com os seus familiares. “As famílias, durante o Período Colonial, mantiveram a prática de encaminhar ao menos um de seus filhos ao sacerdócio, que se apresentava como uma carreira almejada (...) para os que provinham das ‘boas famílias’”¹ (VILLALTA *apud* WERNET, 2007, p. 28, grifo do autor). Ter entre os seus familiares pelo menos um sacerdote com a declaração de boas origens era um glorioso status social. Segundo Carneiro (2005), a distinção entre cristãos-novos e cristãos-velhos persistiu até 1773, quando o marquês de Pombal a aboliu, por decreto. Mesmo assim, por muitos anos continuou o temor de que alguma pessoa de sangue impuro se habilitasse ao sacerdócio.

O manuscrito objeto de análise neste artigo, denominado *Mandado de Comissão*, é parte constituinte do processo *De Genere Vita et Moribus*, do candidato Francisco de Paula Meireles, o qual possui 195 fólhos, entre recto e verso, distribuídos em 04 maços, e, em função dos limites deste artigo, apenas apresentaremos o fólho 46v, que faz parte do terceiro maço.

A seguir, apresentaremos a edição fac-símile do manuscrito sob análise, seguida de sua edição diplomática.

Apresentação do *corpus*: edições fac-símile e diplomática

Metodologia: todos os 195 fólhos de que é composto o processo foram digitalizados e, para facilitar a leitura, uma vez que alguns trechos estão ilegíveis, foi utilizado o *software photoshop*. Já para a edição diplomática, após várias leituras do testemunho, foi proposto o alfabeto do punho que exarou o documento. Em seguida, com base nas normas já estabelecidas, procedeu-se à transcrição.

Abaixo apresentamos parte da proposição do alfabeto que, conforme Fachin

¹WERNET, Augustin. A Igreja Paulista no século XIX. São Paulo: Ática, 1987, p. 62-63.

(2008: 45), “representa etapa essencial para a leitura e transcrição satisfatórias de qualquer manuscrito, principalmente quando se trata de grafia de difícil decifração.” Quadros e imagem do artigo *A transcrição de um manuscrito eclesiástico setecentista para a pesquisa na área da Linguística Histórica*, de Soelis T. do Prado Mendes e Christiane Benones de Oliveira, da UFOP.

Letras	Início de sílaba/palavra	Início de sílaba/palavra	Meio de sílaba	Fim de sílaba
A a				
B/b				
C/c				
D/d				
E/e				

Quadro 1- Proposição do alfabeto

A seguir apresentamos algumas informações referentes ao manuscrito, tais como a localização do documento, de que material é feito e como é composto, além de informações sobre a escrita, e, mais abaixo, a imagem do manuscrito sob análise.

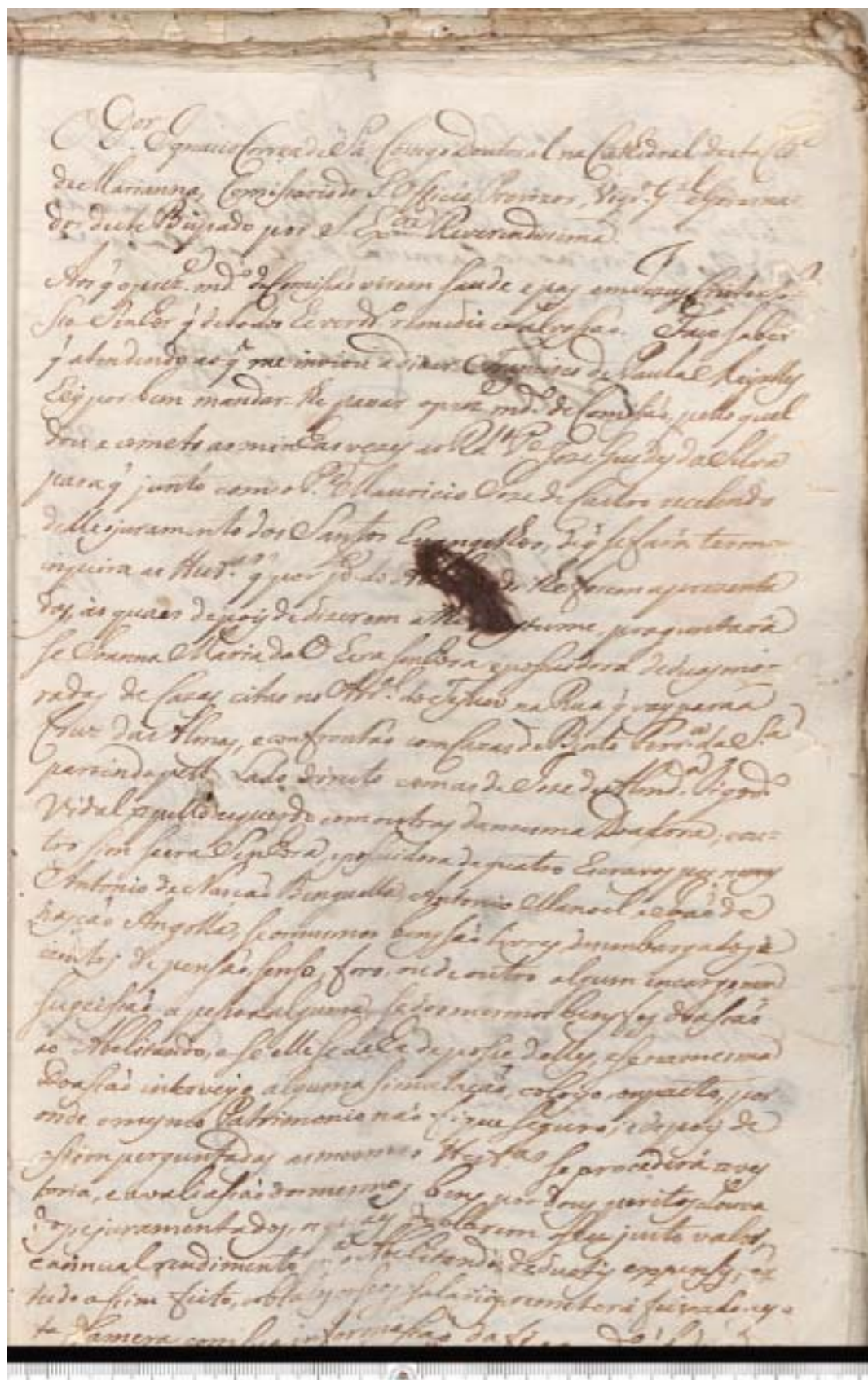


Imagem 1. Edição fac-similar do fl. 46v, 3º maço.

Fonte: Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana

Conforme já se discutiu, apenas apresentaremos o fac-símile do fl.9v do manuscrito e sua respectiva transcrição:

[fl.46v]

O D^{or}. IgnacioCorrea deSá, Conego Doutoral naCathedral destaCid^e.|
deMarianna, ComiSsario doS. Officio, Provizor, Vigr^o.G^{al}. eGoverna=|
dor desteBispado por S. Ex^a Reverendissima.||
Aos q^È oprez^e. md^o deComiSsaoé virem Saude e pas emJezusCristo ²No=|
SsoSenhor q^Èdetodos hé verdr^o. remedio eSalvaSsaoé. Faço Saber|
q^Èatendendo aoq^È me inuiou a dizer Francisco dePaulaMeyrelles|
hey por bem mandar-lhe passar oprez^e. md^o. deComiSsaoé, pelo qual|
dou e cometo as minhas vezes ao Rd^o P^e. Joze Guedes daSilva|
para q^È. junto com oP^e Mauricio JozedeCastro recebendo|
delle o juramento dos Santos Evangelhos, deq^ÈSefará term(o)|
inquira as ttest^{as} q^Èpor p^{te} do [corroído]do lhe forem apresenta|
das, às quaes depois dedizerem athe [corroído]stume, proguntara|
se Joanna Maria doO hera Senhora e possuidora de duas mo=|
radas deCazas citas no Arr^{al}. doTejuco naRua q^Èvay paraa|
Cruz dasAlmas, e confrontaoé comCazas deBento Ferr^a daS^a,|
partindopello Lado direito com as deJoze de Almd^a. Figrd^o.|
Vidal, epello³esquerdo com outras da mesma Doadora; e ou=|
tro SimSeera Senhora, epoSsuidora de quatro Escravos por nomes|
Antonio de Nasçaoé Benguella, Antonio Manoel, eJoaoé de|
naçaoé Angolla, se os mesmos bens saoe livres, desembargados e|
isentos de penSaoé, (sensa) foro, ou de outro algum encargo, nem|
sugeiSsaoé a peSsoaalguna, Sedos mesmos bens fez doaSsaoé|
ao Abelitando, e se ele seacha de posse delles, eSenamesma|
doaSsaoé intervey;o alguma Simulaçaoé,coloy;o, oupacto, por|
onde o mesmo Patrimonio nãoé fiqueSeguro; e depois de|
s[†..]m perguntadas asmesmas ttest^{as} Se procederá aves|
toria, e avaliaSsaoé dos mesmos bens por dous peritos Louva|
dos, ejuramentados, os quais de clarem oSeu justo valor,|
eannual rendimento p^a. [corroído] o Abelitando de ductis expenSis, o q|
tudo aSsim feito, cobrados osSeosSalarios remeterá feixado aes=|
ta Camera com [sua] informaSsaoé da Fe [†]||

Documentos históricos podem contribuir para conhecermos um estágio antigo de nossa língua e, conforme se pode verificar, na transcrição que propusemos, a escrita foi preservada e, em momento algum, usou-se a expressão latina *sic*⁴ diante de uma palavra, expressão ou sentença que se diferenciam da norma atual da Língua Portuguesa. Isso porque todas as línguas, como são uma continuidade histórica, passam por processos de mudanças, e o que foi norma no passado pode não sê-lo atualmente. Em outros termos, a língua manifesta em um manuscrito registra um uso pretérito e não cabe a um pesquisador definir, anacronicamente, se esse uso está certo ou errado.

²No original há uma corrosão nesse ponto do fôlio, mas isso não impede sua leitura.

³No original há uma corrosão acima desse grafema, mas isso não impede sua leitura.

⁴“Assim”. “Palavra que se pospõe entre parênteses a uma citação para indicar que, pro errado ou estranho que pareça, o texto original é bem assim mesmo.” (RONAI, 1980, p.159)

Considerações Finais

Por evidenciar um uso pretérito da língua portuguesa, contribuindo para o avanço do conhecimento desses estados de língua, os textos antigos assumem uma grande importância para os estudos diacrônicos. Tendo em vista essa riqueza, a maior parte dos pesquisadores que utilizam documentos manuscritos como *corpora* de pesquisa devem dar preferência aos textos fidedignos, criteriosamente armazenados segundo normas da edição crítica de textos, conforme se discutiu aqui.

Referências

- ACIOLI, V. L. C. *A escrita no Brasil colônia: um guia para a leitura de documentos manuscritos*. Recife: Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 2003.
- ANDRADE, E. A. Aspectos paleográficos em manuscritos dos séculos XVIII e XIX. *Filologia e Linguística Portuguesa*, nº 10/11, ISSN 1517-4530, FFLCH/USP, São Paulo, p. 149-172, 2010.
- BYNON, T. *Historical linguistics*. London: Cambridge University Press, 1983.
- CAMBRAIA, C. N. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAMBRAIA, C.N. *et al.* Normas para transcrição de documentos manuscritos para a História do Português do Brasil. In: MATOS E SILVA, R.V. (org.). *Para a História do Português Brasileiro*. Vol. II: Primeiros Estudos. Tomo II. SP: Humanitas/FFLCH/FAPESP. 2001. p. 552-555.
- CARNEIRO, M. L. T. *Preconceito Racial em Portugal e Brasil Colônia: os cristãos-novos e o mito da pureza de sangue*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FACHIN, P. R. M. *Descaminhos e dificuldades: leitura de manuscritos do século XVIII*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2008.
- FARACO, C. A. *Linguística Histórica*. São Paulo Ática. 1991.
- MARTINS, A. M. Emergência e generalização do português escrito: de D. Afonso Henriques a D. Dinis. In: MATEUS, M. H. M. (org.). *Caminhos do português*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001 PICCHIO, L. S. *Lição do texto filologia e literatura i – idade média*. São Paulo: Martins, 1979. , p. 23-71.
- MENDES, S. T. do P. *Combinações lexicais restritas em manuscritos setecentistas de dupla concepção discursiva: escrita e oral*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2008.
- RONAI, P. *Não perca o seu latim*. RJ: Nova Fronteira, 1980.
- VILLALTA, L. C. A Igreja, a sociedade e o clero. In: RESENDE, M. E. L. de & VILLALTA, L. C. (org.) *História de Minas: As Minas Setecentistas*. Vol. II. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, p. 25-57.

Fontes Manuscritas

- AEAM – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, Minas Gerais.
Processo De Genere Vita et Moribus de Francisco de Paula Meireles. 1779.
Armário 04, pasta 604.

Museus e Arquitetura: Uma análise sobre as transformações arquitetônicas dos edifícios culturais

 <http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1850>

Rayane Soares Rosário

Graduada em Museologia pela UFMG
Especialista em Gestão do Patrimônio Cultural pelo UNIBH
rayanesrosario@gmail.com



Bruna Caldas Cordeiro

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela FUIT
Especialista em Gestão do Patrimônio Cultural pelo UNIBH
bruna@brunacaldas.com.br



Simone Isabel Batista da Cruz

Graduada em Gestão Comercial pelo Centro Newton Paiva
Especialista em Gestão do Patrimônio Cultural pelo UNIBH
simoneisabeli@bol.com.br



Recebido em: 04/06/2016 – Aceito em 22/07/2016

Resumo: Esta pesquisa incide, no âmbito geral, sobre a reconfiguração do papel simbólico da arquitetura nos museus e edifícios culturais, com foco em seus desdobramentos e alterações arquitetônicas. Tenciona analisar a atratividade criada nesses espaços, enquanto locais que abrigam produções e representações culturais, além de avaliar a articulação das instituições culturais com questões de poder, representação e consumo cultural na sociedade, questionando a predominância e surgimento desses espaços culturais, nos diferentes momentos espaço-tempo arquitetônico.

Palavras-chave: Museu; Arquitetura; Cultura;

Abstract: This research focuses on the general scope of the reconfiguration of the symbolic role of architecture in museums and cultural buildings, focusing on its development and architectural changes. Will analyze the attractiveness created these spaces as places that house productions and cultural representations, and to evaluate the articulation of cultural institutions with issues of power, representation and cultural consumption in society, questioning the prevalence and emergence of these cultural spaces, in different times space architectural -time.

Keywords: Museum; Architecture; Culture;

Breve Enunciados:

A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles (os símbolos) podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 1989).

A arquitetura pode ser conceituada e atribuída a vários aspectos, ou seja, como forma, espaço, materiais, função. No entanto, segundo Zevi (1984), dentre estes aspectos, o substantivo que difere a arquitetura das outras artes, ou da mera construção, é o espaço. Assim, “a definição mais precisa que se pode dar atualmente da arquitetura é a que leva em conta o espaço” (ZEVI, 1984).

No Seminário Regional da UNESCO, a museologia ganhou a definição de ramo do conhecimento ligado ao estudo dos objetivos e organização de museus (UNESCO, 1958).

Seguindo o raciocínio de Geertz, podemos inferir que a cultura seja um fenômeno social, cuja gênese, manutenção e transmissão estão a cargo dos atores sociais. Portanto, ao entendermos cultura enquanto um fenômeno social produzido pelo homem, podemos considerar a arquitetura como produção social, e, assim, conseqüentemente, como produção cultural.

No que tange ao produto arquitetônico em contato íntimo com a cultura, podemos identificar os edifícios que abrigam as produções culturais da sociedade, sendo eles mesmos uma produção cultural. As monumentalidades que os grandes museus vêm adquirindo refletem no cenário urbano e alteram o contexto de produtividade e competitividade e, por conseqüência, na oferta e propagação da imagem turística das cidades.

Nesse sentido, os espaços culturais sofrem mutações para atender às demandas ligadas à cultura, ao fazer museológico e à arquitetura nos diversos períodos, ou seja, no modernismo e no período contemporâneo.

Museu e Arquitetura:

O termo museu provém do latim “*museum*”, que por sua vez se origina de “*mouseion*”, que tem procedência na Grécia Antiga e significa “santuário dos templos dedicados às musas”, ligadas a diferentes ramos das artes e das ciências, filhas de Zeus e Mnemosine – divindade da Memória. Tão antigos quanto a história da humanidade, podemos considerar que estes espaços existem desde que o homem começou a guardar e colecionar objetos de valor em salas com finalidades específicas a esse propósito.

Surgidas a partir do século XIV, as coleções principescas, como a reunida no Palácio dos Médici¹, passaram a ser enriquecidas ao longo dos séculos XV e XVI, de objetos e obras de arte da antiguidade, tesouros e curiosidades provenientes da América e da Ásia.

É ainda no período renascentista que se desenvolve uma verdadeira paixão pelos gabinetes de curiosidade ou câmaras de maravilhas, muitas chamadas de museus. Formadas por estudiosos que buscavam simular a natureza em gabinetes, reuniam grande quantidade de animais, objetos ou obras raras, fabulosas ou insólitas, em arranjos quase sempre caóticos. Com o tempo, tais coleções se especializaram, passando a ser organizadas por base na natureza dos objetos.

Várias das coleções, formadas entre os séculos XV e XVIII, posteriormente, se transformaram em museus. No entanto, na sua origem, elas não estavam abertas ao público e destinavam-se, exclusivamente, à fruição de seus proprietários.

Surge em Florença, em meados do século XVI, o primeiro espaço dedicado exclusivamente às artes (leia-se espaços que abrigam as produções culturais), quando François I reutiliza o último andar de uma edificação de escritórios, para reunir toda a sua coleção de obras de arte, que antes se encontrava espalhada. Esse espaço adotou o nome de *galerie* e com o tempo, tornou-se uma referência para a construção de um imaginário burguês de prestígio e importância (KIEFER, 2000).

Durante o século seguinte, os reis e alguns burgueses se apropriaram da referên-

¹O Palácio Médici, em Florença, é considerado por muitos autores o primeiro museu privado da Europa.
²O neoclassicismo tem um valor ímpar no âmbito da arquitetura de museu, principalmente ao propor as formas de construções desses espaços baseados em um racionalismo pragmático.

cia de François I, organizando suas coleções privadas em espaços próprios a esta finalidade, o que facilitou a composição dos primeiros museus públicos, porém ainda com grandes restrições ao acesso de parte da população.

Inicialmente, são as antigas sedes de monarquias que se transformam em espaço de colecionismo e exposição de arte e cultura. Como Kiefer observa, os primeiros museus adotaram a tipologia dos palácios como a primeira forma de expressão arquitetônica.

As ideias iluministas que vão desaguar na Revolução Francesa são as mesmas que estão por trás da criação dos primeiros museus. [...] O exemplo mais notório, é o caso do Museu do Louvre, em Paris, que ocupou parte do palácio do governo, em 1793, pouco depois, portanto, da Revolução Francesa (KIEFER, 2000, p. 14).

No final do século XVIII, quando surgem os primeiros museus públicos na França, construídos pelo Governo Revolucionário com a finalidade de recreação cultural, acontecem mudanças de grande importância. Na Europa, esse período é caracterizado pela divisão entre ciência e arte, onde as certezas acumuladas pela tradição barroca e rococó são destruídas. Para a arquitetura, esse período de mudanças, significa a perda da autolegitimação do estilo clássico e, conseqüentemente, todos os estilos históricos passam a ter mais legitimidade. Por outro lado, surge um novo estilo clássico ou o Neoclássico², por meio da ideia de busca e recuperação do verdadeiro estilo grego.

Em questões urbanas, os moldes de museus-palácios alcançam resultados expressivos, porém essa tipologia arquitetônica auxiliou alguns problemas técnicos, como o acúmulo de salas e depósitos e a dificuldade de comunicação com o público. Quanto aos museus nacionais, questionamentos já vinham ocorrendo desde o final do século XIX, quando os movimentos vanguardistas denominaram os velhos museus de “necrópole da arte” em seus abrasados manifestos modernistas, por sua imagem de lugar conservador que acolhe a arte oficial. No campo da arquitetura, esse acontecimento culminou em uma onda de manifestações críticas ao estilo eclético por parte dos modernistas. Isto é, a visão do movimento, os modos de sentido e a percepção trazida pelos novos conceitos modernos contribuíram abruptamente para determinar que a rigidez dos espaços, obras e estilos fossem conceitos deveras sepultados.

No entanto, cabe ressaltar que no que tange a arquitetura de museus, as ideias de caráter modernista só surgem em 1931, com o projeto de Le Corbusier, o Musée de la Connaissance³, localizado nas proximidades de Paris. A maior herança modernista para os museus está em sua espacialidade. A simplificação dos espaços, com fluidez e transparência, que integrou as salas de exposição e as circulações, será uma característica dos projetos de museus, a ser explorada ainda na contemporaneidade. Há dois grandes exemplos de museus dessa tipologia arquitetônica no Brasil: Projeto de Reidy, em 1954, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM e o projeto de Lina Bo Bardi, em 1957, para o Museu de Arte de São Paulo – MASP.

É também no período modernista que ocorrem algumas mudanças programáticas da arquitetura voltadas para os museus. Como observa Kiefer:

Mas não era apenas a forma do museu que estava mudando, havia toda uma nova conceituação por trás desses projetos. Os museus agora eram projetados para serem lugares agradáveis de ficar até mesmo independentemente de seus motivos-objeto, o acervo exposto. Para isso foram agregados novos serviços como restaurantes, lojas, parques e jardins, além de outras facilidades e, mais do que tudo, em

³A realização de novos museus foi retardada devido às crises conseqüentes das guerras, forçando esse debate ao modernismo.

contraposição ao museu antigo, muita luz natural iluminando amplas circulações e grandes espaços de exposição muito mais integrados e fluidos (KIEFER, 2000, p. 20).

O Centro e o Complexo Cultural Pós-Moderno / Contemporâneo:

A transformação gradativa da função do museu criou possibilidades do surgimento de novas tipologias, como os Centros Culturais, os quais reúnem em um só edifício, ou conjunto edificado, diversas funções voltadas à cultura e ao público visitante (DALL'IAGNA e GASTAUD, 2010).

A partir da segunda metade do Século XX, os museus passaram por grandes modificações, em seus conteúdos e em suas formas, no papel social e nos espaços utilizados. É no século XX que os museus tornam-se um fenômeno de massas.

Com o avanço tecnológico e através da utilização de softwares no processo projetual arquitetônico, os edifícios culturais foram desenvolvendo-se, assumindo experimentações mais ousadas. Planejado para diversas funcionalidades, os centros culturais não se prendiam somente a áreas de exposições, mas proporcionavam um grande espaço de domínio público, por gerar um núcleo de convivência.

Essas características contribuíram para a transformação de público e a presença dos visitantes nesses locais. Conforme Alves (2010) observa, os espaços museais e os centros culturais começaram a atrair um público mais variado, dentro de uma lógica urbana pertencente a um sistema mercadológico-capital.

Os Centros Culturais surgem como resposta a esse novo panorama de espaços, apostando na característica efêmera das artes pós-moderna, e assim focando suas edificações para exposições temporárias e performances em festivais (ALVES, 2010).

O acentuado movimento ao redor dos museus facilita a modificação das edificações e dos acontecimentos que propagam a circulação cultural em massa, em que tais transformações passam a compor o contexto contemporâneo de caracterização do “atual”. Isto é, a arquitetura dos museus contemporâneos torna-se, um forte agente de inclusão e conservação das instituições no sistema da arte, desde o alcance da grande mídia até a delongada reflexão crítica do público especializado.

A relação que a arquitetura tem com as artes, participando ativamente das esferas culturais é bastante nítida. Com a propagação cultural, ocorre uma maior acessibilidade aos espaços culturais, demandando bem mais da arquitetura, uma vez que há as alterações em suas configurações espaciais do modo estático para o mutável. Esta é a necessidade que surge encadeada ao caráter multicultural do século XXI.

Como resposta ao consumo do capital, os espaços culturais tornaram-se centrais para a economia, uma vez que a cultura ganha maior visibilidade na sociedade capitalista. Consequentemente, restaurantes, livrarias, cafés, lojas, teatros, passam a fazer parte do imaginário de espaço cultural e os espaços museais traçam novos perfis, atendendo as necessidades dessas novas demandas sociais. Ou seja, o museu passa a ter funções além das típicas atividades museais, cria-se edifícios de programas híbridos, com especialidades múltiplas, o que chamamos de complexos culturais.

As diversas atividades dos Complexos Culturais permitiram a concepção de diferentes espaços e embora possuam diferentes funções, esses espaços foram arquitetados para se mesclarem, no entanto, ao mesmo tempo representam grupos definidos.

⁴Antes município minerador, Brumadinho agora desponta no turismo com o Instituto Inhotim. A nova vocação em Brumadinho, com seus 35 mil habitantes, começou a despontar no rastro do Instituto Inhotim, complexo museológico de arte contemporânea e jardim botânico que reconfigurou o urbanismo local e incentivou a constituição da rede de Turismo na região.

⁵A Gentrificação é um fenômeno ligado à revitalização urbana que consiste em melhorias no espaço urbano, provenientes de investimento público ou privado, mas que, pode acarretar problemas sociais, como a expulsão da população moradora local, devido ao enobrecimento do espaço gerado pelas melhorias. Trata-se de um processo em que o espaço geográfico urbano transforma-se e ressignifica-se, sobretudo em função da valorização acentuada e do enobrecimento de uma área antes considerada periférica.

O tratamento equilibrado na importância do diverso programa dos Complexos Culturais e o poder de renovação urbana que esses projetos conseguem alcançar é de fácil percepção. Exemplo brasileiro que exemplifica essa característica da tipologia contemporânea de projetos arquitetônicos culturais como “peças-chave” em processos de renovação urbana é o Instituto Cultural Inhotim⁴, em Brumadinho - MG.

O Museu, a Cultura e o Turismo

A função do museu transcende aquela instituição tradicional tida como depositária e guardiã de objetos. O museu torna-se interdisciplinar, descentralizado e também passa a contemplar a preservação e conservação do patrimônio *in situ* a partir de uma abordagem orientada para a contextualização do objeto onde um contexto pode dotar seus objetos de significação e, reciprocamente, objetos contribuem para uma maior significação dos espaços que eles ocupam originando assim, os museus de sítio, ecomuseus, prédios históricos, entre outros (MENSCH, 1988, p.51).

Na mesma proporção em que a revitalização integrou propostas museológicas, os museus fazem parte de projetos de revitalização e/ou gentrificação⁵.

A sociedade caminha para uma democratização do conhecimento que proporciona ao cidadão o acesso a sua própria memória, ao resgate e as (re)construções das identidades. Com uma vasta comunicação em rede, a sociedade contemporânea é capaz de marcar o habitual de consumo de vários grupos, tendo conseqüentemente a oportunidade de transformar pequenas cidades e seus espaços culturais em destinos turísticos.

Atualmente não há dúvidas quanto a existência de turistas que buscam o que Benjamin (1985) denominou a aura dos objetos reais, e outros que se deleitem nas representações, cópias e/ou réplicas, sempre que estas sejam de qualidade. Tampouco há imprecisões de que a questão da autenticidade não é tão relevante quanto a da legitimidade do patrimônio turístico, que está dada pela capacidade do mesmo em responder às necessidades de identificação dos turistas com uma história coerente contada de forma amena, mas fidedigna.

Nesse sentido, nota-se a importância da diferenciação tipológica do edifício cultural, principalmente para questões sobre as demandas contemporâneas da arquitetura, cidade e seus usuários. Cabe ainda, ressaltar a eficácia da arquitetura contemporânea em questões de ressignificação, transformação e mutação dos espaços culturais, buscando desenvolver atratividade e interatividade com o público usuário e o turismo na contemporaneidade.

Considerações Finais

A busca por elementos característicos e diferenciais de cada cultura surge como uma necessidade e a cultura “autêntica” passa a ser a matéria prima para a criação de um produto turístico comerciável e competitivo em nível internacional. Por outro lado, nem a cultura, nem as pessoas conservam-se definitivamente idênticas e neste sentido é necessário concordar com aqueles que entendem que, em certos casos, “manter” a identidade local, mediante tradições fixas, equivale a tentar impedir o processo normal de evolução das sociedades e das pessoas.

Com o crescente desejo das pessoas em conhecer culturas e novos lugares, o turismo vem se des-

tacando como um dos setores econômicos mais dinâmicos. A globalização tornou-se algo comum em nossas vidas e esse é um dos motivos pelos quais as diversidades culturais encontram lugar na sociedade em que vivemos. Paralelamente a este cenário, nos últimos anos, o turismo cultural vem se desenvolvendo em forma veloz e a arquitetura dos espaços culturais surgem como instrumentos de transformação do espaço urbano, a partir de um processo de cenarização planejada desse espaço para atender às expectativas do mercado e desenvolvimento sociocultural.

Referências:

- ALVES, Giovana Cruz. O lugar da arte - um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais. Espírito Santo: Arquimuseus - Anais do Seminário, 2010.
- BENJAMIN, Walter – A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. IN: Magia e técnica, arte e política. 5ª Edição – Editora Brasiliense, 1969.
- CANEDO, Daniele. Reflexões sobre o conceito de cultura. Bahia: V ENECULT, 2009.
- DALL'IGNA, Claudia; GASTAUD, Carla. Museu, permanência e transformação. Portugal: A.E.A.U.L.P., 2010.
- GEERTZ, Clifford: Uma Descrição Densa. In: A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.
- KIEFER, Flávio. Arquitetura de Museus. Rio Grande do Sul: UFRGS - ArqTexto, 2000.
- MENEZES, José Newton Coelho. História & Turismo Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MENSCH, P. Museus em movimento: uma estimulante visão dinâmica sobre a interrelação Museologia-museus. *Cadernos Museológicos*. Rio de Janeiro, n. 1, 1988.
- MUMFORD, Lewis. A cidade na história. Suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo, Martins Fontes, 1982.
- Seminário Regional da UNESCO – Função Educativa dos museus. Rio de Janeiro. 1958.
- SNYDER, James C. e CATANESE, Anthony. Introdução à Arquitetura. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1984.
- ZEVI, Bruno. Saber ver a Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Salão de 1936, intelectuais, jornais: tradição e modernidade na construção da identidade do modernismo mineiro.



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1841>

Sara Luiza Teixeira Marques

Graduada em História pelo UNIBH

SARALUIZABH@hotmail.com



Recebido em: 27/05/2016 – Aceito em 28/07/2016

Resumo: Este artigo pretende identificar imagens sobre os aspectos tradicionais e da modernidade que construíram a identidade do modernismo mineiro a partir do Salão de 1936 e analisaremos aspectos da História de Belo Horizonte. Nossa análise terá como fontes matérias do jornal Folha de Minas que tratam da realização do evento em 1936 como símbolo da modernidade mineira.

Palavras-chave: Modernismo mineiro, Belo Horizonte, Salão de 1936.

Abstract: The present article aims to identify the traditional and modern aspects that built the identity of Minas Gerais' modernism from 1936's Salon onwards and we'll analyze aspects of Belo Horizonte's history. Our analysis will use articles from the Folha de Minas journal that treat the 1936 event as Minas Gerais' modernity icon.

Keywords: Minas Gerais' modernism, Belo Horizonte, 1936's Salon.

A modernização de Belo Horizonte e o importante ano de 1936.

As mudanças que ocorreram em Minas Gerais no final do século XIX acompanhavam as propostas do federalismo republicano que emergia entre as elites brasileiras, com o intuito de modificação no espaço urbano nas capitais. De acordo com Heliana Angotti, as estruturas dos principais centros urbanos brasileiros foram remodeladas para conduzir o novo processo “civilizatório” baseado em parâmetros da Europa, que traria consigo a necessidade de separação com o passado colonial e estabelecer parâmetros para a construção de uma nova consciência brasileira.

Representações mentais de longa duração, como as de “regeneração” ou de recomeço, coexistem com a tomada de consciência, própria do tempo, de que era preciso romper com o passado, fazer transformações como as que ocorriam por toda parte, adotar medidas modernas do urbanismo, próximas daquelas dos países do “mundo civilizado”. (ANGOTTI, 2001, p.136)

Os temas debatidos para a construção da cidade baseavam-se na posição geográfica, na facilidade de movimentação e circulação econômica e na salubridade. Esses debates, por sua vez, tinham como cen-

tro o projeto de urbanização e modernização concretizado pelo engenheiro Aarão Reis, que se apropriava das ideias difundidas por engenheiros franceses e positivistas da Escola Politécnica do Rio de Janeiro.

Os projetistas da nova capital mineira, assim como Pereira Passos no Rio de Janeiro e Prestes Maia em São Paulo, fundamentavam a proposta nos ideais de progresso e civilização caros ao pensamento positivista que ganhou terreno no Brasil nas últimas décadas do século XIX. Arruda (2000, p.48) afirma que *“a intervenção dos especialistas no espaço tende a assumir um caráter cirúrgico, pois tal como médicos, preocupavam-se com a saúde da cidade.”* Essa intervenção propunha que o espaço urbano, fosse planejado para estabelecer harmonia no conjunto social, visibilidade e a funcionalidade da capital, evitando qualquer detalhe que pudesse afetar essas propostas de salubridade e colocar em risco a “saúde geral” da cidade.

A efetivação do que estava disposto no plano da capital ocorreu a partir da ocupação do perímetro formado pela Avenida do Contorno. As ruas que formaram o traçado urbano da nova cidade eram cortadas por avenidas dispostas de forma diagonal, formando quarteirões regulares, praças e, como culminância desse modelo de urbanização, foi construído um grande Parque Municipal.

Segundo Angotti (2001, p. 155) *“Belo Horizonte foi criada num momento de transição, em que mal se anunciavam mudanças do discurso urbanístico internacional.”* Ainda segundo a autora, Aarão Reis considerava os traçados regulares formado pelas ruas e bairros, como um “tabuleiro de xadrez”, facilitador para a funcionalidade das novas cidades. Essas características, já ultrapassadas na Europa, caminhavam na contramão dos projetos de arquitetos e engenheiros franceses, mas, mesmo assim, fundamentaram a construção de muitas cidades sul-americanas do século XIX como, por exemplo, La Plata, na Argentina.

Além das razões topográficas que parecem ter imposto os limites das zonas de Belo Horizonte, suas dimensões respondem à previsão demográfica da época. Embora esse Boulevard inspire a ideia arcaica de “cidade acabada” ou de cidade fechada, remontando às utopias do Renascimento, a ele se atribuem outras funções como a de ser útil à taxaço dos impostos locais e como a de ser uma “bela via”, ao mesmo tempo de passeio e de circulação. (ANGOTTI, 2000, p.156)

A nova cidade, portanto, procurou se afastar do traçado sinuoso e aleatório de Ouro Preto, afirmando uma concepção nova de tratamento da vida da população. Urbanisticamente planejada e instalada em terrenos cultiváveis, Belo Horizonte se destacou, a partir das primeiras décadas do século XX, por estabelecer um diálogo entre meio urbano e rural. É importante ressaltarmos que a análise sobre a planta da nova capital e os argumentos que levaram à fundação de Belo Horizonte em 1898, são conduzidos pela relação entre Tradição e Modernidade, uma postura tipicamente eclética, composta por uma sociedade repleta de hibridismos, com princípios mentais que resgatavam idéias de espaços pertencente ao passado, para compor um todo moderno. *“Desejo pelo novo articulava-se com o apego ao velho, assim como o cosmopolitismo com hábitos e valores tradicionais.”* (JULIÃO Apud ARRUDA, 2000, p.58)

A lógica higienista enfatizava a modernização e a hierarquização do espaço urbano, as projeções políticas e sociais dos aspectos do planejamento tinham caráter moralizador e buscavam destinar o lugar para cada grupo social. Esta modernidade em Belo Horizonte, apresentava aspectos normativos e excludentes, a austeridade relacionada aos limites da capital expulsou para as zonas suburbanas as camadas mais pobres. Se dentro da zona urbana prevalecia o símbolo da ordem em todas as construções, a zona suburbana não era contemplada pelas políticas públicas e sua expansão se deu de forma desigual e desordenada.

¹Ver mais em: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). BH: horizontes históricos. Belo Horizonte: Editora c/ arte, 1996

Belo Horizonte, cidade nova, sem memória e sem passado, passa então a construir a sua vida social em suas ruas, bairros e avenidas entrelaçadas como um “*jogo de xadrez*”, tendo como principais referências locais que se transformaram em ponto de encontro e dinamizaram a sociabilidade entre os novos habitantes. Nesses locais – cafés, livrarias, cinemas e no Parque Municipal – foram formados os vínculos entre uma elite intelectual belo-horizontina. O “*Bar do Ponto*”¹, por exemplo, devido a sua localidade na Rua da Bahia provocava uma atração nos habitantes de Belo Horizonte. Os passeios, as conversas nos bares e cafés, essas novas experiências mentais e o ato de se deixar ver e ser visto, tinham a função de conferir as pessoas um ar de modernidade.

A vida na cidade ganhou dinamismo com a interação social e possibilitou a formação de grupos a partir de experiências compartilhadas que gravitavam ao redor da ideia de “modernidade”.

A cidade permite, assim, pôr em comum, efetivando-se enquanto espaço que favorece reunião das diferenças. É impossível não pensá-la como espaço dialético: ela liberta e oprime, fragmenta e reúne, oferece oportunidades ao mesmo tempo que conduz a marginalidade. (ARRUDA, 2000, p.61)

Nesses aspectos, Belo Horizonte adquiriu traços de uma cidade capital no decorrer dos anos iniciais do século XX, tendo ocorrido a instalação das sedes do poder político - Palácio Presidencial, edifício do Senado, Câmara dos Deputados e a sede da Prefeitura. Observou-se o que Arruda (2000, p.130) caracterizou como o surgimento do “*mundo da oficialidade, dos aparatos do Estado moderno, reveladores de uma concepção de mundo*”. Os bondes, que surgiram como uma novidade para os mineiros no transporte público, trouxeram agilidade na locomoção por entre a malha urbana. O teatro municipal, as igrejas que vinham se formando, o ensino primário para a elite, com colégios como o D. Viçoso, o Izabela Hendrix, o Santa Maria, o surgimento das fábricas, a distribuição de energia elétrica, grande parte desse novo cenário ainda era desconhecido por muitas famílias mineiras, acostumadas com a vida pacata e “lenta” das pequenas cidades coloniais e imperiais. O ideal progressista trazia consigo a comodidade da população. Esses novos aspectos que floresciam na cidade acompanhavam as mudanças que também ocorriam em outras capitais do Brasil, muito retratadas pelas notícias dos jornais, na literatura, nas poesias e nas artes, de acordo com as adequações de cada espaço.

A imprensa que circulava nos arredores de Belo Horizonte aos poucos estava sendo implantada, com alguns jornais e periódicos como: Minas Geraes, Folha do Dia, Diário da tarde, A Vanguarda, Diário de Minas e também revistas: Vida mineira, Ilustração mineira, entre outras. (ARRUDA, 2000, p.143). A existência de meios de comunicação como os jornais citados, contribuiu para a formação de símbolos da cidade moderna, dentre eles a efervescência das artes. Enquanto Belo Horizonte se urbanizava, com a chegada da eletricidade, a construção de prédios, escolas, entre outros, grande contingente populacional afluiu do interior de Minas Gerais trazendo os seus costumes e hábitos rurais. É possível perceber essa dualidade entre o rural e o urbano durante todo o período entre a fundação da capital e a década de 1930.

O jornal Folha de Minas se tornou uma espécie de “intérprete” desse processo de dinamização social, tendo como fio condutor de sua narrativa a celebração da “modernidade” mineira. Ao abordar a realização do Salão de 1936, da mesma forma, o jornal dialoga com as imagens sobre o que seria tradicional e moderno, e a forma como o periódico apresenta a tensão existente entre as correntes artísticas nos possibilitará vislumbrar a construção da identidade de um “modernismo mineiro”.

Com a efervescência cultural que emergiu na década de 1920, pela busca da identidade nacional, a comemoração do centenário da Independência levantou debates sobre a formação e as perspectivas

da sociedade brasileira, destacou-se então o movimento modernista que emergiu publicamente em São Paulo com a Semana de Arte Moderna de 1922. Inspirados nos parâmetros da Vanguarda europeia do século XIX, os modernistas paulistas de 22 visavam o rompimento com o passado colonial e uma nova configuração para as artes plásticas, literatura, música e arquitetura.

Ser Vanguardista no país nos anos 20 é rebelar-se contra as normas e convenções da arte das elites conservadoras, que repudiavam o fascínio dos emergentes pelo primitivismo e pela busca de traços arcaizantes da tradição cultural do país. O espírito vanguardista dos emergentes procurou integrar-se à realidade e buscava um conceito de arte provocador em relação ao não-consentido. (VIEIRA, 1997, p.126)

As reformas educacionais com Francisco Campos de 1926 a 1930 foram fundamentais para percebermos os embates tradicionais e modernos que permeavam na sociedade Belo Horizontina, uma dessas atitudes modernas foi a fundação da Universidade de Minas Gerais em 1927. Como nos afirma Vieira (1997, p.123) “*O Estado conservador, no entanto revela atitudes modernas ousadas quando se abre ao pioneirismo das reformas no país.*” Além da educação, outras reformas importantes se situavam no setor arquitetônico, com o abandono do ecletismo do início da construção da capital e sua substituição por novos estilos, como o Art-decô observado no Cine Theatro Brasil, projetado em 1930 pelo arquiteto Alberto Murgel e inaugurado em 1933, que abriu caminhos para edificações posteriores na capital. A substituição de pequenos prédios por incríveis “arranha-céus”, foi outro fator importante para compor a modernidade da capital provinciana, além da fundação da Escola de Arquitetura em 1930. (VIEIRA, 1997, p.120)

Devemos observar que Belo Horizonte, por ser uma capital com poucos anos de fundação, trazia consigo uma cultura arraigada nos pressupostos do interior mineiro, o que fazia com que a construção da sua memória fosse permeada por essas influências rurais no comportamento da população Belo horizontina. Um período marcado pela Primeira Guerra e pela crise econômica mundial, Com a Revolução de 1930, a sociedade se complexifica, há uma reformulação no pensamento político com uma efervescência do pensamento social no Brasil. Segundo Lahuerta:

Ampliam-se assim, as tentativas de interpretação de conjunto e a intelectualidade ensaia a proposição de mudanças não mais pensadas como base na raça e no meio. A busca da identidade social do intelectual brasileiro passa pela procura de um ponto entra a perspectiva de renovação cultural e as possibilidades de reforma da sociedade (...). De certa forma o modernismo como adesão à mudança em todos os sentidos, não limitada à arte e à literatura, mas filosófica, política, social etc., vai sendo paulatinamente frustrado pelo caráter restaurador do processo inaugurado em 30. (LAHUERTA, 1997, p.98)

As ações dos Estados brasileiros estavam limitadas com a política varguista de centralização, além do executivo, Vargas assumiu o legislativo demitindo todos os governadores, exceto Olegário Maciel de Minas Gerais que permanece até a sua morte em 1933. A partir dessas reformas políticas, os intelectuais modernistas se concentram em projetos de modernização nacional, como nos afirma Lahuerta (1997, p.98) “*ponto entre a modernidade e a modernização do país.*”

Depois de 1930, os aspectos culturais desenvolvidos na década de 20 passam por

²Em setembro de 1933 com a morte de Olegário Maciel, Capanema assumiu interinamente a interventoria federal de Minas Gerais, apoiado pelo interventor gaúcho Flores da Cunha, a sua efetivação no cargo. Seu principal opositor foi Virgílio de Melo Franco, apoiado por Oswaldo Aranha. Vargas surpreende indicando Benedito Valadares para ocupar o cargo de Presidente da Província. Como compensação Capanema foi designado a ocupar o cargo de Presidente do Ministério da educação e saúde. Resultado: Criação do SPHAN, tendo sido auxiliado para criar uma rede de intelectuais brasileiros pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete.

um processo de “politização”, ou seja, a abordagem dos intelectuais que prevalece é o da organização nacional, há uma visão consensual entre eles de unificação do país, a centralização e intervenção do Estado. Houve uma participação intensa de intelectuais na montagem dos projetos de ação política nas diversas áreas educacionais, culturais e patrimoniais, um grande projeto de propaganda para legitimar o novo Estado, através da imprensa, rádio, cinema, entre outros. De acordo com Bomeny (2001, p.03) *“Os intelectuais não conseguiram mais renunciar à tentação de se colocarem a serviço de suas paixões políticas.”* Minas Gerais se torna o segundo Estado mais importante do país no poderio político com a incorporação dos intelectuais como Carlos Drummond e Pedro Nava em projetos sobre o patrimônio histórico e em reformas educacionais, devido à influência do Ministro Gustavo Capanema² que esteve à frente do governo de Belo Horizonte, durante um período provisório, após a morte de Olegário Maciel.

O legado de um funcionalismo público integrado por intelectuais, literatos e poetas – traço característico do Brasil dos anos 30 – teve em Minas e, em especial, em Belo Horizonte, um celeiro fértil. Os auxiliares foram capturados naquele reduto de juventude interiorana. A combinação de jovens do interior com o *ethos* de funcionário público força o pêndulo do tradicionalismo para o lado dos próprios intelectuais. Ao lado da irreverência de seus vinte e poucos anos marchava a rotina da estabilidade pública oficial, mantendo sob o termômetro da regularidade os impulsos desbravadores do rompimento das convenções. (BOMENY, 2001, p.20)

Com todas essas manifestações no cenário fértil Belo Horizontino, percebemos que o Estado, reconhece a necessidade de mudança, mas procura trazer para si esse impulso transformador, se torna o portador do moderno, vinculado entre a tradição e a modernidade. O ano de 1936 é marcado por fragmentos que se destaca como um importante ano para a capital.

Um fator crucial para compreendermos a tradição no cenário urbano da capital, destaca-se com o segundo Congresso Eucarístico que acontece no dia 03 de setembro de 1936. A cidade sede do evento foi a capital mineira Belo Horizonte, escolhida pela Conferência Episcopal do país, nesse caso a escolha partiu da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) com o tema “Luz e Vida”. Esse evento foi importante difusor na mobilização da população católica elitizada da capital, tendo uma enorme divulgação na imprensa, nos governos de Benedito Valadares e do Prefeito Otacílio Negrão de Lima.

Como comemorativo deste evento católico, foi promovido alguns dias depois, no dia 09 de setembro, a 12^a exposição da Sociedade Mineira de Belas Artes, abordando as principais obras de arte clássicas e acadêmicas no Teatro Municipal, tendo como presidente da instituição de arte o Sr. Aníbal Mattos.

O Salão de 1936- Bar Brasil, a primeira exposição coletiva de Arte Moderna em Belo Horizonte, liderada por Delpino Júnior, reúne artistas mineiros de caráter vanguardistas e também os já consagrados, em um Bar no Cine Teatro Brasil, entre os dias 10 de setembro ao dia 24 de setembro de 1936. Surge em contradição às características artísticas acadêmicas de Aníbal Mattos e na necessidade de construir um “modernismo mineiro”.

Belo Horizonte, em 1936, passava por modificações em sua malha urbana com o crescimento de novos bairros, além da modernização de alguns aspectos de sua vida cotidiana, como o aquecimento da economia e a criação de postos de trabalho. A cidade adquiria, assim, ares de capital, com vida social intensa e diversificação entre os grupos sociais instalados em seu território. Na capital mineira ainda não

havia sido criado o hábito de se organizar salões de arte, já frequentes em São Paulo e no Rio de Janeiro. Um salão de arte teria como objetivo, no contexto de modernização atravessado pela sociedade brasileira do início do século XX, reunir e valorizar o trabalho de artistas e promover e disseminar valores. A realização de concursos e a criação de prêmios e menções honrosas em pintura, desenho, escultura, por exemplo. Havia na sociedade mineira nesse momento uma demanda por espaço para organizar as artes e pensá-la como instância de sociabilidade moderna acessível ao maior número possível de seus habitantes. Até então as exposições acadêmicas aconteciam em salões nobres, como no edifício Mariana e o *foyer* do Teatro Municipal, ou seja, distantes da maior parte da população Belo Horizontina e próximas de um grupo elitizado que pertencia ao meio das artes locais.

As novas gerações que surgiam pensavam, entretanto, em divulgar, expandir, romper com parâmetros e criar uma arte que pudesse ser desfrutada por todos. Tal posição levou à idealização do Salão de 1936 e à escolha do espaço do subsolo do Cine Brasil, na Praça Sete de Setembro, para sua realização. A escolha da localidade fez com que o evento passasse a ser chamado de “Salão Bar Brasil” e “Salão de 1936”. Para os organizadores do evento Delpino Junior os demais artistas e o financiador do salão o Prefeito Otacílio Negrão de Lima, os obstáculos encontrados até então por eles, seriam superados com o novo “marco na vida cultural mineira”, uma “nova primavera para Belo Horizonte”. O evento planejado pretendia reunir artistas já consagrados e artistas novos na cidade que propõem construir um modernismo mineiro em resposta a hegemonia acadêmica de Aníbal Mattos. Como veremos na próxima seção, não foi uma escolha que se deu sem críticas.

O Salão de 1936 foi a primeira exposição de arte moderna coletiva em Belo Horizonte, o seu julgamento foi realizado no dia 15 de setembro às 19:00 horas:

Como se sabe, a Prefeitura da capital instituiu vários prêmios a serem conferidos aos melhores trabalhos da Exposição dos Artistas Modernos, para esse julgamento reuniu-se ontem no Bar Brasil uma comissão de artistas e de intelectuais, composta dos srs. Guimarães Menegale, Luiz Signorelli, Geminiano Alves Pereira, Ary Theodolindo, Guilhermino Cesar, Newton Prates, Djanira Seixas Coutinho e Mlle. Jeanne Milde. (FOLHA DE MINAS, 16 de setembro de 1936, p.4)

Passaremos, a seguir, a analisar a recepção do Salão de 1936 entre a crítica de arte e os jornalistas da capital, tendo como principal fonte os artigos publicados no jornal “Folha de Minas”.

Folha de Minas: Tradição e modernidade no Salão de 1936

O jornal pode ser, segundo essa perspectiva, analisado como instrumento de intervenção na vida social, formador e orientador da opinião pública, espaço de trabalho e intervenção pública. Analisar os jornais a partir desse prisma permite ao historiador identificar os principais temas do debate público e reconstruir as relações da imprensa com o meio social dos diferentes contextos históricos e locais. Objeto editorial dotado de grande poder de disseminação de interpretações sobre a vida social, o jornal se afirmou, segundo Benedict Anderson, como responsável pela criação de um sentimento de “contemporaneidade” e “paralelismo” entre as sociedades espalhadas ao redor do mundo. Ao dispor as informações sobre eventos ocorridos em locais distintos e não necessariamente ao mesmo tempo nas suas páginas, o jornal cria em seus leitores o sentimento de pertencimento a um contexto maior do que o de sua existência imediata. Através dos jornais as pessoas tecerem suas próprias ideias a respeito de suas posições no mundo, e para isso o veículo de comunicação se valerá de diversas estratégias visando a sen-

sibilização e formação de seu público. É possível vislumbrar uma série de “protocolos de leitura”, guias que direcionam o olhar do leitor, mas não impedem as apropriações criativas por parte de indivíduos de distintas filiações sociais. Acompanhamos os postulados de Roger Chartier, para quem o esforço de estudo da ação dos intelectuais, homens de letras e artistas só é completo

[...] quando se esforça por compreender como é que um texto pode aplicar-se à situação do leitor, por outras palavras, como é que uma configuração narrativa pode corresponder a uma refiguração da própria experiência. No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo. (CHARTIER, 1990, p.24)

Segundo Tânia de Luca (2008, p. 121) a amplitude dos assuntos abordados pelos jornais e a função dos seus protocolos de leitura, tais como sugeridos por Chartier, cumpririam funções estratégicas. Em um cenário marcado pela ainda frágil alfabetização da população e pela disseminação pouco regular dos periódicos, “[...]o sucesso do negócio dependia de se conseguir ampliar ao máximo os possíveis interessados, daí o recurso a uma rubrica ampla, que permitia incluir de tudo um pouco.”

A análise da apropriação da leitura dos jornais pelos diversos públicos em épocas e lugares distintos visa, portanto, identificar as condutas e interpretações disseminadas entre o público letrado e também iletrado (a partir da audição da leitura das notícias, sua repercussão nas ruas das cidades e também por sua veiculação no rádio) que produzem sentido e significado. Segundo Chartier, “a leitura é prática criadora, atividade produtora de sentidos singulares” (CHARTIER, 1990, p.123) que já se encontra implícita na escrita dos autores, mas apresenta graus de inovação amplos e, por vezes, inusitados. O amplo conjunto de atores e instâncias de produção que formam o trajeto do texto ao jornal, da escrita à publicação em papel, interferem na configuração final dos produtos editoriais tendo em vista atingir os públicos alvo pretendidos. De fato, os jornais são empreendimentos que formam e informam, contribuindo para a difusão das mentalidades para grupos de indivíduos. Essas representações coletivas, no entendimento de Roger Chartier, somente são compreensíveis de associadas às práticas que lhe dão origem e que, ao mesmo tempo, são por elas transformadas:

O que leva seguidamente a considerar estas representações como as matrizes de discursos e de práticas diferenciadas_ mesmo as representações colectivas mais elevadas só têm uma existência, isto é, só o são verdadeiramente a partir do momento em que comandam actos_ que têm por objetivo a construção do mundo social. (CHARTIER, 1990, p.18)

Tendo em vista as disposições teórico-metodológicas acima, e com o objetivo de melhor estudar os debates que recepcionaram o Salão de 1936, optamos por analisar matérias publicadas em 1936 pelo jornal “Folha de Minas”. Fundado em 1934 pelos irmãos Virgílio e Afonso Arinos de Melo Franco, integrantes de uma tradicional família de políticos, intelectuais e diplomatas mineiros, este jornal pode ser associado às disputas políticas envolvendo os rumos de Minas Gerais logo após a Revolução de 1930. Os irmãos Melo Franco, rompidos com Vargas em decorrência da escolha de Benedito Valladares para a Interventoria em Minas Gerais (Virgílio Melo Franco concorria com Gustavo Capanema), procuraram investir na consolidação de suas posições a partir do aumento da influência que possuíam no jogo político. Afonso Arinos de Melo Franco havia sido diretor do jornal “Estado de Minas”, do

grupo dos Diários Associados dirigido por Assis Chateaubriand, durante o ano de 1933. Desligado do jornal devido à oposição a Vargas em Minas, ele se aproximou do antigo Partido Republicano Mineiro e, com isso, partiu para a fundação de um novo jornal, a partir do qual reuniria os antigos próceres mineiros sob a liderança de Antônio Carlos de Andrada. A Folha de Minas, órgão vinculado à Sociedade Anônima de Minas Gerais, dirigida pelos irmãos Melo Franco, se transformou, então, em um periódico crítico às políticas do governo de Vargas, no momento marcado pela existência de uma Assembleia Nacional Constituinte e, em seguida, de um regime de garantias institucionais frágeis, dada a promulgação, em 1935, da Lei de Segurança Nacional. Seus principais redatores foram os Srs. Luís de Bessa e Newton Prates.

No entanto, em 1936 o periódico foi vendido ao governo de Minas Gerais, conduzido por Benedito Valadares, em 1936. Aliado da candidatura de Vargas lançada pela Aliança Liberal em 1930, Valadares foi Prefeito da cidade de Pará de Minas, sendo indicado por Vargas para assumir o Governo após a morte de Olegário Maciel em 1933. Observamos, a partir de então, que o jornal se tornou um veículo oficial do governo mineiro, ora se defendendo das políticas varguistas e disseminando seu ideário, ora se afastando e valorizando os aspectos regionais. O aumento do dinamismo social, cultural e político em Belo Horizonte foi acompanhado por diversas mudanças trazidas pelas políticas oficiais, especialmente na área da Educação. As chamadas “Reformas Francisco Campos”, implementadas com a participação de Gustavo Capanema e outros intelectuais mineiros, abrangeu o ensino técnico, a perseguição e combate aos comunistas, a valorização do trabalho e propostas de modernização urbana.

A articulação do grupo modernista que organizou o Salão de 1936 se deu a partir da leitura comum do cenário mineiro que destacava a necessidade de mudança nas formas como as exposições eram organizadas, restringindo o acesso de amplas camadas da população. Esse sentimento fica evidente nas páginas do jornal Folha de Minas, que constantemente chamam a atenção do leitor para a falta de espaço para as exposições de arte e pela nova fase que seria constituída na capital com essa iniciativa do Salão de 36.

Ninguém ignora como tem vivido ao abandono a arte em Minas. Temos valores que não são aproveitados, que se estiolam ou se pervertem por falta de apoio, de estudo de ambiente. Veremos se a exposição a ser feita no Salão Bar Brasil marcará o início de uma nova phase artística em nossa terra. (FOLHA DE MINAS, Ed. 572, 28 de agosto de 1936, p.3)

O trecho acima mostra as expectativas sobre a “modernidade” que já vinham sendo difundidas antes do Salão acontecer. A modernidade estaria associada ao exercício das atividades artísticas e da valorização de seu consumo por um número cada vez maior de pessoas na capital mineira. Um dos artistas que expôs obras no Salão de 36, Renato Lima, caracteriza a organização do evento como o florescimento de uma nova leva de artistas que renovariam o cenário artístico, propondo uma associação com as estações do ano – no caso, a primavera:

Não é sem motivo esse fremito de animação que anda pelos arraiaes da arte. Há uma primavera renovando as esperanças dos artistas em Minas Geraes, como esta que anda lá fora varrendo as folhas secas e enverdeando os arvoredos. (FOLHA DE MINAS, Ed. 584, 11 de setembro de 1936, p.4)

É preciso observar que Belo Horizonte, em 1936, ainda possuía muitos dos traços que marcaram a cidade logo após sua fundação. Muitos são os relatos que informam sobre uma vida pacata, marcada por formas de sociabilidade ainda influenciadas pela vida rural e pela procedência de muitas de suas populações. A cidade mantinha ainda viva uma cultura tradicional e conservadora, considerada “provinciana” por muitos intérpretes da época. O “moderno”, em Minas, conviveria com o tradicional.

As tensões artísticas destacadas na seção anterior deste artigo, entre as propostas da tradicional hegemonia acadêmica de Aníbal Mattos e o modernismo mineiro liderado pelo artista Delpino Júnior, podem ser observadas nas discussões entre jornalistas, intelectuais e artistas nas páginas do periódico. A arte moderna possibilitaria a mudança de lugar e a valorização da capital mineira? Essa é a pergunta que uma matéria, publicada na página 3 da edição 586 do Folha de Minas, datada de 12 de setembro de 1936, tenta responder. Localizada em meio a uma seção cultural, caracterizada por poesias, crônicas e críticas literárias, a matéria “Revelação” destaca a importância e a necessidade de valorização do “modernismo mineiro” a partir do Salão de 1936.

A exposição de Arte Moderna, inaugurada ante-hontem, não é apenas o maior acontecimento artístico deste ano: é também uma das grandes iniciativas espirituais que já vingaram em Belo Horizonte.

Estávamos habituados a afirmar que não havia em Minas uma expressão de vida artística bem definida. A maioria das exposições anteriores, apesar da boa vontade de alguns concorrentes, quasi sempre nos deixava desolados. O sentido, a marca dos trabalhos expostos, era invariavelmente a mesma. Parecia que estávamos condenados a não sair do lugar. Enquanto por toda parte a inquietação e a “procura” eram o estado de espírito dominante, os artistas mineiros se contentavam em “fotografar” e expor paisagens no meio desses estacionários, havia certamente algumas raras exceções (...) (FOLHA DE MINAS, Ed. 586, 12 de setembro 1936, p. 03)

A matéria, não assinada – e por isso associada à redação do jornal –, procura definir o Salão de 36 como um “divisor de águas”, estabelecendo um antes e um depois daquilo que seria a ascensão pública de algo que já germinava em Minas Gerais nas primeiras décadas do século XX. Ao afirmar que a vida artística não era definida de forma clara, a matéria coloca o evento no papel de delimitador das características de uma corrente artística tipicamente mineira, algo que os eventos anteriores, elitistas e direcionados pelas afinidades políticas, não teriam sido capazes de realizar. O Salão de 1936 teria sido a ocasião em que as exceções teriam passado a se tornar regra, consolidando uma forma de expressão artística moderna e mineira.

Na mesma edição 586 do Folha de Minas foi possível encontrar outras matérias sobre o Salão de 36. A celebração da iniciativa valoriza a ideia de “pioneirismo”, não na organização de eventos artísticos, mas na reunião de talentos, na consolidação de uma corrente mineira. O Salão de 36 seria, então, a culminância de um processo. De forma interessante, o jornal apresenta Delpino Junior e Genesco Murta, os dois principais idealizadores do evento, como “esquisitões”, uma maneira de diferenciá-los dos artistas tradicionais, demasiadamente acadêmicos em suas posturas. Os novos expoentes da arte mineira seriam personalidades *sui generis*, assim como a arte moderna mineira, como se observa a seguir.

A exposição de Arte Moderna nos veio revelar que há em Minas uma intensa e brilhante actividade artística. Para que ficássemos sabendo disso, foi preciso que chegassem a Belo Horizonte esses dois “esquisitões” de talento, Delpino Junior e Genesco Murta. Foram elles que improvisaram quasi por acaso, a mostra de arte moderna do Bar Brasil. Somente Genesco e Delpino conseguiram o milagre de reunir tantos elementos dispersos, de cujo encontro numa exposição mal seríamos capazes de suspeitar... (FOLHA DE MINAS, Ed. 586, 12 de setembro de 1936, p. 03)

Se os organizadores do Salão de 36 teriam conseguido a proeza de reunir tamanha quantidade de artistas talentosos, fica no ar a crítica às antigas exposições, marcadas pela sociabilidade elitista e pela restrição à participação dos artistas não identificados com a classe política de Belo Horizonte. As críticas veladas são dirigidas à Sociedade Mineira de Belas Artes dirigida por Anibal Mattos uma academia tradicional que expõe trabalhos no mesmo período no Teatro Municipal. É interessante contrastar a apresentação do Salão de 36 com a de outro evento realizado no mesmo período pela Sociedade Mineira de Belas Artes:

Inaugurou-se hontem, a 12ª exposição da sociedade Mineira de Bellas Artes, comemorativa do II Congresso Eucharístico nacional.

Essa solenidade teve lugar no “foyer” do Theatro Municipal, onde se encontravam o Sr. Raul Sá, secretário da viação representantes das altas autoridades civis e militares, famílias da nossa sociedade e o presidente da sociedade de Bellas Artes Sr. Annibal Matos. (FOLHA DE MINAS, Ed.583, 10 de setembro 1936, p. 11)

Enquanto a apresentação do evento organizado por Anibal Matos possui um tom mais formal, burocrático e oficial, as matérias sobre o Salão de 36 são ricas em imagens sobre o que seria uma “renovação” nas artes mineiras. Essas representações sobre as artes acabavam por trazer consigo imagens sobre a cidade que, disseminadas através do jornal, consolidava na sensibilidade comum a ideia de que o período era de mudanças, mas que elas deveriam ser absorvidas pelos mineiros a partir de sua personalidade. Essa interpretação do processo de modernização em Minas Gerais foi caracterizada, segundo Mônica Pimenta Velloso (2010, p. 67), por um diálogo próximo com a igreja católica, consolidado com a realização do Congresso Eucarístico em 1936, e também com as famílias tradicionais da Primeira República. Ainda segundo Velloso, a “modernidade mineira” teria apresentado uma convivência com elementos da tradição: *“Em Minas, o moderno trilhou caminhos próprios reconfigurando-se de forma bastante original a antinomia entre a tradição e renovação.”*

Essa modernidade mineira ganhou corpo com a atividade de agentes sociais bastante específicos, identificados sob a alcunha de “intelectuais”. Esse grupo “polimorfo” de pessoas dedicadas ao exercício do pensamento, das artes e do discurso crítico foi responsável, segundo afirma Miceli (1979, p. 35) pela construção de diversas políticas públicas para a afirmação das identidades, regionais ou nacionais. A interação entre esses sujeitos se dava a partir de formas de conduta que caracterizavam uma sociedade em que os saberes ainda estavam por se consolidar, em que as Faculdades de Direito, Engenharia, Medicina e Farmácia predominavam como redutos de educação da elite regional e os jornais eram a principal forma de difusão do pensamento. Segundo diversos analistas da sociedade brasileira nas décadas

de 1920 e 1930, os vínculos entre os intelectuais e a esfera política se estreitaram, o que pode ser confirmado pela análise das matérias da época. Na edição 580 do Folha de Minas, Fritz Salles assina a matéria como (Fritz Teixeira de Salles), em que afirma: “*O artista em Bello Horizonte só vê dois caminhos na sua frente: o emprego público (synonimo de assassino da arte) ou a debanda para outros centros.*” (FOLHA DE MINAS, Ed. 580, 6 de setembro de 1936, p.5)

A argumentação de Mônica Pimenta Velloso e o discurso jornalístico de Fritz Salles convergem no que diz respeito a inserção dos literatos e artistas no ainda frágil meio intelectual mineiro, ao papel que exercem no meio cultural e à necessidade de se vincularem a política para conseguirem obter meios para viverem e divulgarem suas produções. Muitos desses expoentes das letras e das artes se aproximavam da política pela via do jornalismo, e o contato com os jornais formou uma comunidade de experiência da qual participavam aqueles que se dedicavam aos ofícios envolvendo a palavra, as artes e a crítica. Os organizadores e demais integrantes do Salão de 36 integravam essa rede que, segundo Sirinelli (2003, p. 236), abarca desde as pessoas até as instituições e os veículos de comunicação, passando por instâncias políticas e sociais de legitimação das condutas e da prática de determinados ofícios, como o intelectual e o artístico. Observando o Salão de 36 a partir desse prisma, e acompanhando os postulados de Velloso e Sirinelli, é possível afirmar que os organizadores do evento reconheciam a fragilidade do campo intelectual de sua época e procuravam meios de aproximar as instâncias produtoras de cultura para renovar o mundo das artes da capital mineira. Essa postura pode ser observada, inclusive, em uma entrevista concedida pelo Prefeito Otacílio Negrão de Lima à Folha de Minas, em que confirma essa análise sobre a condição do artista:

Reconhece que os artistas entre nós ainda não estão, infelizmente em condições de se entregar inteiramente às criações de seus espíritos. [Viver de arte]. Mas é preciso ter como demonstraram ter os artistas modernos de Bello Horizonte, coragem para enfrentar, todas as vicissitudes para educar o povo, para criar um ambiente mais favorável para a arte. (FOLHA DE MINAS, Ed. 597, 25 de setembro de 1936, p.4)

Os artistas de Belo Horizonte seriam, no entender de muitos dos artigos publicados na Folha de Minas, capazes de renovar e, ao mesmo tempo, preservar a continuidade histórica da região. Poderiam, ainda, harmonizar diferentes influências culturais sem perder de vista o que era considerado o cerne da “mineiridade”. Para Fernando Dias, a ideia de “mineiridade”, tal como defendida nos primeiros anos do século XX, incluía a tradição repensada, a conciliação de lealdades e o apelo à razão. Segundo Dias, o modernismo em Minas Gerais, calcado nessa ideia de “mineiridade” não teria rompido com a tradição intelectual mineira, mas a valorizado de forma crítica: “*a ruptura era tão somente com padrões estéticos já gastos e que vigoravam à época da irrupção do movimento.*” A conciliação entre as dimensões regional, nacional e universal estabeleceram um “tradicionalismo cosmopolita” que Velloso chama de “*mineirismo e o sentimento de mundo*”.

As matérias publicadas na Folha de Minas, por sua vez, valorizam justamente esse rompimento com os valores estéticos acadêmicos que teriam marcado a arte na capital até então. São destacados os temas que mostram a miséria de populações esquecidas pela sociedade local, e a apresentação dessa realidade é interpretada como uma ação de “vanguarda”. Exemplo dessa interpretação pode ser encontrada em matéria de Fritz Sales, em que são identificadas obras de importância e seus aspectos fundamentais:

O maior de todos mesmo é a “miséria”, que expressão nos olhos do menino esfarrapado ao lado da mãe esfarrapada; que grande protesto na mudez daquelles famintos! Porque os grandes protestos são sempre mudos (...) São instantâneos urbanos, verdadeiros recortes da cidade, feridas da cidade tão linda, talvez não sejam admirados como merecem. Pois Fernando, Delpino e Erico são os vanguardistas da exposição(...) Fernando ficará como artista que vive sua hora, que sente sua ephoca, que soffre e pensa e se define a frente da grande tragédia social contemporânea. (FOLHA DE MINAS, Ed. 580, P.5, 6 de setembro de 1936, p.5)

Foi possível observar, no entanto, que o discurso sobre a modernização não deixou de incluir a convivência com aspectos tradicionais da cultura mineira. Em artigo na Folha de Minas de 20 de setembro de 1936, Dimitrieff Diniz, reconhece o Salão de 1936 como singular para valorização das artes em Belo Horizonte, mas saúda sua predisposição para conviver com a arte tradicional:

Essa iniciativa, no que me parece, não teve absolutamente o intuito único e commum de disputar prêmios oficiais e nem o de vendas de quadros para desentendidos, o que muito aumenta o seu mérito (...) É uma exposição eclética, onde não foram prohibidos trabalhos de quaesquer espécies e que não se preocupou com a fixação de uma technica convencional. (FOLHA DE MINAS, Ed. 593, 20 de setembro de 1936, p. 5)

A crítica de Dimitrieff Diniz aponta para a conciliação e a ausência de proibições. Não haveria razão, seguindo o raciocínio do autor, para que se restringisse o acesso ao Salão. O ecletismo seria, na verdade, um mérito ao proporcionar ao visitante uma visão mais ampla do panorama artístico local. Ao mesmo tempo, o autor reconhecia que o evento artístico contribuía para afirmar determinados nomes no mercado ainda incipiente das artes plásticas e reproduzia hierarquias sociais e políticas, como no caso dos desentendidos que compravam quadros aos montes para tentar simular conhecimento e requinte.

Uma crítica mais ofensiva ao Salão foi veiculada pelo jornalista Jair Silva, em coluna de título “Subterrâneo dos artistas”. Nela, Jair Silva questionou a opção dos organizadores de realizar o evento em um bar, confrontando-a com a prática de realizações de exposições em ambientes clássicos utilizada por Aníbal Mattos

O Sr. Aníbal Mattos installou- se sem bebidas no Theatro Municipal. Os artistas novos foram discutir a arte na penumbra de um bar. São opposicionistas. Não concordam com a evidência concedida em Minas ao pintor Aníbal Mattos, campanha desnecessária porque o nosso público já é suficiente para mais de uma exposição. (FOLHA DE MINAS, Ed. 591, 18 de setembro de 1936, p.3)

Em consonância com a interpretação de “Dimitrieff Diniz”, Jair Silva defende os benefícios da convivência entre diversas correntes, expressa na realização de dois eventos artísticos quase que simultaneamente. No entanto, parece encarar os novos artistas como “iconoclastas” ao dotarem seu evento de uma atmosfera não habitual aos eventos artísticos. O autor da matéria vai além, ressaltando que a realização do evento em um bar valoriza o consumo de bebidas. Não por acaso, a ausência de bebidas no evento organizado no Teatro Municipal por Aníbal Mattos foi citada na matéria. Segundo Silva, os

organizadores e alguns dos artistas que participaram do Salão de 36 se preocuparam em se distanciar daqueles já consolidados em Belo Horizonte, tendo nisso o único motivo de sua arte. Essa arte “oposicionista”, entretanto, não teria fundamento maior e mais profundo, sendo opaca e criticável.

Quanto a pintura não dou opinião, por achar melhor os retratos da Kodak. Pelo mesmo motivo por que ao invés de arithmetica, prefiro as maquinas de calcular. Apenas admiro pessoas que ainda dispõem de tempo para ficar misturando tinta. (FOLHA DE MINAS, Ed. 591, 18 de setembro de 1936, p.3)

A crítica de Jair Silva não deixa de ser interessante, também, pela mistura de imagens tradicionais e modernas. Ao mesmo tempo em que valoriza o aspecto tradicional dos eventos artísticos, realizados em salões e marcados pelas normas de sociabilidade das elites políticas locais, o autor revela sua predileção pelas novas tecnologias e formas de obtenção de materiais ao ironizar as misturas de tintas que deram origem a novas tonalidades utilizadas em algumas das obras “modernas”. Apenas o “tempo livre” levaria à experimentação de tais misturas, e aqueles dotados de tempo livre seriam aqueles que não se dedicam ao trabalho. A crítica velada aos jovens com “tempo livre” mostra como havia uma imagem sobre o artista difundida na sociedade da época. Esse artista seria uma pessoa respeitável que observaria as normas de etiqueta e conduta típicas das elites. A contestação dessa representação do artista pelos organizadores do Salão de 36 mostra como o que estava em jogo, também, eram as lutas simbólicas pela afirmação dos sujeitos no presente histórico da Belo Horizonte da década de 1930. Aqui fica claro como as representações não podem ser dissociadas de seus criadores, dos lugares que estes ocupam na sociedade e nas práticas que formam as experiências concretas da vida no mundo. Ao postularem diferentes lugares para o artista, a arte “moderna” e as instituições artísticas, os envolvidos nos debates públicos em Belo Horizonte no ano de 1936 procuraram significar suas próprias experiências de vida e projetar as ações consideradas mais adequadas para a consolidação de uma cidade “moderna”. Interpretação do passado, ação no presente e expectativa de futuro, fundiriam em representações que, como vimos, possuem nuances que permitem identificar uma “modernidade conservadora” em Minas Gerais do princípio do século XX.

A análise das matérias publicadas na Folha de Minas em 1936 mostram a recepção do evento pela sociedade de Belo Horizonte e o impacto causado nos círculos artísticos e intelectual. Nesse sentido, foram elaboradas interpretações positivas e negativas, sem que isso significasse uma dicotomia estanque. O discurso jornalístico do principal periódico mineiro do período mostra como tanto as visões da “vanguarda” quanto as de críticos dos novos “opositores” se fundamentavam em uma mistura de aspectos da tradição e da modernidade como forma de experiência tipicamente mineira do mundo.

Além disso, o discurso do jornal Folha de Minas a respeito do evento no Cine Brasil destaca “*uma comunidade política imaginada*” (ANDERSON, 1998, p. 32), no caso, a do corpo de cidadãos de Belo Horizonte. Essa comunidade, fundada em tempos pouco recuados da história mineira e brasileira, fundava sua modernidade a partir das imagens da tradição, criticando-as e reforçando-as. O sucesso do Salão Bar Brasil seria o atestado de entrada de Belo Horizonte na modernidade. A “primavera” da cidade teria sido inaugurada por uma geração de artistas que, mesmo tendo se colocado como opositores das correntes tradicionais, não teriam freado seu desenrolar, operando uma conciliação benéfica para a sustentação da nova sociedade que se formava na capital republicana.

“Enorme sucesso está alcançando a mostra do “Bar Brasil”, toda a cidade, pelo que possui de mais illustre tem desfilado ante os quadros ali expostos e aos quaes não poupa elogios(...)A iniciativa marcou o início de uma nova época na vida artística na capital mineira.” (FOLHA DE MINAS, Ed. 589, 16 de set de 1936, p.4)

Esse sentimento de “novos tempos” não era, por sua vez, algo isolado ao discurso artístico mineiro. O processo político que permeou o governo Vargas levaria, em 1937, à instauração do Estado Novo, regime ditatorial fundamentado na ideia de que seria necessário aprofundar as mudanças pregadas pela Revolução de 30. Esse discurso deixava em segundo plano uma grande luta entre o poder central e os poderes regionais para a afirmação de suas legitimidades. O processo de centralização levou a uma reação por parte das elites locais, que passaram a valorizar os aspectos peculiares de suas formações. Nessa luta de representações diversas identidades emergem dos discursos de intelectuais, artistas e jornalistas que criam e participam de comunidades baseadas em um suposto companheirismo. Esses discursos, como vimos nas páginas anteriores, “traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.”(CHARTIER, 1990, p.19)

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. 2. Ed. rev. São Paulo: Perspectiva/ Ed. USP, 1972
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo. Cia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte/ coordenação editorial de Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.
- _____. A curadoria como História da Arte: Aspectos da escrita da história da arte em Belo Horizonte. VIII EHA- Encontro de História da Arte- 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1992
- ARRUDA, Rogério Pereira de. *Álbum de Bello Horizonte: signo da construção simbólica de uma cidade no início do século XX- Belo Horizonte: UFMG/ FAFICH, 2000.*
- BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: RÉMOND, RENÉ. (org.) *Por uma história política*. Tradução Dora Rocha. - 2.ed.- Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: *Constelação Capanema: intelectuais e política/ Helena Bomeny (Org.)*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; Bragança Paulista(SP): Ed. Universidade de São Francisco, 2001.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1990
- CEDRO, Marcelo. *A administração JK em Belo Horizonte e o diálogo com as artes plásticas e a memória: um laboratório para sua ação nos anos 1950 e 1960*. ArtCultura, Uberlândia, v.9, n.14, p.127-142, jan.- jun. 2007.
- COSTA, Maria Cristina de Oliveira. *Jornais de Belo Horizonte- 2ª fase: 1926-1970. histórico e localização*. Belo Horizonte, Escola de Biblioteconomia da UFMG, 1970.
- DIAS, Fernando Correia. *O movimento modernista em Minas: uma interpretação sociológica*. Belo Horizonte: Ebrasa, 1971.
- DUTRA, Eliana de Freitas (org.). *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 1996.
- FABRIS, Annateresa. *Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização*. ECA/ Universidade de São Paulo, 1993.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Trad. Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LCT, 2013.
- LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (orgs.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno – São Paulo*. Fundação Editora da UNESP, 1997.
- LINHARES, Joaquim Nabuco. *Itinerário da imprensa de Belo Horizonte 1895-1954*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, cen-

tro de estudos históricos e culturais, 1995.

LIPPI Oliveira, Lucia. Questão nacional na primeira República. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (org.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno – São Paulo*. Fundação Editora da UNESP, 1997.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. 2.ed., 1ª reimpressão.- São Paulo: contexto, 2008.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3.ed., São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1991.

PEREIRA, André Mascarenhas. LOPES, Leandro Alves. FONSECA, Mônica Eustáquio. *A trajetória de um modernista: o itinerário artístico de Delpino Junior (1905-1933)*, 2009.

RIBEIRO, Marília Andrés. O moderno e o contemporâneo na arte de Belo Horizonte. *Varia Historia*, Belo Horizonte, nº18, Set/97, p.227-238.

RIBEIRO, Marília Andrés. O modernismo brasileiro: arte e política. *ArtCultura*, Uberlândia, v.9, n.14, p.115-125, jan.-jun. 2007.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Cidades Capitais do Século XIX: Racionalidade, cosmopolitismo e transferência de Modelos/ Heliana Angotti Salgueiro (org). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SIRINELLI, Jean- François. Os intelectuais. In: RÉMOND, RENÉ. (org.) *Por uma história política*. Tradução Dora Rocha. - 2.ed.- Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

VELLOSO, Monica Pimenta. *História e modernismo* - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção História &... Reflexões, 14)

VIEIRA, Ivone Luzia. Emergência do modernismo. In: RIBEIRO, Marília Andrés e Silva, Fernando Pedro (orgs.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.

VIEIRA, Ivone Luzia. *O modernismo em Minas: Salão do Bar Brasil*. Catálogo da Exposição. Museu de Arte de Belo Horizonte e Casa do Baile, Pampulha; Museu de Arte Contemporânea da USP e Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1986.

Fontes:

“Exposição de arte mineira”. FOLHA DE MINAS, Ed.572, p.3, 28 de agosto de 1936.

SALLES, Fritz Teixeira. A exposição de arte. FOLHA DE MINAS, Ed.580, p.5, 06 de setembro de 1936.

“Inaugura-se hoje a brilhante mostra de arte mineira”. FOLHA DE MINAS, Ed. 583, p.11, 10 de setembro de 1936.

“Uma exposição de arte moderna que se inaugura”. FOLHA DE MINAS, Ed. 584, p.4, 11 de setembro de 1936.

“Revelação”. FOLHA DE MINAS, Ed. 586, p.3, 12 de setembro de 1936.

“O enorme sucesso do salão dos artistas modernos”. FOLHA DE MINAS, Ed. 589, p.4, 16 de setembro de 1936.

SILVA, Jair. Subterrâneo dos artistas. FOLHA DE MINAS, Ed. 591, p. 3, 18 de setembro de 1936.

DINIZ, Dimitrieff. A exposição de arte moderna. FOLHA DE MINAS, Ed. 593, p.5, 20 de setembro de 1936.

“Encerrada a exposição de arte moderna”. FOLHA DE MINAS, Ed. 597, p.4, 25 de setembro de 1936.

Resenha

OLIVEIRA, Laura Nogueira (org.).

Ouvir para contar: memórias de alunos negros do Curso Técnico em Química CEFET-MG de 1964 a 1978.

Belo Horizonte: CEFET-MG, 2015. 124p.



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1722>

Fábio Liberato de Faria Tavares

Mestre em Educação pelo CEFET-MG

fabioliberatobh@yahoo.com.br



Recebido em: 07/12/2015 – Aceito em 23/06/2016

Neste livro, são apresentados o resultado de pesquisas, que se iniciaram no Arquivo Geral do CEFET, com o levantamento de dados acadêmicos e sociais dos alunos matriculados no curso técnico de Química Industrial da Escola Técnica de Belo Horizonte, desde o ano de 1964, quando ocorreu a sua fundação, até 1978, às vésperas da alteração de nome e perfil da Escola Técnica, com o oferecimento de graduações, como a de engenheiro de operações. Na primeira etapa do trabalho, foi verificado que no período escolhido pelos pesquisadores, ingressaram na Escola 752 alunos no turno diurno, e desses, apenas 49 eram negros e um número ainda menor (26) conseguiu se diplomar. Já no período noturno, houve a entrada de 473 estudantes, sendo 42 negros e um número ainda menor de diplomados: 16.

A partir deste levantamento foi montado o projeto de História Oral “*Ouvir para contar – construção de um acervo de memórias de alunos (as) negros diplomados pelo Curso Técnico de Química Industrial da Escola Técnica Industrial, da Escola Técnica Federal de Minas Gerais, atual CEFET-MG, de 1974 a 1978*”¹. Com a ajuda do Conselho Regional de Química (CRQ-MG), foram feitos contatos com ex-alunos negros e oito se dispuseram a dedicar parte do seu tempo ao projeto. É perceptível ao longo das entrevistas que a oportunidade que essas pessoas tiveram de fazer um curso técnico de qualidade numa tradicional instituição de ensino, abriu para esses jovens negros excelentes oportunidades de inserção no mercado de trabalho e conseguiram dessa forma uma ascensão econômica e social, numa posição ímpar, comparada com a esmagadora maioria dos negros brasileiros naquele momento, e infelizmente, mesmo na atualidade. Um bom exemplo é a declaração do ex-aluno Sebastião Eustáquio de Jesus sobre o resultado de seus estudos na Escola.

Deixamos de ser favelados. Isso era 1970 e eu tinha três anos de formado. Então, em apenas três anos eu consegui mudar o padrão de vida da minha família e ter casa própria (p. 29).

É interessante observar que, embora todos tenham ressaltado os bons momentos vividos dentro da instituição, a passagens desses jovens negros pela Escola Técnica não

¹ O projeto contou com financiamento da FAPEMIG e teve como orientadoras Laura Nogueira Oliveira e Marina do Nascimento Neves. Como bolsistas participaram Adriana Rodrigues Gonçalves, Nardele Aparecida Chaves Silva (ambas do curso de Letras do CEFET-MG) e Bárbara Santana Braz (aluna do curso Técnico em Química da mesma instituição).

foi isenta de tensões. “Brincadeiras” de cunho racista e mesmo perseguições abertas ocorreram, como demonstram os exemplos a seguir. O primeiro trata-se de uma série de situações vexatórias as quais o aluno Aluízio Domingos Sant’Ana foi exposto por um professor.

Fui arguido em todas as aulas desse professor. Ele falava que sorteava o número do aluno que iria ao quadro, mas só saía eu [...]. Ele me deu muitos zeros e até ria muito com a turma (p.55).

Em outra situação, o mesmo ex-aluno descreveu que tinha estudado muito para uma prova, entretanto a nota havia sido muito abaixo do esperado, o que causou desconfiância. Ele procurou o coordenador do curso e o professor em questão foi obrigado a fazer uma nova correção onde sua nota aumentou e permitiu a sua aprovação. Antônio Carlos de Almeida Costa, outro ex-aluno cita que: “[...] os colegas falavam do meu cabelo e de outros meninos negros não precisavam ser penteados” (p. 67).

A metodologia utilizada na pesquisa foi a história oral, que permite a construção de uma história mais democrática e consciente, ao dar voz a quem normalmente não teria². Como defende Daphne Patai:

Não há vidas sem sentido, e não há histórias de vida sem significado. Existem apenas histórias de vida com as quais não (ainda) nos preocupamos e cujas revelações (incluindo aquelas de estonteante trivialidade) permanecem-nos, por essa razão, obscuras (2010, p. 19):

Além disso, a história oral permite preencher lacunas que muitas vezes a documentação escrita não consegue. A forma como as narrativas foram transcritas facilita a leitura, tornando-a bastante agradável. É uma obra que atende não apenas os que se interessam pela história da Química no Brasil, mas principalmente aos que querem mais informações sobre a questão racial em nosso país.

Referências:

PATAI, Daphne. *História oral, feminismo e política*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

TAVARES, Fábio Liberato de Faria. História oral: um importante instrumento para o trabalho com gênero e história da cultura afro-brasileira. In: *Revista de História Bilros*, v. 2, p. 192-197, 2014. Disponível em: <http://seer.uece.br/?journal=bilros&page=article&op=view&path%5B%5D=963&path%5B%5D=906> Acesso em 20 jun. 2016.

²Disponível em: TAVARES, Fábio Liberato de Faria. História oral: um importante instrumento para o trabalho com gênero e história da cultura afro-brasileira. *Revista de História Bilros*, v. 2, p. 192-197, 2014.

A SAGA DA ATIVIDADE SINFÔNICA EM BELO HORIZONTE.



<http://coi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1874>

Gustavo Aníbal Nápoli Villalba

Mestre em Música pela UNIRIO

Professor da Escola de Música da UEMG

gustavoboe@hotmail.com



Recebido em: 03/07/2016 – Aceito em 30/07/2016

Resumo: Este artigo representa uma síntese do primeiro capítulo de minha tese de doutorado em História Social da Cultura defendida na Universidade Federal de Minas Gerais, tendo como objetivo analisar historicamente as origens e consolidação da atividade sinfônica em Belo Horizonte e seus desdobramentos em termos de gestão. A rigor, pretende-se constatar que, junto à visão de modernidade que se denotava com a criação da nova capital e o advento de uma época auspiciosa, a incorporação da atividade sinfônica à cultura mineira foi um modelo entendido pela intelectualidade brasileira como sinônimo de sofisticação e progresso, condizente com a melhoria da cultura no Estado.

Palavras-chave: Orquestra Sinfônica, Modernidade, Belo Horizonte, Políticas públicas para a Cultura.

Abstract: This article represents a synthesis of the first chapter of my doctoral thesis in Social History of Culture defended at the Federal University of Minas Gerais, aiming to analyze historically the origins and consolidation of symphonic activity in Belo Horizonte and its consequences in terms of management. In fact, we intend to see that, with the modern view that is denoted with the creation of new capital and the advent of an auspicious time, the incorporation of symphonic activity to the mining culture was a model understood by Brazilian intellectuals as synonymous of sophistication and progress, consistent with the improvement of culture in the state.

Keywords: symphony orchestra, modernity, Belo Horizonte, public policies for culture.

Introdução

Este artigo representa uma síntese do primeiro capítulo de minha tese de doutorado em História Social da Cultura defendida na Universidade Federal de Minas Gerais. A pesquisa, em sua totalidade, foi direcionada para compreender que tipo de valores e desdobramentos se associaram historicamente às origens e consolidação da atividade sinfônica em Belo Horizonte, revelando os muitos caminhos que foram trilhados até se chegar à criação da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Nossa hipótese considerou que o desejo de ter uma orquestra sinfônica “permanente” na cidade esteve associado ao sonho de Juscelino Kubitschek, na sua passagem pela prefeitura de Belo Horizonte (1940-1945), de criar um Complexo Cultural como parte do processo de fortalecimento do espírito de modernidade que a nova capital mineira¹ pretendia alcançar, associando arquitetura, política e música como tripé para que o Estado de Minas Gerais se destacasse não só política e economicamente, mas também na área

¹Data de fundação de Belo Horizonte: 12/12/1897.

cultural.

Segundo Bahia (2001), a arquitetura, como motor do progresso e manifestação protagonista da modernidade, se fez presente dentro do projeto político de Juscelino, transformando uma Belo Horizonte quase provinciana numa sociedade moderna, não apenas com intervenções materiais de reestruturação urbana como também no âmbito de conceitos e ideias. Nesse sentido, estar na vanguarda exigiu dos gestores de Belo Horizonte, como retrata Bauman (2013), compor, descompor e recompor as instituições e suas edificações arquitetônicas como rápida resposta exigida pela modernização, enquanto a atividade musical estava sendo edificada.

Desde o início do século XX, uma tradição musical foi sendo construída em Belo Horizonte de acordo com os moldes europeus, ainda que não tão presente quanto nas outras capitais como Rio de Janeiro e São Paulo, onde teatros majestosos eram erguidos. Porém, na cidade mineira, uma série de teatros provisórios foram incorporados até se chegar ao pequeno Teatro Municipal (1909), numa tentativa de criar um ponto de referência de vida cultural.

Mais tarde, a venda do antigo Teatro Municipal, na década de 1940, considerado obsoleto e já fora dos padrões modernos permitiu abrir novos horizontes para a renovação da jovem capital mineira. Batizado como Palácio das Artes, o projeto de construção do novo Complexo cultural encomendado ao arquiteto Oscar Niemeyer sobre o maior eixo da cidade (a Av. Afonso Pena), viria substituir o antigo Teatro Municipal.

Após décadas de espera, finalmente em 1971 o complexo cultural pôde ser terminado, inaugurando uma nova fase na cultura mineira. As perspectivas em torno da inauguração do Palácio das Artes desenharam um papel decisivo na criação em 1976 da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG) - um dos corpos artísticos estáveis² da Fundação Clóvis Salgado, instituição à qual esteve sempre vinculada - pela iniciativa do então governador Antônio Aureliano Chaves de Mendonça através da Lei 6.862, estando o país ainda sob o domínio dos governos militares. Dessa forma, o Palácio das Artes transformou-se na sede da OSMG e seu palco principal. A implantação da OSMG coincidiu com a criação da Fundação Nacional de Artes (Funarte), em 1975, no Rio de Janeiro e a elaboração do projeto Orquestras cuja finalidade era contribuir para a melhoria e a criação de orquestras sinfônicas pelo país.

A atividade sinfônica representa o fruto de um processo que se deu ao longo do tempo na sociedade e na cultura e a culminância do desenvolvimento de quatro séculos do pensamento musical. Destaca-se entre as instituições ocidentais que tiveram uma atuação mais significativa na sua evolução cultural. Ela está relacionada ao modernismo, sendo uma arte social e coletiva, ícone complexo de nossa civilização, união entre ciência, tecnologia e beleza, combinação de design especializado e marketing eficaz capaz de atingir perfeição e virtuosismo. O semicírculo sinfônico foi sendo construído aos poucos e se desenvolveu mediante a experimentação e a fusão de diferentes elementos acústicos e timbres variados, atingindo uma metamorfose que resultou na criação de um gigantesco instrumento homogêneo. Símbolo de cultura urbana e burguesa trazida pela colonização europeia e transplantada em terras tupiniquins, a arte orquestral encontrou terreno fértil e todos os ingredientes para o desenvolvimento de uma história da música validada pelo reconhecimento da sociedade brasileira. Uma parte importante do desenvolvimento musical brasileiro deve seu florescimento à atividade sinfônica, como pode ser constatado pelo grande número de compositores que dedicaram boa parte de sua produção a esse gênero.

A força das orquestras sinfônicas refletiu o movimento cultural europeu e a valiosa conexão do Brasil com o velho continente. A Europa constituiu o destino dos instru-

²"Corpos estáveis" são conjuntos profissionais artísticos - geralmente orquestra, coro e corpo de baile - vinculados a uma determinada instituição cultural pública e mantidos pelo poder público; todos com estrutura estabelecida, orçamento aprovado, profissionais concursados ou contratados, para participar de uma agenda de produções culturais durante todo o ano. A ideia da criação de Corpos estáveis aconteceu no Teatro Municipal de Rio de Janeiro, em setembro de 1931 e foi copiada do Teatro Colón da Argentina.

mentistas que procuravam um aperfeiçoamento musical com os grandes mestres que, estimulados desde os tempos do imperador D. Pedro II e, posteriormente pelos programas vinculados às políticas públicas para a cultura, formaram a base do progresso técnico e artístico que foi crescendo até chegar aos níveis atuais.

1 - Um novo território, um novo tempo, indo do provisório ao permanente.

Belo Horizonte, imaginada como “cidade-espetáculo”, embora planejada para atender às demandas da vida moderna e dar início a um novo padrão cosmopolita de vida social e cultural para os mineiros, teve na elaboração do ordenamento territorial da cidade, maior preocupação com o trabalho do que com o lazer. Por tal motivo, a cidade nasceu pequena, com uma infraestrutura carente de teatros e espaços alternativos onde os músicos pudessem atuar.

Sob esse ponto de vista, a configuração, a estruturação e a apropriação do espaço urbano deixaram de lado a cultura, que permaneceu limitada por um longo período. Desta forma, a construção de um teatro – base física das atividades artísticas –, que poderia ter sido incluída no projeto da Praça da Liberdade, não se apresentou como prioridade e foi negligenciada. No início, restou, portanto, apenas o Parque Municipal como espaço de lazer planejado na cidade – local que, nos anos iniciais, acabou se transformando em espaço privado da elite.

Sem ter herdado a importância internacional de Ouro Preto, a incipiente cidade foi se erguendo em meio a um canteiro de obras, atraindo pessoas de todos os quadrantes do estado, além de estrangeiros, majoritariamente italianos. A República despertava anseios de cultura, progresso e civilização e, apesar das precárias condições, ocorriam saraus (ao piano, cantados em italiano, francês e alemão),³ recitais literários⁴, eventos cívicos e religiosos, funções de circo, musicais ou teatrais em “palcos improvisados” em praças e coretos da cidade. Um velho rancho de tropas da época do antigo arraial, localizado próximo à igreja da Boa Viagem, funcionava como local de teatro.

Ainda que tímida pela falta de músicos habilitados de formação, a música erudita de tradição europeia se fazia presente por meio de formações camerísticas (duos, trios, quartetos) e invariavelmente na apresentação de coros infantis compostos por alunos das escolas primárias. Bem diferente da realidade aristocrática do séc. XVIII europeu, em que a nobreza e o clero tinham papéis preponderantes na contratação de orquestras e manutenção de músicos, a sociedade mineira formulou outros mecanismos mediante pagamentos por serviço. Nesta época o objetivo maior era educar as sensibilidades do público e atrair sua atenção, para que a chamada música erudita obtivesse maior penetração junto à sociedade.

Para incrementar o estilo de vida civilizada e cosmopolita e dotar a metrópole de uma vida culturalmente diversificada, no final de 1895 a cidade já podia contar com seu primeiro (mas também precário) “Teatrinho Provisório”, localizado na então Rua do Sabará. Abílio Barreto, destacado historiador da cidade, assim descreve o lar temporário do teatro: “[...] tosco barracão térreo, coberto de zinco, desprovido do menor conforto, e sem qualquer vestígio de bom gosto” (BARRETO, 1950, p. 121).

Ainda segundo Barreto, o Teatro Provisório foi demolido em 22 de julho de 1897, deixando a cidade sem nenhuma construção destinada a abrigar uma casa de espetáculos. Como paliativo, os recitais e demais apresentações eram realizados em locais improvisados.

³As canções populares, em português, eram chamadas de “música de preto”. Alberto Nepomuceno, que inseriu o reco-reco na sinfonia, também foi o primeiro a propor música de salão em português. Criou uma campanha com a frase “Não tem pátria o povo que não canta em sua língua”. Disponível em: <http://coligacaopoetica.blogspot.com.br/2013/05/musica-erudita-nao-e-mais-exclusividade.html> Consulta em 06/05/2015

⁴Até hoje se faz referência às apresentações operísticas utilizando o termo recitas.

Nos tempos lentos da cidade, início da nova capital, quando as crônicas dos jornais denominavam Belo Horizonte de “tediópolis” e “poeirópolis”, o lazer começou a fazer parte da vida das pessoas e o tempo de não-trabalho e de reposição das energias físicas foram percebidos como uma necessidade social.

Monteiro Lobato relata a seguinte impressão sobre a reclusão familiar quando visitou Belo Horizonte:

Extrema escassez de gente pelas ruas larguíssimas, a cidade semi-construída, quase que apenas desenhada a tijolo, no chão, um prédio aqui outro lá, tudo semi-feito – e a tudo envolver um pó finíssimo e finissimamente irritante [...] Não havia povo nas ruas. Os passantes, positivamente funcionários que subiam e desciam lentamente, a fingir de transeuntes. Transeuntes públicos. Daí o sono que dava aquilo. Uma semana passada lá deixava a impressão de meses (LOBATO, 1947, p.220).⁵

Na virada do século XX, a rua se torna então um lugar atrativo para o convívio social e, aos poucos, o *footing*, a *garden party* e a ida ao teatro e cafés tornam-se coisas rotineiras. Afinal, a sociabilidade, até então confinada ao núcleo doméstico, e as experiências da modernidade, sejam elas sociais, culturais ou políticas, tinham que acontecer no espaço público da cidade - espaços de que a nova capital dispunha como poucas cidades brasileiras.

A música de banda no coreto do parque representou a quebra de marasmo diário, de aproveitamento do uso recreacional do tempo livre, proporcionando momentos de alegria e prazer para seus habitantes com um vasto repertório de chorinhos, marchas e dobrados. Nesse sentido as trocas culturais, fundamentais para o desenvolvimento humano por complementarem o trabalho, e as demais atividades sociais, ocorriam como privilégio diário de imitação coletiva nas áreas livres destinadas à recreação, ao ócio e ao convívio, destacando que o lazer estava relegado ao aproveitamento espontâneo de espaços livres ociosos (YURGEL, 1983).

O Parque Municipal,⁶ encomendado ao arquiteto e paisagista francês Paul Villon, teve influência romântica inglesa e foi inspirado nos parques franceses da *belle époque*, com roseiras e coreto. O projeto previa a construção de um cassino, um restaurante e um observatório meteorológico e contava com uma área 3 vezes maior que a atual. Ponto de referência para eventos (assim como a Praça da Liberdade) e símbolo do coração da cidade, segundo Camilo Sitte,⁷ lentamente o espaço se transformou em um dos lugares preferidos da elite que, estimulada pela imprensa, assistia à animação das bandas durante as festas e retretas. Ainda entre as atividades recreativas da cidade era inaugurado, em janeiro de 1898, o Velo Club, construído onde hoje está o Teatro Francisco Nunes.

À medida que a cidade foi acolhendo a música dentro de seu tecido urbano, a cultura erudita foi deixando a praça para abrigar-se em espaços fechados ou fixos – ou, como afirma Camilo Sitte, a modernidade alterou as relações entre o homem e o espaço, trocando os espaços públicos pelos recintos fechados, em um fenômeno irremediável. A cidade do Rio de Janeiro, como capital, irradiava para o resto do país as

⁵LOBATO. Monteiro. Belo Horizonte – Uma cidade certa. Revista Social Trabalhista. 12 dez.1947.p. 220. Segundo informações da Revista Social Trabalhista, a crônica havia sido publicada no Correio Paulistano, há dez anos; não há, no entanto, referência precisa da data. Quanto à data da visita do escritor a Belo Horizonte, Monteiro Lobato menciona apenas que ocorrera “ao tempo em que Artur Bernardes se elegia presidente da República”, provavelmente em 1921 ou 1922. Na ocasião, relata Lobato, em resposta à pergunta de Bernardes sobre o que achara de Belo Horizonte, respondeu-lhe: “Uma cidade de 500 mil habitantes, dos quais 450 mil estão veraneando não sei onde – aqui é que não estão”.

⁶Primeira área de lazer e contemplação da cidade, o Parque Municipal Américo Renné Giannetti foi inaugurado em 1897, na antiga Chácara do Sapo, onde residia o engenheiro Aarão Reis, responsável pelo planejamento da nova capital. Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=831846> Acesso em: 09/05/2014

⁷Camilo Sitte (Viena, 17 de abril de 1843 — Viena, 16 de novembro de 1903) foi um arquiteto e historiador da arte austríaca, diretor da Escola Imperial e Real de Artes Industriais de Viena. Foi o autor do estudo urbanístico: Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos (“Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen”) onde, através de uma análise das cidades na história, Sitte propõe reavaliar a cidade através de seus espaços existentes, principalmente suas praças. Sua obra será fonte de inspiração para Patrick Geddes e Lewis Mumford. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Camillo_Sitte Acesso em: 15/08/2015

⁸O Club Rose, era liderado pela Sra. Rosinha Sigaud. Talvez o mais sofisticado de sua época, compunha-se basicamente de senhoras e senhoritas da mais alta classe da sociedade mineira. A festa inaugural foi realizada nos salões do Palácio da Liberdade, sede administrativa e residência oficial do presidente do estado de Minas Gerais e sua família.

principais tendências da moda, bom gosto e comportamento social e, por esta razão, o projeto de modernização de Minas Gerais tinha como referência a capital da República. A criação de clubes de estilo inglês, construídos por iniciativa de particulares, também era uma das características do ambiente musical carioca. Tais clubes promoviam recitais e concertos e alguns mantinham até orquestras próprias.

Além de servirem como ponto de encontro da elite, intelectuais e políticos, nestes espaços aconteciam saraus com boa música e banquetes exuberantes. Os locais que funcionaram durante a *belle époque* da nova capital mineira e abrigaram apresentações musicais foram: o pioneiro Clube das Violetas, o Clube Rose⁸ (inaugurados em 1898), o Clube Edelweiss, o Clube Schumann, o Elite Club, o Clube Bello Horizontino (inaugurados em 1904) – hoje Museu Inimá de Paula –, o Clube Crysânthemo, o Recreativo União Operária, o Operário Nacional e o Club Sportivo 17 de Dezembro (inaugurados em 1895) (REIS, 1993).

Outros espetáculos eram organizados pela iniciativa particular de músicos profissionais ou amadores, mediante a compra de ingressos nos salões do Grande Hotel, do Palacete Steckel⁹ e em alguns prédios públicos, como os do Senado e da Câmara dos Deputados.¹⁰

O Salão do Grande Hotel serviu de palco para a primeira apresentação camerística da nova capital, sendo apreciado por um grupo de seletos convidados (PENNA, 1950, p. 33).

Em 1899, um prédio antigo na paisagem teatral da cidade, na Avenida do Comércio (atual Avenida Santos Dumont), foi transformado no novo Teatro da Cidade, mas este também não durou muito tempo. A prefeitura da nova capital mineira recebeu neste ano a sugestão do industrial e construtor português de edificações públicas, Francisco Soucasaux¹¹, para a construção de um novo teatro. A sugestão foi aceita e o Teatro Soucasaux foi construído na Rua da Bahia, com inauguração no dia 20 de dezembro de 1899. O Teatro Soucasaux teve construção simples, mas cumpriu sua finalidade durante vários anos, até ser demolido, em 1906, em decorrência da morte de seu idealizador, ficando a cidade novamente desprovida de um espaço destinado exclusivamente às suas manifestações artísticas e musicais.¹² O Instituto de Educação de Minas Gerais, criado em 1906, passou a ser palco de apresentações musicais, dando à cidade mais um espaço destinado à música.

Nesses primeiros anos da cidade, as bandas passaram a ser identificadas como reminiscências do passado e as preferências se encaminharam para a formação orquestral. A população testemunhou o nascimento de várias orquestras de salão que, atuando em diversos locais, ajudaram a consolidar a música em Belo Horizonte, aproximando gradualmente a música erudita da parcela mais sofisticada da sociedade: a Orquestra do Clube das Violetas, fundada e regida pelo maestro José Ramos de Lima; a Orquestra do Clube Schumann, a Orquestra do Cinema Comércio, regida por Juvêncio Júnior, a Orquestra do Cine Paris, regida por Justino da Conceição; a Orquestra “Acadêmica” de Ernani Agrícola, a Orquestra dos maestros Vicente F. do Espírito Santo e José Nicodemos e a Orquestra da empresa de Cinema Gomes Nogueira (BARRETO, 1953, p. 172).

Estas instituições não possuíam, em geral, um número fixo de integrantes, formando-se de acordo com o repertório, com músicos pagos por serviço. Além delas, havia um grande número de orquestras de baile que, como o nome indica, atuavam nas festas da sociedade local.

Segundo Cruz e Vargas (1989), o Clube das Violetas destaca-se por ser o primeiro

⁹O clube de maior importância social à época foi o Clube das Violetas. Localizava-se no Palacete Steckel, Rua Guajajaras, 176; posteriormente sede da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

¹² Revista Minas Faz Ciência Nº 31 (Set. a Nov. de 2007).

¹⁰Gouthier, Juliana. Publicado em Jornal “O Tempo” de 22/11/08.

¹¹Francisco Soucasaux nasceu em Barcelos, Portugal. Pintor, fotógrafo, cineasta, empresário e construtor veio para o Brasil ainda jovem, fixando-se no Rio de Janeiro, onde foi responsável pela construção de vários prédios. Transferiu-se para Belo Horizonte em 1894, onde dirigiu a serraria e carpintaria da Comissão Construtora, atuando na edificação de várias obras públicas, como a Estação General Carneiro (demolida), o antigo Fórum (atual Instituto de Educação) e o Palácio do Congresso (demolido).

Teve atuação diversificada no plano cultural da capital, produzindo pinturas, fotografias e construções. Idealizou um álbum de fotografias de Minas Gerais e foi responsável pelas primeiras filmagens do estado. Maiores detalhes sobre a ligação de Francisco Soucasaux com a cidade de Belo Horizonte encontram-se registrados na publicação “Oitocentos. Inter-câmbios Culturais entre Brasil e Portugal. Tomo III” de autoria de Arthur Valle, Camila Dazzi e Isabel Portella. 2ª edição. Rio de Janeiro: CEFET, 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/800/tomo3/index_arquivos/Oitocentos%20Tomo%203%20-%202034.pdf

Acesso em: 16/08/2015.

¹²Revista Minas Faz Ciência Nº 31 (Set. a Nov. de 2007).

do gênero na capital, fundado no ano de 1898, na residência do comerciante e artista plástico alemão Frederico Antônio Steckel. Sua principal atividade era a promoção periódica de concertos vocais e instrumentais. As experiências musicais oferecidas pelos clubes estimulavam a formação de conjuntos de câmara e essas experiências camerísticas representavam um treinamento e aprimoramento técnico para um futuro trabalho sinfônico, além de oportunidades de sobrevivência.

Com relação às iniciativas de oferta de concertos destacam-se as figuras pioneiras do Maestro Francisco Flores e do violinista Antônio Sardinha. Os eventos realizados nos salões da Câmara dos Deputados tinham por finalidade angariar recursos para a construção da sede de uma Escola Livre de Música e, finalmente, em 1901, foi fundada por Francisco Flores a primeira escola dedicada ao ensino de música em Belo Horizonte.

Segundo relatado no jornal Minas Gerais de 12 de dezembro de 1947, Belo Horizonte passou a ter, em 1916, uma orquestra sinfônica, quando o maestro Flores, contando com seus alunos e convidados, conseguiu fundar a Sociedade de Concertos Sinfônicos, que, no entanto, devido à falta de recursos, passou a atuar apenas esporadicamente (JORNAL MINAS GERAIS, 1947, p.11).

1.1 - O cinema: a verdadeira coqueluche da capital.

O cinema nunca foi totalmente mudo. Além do trabalho de fundo musical dos filmes mudos, destacando gestos, enfatizando mudanças de humor e criando climas, os músicos (hoje denominados *tappeurs*) tinham a oportunidade de entreter o público na sala de espera e nos intervalos das sessões, com repertórios que rompiam as barreiras entre o erudito e o popular (TINHORÃO, 1972).

Em 1906, com a instalação das primeiras casas fixas de exibição cinematográfica a vida cultural da cidade começou a mudar. Dentre outros aspectos, as orquestras de cinema passaram a constituir um importante mercado de trabalho para os músicos da cidade, até então limitados aos concertos nos salões da elite sociocultural de Belo Horizonte e às bandas de música. O acompanhamento dos filmes consistia em um conjunto de músicas, improvisações, compilações e adaptações às imagens em movimento e o repertório tocado durante a projeção era menos importante do que a necessidade de encobrir o silêncio – algo que não ocorria com a execução na sala de espera, que tinha maior destaque (GALDINO, 1983).

A empresa José Poni & Teotônio Caldeira instalou o primeiro cinematógrafo da cidade, no Teatro Paris. Nessa primeira década do século o cinema era destinado apenas à alta sociedade, sendo, no entanto, logo popularizado, quando as salas tornaram-se consideravelmente maiores. Os cinemas espalharam-se por toda a região central da cidade: Cinema Avenida (inaugurado em 1910), Parque Cinema (inaugurado em 1911), Cine Odeon (inaugurado em 1912), Cinema Lagoinha (inaugurado em 1913) e Cinema Floresta (inaugurado em 1915).

As orquestras e bandas eram indispensáveis tanto nos intervalos para troca de fitas quanto na sonorização dos filmes, naquela época mudos. O prestígio desses conjuntos musicais era de tal ordem que o Cine Odeon, em 1914, possuía orquestra própria, regida por Henrique Passos, o mesmo maestro da Sociedade Musical Carlos Gomes (SOCIEDADE MUSICAL CARLOS GOMES, 1995, p.29).

A dinâmica musical alterou-se de forma definitiva a partir de 1926, com a descoberta da gravação sincronizada de música sem diálogos empregada pela primeira vez no filme Don Juan e, no ano se-

guinte, no filme *The Jazz Singer*, considerado o primeiro *talkie* cinematográfico, livrando os empresários dos custos de manutenção das orquestras de cinema.

Em 21 de outubro de 1909, foi celebrada, no espaço central da cidade e com grande alegria, a inauguração do Teatro Municipal, construído pelo engenheiro José Verdussem, no mesmo local onde havia funcionado o Teatro Soucasaux – na união entre a rua Goiás e a rua da Bahia. Durante os trinta anos que se seguiram, o teatro foi o palco principal das manifestações artísticas da capital.

Uma das marcas da modernidade é a presença de prédios antigos ou históricos ao lado de construções modernas, às vezes mesmo substituindo os antigos pelos novos, numa espécie de aceleração temporal da destruição: “gestos concomitantes que assinalam sua ação: destruir para poder criar” (SANTOS, 1975, p. 215). Seguindo esse caminho, no ano de 1941, o Teatro Municipal, que esperava uma reforma, foi colocado em leilão, a contragosto da opinião de grande parte da população, pelo prefeito Juscelino Kubitschek (1940-1945), sendo então adquirido por Juventino Dias¹³, proprietário da empresa Cine Teatral Ltda., que o transformou no lucrativo Cine Metrôpole, inaugurado em 7 de maio de 1942.

Segundo Bernardo Moraes da Mata Machado, a imprensa de Belo Horizonte, acostumada a tratar o antigo Teatro Municipal de forma pejorativa com os apelidos de velho casarão ou velho pardieiro da rua Goiás, passou a lamentar a ausência de uma casa de espetáculos na capital. Os jornais da época referiam-se a Belo Horizonte como a capital sem teatro: “hoje, que não temos nenhum teatro, é que sabemos o quanto dói uma saudade” (MACHADO, 2002, p.12).

O edifício do Teatro Municipal foi reformado pelo arquiteto Raffaello Berti, que preservou a fachada *art déco*, dando-lhe toques de modernidade nas acomodações, que passaram a contar com ar condicionado, poltronas estofadas e equipamentos de última geração para a exibição de filmes. No entanto, vítima da especulação imobiliária em decorrência da sua localização central, a sala ligou seu projetor pela última vez no dia 27 de maio de 1983, deixando o antigo Teatro Municipal, em melancólico cenário de destroços de uma memória descartada e evidência da desconstrução da própria história. Demolido em 1983, apesar de tombado¹⁴ pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA), o prédio deu lugar a uma agência do Banco Bradesco. Sua destruição representou enorme perda para o patrimônio cultural e ambiental da cidade, acarretando a mutilação de uma importante referência simbólica local.¹⁵

1.2 - A Modernidade musical e o rádio.

A década de 1930 foi um período de mudanças significativas nos rumos do Brasil. Foi marcada, também, pela era do som no cinema e pela popularização do rádio como veículo de comunicação, sendo, portanto, um marco na formação da cultura de massa. No final desta década surgiram no Brasil as primeiras orquestras sinfônicas financiadas pelo poder público.

Em Belo Horizonte surgiram os rádios Mineira (inaugurada em 1927), Inconfidência e Guarani (inauguradas em 1936). Enquanto os músicos eram dispensados dos cinemas, o fenômeno da radiofonia representava uma concorrência na disputa do público e uma conquista da música no ambiente doméstico –, sem sair das residências o público podia agora ouvir os cantores populares acompanhados pelas orquestras dos rádios. A Rádio Inconfidência foi fundada em 3 de setembro de 1936, funcionou em um dos espaços mais elegantes de Belo Horizonte: a Feira Permanente de Amostras, onde

¹³Juventino Dias (Pedro Leopoldo, Minas Gerais, 13 de março de 1884 - 8 de janeiro de 1976) Empresário e “coronel” mineiro, foi o fundador de um conglomerado financeiro encabeçado pela Companhia de Cimento Portland Cauê (atualmente parte da Camargo Corrêa). Casou-se duas vezes e deixou 15 filhos. Morreu de um acidente vascular cerebral aos 91 anos em 1976.

¹⁴Todos os monumentos ou prédios tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN, são registrados no chamado “Livro Tombo”. A expressão já era usada em Portugal possivelmente desde antes de 1375, quando o rei D. Fernando fundou o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa.

¹⁵PLAMBEL – Planejamento da Região Metropolitana de Belo Horizonte. A estrutura urbana da RMBH: o processo de formação do espaço urbano. Belo Horizonte, 1986. Vol.1.

hoje se encontra a Rodoviária.

Martins (2008) observa que a proposta era unir as várias partes do Estado de Minas Gerais, que naquela época possuía um correio deficiente, péssimas estradas e mais de 500 municípios isolados da capital. Como o governo não dispunha de verba para o projeto, foi solicitado a cada prefeitura que fizesse uma doação. As doações superaram em muito as expectativas e o arrecadado permitiu criar, além da rádio, um auditório, quatro orquestras fixas (entre 1949 e 1972) – a clássica ou sinfônica, a de danças, a típica e a de cordas –, o *casting* de cantores masculinos e femininos com 2.360 arranjos exclusivos escritos para seus intérpretes, rádio-teatro e uma telenovela. O dinheiro era tanto que o maestro Guido Santórsola chamou muitos músicos uruguaios para integrar essas orquestras. As orquestras da rádio foram dirigidas pelos maestros Mario Pastore, José Felipe Torres, José Ferreira da Silva, Hely Drummond Ferreira, Moacir Pontes, Arthur Bosmans e Djalma Pimenta.

Quando o arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer retornou vindo de Nova York, em 1940, foi apresentado a Benedito Valadares, então governador, que impressionado pelas novas ideias encomendou-lhe um projeto de cassino à beira do novo lago artificial da Pampulha. Nas reuniões de Niemeyer com o então jovem prefeito Juscelino Kubitschek, este lhe propõe a criação de um bairro residencial de alto nível, de um iate clube de elite, uma casa de baile e outra para espetáculos, um hotel (que não foi realizado), parques públicos e uma igreja. O Cassino, que foi entregue em 1942, e o conjunto arquitetônico em torno da Pampulha deram à arquitetura brasileira um status internacional, além de abrir um novo mercado de trabalho para os músicos.

Assim que foi inaugurado, o primeiro Cassino da cidade, atual Museu de Arte da Pampulha, passou a atrair jogadores de todo o Brasil. Como o responsável pelo Cassino era o sr. Joaquim Rolla, o mesmo administrador do cassino da Urca, no Rio de Janeiro, e do cassino do palácio Quitandinha, em Petrópolis, Belo Horizonte recebeu algumas das maiores atrações de shows musicais internacionais, contando com o complemento de músicos locais. No entanto, os tempos de glória do Palácio de Cristal – como era conhecido o Cassino da Pampulha – duraram pouco: em 30 de abril de 1946, durante o governo do General Gaspar Dutra, o jogo foi proibido em todo o Brasil, passando a edificação a funcionar como Museu em 1957, dentro de uma política nacional estimulada por Assis Chateaubriand.

Oposta ao Cassino, do outro lado da Lagoa, foi construída a Casa do Baile, edifício de forma arredondada seguindo as curvas da Lagoa. Sobre uma ilha, com parte das paredes em vidro e orientada para a lagoa, esse complemento da modernidade ligada à arte era o local onde acontecia o *dancing* reservado aos assíduos setores mais populares de Belo Horizonte e onde se apresentavam as orquestras de baile.

A década de 1940 foi marcada pela eclosão da era do *swing*, tendo como referência as orquestras de baile de Glenn Miller e Benny Goodman, conhecidas através do cinema. A vida social de Belo Horizonte passou então a girar em torno do Cassino da Pampulha, do Iate Clube, dos coquetéis dançantes no Clube da Ressaca aos domingos e das recepções no Clube Central, mais tarde Automóvel Clube, lugares todos onde os músicos ganhavam seus sustentos (SECRETARIA DE CULTURA, 1995).

1.3 - A falta de sintonia e a falta de sinfonia.

A orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos funcionou até 1925 na Escola Livre do Parque Municipal (depois Instituto Municipal de Administração e Ciências Contábeis – IMACO). A Escola Livre de Música foi fundada em 1905, pelo clarinetista, compositor e professor Francisco Flores, mineiro natural de Mar de Espanha, sendo encerrada em 1923 por motivo de multa da prefeitura sob ale-

gação de irregularidades.

Segundo pesquisa de REIS (1993), quando Arthur Bernardes assumiu a presidência do Estado de Minas Gerais, foi criado oficialmente o curso de música, através da Lei nº 800, de 27 de setembro de 1920, em seu artigo 60. Após sua inauguração, o Conservatório permaneceu por pouco tempo na antiga edificação do Parque Municipal até ser transferido para um edifício na Avenida João Pinheiro, adquirido pelo Presidente Fernando de Mello Vianna que, imediatamente, determinou uma nova construção mais adequada ao Conservatório. O prédio definitivo do Conservatório Mineiro de Música foi inaugurado em 5 de setembro de 1926, cuja fachada, em elegantes linhas neo-clássicas ornadas por majestosas colunas com capitéis coríntios, embeleza até hoje a Avenida Afonso Pena, nº1534, como reminiscência da chamada *Belle Époque*.

Para dirigir o Conservatório, o governo convidou o clarinetista e maestro diamantinense Francisco Nunes, que residia no Rio de Janeiro. Em 1920, o maestro já havia organizado uma orquestra, que se apresentou durante a visita do rei Alberto I da Bélgica a Belo Horizonte.¹⁶ A orquestra criada por Francisco Nunes teve sua estreia oficial no dia 21 de dezembro de 1925, primeiro aniversário do governo de Mello Viana, no Teatro Municipal, onde passou então a funcionar. A instituição foi mantida ora pela iniciativa privada, ora pelo poder público.

Após a morte de Francisco Nunes, os maestros Elviro Nascimento e Mário Pastore continuaram os trabalhos na direção da orquestra até 1944, quando o prefeito Juscelino Kubitschek, que admirava a música sinfônica, a oficializou por meio de decreto, dando-lhe o título de Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte (ou Sinfônica Municipal), com um quadro de setenta músicos. A estreia aconteceu no dia 31 de janeiro de 1944, no Cine Metrópole, sob a regência do maestro ítalo-uruguaio Guido Santórsola, especialmente convidado para a ocasião. No início dos trabalhos, o prefeito determinou que a direção ficaria a cargo do compositor belga Arthur Bosmans, residente no Rio de Janeiro e regente do Teatro Municipal, da Rádio Nacional e da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Bosmans esteve à frente da Sinfônica Municipal até 1947, quando o então prefeito João Franzen de Lima, já no final do mandato, reduziu drasticamente a verba orçamentária destinada à manutenção da orquestra, obrigando a interrupção dos seus trabalhos. Na ocasião, o governador Milton Campos ofereceu a Bosmans a criação de uma Orquestra Estadual formada pelos músicos dissidentes da Sinfônica Municipal.

Posteriormente, em 1948, o novo prefeito Otacílio Negrão de Lima decidiu apoiar a Orquestra Municipal, convidando o maestro Guido Santórsola para assumir o cargo de regente. Desta forma, pela primeira vez em sua história, Belo Horizonte contou com duas orquestras sinfônicas. Devido à divisão dos músicos em duas orquestras, o maestro Santórsola precisou preencher o quadro da orquestra municipal com músicos provenientes do Rio de Janeiro e da Europa.

Outra orquestra que atuou desde 1948 e se encontra em funcionamento até hoje é a Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais. Idealizada pelo coronel Egídio Benício de Abreu, manteve-se sob os cuidados do maestro Sebastião Vianna, assistente e revisor de Heitor Villa-Lobos e professor de importantes músicos brasileiros. Esta orquestra teve importante papel na formação de músicos que foram a base da OSMG no ato da sua criação.

O fato de haver na cidade duas orquestras oficiais sem que houvesse sido construído o tão aguardado teatro incomodou a imprensa mineira, que passou a criticar as autoridades. Um exemplo é o artigo de Vander M. Moreira no jornal Diário de

¹⁶Prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/noticia.do?evento=portlet&pAc=not&cidConteudo=107366&cidPlc&app=salanoticias>

¹⁷O artigo foi publicado na edição de 02 de abril de 1950, com o título Para que duas orquestras?

¹⁸A coleção "Documentos Diversos da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos" que se encontra no Arquivo Público Mineiro, compreende documentação referente a quatro séries distintas: Documentação Contábil (1948-1972); Gerência de Pessoal (1953-1975); Atas de Assembleias e Reuniões (1940-1976); e Documentos Diversos (1953-1976). Seu acervo é composto de documentos contábeis, atas de reuniões e assembleias, fichas de pessoal, livros de ponto, catálogo do arquivo musical, livro de atas de exames de admissão de músicos e estatutos.

Minas.¹⁷ No referido artigo, o jornalista questiona o fato de coexistirem duas orquestras de porte médio, geridas por duas esferas diferentes do poder público, sugerindo que os esforços deveriam ser unificados e concentrados para criar uma grande orquestra sinfônica na cidade.

Embora a situação parecesse resolvida entre as orquestras mineiras, em junho de 1951 Juscelino Kubitschek, já governador, ao lado de seu vice Clóvis Salgado e do prefeito Américo René Giannetti, optou por fundar ambas as instituições numa só orquestra, que receberia o nome de Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos (SMCS)¹⁸, passando a nova entidade a ser subvencionada através de um convênio entre os poderes estadual e municipal.

O novo agrupamento levou tempo para se tornar uma só entidade. A ratificação do convênio previa um mínimo de vinte e seis concertos por ano, divididos em três séries – para sócios, populares e educativos –, e pelo menos nove espetáculos gratuitos destinados aos operários e às crianças.

O concerto inaugural da nova instituição aconteceu no dia 23 de agosto de 1953, no Teatro Francisco Nunes, sob a regência do maestro italiano Sergio Magnani.

1.4 - Um Teatro Provisório.

Para tentar contornar a situação embaraçosa da venda do Teatro Municipal, o prefeito Juscelino Kubitschek encomendou ao arquiteto Oscar Niemeyer, um moderno e majestoso teatro no parque municipal da cidade e contratou o engenheiro Ajax Correia Rabelo para sua execução.

Com o fim do mandato de Kubitschek e as obras do grande teatro municipal paradas pela falta de verba, pois a cidade sofria com os efeitos da 2ª Guerra Mundial, o prefeito Otacílio Negrão de Lima percebeu a emergencial necessidade da construção de um galpão provisório no Parque Municipal, próximo ao local onde estava sendo levantado o novo teatro. Pressionado pela imprensa e sócios da Cultura Artística, o prefeito anunciou, com o dinheiro obtido da venda do antigo prédio, a construção de um Teatro de Emergência, também chamado Auditorium ou Auditório do Parque (ou ainda Teatro Provisório), mais tarde rebatizado de Teatro Francisco Nunes ou, simplesmente, Chico Nunes.

O teatro encontra-se dentro do Parque Municipal Renné Giannetti e seu nome é uma homenagem ao regente, clarinetista, professor e compositor mineiro Francisco Nunes. O projeto assinado por Signorelli apresenta influências de Oscar Niemeyer, responsável por introduzir as curvas em uma arquitetura anteriormente marcada pela linha reta. A abóbada do teatro faz referência à Igreja São Francisco de Assis, o último prédio do Conjunto Arquitetônico da Pampulha a ser inaugurado. As linhas onduladas na fachada mantêm uma ligação com a silhueta sinuosa das montanhas de Minas.

A inauguração do Teatro Francisco Nunes possibilitou que a capital mineira fizesse parte do calendário dos grandes artistas e companhias do Brasil e do exterior, recebendo orquestras, temporadas líricas, shows de música popular brasileira, festivais universitários, apresentações de dança, espetáculos teatrais e, eventualmente, formaturas.

Embora o teatro tenha funcionado ativamente, não se pode deixar de comentar que o projeto era inadequado pela falta de fosso, de refrigeração, pelo palco de tamanho insuficiente e pelo número reduzido de poltronas na plateia. Enquanto o novo teatro não ficava pronto, no subsolo da construção passou a funcionar a Escola Guignard, mas o esqueleto em que se ergueria o teatro passou a abrigar a Delegacia Geral, que possuía depósito de presos. As indefinições e a falta de apoio fizeram com que aos poucos fosse se apagando a luz da Sociedade Mineira de Concertos.

A insatisfação do público por causa da falta de um teatro decente era, nesta altura, gritante. Em sua coluna no Diário de Minas, Márcio Rubens Prado publicava, sob o título “O palácio de musgos”, a in-

dignação da população belorizontina ante a paralização das obras do Teatro Municipal.

Somente na administração de Amintas de Barros (1959 e 1963) o novo teatro municipal passou a ser chamado de Palácio das Artes (ESTADO DE MINAS, 1969, p.4). O nome teria surgido por acaso: o jornalista João Pombo Barile entrevistou o engenheiro Hélio Ferreira Pinto, que comentou que na época o jornalista Wilson Frade, na falta de um nome, começou a chamar o prédio de Palácio das Artes, “um dia escrevi o nome em uma das plantas do projeto e acabou ficando” (O TEMPO, 1998, p.2).

A construção do Palácio das Artes foi inúmeras vezes abandonada e retomada entre 1945 e 1965, até que, por fim, na gestão do Governador Israel Pinheiro (1967-1971), o tão sonhado Teatro Municipal ganhou rumo definitivo, quando o projeto de Oscar Niemeyer foi substituído pelo de Hélio Ferreira Pinto e o plano inicial foi completamente modificado. O abandono das antigas estruturas e a criação de uma Comissão Especial voltada para a elaboração e o desenvolvimento do projeto do Palácio das Artes e capitaneada por Clóvis Salgado foram os primeiros passos para dotar o Estado de Minas Gerais e sua capital de um Grande Teatro.

Segundo o jornalista Wilson Simão, “no início do governo Israel Pinheiro, o deputado federal Murilo Badaró ocupava a pasta da Secretaria de Governo e foi o autor da transferência da incumbência da construção do Teatro da Prefeitura para o Estado” (ESTADO DE MINAS, 1969, p.4) O teatro funcionou precariamente durante um tempo, com cadeiras de madeira e metal emprestadas do Estádio Mineirão, chegando a ser chamado de “Segundo Mineirão” ou “Mineirão da Cultura”.

1.5 - Finalmente temos Palácio das Artes.

Finalmente, em 14 de março de 1971, durante o “milagre econômico” dos anos de chumbo, no governo de Rondon Pacheco (1971-1975), a perspectiva de ter um Teatro passou do transitório ao permanente com a inauguração do “Palácio das Artes”. O Palácio das Artes¹⁹ transformou-se em cartão postal de Belo Horizonte e, sem dúvida, na mais importante casa de espetáculos do Estado, abrigando ainda a Fundação Clóvis Salgado²⁰ e posteriormente a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, o Corpo de baile, o Coral lírico, o centro de formação artística (Escola de música, balé e teatro), cinema e biblioteca.

A inauguração do Palácio das Artes, catedral da arte belo-horizontina, marcou o término do ciclo heroico do “Francisco Nunes” e abriu uma nova perspectiva para as artes no Estado. Para além do espaço físico, este fragmento branco no meio de uma grande paisagem verde representou o maior investimento do poder público dedicado às artes no Estado. Em sua inauguração, o construtor e primeiro gestor da casa, Pery Rocha França, revelou que a implantação do Palácio das Artes²¹ teve origem no Le Palais des Beaux-Arts, de Bruxelas, na Bélgica, também conhecido como BOZAR, inaugurado no final do século XIX. Criada pela Lei n. 5.455, de 10 de janeiro de 1970, a Fundação Palácio das Artes passou a se chamar Fundação Clóvis Salgado em 1978. No Brasil, esse nome foi utilizado em outros estados, como no Teatro Estadual Palácio das Artes, de Rondônia, e o Palácio das Artes na Região Metropolitana da Baixada Santista.

Do projeto para o Teatro Municipal, encomendado por Juscelino Kubitschek a Oscar Niemeyer, apenas as fundações foram executadas. O projeto foi substituído por outro, elaborado pelo arquiteto Hélio Ferreira Pinto, que aproveitou as estruturas do projeto e se baseou nos croquis de Niemeyer. Após o incêndio que destruiu o interior do teatro em 1996, a grande sala de espetáculos foi redesenhada por um grupo de ar-

¹⁹Palácio das Artes. Construído dentro da área do Parque Municipal, o prédio teve projeto inicial de Niemeyer. A planta definitiva ficou a cargo do engenheiro Hélio Ferreira Pinto. O Palácio das Artes, inaugurado em 1971, ocupa uma área de 18,5 mil metros quadrados. Integram o seu conjunto arquitetônico o Grande Teatro, o Teatro João Ceschiatti, a Sala Juvenal Dias, o Cine Humberto Mauro e as Galerias de Arte (Galeria Alberto da Veiga Guignard, Galeria Genesco Murta, Galeria Arlinda Corrêa Lima, Espaço Mari Stella Tristão e Espaço Fotográfico). (Foto provavelmente da década de 1970, da Sra. Eli - Saudade Sampa) Disponível em: <http://belo-horizonte.fotoblog.uol.com.br/photo20110726121843.html> Acesso em: 16/10/2015.

²⁰Em homenagem ao ex vice-governador Clóvis Salgado, depois ministro da Educação e Cultura do presidente JK (1956-1961) pela sua atuação em prol da cultura mineira.

²¹Palácio das Artes é também o nome de uma Fundação, situada no Largo de S. Domingos, em pleno Centro Histórico da cidade do Porto, classificado como Patrimônio Urbanístico da Humanidade pela UNESCO. Em 2005, na cidade de Budapeste, Hungria, foi construído o Palácio da Arte (ou Museu de Exposições Artísticas).

quitetos mineiros coordenado por Lizandro Melo Franco. Tempos depois, seus espaços de acolhimento e infraestruturas de apoio tiveram uma intervenção arquitetônica conduzida pelos arquitetos Alvaro Hardy e Mariza Machado Coelho. Desta forma, a passarela que liga o espaço de entrada ao foyer do teatro se abriu e o parque entrou no edifício. A transparência e a elevação do pé-direito, pleno de luz natural proveniente das aberturas zenitais, reforçaram a ideia de ponte, recuperando a leitura do pavilhão frontal e das placas ornamentais anguladas da fachada interna, que repete o desenho da fachada para a avenida. Novas bilheterias foram implantadas e generosos bancos de granito preto agora abrigam os convidados em dias de espetáculo, e se oferecem aos transeuntes para um agradável momento de descanso.

O estatista britânico Winston Churchill disse numa ocasião: “Nós moldamos nossos edifícios; depois eles nos moldam.” Depois de sua demorada construção, o Palácio das Artes passou por inúmeras reformas seguindo a constante mutação modernista. A sinuosidade das curvas dos altos e baixos econômico-políticos como as ondas que Neimeyer viu das janelas de seu apartamento no Rio de Janeiro, fizeram com que as políticas culturais nunca andassem em linha reta. Nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, os momentos de crise e progresso momentâneo andaram lado a lado impossibilitando acelerar a curva de crescimento das atividades culturais.

Nos anos posteriores, a OSMG não conseguiu ficar imune ao descontentamento e à insegurança por que atravessou o país nas últimas décadas do século XX e teve que conviver com infinitas nuances. As expectativas, em torno da manutenção da atividade musical, alocadas nas políticas públicas culturais, as mesmas alocadas nas artes pela igreja no passado colidiram com a falta de apoio advinda do Estado que sempre deu um sentido funcional à atividade sinfônica. Mas, a atividade sinfônica não para, ela é uma instituição caracterizada como um processo de transformações evolutivas constantes, sempre se aperfeiçoando.

Considerações Finais

Uma parte importante do desenvolvimento musical do Brasil tem suas origens no crescimento da atividade sinfônica no país. Constata-se que um grande número de compositores dedicou boa parte de sua obra a esse gênero herdado da Europa, corporificando um rico acervo reconhecido mundialmente. O trabalho intelectual da produção artística brasileira começou a ser valorizada com o paternalismo de Dom Pedro II, mas foi no final da década de 1930 que as orquestras sinfônicas começaram a adquirir peso crescente, estabelecendo-se uma longa marcha de desenvolvimento musical e autotransformação.

Não há como negar que a força cultural das orquestras sinfônicas floresceu graças ao importante papel de governos que lhes aportaram ajuda financeira e aos incentivos tributários vindos das leis de incentivo à cultura. Embora sejam feitos grandes discursos a respeito do Brasil ter se tornado uma nação culta e musical, por vezes alguns políticos negligenciaram esse apoio e até colocaram numa encruzilhada o destino de muitas orquestras brasileiras.

A análise evidenciou que a nova capital, Belo Horizonte, nasceu junto com o século XX, arremessada pelo conceito ambicioso do modernismo e apresentada como pilar avassalador de novos tempos da marcha evolutiva da sociedade mineira. O ritmo lento das transformações sociais, econômicas e políticas não respondeu satisfatoriamente à acelerada e desordenada ocupação do espaço urbano, nem à ambiguidade constante entre o considerado velho e ultrapassado, e o novo muitas vezes difícil de ser alcançado ou trazendo dentro de si parte do tradicional.

A perspectiva de uma Orquestra Sinfônica permanente, que o sentimento público manifestava,

teve que transitar por espaços físicos de sociabilidade vinculados com a arte como salões, clubes, cinemas, rádios e palcos provisórios, adquirindo importância até a construção definitiva do Grande Teatro do Palácio das Artes. A presença do Estado no apoio à atividade sinfônica com a inauguração do Palácio das Artes, por sua vez, fez florescer a criação de uma nova orquestra à altura da importância que se pretendia dar à cultura mineira, em tamanho e qualidade.

Referências Bibliográficas

- ABREU, M. *Histórias musicais da Primeira República*. Uberlândia: ArtCultura, jan./jun., 2011, v.13, n.22, pp.71-83.
- ADORNO, T. W. *A Indústria Cultural*, Trad. G. Cohn, In: Col. Sociologia, São Paulo: Ática, 1994.
- ALMEIDA, R. *O lazer na realidade sócio-cultural da capital mineira (1894-1915)*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1990. (Monografia de Bacharelado, mimeo).
- AULER, G. *Os bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956.
- ANDRADE, M. de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1972, p.19.
- AZEVEDO, L. H. C. de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.
- BAHIA, C. L. M. O edifício: fato cultural da arquitetura modernista de Belo Horizonte. Dissertação de Mestrado. Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFMG, out./2001.
- BARMAN, R. J. *Citizen Emperor: Pedro II and the Making of Brazil, 1825–1891*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- BARRETO, A. *Bello Horizonte, memória histórica e descritiva-História média*. Belo Horizonte: Rex, 1936.
- BATISTA, N. G. *A banda de música, alma da comunidade*. Ouro Preto: IAC/UFOP-Prefeitura de Ouro Preto, 1982, 154 p. Mimeo il.
- BERMAN, M. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. SP: Companhia das Letras, 1982.
- BORGES, M. Roteiro sentimental da PBH. In: *Belo Horizonte, a cidade revelada*. Belo Horizonte: Fundação Emílio Odebrecht, 1998, pp.155-159.
- BUARQUE, C. *A Revolução nas Prioridades: da modernidade técnica à modernidade ética*. São Paulo: PAZ E TERRA, 1994.
- CRUZ, A. M. L. da; VARGAS, J. D. *Pesquisa histórica e elaboração: memória musical de Belo Horizonte, Minas Gerais*. Belo Horizonte: Rona, Ed. 1997, p.390.
- CRUZ, A. M. L. da; VARGAS, J. D. *A Vida Musical nos Salões de Belo Horizonte (1897-1907)*. *Revista Análise & Conjuntura*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Culturais da Fundação João Pinheiro, vol.4, n.1 janeiro/abril 1989.
- DIAS, F. M. *Traços históricos e descritivos de Bello Horizonte*. Belo Horizonte: Tipografia do Jornal Bello Horizonte, 1897.
- ELIAS, N. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- ELIAS, N. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. Vol. I.
- _____. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. Vol. II.
- FÓSCOLO, A. *A capital*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979.
- FREIRE, S. *Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HEITOR, L. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1956.
- KIEFER, B. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.
- KOSELLECK, R. “Espaço de experiência” e “Horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: KOSELLECK, R. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/Contratempo, 2006.
- LANGE, F.C. *La música en Minas Gerais*. Rio de Janeiro, abr. 1946.
- MENCARELLI, F. A.; ALVARENGA, A. L. de; MALETTA, E. C.; ROCHA, M. A. *Corpos Artísticos do Palácio das Artes: Trajetória e Movimentos*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Fundação Clóvis Salgado, 2006. 252 p.
- MOURÃO, P. K. C. *História de Belo Horizonte de 1897 a 1930*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1970.
- MOURÃO, R. A ficção modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- NAPOLITANO, M. *História & música - história cultural da música popular*. 3ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NAVA, P. *Beira-mar*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio. 1978.

- OLIVEIRA, M. L. B. G. F. de. *Sérgio Magnani: sua influência no meio musical de Belo Horizonte*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- PICHONERI, D. F. M. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação de Mestrado Campinas: UNICAMP, 2006.
- PISANI, C. *Nos Salões de Ouro Preto e Belo Horizonte (1891-1946)*. A Formação da Cultura Dançante em Minas. Belo Horizonte: UFMG. Projeto de Pesquisa. Programa de Mestrado em Lazer – EEEFTO/UFMG, 2007.
- PLAMBEL - Belo Horizonte. *O processo de desenvolvimento de Belo Horizonte: 1897-1970*. Belo Horizonte, 1979.
- PLAMBEL – Planejamento da Região Metropolitana de Belo Horizonte. *A estrutura urbana da RMBH: o processo de formação do espaço urbano*. Belo Horizonte, 1986. Vol.1.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. *Metrópole: a Trajetória de um Espaço Cultural*. Belo Horizonte, 1993.
- REIS, S. L. de F. – *Escola de Música da UFMG: um estudo histórico (1925 – 1970)*. Belo Horizonte: Ed. Luzazul Cultural: Ed. Santa Edwiges, 1993. 187 p. il.
- REVISTA ACAIACA. *Revista de cultura*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1950. 105 p.
- REVISTA COMEMORATIVA DOS 100 ANOS DE BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Hospital Mário Pena, 1997. 38 p.
- RODRIGUES, C. (Dir.) *História de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: CR Editora, 1981. 80 p.
- SCHWARCZ, L. M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2nd ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEGNINI, L. *Acordes dissonantes: formação e trabalho em orquestras*. 2005, (No prelo).
- SILVA, L. R. da. *Doce dossiê de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Gráfica Editora Cedablio, 1991.
- SILVA, R. H. A. da. *A cidade de Minas*. Belo Horizonte: Departamento de Ciência Política/UFMG, 1991. (Dissertação de Mestrado, mimeo.)
- SIMÕES, J. da R. *Ser músico e viver de música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUC, 2011.
- SOUTHEY, R. *História do Brasil*. Belo Horizonte: São Paulo: Edusp, 1981, p.435.
- VALE, F. *Músicos mineiros: Edição comemorativa do Centenário de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1948. 27p.
- VARGAS, J. D. *Memória musical de Belo Horizonte*. Fundação João Pinheiro/Funarte. Belo Horizonte: 1987. 39 p.

A Música de Arnold Schoenberg e suas Ressonâncias na Filosofia de Ludwig Wittgenstein



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1852>

Ronaldo Cadeu de Oliveira

Doutor em Musical Composition and Orchestral Conducting - Louisiana State University

Professor da Escola de Música da UEMG

rcadeu@gmail.com



Recebido em: 06/06/2016 – Aceito em 18/07/2016

Resumo: O presente artigo aborda como as características peculiares existentes na cultura vienense no fim do século XIX fizeram com que muitos artistas e intelectuais, incluindo Schoenberg e Wittgenstein, se auto-influenciassem em um processo que culminou uma crítica radical da linguagem e da sociedade.

Palavras Chave: Schoenberg, Wittgenstein, Música no Século XX, Crítica da Linguagem, Música e Linguagem, História da Música no Século XX.

Abstract: In this article the author describes how some peculiar characteristics common on Viennese society at the end of the nineteenth century lead to a mutual interest in the artistic and intellectual métier about the necessity of promoting a radical critique of language and also a critique of their society.

Keywords: Schoenberg, Wittgenstein, Twentieth Century Music, Critique of Language, Music and Language, Twentieth Century Music History.

Introdução

Acontecimentos históricos e sociais que se passaram no final do século XIX em Viena levaram a uma extensa discussão a respeito do seguinte problema: seria possível alcançar objetividade na linguagem? O que teve origem como uma crítica cultural promovida por Karl Kraus¹ (JANIK e TOULMIN, 1991 p. 67 – 96), rapidamente se desenrolou em uma crítica radical da linguagem sistematizada por Fritz Mauthner² que declarava insistentemente, ao lado de outras coisas, que “*linguagem é ‘coisa’ que não existe, mas apenas seres humanos individuais que usam linguagem.*”³ (JANIK e TOULMIN, 1991 p. 140). Sobre os incontáveis artistas e intelectuais brilhantes que viveram em Viena em fins do século XIX, Karl Kraus exerceu formidável influência com suas ideias sobre linguagem e ética. Além disso ele trazia em si a semente de uma concepção lógica da linguagem:

Kraus considerava a linguagem não como um meio de comunicação mas antes como um método utilizado para revelar conexões mentais, uma vez que ‘toda ideia é parte do mundo real e como tal é dividida em partes da fala como que por meio de um prisma de percepção quantitativa.’ (GOEHR,

¹Karl Kraus (1874 – 1936) Escritor e jornalista austríaco reconhecido como ensaísta, satirista e poeta. Kraus direcionava pesada crítica satírica à imprensa, à cultura germânica e às políticas alemã e austríaca. Em 1899 fundou seu “antijornal” Die Fackel (A Tocha) que era seu instrumento para expor a corrupção onde quer que a encontrasse.

²Fritz Mauthner (1849 – 1823) Romancista, crítico de teatro e satirista austríaco. Um dos expoentes germânicos do ceticismo filosófico que tem suas raízes em Lock e Hume.

³Grifo no original.

1985, p. 65), tradução nossa.

O intelectual que viria a assumir o papel central de organizador dessas ideias em um sistema filosófico e que iria apontar maneiras de se entender e lidar com o problema da linguagem foi Ludwig Wittgenstein principalmente em sua primeira fase com a publicação do *Tractatus Logico-Philosophicus* em 1921 (JANIK e TOULMIN, 1991 p. 67 a 191). Segundo Margutti-Pinto (1998, p. 50),

(...) O *Tractatus [Logico-Philosophicus]* surgiu como solução para uma crise existencial extrema. Embora envolvesse questionamentos lógicos, essa crise era eminentemente moral e levou Wittgenstein (...) a adotar a atitude drástica de alistar-se como voluntário na Primeira Guerra Mundial. (...) A solução da crise possibilitou a articulação de problemas lógicos e éticos, bem como a vivência de algum tipo de renascimento moral na frente de batalha. (...) A crise em questão parece ter sido causada, pelo menos em parte, pelo contato com autores cujos problemas e doutrinas influenciaram direta ou indiretamente na elaboração do *Tractatus*. Dentre eles destacam-se Weininger, Tolstói, William James, Frege, Russell, Hertz e Boltzmann (...) a estes nomes devemos acrescentar o de Mauthner. (...) Isso se justifica por que, no *Tractatus*, a filosofia é definida como crítica da linguagem⁴ num sentido claramente polêmico com relação a Mauthner.

Na Viena do final do século XIX uma característica muito peculiar se apresentava pelo fato da cidade ser o único centro cultural do império austro-húngaro: Todos os líderes culturais da cidade tinham conhecimento das propostas investigativas e reformistas uns dos outros, sendo que muitos eram de fato amigos íntimos. (JANIK e TOULMIN, 1993, p. 97). Assim, Arnold Schoenberg foi, como outros artistas e intelectuais, profundamente influenciado pelas ideias de Karl Kraus:

É um fato bem conhecido que Schoenberg era extremamente próximo ao escritor Karl Kraus. Ele [Schoenberg] contribuiu desde o início com artigos para o periódico *Die Fackel* (A Tocha). Mais tarde, em um questionário ele escreveu: ‘Na dedicatória de uma cópia do meu Tratado de Harmonia que eu enviei a Kraus, eu escrevi: “Talvez eu tenha aprendido mais de você do que uma pessoa deveria se desejasse permanecer independente.”’⁵ (GOEHR, 1985, p. 64)

Embora não se possa dizer muito a respeito de nenhuma relação direta entre as ideias de Schoenberg e de Wittgenstein, é muito claro que o pensamento de Kraus pode servir como um ponto comum do qual uma análise de uma possível relação entre as ideias do compositor e do filósofo possa ser iniciada. Porém, ao lado disso, há muitas outras questões que residem na vida cultural vienense que podem clarificar se há ou não uma relação relevante entre a filosofia de Wittgenstein e a música de Schoenberg.

A vida cultural na cidade de Viena em fins do século XIX não pode ser comparada a nenhum exemplo de interação social, intelectual e artística que temos hoje no mundo ocidental moderno. “Não é fácil hoje, especialmente para um jovem [por exemplo] americano compreender como era pequeno e fortemente amarrado o círculo cultural da monarquia dos Habsburgos.” (JANIK e TOULMIN, 1991, p. 97). As interações entre todos os líderes culturais em Viena era

⁴Grifo nosso.

⁵Dedicatória também citada por Janik e Toulmin (1993, p. 7).

tão forte que qualquer um estaria a par das ideias e objetivos dos outros e até mesmo serem conhecidos ou criarem ocasiões para se conhecer uns aos outros sem dificuldade.

Esse fator precisa estar em mente quando descobrimos que toda uma gama de criações intelectuais e artísticas, que vão desde a música de Arnold Schoenberg até a arquitetura de Adolf Loos — e incluindo à sua maneira, o *Tractatus Logico-Philosophicus de Ludwig Wittgenstein* — estavam íntima e conscientemente relacionadas com a crítica da linguagem e da sociedade conduzida por Karl Kraus, podendo considerar-se até extensões daquela. (JANIK e TOULMIN, 1991, p. 98, grifo nosso).

Intelectuais, filósofos, artistas e pensadores como Canetti, Brecht, Walter Benjamin, Freud, Hoffmannsthal, Kokoschka, Arnold Schoenberg, Alban Berg, e Anton Webern foram todos influenciados pelas ideias de Karl Kraus. Pode-se dizer que artistas como Klimt, Kokoschka, Schoenberg e seus pupilos — assim como Adolf Loos na arquitetura —, todos propuseram mudanças radicais na maneira como produziam seus trabalhos artísticos, ou em outras palavras: propuseram mudanças radicais no modo como eles usavam e lidavam com suas linguagens artísticas.⁶ No presente artigo pretendemos demonstrar algumas relações que podem ser estabelecidas entre a filosofia de Wittgenstein em seu *Tractatus* e as transformações que Schoenberg trouxe no campo da música as quais culminaram na sistematização da técnica dodecafônica e que influenciaram profundamente o *metier* dos compositores musicais até, pelo menos, a primeira metade do século XX. De modo dialético, a filosofia de Wittgenstein pode ajudar a pensar as posturas éticas e reformistas presentes na obra musical de Schoenberg e também em seus vários escritos teóricos, assim como os trabalhos de Schoenberg podem ajudar-nos a entender a inserção cultural da filosofia de Wittgenstein enquanto crítica da linguagem.

Nota sobre Metodologia

O presente artigo é uma narrativa que se utiliza tanto de instrumentos do pensamento filosófico quanto da história cultural. As ideias expostas estão conectadas e discutidas de modo filosófico sobre a vigência do olhar de uma concepção histórico-cultural. Ao final tem-se o intuito de apontar modos de se pensar o processo histórico que está por trás (ou ao lado) dos acontecimentos que levaram ou, ao menos, influenciaram profundamente o curso da música no século XX. Aqui a dialética jaz no uso da filosofia e da história cultural, que mesmo que sejam pensadas como maneiras diametralmente opostas de se pensar qualquer assunto, o autor acredita que essas disciplinas podem ser complementares ao mesmo tempo que uma atua como moderadora de quaisquer excessos que a outra possa adotar. Se a filosofia se ativer unicamente à busca de “uma verdade” a história cultural entra para relativizar e esclarecer que no processo histórico tudo pode ser construção. Ao mesmo tempo, quando os caminhos da narrativa histórica — na tentativa de criar uma descrição verossímil de entendimento do passado na sua relação com o presente —, a levarem a um estilo demasiado subjetivo que serviria ao fim por negar a própria narrativa, a filosofia vem lembrar que é possível que exista algo a ser investigado no paradoxo de que a “verdade” esteja no fato de existirem “varias verdades” mas não infinitas verdades e de que dentro de toda a subjetividade que se constata como desconstrutora possa existir a final uma sutileza de objetividade, mesmo que especulativa ao modo filosófico, a qual possa nos servir de alicerce.

Sobretudo, mesmo ao usar como instrumentos centrais a filosofia e a história cul-

⁶A questão que se refere ao fato da música poder ser ou não considerada uma forma de linguagem, ou até que ponto mantém relações de semelhança com a linguagem será elaborada na próxima seção do presente artigo.

tural, este é um artigo sobre história da música ocidental. O autor acredita que a história da música não consiste em um aglomerado de datas, fatos, personalidades e obras importantes distribuídos em uma concepção de temporalidade linear. É antes uma ferramenta que tem o papel de nos ajudar a alcançar a capacidade de pensar e compreender quais foram os processos históricos que levaram aos fatos, obras e personalidades que hoje são considerados como importantes. Procedendo desse modo atua de modo afirmativo alcançando mais complexidade nas relações entre música e sociedade como acontecimentos no tempo, ou de modo crítico mostrando que determinada tradição tida como central e justificada em si mesma não passa de um constructo sociopolítico inventado.

No campo da história e na historiografia pode-se dizer que muitas transformações ocorreram ao longo do século XX que tiveram como objetivo multiplicar o número de objetos de estudo possíveis para a história enquanto ciência humana. Nesse processo um dos objetos de estudo que se tornou importante para a história cultural foi a música. Infelizmente, em sua relação com a música, existem ainda muitos problemas, mesmo no meio acadêmico. Assim,

(...) pode-se dizer também que, para o senso comum e para muitas instituições de ensino musical, a história da música erudita resume-se, ainda hoje, em narrativas biográficas sobre os principais compositores ocidentais, acompanhadas de descrições gerais de suas obras. (ARCANJO, 2008, p. 17).

Esse artigo busca abordar a história da música de modo a evitar a concepção apontada de modo crítico por Arcanjo (2008). Assim escolhemos por adotar o modo de abordagem de Schorske (1998):

“Pensar com a história” em um primeiro sentido (...) implica na utilização de elementos do passado na construção cultural do presente e do futuro. “Pensar com a história” é em um segundo sentido relativiza o objeto, seja ele pessoal ou coletivo, de modo autorreflexivo em relação ao fluir da temporalidade social. (SCHORSKE, 1998, p. 3, tradução nossa).

Linguagem e música: Arnold Schoenberg entre Theodor Adorno e Ludwig Wittgenstein

Adorno, música, linguagem e composição

As artes de modo geral e a música de modo específico — devido ao seu caráter imaterial — têm sido comparadas com a linguagem e mesmo descritas ou chamadas como tal. De acordo com Adorno (2002) existem muitas semelhanças entre música e linguagem, mas “a pessoa que tomar a música literalmente como uma linguagem será guiada para um caminho equivocado” (ADORNO, 2002a, p. 113). Música não é uma linguagem no sentido de significar concretamente algo e não pode ser pensada do mesmo modo como se pensa uma linguagem que significa o mundo. Porém, existe, segundo Adorno, uma relação dialética entre música e linguagem. Tal relação será abordada em seguida.

No que diz respeito às semelhanças, linguagem e música apresentam uma sucessão de sons articulados no tempo. Também o conceito de “som” tanto na linguagem como na música é um conceito expandido uma vez que em ambas o som “é mais do que apenas som”. (ADORNO, 2002a, p. 113). Para Adorno, o fato dos sons na fala são pensados como signos que pertencem a um sistema organizado e o fato que esses signos possam ser

⁷Sistema de cifragem harmônica utilizada na teoria da análise musical. Traduzida para a cifragem de acordes utilizada na música popular brasileira, essa frase harmônica ficaria, nesse caso em dó maior, da seguinte forma: C, Dm/F, G7, C.

reorganizados e interpretados por um receptor de qualquer comunicação seja ela falada ou escrita é claramente correlata com a concepção do som na música como sendo relacionado a um sistema musical que organiza o modo como uma pessoa ou toda uma cultura compreende o fenômeno musical. Dois exemplos de sistemas musicais seriam o tonalismo e o serialismo. A tonalidade serviria a música como a gramática serve a linguagem. Para Adorno, “a música tem como objetivo ser uma linguagem sem intenção” (ADORNO, 2002a, p. 114) e todo e qualquer sentido musical que por ventura possa existir é, em primeira instância, apontado em direção à própria peça musical ou ao seu sistema de organização. Existe claramente uma sintaxe musical definida em seus sistemas organizacionais mas não um significado objetivo. Quando um compositor clássico inicia uma frase musical com a seguinte progressão harmônica⁷ — I, ii⁶, V7, I — ele está anunciando uma progressão de acordes bem conhecida que cultural e historicamente faz sentido para o ouvinte ocidental. Os acordes fazem sentido pois essa progressão faz parte de um costume ou comportamento musical esperado e reconhecido. Essa determinada sequência de acordes faz parte de um repertório quase infindável de progressões harmônicas dentre as quais o compositor poderia escolher, uma vez que nem toda possibilidade sonora é permitida socialmente em todos os tempos. Aqui a relação entre composição musical, material musical, cultura, história, linguagem e sociedade se adensa.

A música não conhece nenhum direito natural, (...) na tentativa de reduzir a música de qualquer época a uma “compreensão” invariável, supõe-se a constância do sujeito musical. Mas [essa pretensa constância do sujeito musical] está ligada à constância do material natural (...) [que segue as leis de movimento do material]. Segundo estas, nem tudo é possível em todos os tempos (...) como ocorria na época do contraponto, em que as quintas [paralelas] estavam proibidas por serem consideradas uma regressão ao arcaico. (...) As exigências impostas ao sujeito pelo material [musical] provêm antes do fato de que o próprio “material” é espírito sedimentado [no sentido hegeliano], algo socialmente preformado pela consciência do homem. E esse espírito objetivo do material, entendido como subjetividade primordial esquecida de sua própria natureza, possui suas próprias leis de movimento. *Como tem a mesma origem que o processo social e como está constantemente penetrado pelos vestígios deste*, o que parece puro e simples automovimento do material se desenvolve no mesmo sentido que a sociedade real, mesmo quando estas duas esferas já nada sabem uma da outra e se comportam com recíproca hostilidade. *Por isso a discussão do compositor com o material é também discussão com a sociedade.* (ADORNO, 2002b, pp. 35 – 37, grifo nosso).

No caso do exemplo de progressão harmônica citado acima o processo de reconhecimento dessa determinada sequência de acordes pelo ouvinte é relacionada a uma ideia de entendimento. Quando o ouvinte reconhece uma progressão de acordes várias vezes utilizada e permitida socialmente ele está ao mesmo tempo entendendo como o compositor construiu aquela frase harmônica e a melodia sobre ela construída. Ao entender como o compositor trabalha o ouvinte *compreende o que o compositor está dizendo*.

No que diz respeito às diferenças existentes entre música e linguagem, Adorno considera que “o elemento de distinção é comumente traçado no fato de que na música não existem conceitos. Porém,

Se na música não existem conceitos, o sistema tonal, em todo caso, gerou vocábulos: pri-

meio os acordes, os quais devem sempre ser usados com função idêntica, mesmo as já gastas progressões de cadências harmônicas, que são constituídas com frequência por meras frases melódicas que reformulam a harmonia. Tais símbolos gerais tem a habilidade de se unificarem em um determinado contexto. Eles abrem espaço para uma especificação musical, do mesmo modo como os conceitos o fazem por coisas individuais, e, assim como na linguagem, eles são simultaneamente curados de seu inerente conteúdo abstrato. (ADORNO, 2002a, pp. 113 –114, tradução nossa).

Como dito anteriormente para Adorno (2002a) a música é uma linguagem sem intenção, mas de modo curioso o fenômeno musical nunca conseguiu se separar da linguagem de modo definitivo. É nesse ponto que Adorno afirma que existe uma relação dialética entre música e linguagem. Se um estilo musical não apresentar nenhum significado estaríamos diante de uma confusão de estímulos sonoros que se conectariam no tempo por meio de algum tipo de coerência existente na relação entre esses sons. Por outro lado uma música que significasse de modo concreto algo passaria a ser codificada e se transformaria em linguagem perdendo sua função como arte. (ADORNO, 2002a, p. 114).

Três outras ideias que são elaboradas por Adorno em seu artigo são de importância central para nossa argumentação. 1) Enquanto a música no romantismo “correspondia diretamente ao crescimento em importância da necessidade de expressividade e também em semelhança com a linguagem”, novos compositores preferiam evitar qualquer correlação entre música e linguagem tentando produzir uma música “pura em si mesma” como uma coisa-em-si kantiana. 2) Com o objetivo de se tocar música corretamente o instrumentista ou cantor tem de ser capaz de “falar” a linguagem musical. “Essa linguagem requer que seja imitada, e não decodificada.” 3) Adorno identifica em várias partes de seu artigo a proximidade que existe em música e lógica: a) “A sucessão de sons é relacionada à lógica; existe um certo e um errado.” b) “Para se diferenciar a música de uma simples sucessão de estímulos físicos, nós às vezes dizemos que música tem um sentido ou uma estrutura.” c) Em uma clara e definitiva maneira Adorno associa música e lógica:

Dentro do fenômeno musical, música e linguagem existem em um estado de tensão mútua. A música não é redutível aos sons que a compõe, nem em ser uma música para o subjetivo. Mas tem mesmo assim, ao menos, as seguintes características em comum com o conhecimento: não pode ser completamente resolvida na direção do subjetivismo nem na direção do objetivismo e cada um desses polos [objetivo e subjetivo] é mediado pelo outro (...) de modo que a objetividade na música, como essência de sua lógica, é dos seus elementos intrínsecos que são semelhantes à linguagem, da qual tudo que é de natureza lógica na música é derivado. (ADORNO, 2002a, pp. 117).

Clarificações

- 1) Enquanto a música no período romântico estava interessada em expandir seus meios de expressão e em aumentar sua semelhança com a linguagem, compositores de vanguarda preferiam buscar um tipo de música que era chamada de “música pura” por não depender, ao menos em teoria, de elementos extramusicais para alcançar seu valor estético. Essa ideia é relacionada com um comportamento muito comum em vários compositores ao tentarem se afastar do estilo de Richard Wagner que concentrava seus esforços na tentativa de alcançar um modo de alcançar

mais expressão e objetividade na comunicação de suas visões subjetivas do mundo e de sua arte utilizando como meio sua produção artística. Esse é um momento que foi descrito por Adorno como uma alergia aos elementos linguísticos presentes na música que eram inseparáveis do estilo wagneriano. Em consequência, procedimentos composicionais que apareceram posteriormente como o lento porém constante processo de dissolução do sistema tonal e da melodia — talvez reconhecidamente o elemento mais expressivo da música — em direção a sua total destruição, como por exemplo o aumento da complexidade rítmica — o que trouxe uma sensação de total incognoscibilidade —, e por fim o total abandono do uso de sons de altura definida como no caso das peças para percussão ou nas peças para piano preparado de John Cage.

- 2) Com o objetivo de se tocar música de maneira correta os músicos teriam de ser capazes de falar o idioma da música. Idioma tal que tem como característica a necessidade de ser corretamente imitado e não decodificado. Aqui vemos um ponto importante pois o conceito de imitação, ou mais propriamente, o conceito de mimesis é central dentro da história da filosofia desde Platão. Por um lado o processo de se aprender o fazer musical é de fato um processo imitativo. Músicos aprendem a tocar imitando uns aos outros, mesmo compositores copiam ou imitam os trabalhos de outros compositores com o objetivo de aprender a compor. Porém é importante ressaltar que apesar de Adorno apontar que o ato de se fazer música é imitativo e o ato da comunicação falada seria um ato de decodificação, tanto a linguagem quanto a música mostram aspectos tanto de processos imitativos quanto de processos de decodificação. A criança aprende a falar imitando os sons vocais realizados pelas pessoas que lhes são próximas e relacionando esses sons a objetos específicos, sentimentos e ações. Por outro lado, embora o processo imitativo seja central no aprendizado musical, o fenômeno musical está repleto de códigos, na música ocidental observamos como exemplo a partitura musical, os gestos corporais do executante que são fundamentais para a comunicação de ideias musicais com os ouvintes, ou ainda os gestos do maestro tanto em sua comunicação com os músicos quanto em sua comunicação com a plateia.
- 3) Outro ponto fundamental é o fato de Adorno identificar em várias passagens de seu artigo a intrínseca relação que existe entre música e lógica. Para Kant, a lógica é a “doutrina que estuda a forma dos pensamentos” (KANT, 1996, p. 106). O conceito de forma — mesmo em períodos nos quais essa ideia era menos importante como no período romântico — ocupa um lugar central na música ocidental. A única maneira de se criar uma sensação de estrutura em uma peça musical é seguindo-se regras lógicas as quais providenciam ao ouvinte a possibilidade de compreender as ideias musicais expostas por estas se relacionarem logicamente com uma forma musical e um sistema de organização musical ambos socialmente estabelecidos.

Mesmo Schoenberg seguira os ideais wagnerianos em sua primeira fase composicional. Um exemplo é sua famosa peça *Noite Transfigurada*. Mas em seguida ele rompe drasticamente com o wagnerianismo e volta todos os seus esforços para criar um novo tipo de música baseado em um novo sistema. Aqui ao observarmos a relação entre lógica e música, entre música, material musical e sociedade e entre música e linguagem podemos observar mais claramente as relações que podem ser feitas entre a filosofia de Adorno e Wittgenstein por meio da música Schoenberguiana. Wittgenstein se dedicou ao estudo da lógica da linguagem e aos problemas que uma severa crítica da linguagem imporiam à filosofia. Aqui, então, passamos a analisar pontos relevantes da filosofia de Wittgenstein e suas conec-

⁸No original “Signifying language was actually unable to signify anything.”

xões com o momento histórico no qual ele viveu.

Wittgenstein: a lógica da linguagem e a linguagem da lógica

Enfatizando o que foi dito no final da seção anterior, perto do fim do século XIX as relações entre música e texto e música e significado foram levadas a extremos. O que foi iniciado com os ciclos de canções de Schubert e Schumann teve como resultado os dramas musicais de Wagner e os poemas sinfônicos de Richard Strauss. Por outro lado, enquanto a música tentava significar com cada vez mais clareza e precisão coisas como sentimentos, culturas, lugares e até mesmo pensamentos, as ideias ligadas à crítica da linguagem e novas conquistas no campo da lógica proposicional levaram a conclusões radicais que diziam, por exemplo, “a linguagem é na verdade incapaz de significar coisa alguma.”⁸ Ou, em outras palavras a respeito da pesada crítica da linguagem empreendida por Fritz Mauthner:

A linguagem é um mediador entre os homens quando eles atuam, (...) [mas] assim como um oceano une e ao mesmo tempo separa os continentes, também a linguagem é, simultaneamente uma ponte e uma barreira entre os homens. (...) [Pois] a linguagem não é comum a dois homens, por que dois homens nunca receberam a mesma coisa pelas palavras. Por isso mesmo é que a linguagem é essencialmente metafórica. Como tal é por sua própria natureza ambígua. Ninguém pode estar absolutamente certo de que entende o que o outro está dizendo ou de que é ele próprio entendido. (JANIK e TOULMIN, 1991, p. 142).

Pode-se imaginar como um compositor proveniente da tradição do romantismo musical alemão se sentiria desapontado ao entrar em contato com essas teorias radicais sobre a condição da linguagem. Todos as peças monumentais do final do século XIX, as quais serviram como inspiração para novos compositores, peças como as óperas de Wagner, as sinfonias programáticas de Mahler e os poemas sinfônicos de Richard Strauss, exemplificando uns poucos trabalhos, todos os citados trazem em comum o objetivo de transmitir uma mensagem e/ou comunicar uma ideia. Seria muito frustrante para um compositor entrar em contato com teorias que trariam uma argumentação suficientemente convincente para provar que nem mesmo a linguagem é capaz de significar ou descrever de modo objetivo as coisas e suas relações e interações no mundo. Se mesmo a linguagem era incapaz de significar ou descrever o mundo, o que se poderia pensar sobre a música? Wittgenstein reformulou a maneira como a filosofia lidava com a linguagem e declarou que a respeito de todos os problemas da filosofia em sua relação com a linguagem:

(...) a *verdade* dos pensamentos aqui comunicados parece-me intocável e definitiva. Portanto, é minha opinião que, no essencial, resolvi de vez os problemas. E se não me engano quanto a isso, o valor desse trabalho consiste, em segundo lugar, em mostrar como importa pouco resolver esses problemas. (WITTGENSTEIN, 2001, p. 133, grifo no original).

Wittgenstein acreditava que todos os problemas da filosofia eram um efeito de usos problemáticos da linguagem. A ideia da possibilidade de expressão deveria ser revisada assim como o modo como a linguagem é usada para intermediar nossa relação com o mundo. Wittgenstein promoveu uma limpeza metodológica nos excessos que a filosofia estava cometendo mais especificamente no campo da meta-

física.

Ao considerarmos a música de Wagner observamos que suas óperas tentam ser expressivas de um modo extremo. Isso se verifica em suas orquestrações gigantescas, em suas cenas operística de longuíssima duração e na importância que dava a si mesmo e a seu trabalho como compositor e ensaísta. Mesmo assim, foi e é ainda extremamente admirado e teve seus ideais seguidos até mesmo por Schoenberg em seu primeiro período composicional, como já mencionado.

As transformações que Schoenberg promoveu no campo da música no seu estilo pós-wagneriano, tanto nas composições atuais livres tendo como marco seu quarteto de cordas número 2, escrito em 1909, até o desenvolvimento da técnica dodecafônica se coaduna com a iniciativa que Wittgenstein promoveu no campo da linguagem. Schoenberg removeu os excessos em sua música atingindo um tipo de escrita musical mais concisa, lógica e objetiva.

É um fato bem conhecido entre musicólogos, compositores e músicos interessados na música do século XX, que “a noção schoenberguiana de ‘música e ideia’ é um ponto central revisitado durante toda sua carreira como compositor” (NEFF, 2006, p. 125, tradução nossa). Porém ele nunca foi capaz de formular uma explicação definitiva sobre o que ele realmente queria dizer quando se referia a seu conceito de ‘música e ideia’. Ao tentar explicar seu pensamento ele se utilizava de comparações entre música e linguagem.

Schoenberg repetidas vezes fazia comparações entre uma ideia expressa em palavras e uma ideia expressa em notas musicais. Isso sugere que seu pensamento não é derivado do pensamento musical tradicional ou mesmo da estética musical. É derivado, antes, da filosofia da linguagem. (GOEHR, 1985, p. 65, tradução nossa).

Mesmo sabendo-se que Schoenberg se empenhou em se distanciar da influência exercida pela música wagneriana e da música romântica como um todo, em várias de suas composições do período atonal livre ele fez uso de textos cantados com o objetivo de manter a estrutura formal da peça coesa ou com a intenção de expressar ideias que não poderiam ser expressadas objetivamente unicamente com o uso de recursos musicais.

Conclusões Finais

Wittgenstein se propôs a encontrar uma maneira de alcançar mais objetividade no campo da linguagem. Schoenberg, por sua vez, estava interessado em encontrar uma nova maneira de se fazer música, porém ao seguir esse caminho ele acabou por alcançar um estilo musical muito mais objetivo e conciso sem que deixasse de lado a expressividade e ele também criou meios para controlar de modo muito mais preciso seu uso do material musical. A filosofia de Wittgenstein influenciou profundamente o modo como a sociedade moderna lida com a ciência assim como Schoenberg influenciou profundamente muitos compositores no século XX até ao menos a década de 1950. Esse artigo serve como uma modesta contribuição em uma questão interdisciplinar profundíssima. Se faz como uma primeira pinelada em um quadro complexo sobre o qual não se sabe o aspecto final. Mais detalhes importantes que poderiam abordar a relação que existe entre os pensamentos de Wittgenstein e Schoenberg no campo da ética, mesmo que correlatas com a proposta desse artigo, não poderiam ser devidamente abordados em um único artigo, assim como muitas outras relações provenientes de suas experiências pessoais como

cidadãos da Viena dos Habsburgos.

Finalmente, devemos concluir que a música está profundamente conectada com a sociedade, a cultura e o tempo histórico no qual é produzida. Pode-se compreender mais o fenômeno musical pelo estudo do que aconteceu nos campos da filosofia, das ciências exatas, da história cultural, da sociologia e da crítica da linguagem assim como um estudo aprofundado da música em suas inter-relações formais, harmônicas, orquestrais, melódicas e contrapontísticas pode ser de grande valor para se pensar os processos históricos nos quais essa música foi escrita e suas repercussões na sociedade na qual vivemos.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. *Assays on Music*. Berkeley: Univerity of California Press, 2002a.

_____. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002b

ARCANJO, L. *O ritmo da mistura e o compasso da história: O modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: E-papers, 2008.

GOEHR, A. Shoenberg and Kraus: The Idea Behind the Music. *Music Analysis*, London: v. 4, n. 1/2, p. 59 – 71, mar. – jul. 1985.

JANIK, A.; TOULMIN, S. *A Viena de Wittgenstein: A Viena dos Habsburgos antes da I Guerra Mundial e as fascinantes pessoas que a compunham – Sigmund Freud, Gustav Klimt, Adolph Loos, Oskar Kokoschka, Arnold Schoenberg e Ludwig Wittgenstein, um dos mais importantes filósofos do século*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

KANT, I. *Critique of Pure Reason*. Indianapolis: Hackett, 1996.

MARGUTTI-PINTO, P. R. *Iniciação ao Silêncio: Uma análise do Tractatus de Wittgenstein*. São Paulo: Loyola, 1998.

NEFF, S. *Arnold Schoenberg: The Second String Quartet in F-sharp minor, opus 10*. New York: Norton, 2006.

SCHORSKE, C. *Thinking with history: Explorations in the Passage to Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo, EdUSP, 2001.

Sobre as trágicas e ambíguas racializações da historiografia musical brasileira



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1851>

Jonatha Maximiniano do Carmo

Mestre em Música pela UEMG

maxtrombone@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-6514-7036>

Recebido em: 06/06/2016 – Aceito em 06/08/2016

Resumo: O presente trabalho abordou a racialização que atinge de forma decisiva a construção do pensamento da historiografia musical brasileira. Propôs o acompanhamento da relação entre a construção da narrativa da história da música imbricada aos diversos panoramas vividos em torno das teorias raciais no pensamento ocidental e seus reflexos nos processos civilizatórios da cultura brasileira. Buscou entender como o termo *raça* foi historicamente transformado em signo de depreciação. A partir de dois autores, Guilherme de Mello e Renato Almeida, demonstramos as tendências que os aproximam e que acabam por inscrever certa previsibilidade do discurso: uma racialização na historiografia da música brasileira.

Palavras-chave: Música e cultura. Discurso racial. História da música brasileira.

Abstract: The present essay approached the racialization that affected in a decisive way the building of a Brazilian musical historical thinking. It proposed the observation of the relation among the building of a musical historical narratives in an observation of the multiple living panoramas around the racial theories in Western thinking and its consequences in the civilization process of Brazilian culture. It sought to understand how the term racial was historically used as a depreciation sign. To begin with two authors, Guilherme de Mello and Renato Almeida, we demonstrated the tendencies which put them together and end by signing some sort of predictability in the discourse: a racialization in Brazilian music historiography.

Keywords: Music and culture. Racial discourses. The history of Brazilian music.

Introdução

A narrativa da historiografia musical brasileira revela as diversas faces que envolvem a construção de um discurso carregado de pré-conceituações *raciais*¹. Esse discurso deixa transparecer uma suposta inferioridade de contribuições das diversas características e elementos culturais oriundos dos indivíduos que pertencem às classes oprimidas da sociedade. Aqui, obviamente, se incluem os diversos povos indígenas e afrodescendentes que sempre compuseram significativamente a sociedade brasileira e que, historicamente, foram mantidos à margem desta sociedade, classificados como *minorias*.

Evidencia-se, contudo, a construção de um complexo paradoxo que coloca de um lado intelectuais detentores dos saberes tradicionais, das artes e dos ofícios e, do outro, os intelectuais acadêmicos, *letrados*, que utilizaram desses saberes e práticas para materializar, sistematizar e divulgar um conceito filosófico de cultura brasileira. Portanto, através de periódicos, jornais e revistas, livros e artigos científicos, estes intelectuais

¹A todo o momento penso no termo *raça*, utilizado na diferenciação de europeus e “outros”, como um cons-truto social, representante da violência, eurocêntrico, civilizador e branco, que se faz necessário a fim de expor o mal-estar e ambiguidades que esse termo carrega.

disseminaram uma ideia ou ideal de uma cultura musical brasileira *compartilhada* por todos. E é na tentativa de sistematizar esse longo caminho cultural percorrido pela música nacional que ficam claras, tanto a eleição quanto a exclusão de agentes fundamentais, salientando as trágicas ambiguidades nas diversas vertentes que o conceito música nacional engendrou ao longo de sua história.

O artigo propõe, portanto, apontamentos a respeito desse discurso racializado ao longo do século XX, destacando, não obstante, dois autores, já que são responsáveis pelas primeiras publicações do que reconhecemos como *historiografia musical brasileira*. Dentre elas, a de Guilherme de Mello, “A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República” (1908) – na qual é observável forte influência de moldes franceses de civilidade, dentre os quais os princípios de liberdade, igualdade e fraternidade, estes assombrados pelas novas noções de sociabilidade que evidenciavam uma complexa visão determinista e evolutiva de *raças* e suas negociações em fins do século XIX e início do século XX; e Renato Almeida, que em 1926 publicou sua “História da Música Brasileira” – que, além de recontextualizar o ideal branqueador pregado na passagem ao século XX, discursa a respeito das dicotomias evidentes na sociedade brasileira, desde a do *branco* e do *preto* até à noção pessimista e profundamente enraizada no inconsciente brasileiro de Velho Mundo – o da música racional, erudita, civilizada – e de Novo Mundo – o da criação instintiva, inculta e incivilizada.

Enfim, o artigo propõe a observação da construção de um discurso e de um pensamento musical brasileiro colonizado, eurocêntrico, cristão, civilizador e branco, que evidencia, senão, a diferenciação de uma influência dita superior em contraposição à visão outrificadora dada aos povos negros e indígenas, desconsiderando, em vários momentos, sua extensa e secular filosofia, sem reconhecer neles diversos sistemas de valores e organização sociocultural.

O espírito *outrificador* e a paradoxal visão de diversidade cultural

A bibliografia histórica da música brasileira tem se aprofundado em questionamentos socio-históricos, econômicos, políticos e antropológicos trazendo a lume abordagens que não só se dedicam à cronologia cartesiana, positivista dos fatos e biografias, mas que se preocupa em discutir os conflitos por detrás da construção de um pensamento de cultura musical brasileira.

Observa-se que nas narrativas que serviam de fonte na construção desse discurso histórico da música nacional, preconceitos *raciais* não se apresentam de forma explícita. O que se percebe é a insistência no tácito discurso *outrificador* que, além de velar o evidente *pré-conceito*, demonstra desconhecimento e superficialidade no tratamento de questões referentes aos personagens “outrificados”: povos afrodescendentes e indígenas.

Como consequência, perpetuaram-se suposições e dados equivocados como se os autores dessas historiografias canônicas soubessem muito e de antemão quem são ou foram esses povos. Tais discursos sequer demonstram preocupação quanto a erros classificatórios e caracterizadores ultrapassados e, como se não bastasse, esses mesmo autores ainda são usados como referencial bibliográfico nos mais diversos cursos de música no país, com suas novas edições e reimpressões.²

Vale ressaltar que, de maneira geral, a música para povos indígenas e afrodescendentes é principalmente funcional e representa uma síntese dos mais diversos aspectos de atividades em sociedade. Carrega uma simbologia arraigada ao modo de viver em comunidade, de relação com os fenômenos naturais, de afirmação e resistência cultura e social. A música desses *outros* abnega, quase que intrinsecamente, a visão da “música pela música” ou da autonomia da obra de arte forjada no século XIX. Portanto, a frieza civilizadora imposta, que separa a “música” de seus “ou-

²Autores como, Azevedo (1950 e 1956), Mariz (1981), Kiefer (1982), Tinhorão (1972), dentre outros.

tros” elementos e a torna analisável, simplificada e diminuta, reduzindo-a em *formas*, realmente não condiz com o sentido que esses povos dão à complementaridade dos elementos extrínsecos e intrínsecos de sua música.

O conceito de autonomia da arte musical, que muito influenciou o projeto modernista brasileiro da década de 1920, tem sua origem no conceito desenvolvido pelo crítico vienense Eduard Hanslick (1825-1904), da música como a arte dos sons, “forma e conteúdo” e arte com “o fim em si” (CARVALHO, 2012, p. 17-18). Arnaldo Contier nos dá um panorama desta influência na utopia de som nacional:

A busca utópica do “som nacional” baseava-se numa concepção evolucionista da História, ou seja, o início ou o “marco zero” da construção do projeto modernista na música deveria iniciar-se nos anos 20. O compositor interessado nesse projeto era obrigado a “vencer” ou “galgar” uma série de etapas ou fases, até alcançar um “momento” histórico, caracterizado pelo surgimento de uma Arte Pura, desinteressada e esteticamente livre, tendo como paradigma uma lição do “passado”: o século XVIII europeu. (CONTIER, 1994, p. 36)

Nesta citação, o paradigmático se confunde com um paradoxo, pois a busca de uma música nacional que não revê os seus próprios conflitos, principalmente os embates do século XIX, já demonstra quão utópico era o projeto. Esse ideal da música enquanto forma e conteúdo se identificou com uma visão estruturalista do projeto intelectual da década de 1920, que acabou por ver como legítimo certo caráter *outrificador* e excludente, destratando no discurso justamente aquilo que fundamentava a música desses “outros”.

Note-se que esse projeto modernista se inspirou em uma herança alemã do século XVIII europeu, baseando-se na filosofia do poeta e escritor alemão Johann Gottfried Herder. Para Herder, o verdadeiro detentor da genialidade nacional era o *povo*, pois este guardava costumes que pouco ou nenhum contato tivera com estrangeiros. Na sua filosofia, a valorização e a incorporação da cultura popular, através de coletas de materiais “folclóricos”, tinham como objetivo unificar a Alemanha do século XVIII, embasado nos conceitos de *Volksgeist* e *Nationalgeist*. A partir da valorização e da incorporação da cultura popular, Herder acreditava ser possível levar a nação alemã à consciência de si mesma. Isso foi feito no Brasil pós-guerra, fazendo com que o ideário modernista modificasse o pensamento de muitos, a respeito da estética musical, ao menos.

Porém, o fortalecimento desse discurso estético da expressão nacional, em busca da arte pura e autônoma através das expressões do folclore, deixa claro que a utilização de matrizes populares manteve uma conversa muito artificial, incompleta e dicotômica entre as partes. De um lado estavam os entusiastas da *música de concerto*, de espetáculo e *arte* e, do outro, os da música como manifestação, expressão, memória ou modo de vida. É a partir disso que se forma o abismo entre esses universos da música brasileira que se queria nacional.

A construção de representações essencialistas do caráter nacional da música brasileira se encerra na sensação ou presunção de superioridade de algumas culturas e do olhar crítico aos costumes do *outro*. Como exaltar uma cultura que emanasse do povo se o projeto modernista da virada do século e primeiras décadas do século XX tinha suas raízes em um ideal branqueador, que mirava e idealizava uma espécie de Europa em terras brasileiras?

³“(…) espírito do povo e genialidade nacional”. Cf. VIANNA, “O Mistério do Samba”, p. 162.

GUILHERME DE MELLO: Os pressupostos racializados em uma historiografia da música brasileira

O prefácio da segunda edição do livro de Guilherme de Mello é assinado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, responsável também pela revisão desta segunda edição, datada de 1947. Todavia, após dez anos, impossibilitado de continuá-la, repassou-a para Escola Nacional de Música, que era dirigida pelo Prof. Sá Pereira (MELLO, 1947, p. VI). Após correções gramaticais, Luiz Heitor, questiona:

...há utilidade em publicar dessa maneira, sem mais profunda revisão do texto, uma obra que investigações musicológicas ulteriores já ultrapassaram em tantos pontos, uma obra que, em face nossos conhecimentos atuais, aparenta uma certa ingenuidade provinciana de enunciado, contém informações deficientes e não consegue estabelecer aquele equilíbrio entre todos os fatos expostos que constitui (sic) o melhor índice da clareza e solidez dos estudos históricos? (MELLO, 1947, p. VII-VIII).

O musicólogo responde que este é um dos clássicos da história da música brasileira, chancelando, portanto, sua republicação. O aval de Luiz Heitor, chefe da Seção de Música da Biblioteca nacional do Rio de Janeiro, manteve a história da música de Guilherme de Mello no *hall* dos escritos canônicos, mesmo contendo informações “ultrapassadas”. É a partir desta postura, de avaliação e exaltação por intelectuais do próprio meio, que discursos ambíguos, como o *racial* que proponho observar, se perpetuam, enclausurando a revisão do conhecimento, tornando-o inquebrantável, impossibilitando novas reflexões que modifiquem alguns paradigmas. São quase quarenta anos separando a primeira da segunda edição, isto é, quatro décadas de inúmeras transformações no contexto brasileiro como um todo.

Guilherme Theodoro Pereira de Mello era baiano, nascido em 25 de junho de 1867 na cidade de Salvador. Filho de “família tradicionalmente consagrada à carreira militar” (MELLO, 1947, p. VII), estudou na instituição jesuíta Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim. Por certo, instituição que adotava doutrinas cristãs que muito influenciou a trajetória intelectual de Guilherme de Mello. Neste contexto, a cidade de Salvador vivia um complexo imbróglio social, cultural e religioso, amplo e completamente racializado na segunda metade do século XIX.

Os escritos de Mello se tornaram referência para diversos trabalhos musicológicos sobre a trajetória principalmente da música popular urbana brasileira, a qual o autor dá grande ênfase. Exatamente devido a isto – a música vernácula brasileira e suas raízes nos povos indígenas, afrodescendentes e europeus – que seu livro toma importância, coincidindo com o início do pensamento de valorização do nacional em fins do século XIX e início do século XX com o Brasil República.

“[...] sim o fiz com o desejo de mostrar-vos com provas exuberantes, de que não somos um povo sem arte e sem literatura, como geralmente dizem, e que pelo menos a Música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional” (MELLO, 1947, p. 05). Com essa afirmação, Guilherme de Mello anuncia o propósito de sua *história da música*, alinhando-se ao momento histórico brasileiro de busca identitária.

A história da música de Mello foi influenciada pela entrada das teorias raciais no Brasil, que levava em consideração resquícios dos debates da tardia Abolição da Escravidão e a Proclamação da República às quais a construção do pensamento social, *racial* e, conseqüentemente, cultural e musical brasileiro estava vinculada. Julgando-se como atrasada, urgente pela modernidade, parte da sociedade vivia – enquanto outra sobrevivia – num modelo francês de civilização, pautado nos princípios de igualdade, fra-

ternidade e liberdade, mas que tinha como fantasma novas noções de sociabilidade, impregnada de pressupostos raciais. Era um cenário misto de otimismo e pessimismo, já que indivíduos, antes segregados da sociedade, viram-se novamente em face de grandes obstáculos. A “abertura social – experimentada no Brasil no final do século XIX, mas não apenas – seria freada por novos critérios de alteridade racial, religiosa, étnica, geográfica e sexual” (SCHWARCZ, 2012a, p. 21). Eram os tentáculos do racismo científico, nos quais

[...] sinais físicos [foram utilizados] para definir a inferioridade e a falta de civilização, assim como estabelecer uma ligação obrigatória entre aspectos “externos” e “internos” dos homens. Narizes, bocas, orelhas, cor da pele, tatuagens, expressões faciais e uma série de “indícios” foram rapidamente transformados em “estigmas” definidores da criminalidade e da loucura. O resultado foi a condenação generalizada de largos setores da sociedade, como negros, mestiços e também imigrantes, sob o guarda-chuva seguro da biologia. (SCHWARCZ, 2012a, p. 21; grifo da autora).

Com efeito, é neste panorama de evidente diversidade que se encontra a sociedade brasileira, diversidade esta que transparece o fantasma de uma ambígua, dicotômica e controversa distinção entre culturas: a do colonizado e a do colonizador. Portanto, como imaginar o reconhecimento da evidente influência de *outros* agentes na cultura e música brasileira, proposto por Guilherme de Mello, já que eles enquadravam-se nessa segregação biológica? Como se livrar da reflexão de pressupostos *raciais* que evidenciavam a construção de uma cultura etnocêntrica cristã e branca dentro de uma cultura definitiva e significativamente mestiça e diversa?

Desde a descoberta do chamado Novo Mundo, os relatos coloniais reportavam à metrópole portuguesa sempre destacando a existência de uma natureza paradisíaca, porém de uma estranheza dos costumes nativos. A descrição dos povos indígenas do Brasil como “atrevidos, sem crença na alma, vingativos, desonestos e dados à sensualidade”, só veio a incrementar a dicotomia do jardim do éden e do inferno – “desde Caminha e Vespúcio, mencionava a ambivalência entre a existência [...] da barbárie nessas terras perdidas”. Esse modelo “evidentemente etnocêntrico” moldou as gerações futuras, pois tudo que não correspondesse “ao que se conhecia [portanto, no velho mundo] era logo traduzido como ausência ou carência, e não como um costume diverso ou variado”⁴.

O primeiro capítulo da história da música de Mello, por exemplo, é o que ele considera como o de *formação*, reservado aos primórdios de civilização do Brasil, com ênfase na idealização de uma unidade na produção e escuta da própria música. Nele o autor cita o filósofo alemão Schopenhauer, formulando uma distinção da música em nível de razão e de vontade enquanto “metafísica do pensamento musical” (MELLO, 1947, p. 12). Esta metafísica justifica um dos subtítulos utilizados nessa primeira seção, “Influência dos jesuítas”, na qual é marcante a utilização da palavra “natureza” – provavelmente influência das ideias do filósofo Jean-Jacques Rousseau do “bom selvagem” como uma idealização de humanidade ainda não corrompida – e a importância dos jesuítas na construção de uma musicalidade brasileira.

O autor discorre a respeito da imposição da catequese, que tinha como objetivo difundir a fé católica, impelindo os indígenas à religião através da música. Foram escritos autos, em português e em língua local, além do “castelhano e tupi” (AZEVEDO, 1956, p. 14) e às crianças eram ensinados instrumentos ocidentais, como flautas, gaitas, viola e até cravo⁵. Segundo Azevedo, “o indígena era sensível ao canto e à música

⁴Cf. SCHWARCZ, “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira”, p. 12 e 15.

⁵Cf. MARIZ, “História da Música no Brasil”, p. 24.

⁶Cf. AZEVEDO, “150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)”, p. 10-12.

dos instrumentos”⁶, argumento este compartilhado e potencializado por José Ramos Tinhorão:

Ao aceitarem a música dos padres, por sua natural predisposição ao canto em comum, como fórmula de exorcismo do desconhecido (a morte, o mal, a influência dos astros, as forças da natureza), os indígenas brasileiros abandonavam sem sentir as palavras cabalísticas das suas canções de ritmo encantatório em favor da rigorosa lógica do cânone gregoriano: sob-batuta dos jesuítas os índios ainda cantavam em uníssono, mas, agora, uma melodia principal, passando por todas as vozes, substituía a repetição obsessiva das palavras mágicas pela palavra de ordem cristã do temor a Deus. (TINHORÃO, 1972, p. 10).

Esta passagem evidencia um discurso que, além de claramente exaltar os dogmas cristãos, eurocêntricos, evidencia uma atitude *outrificadora* muito recorrente na historiografia da música brasileira: o colonizador português como um “exorcista” cultural. Portanto, sentimentos da religião cristã impostos por eles, que “levaram de *vencida* os cantares cabalísticos” (MELLO, 1947, p. 20), reforçam uma suposta abdicação do povo indígena de suas manifestações, sem conflito e sem contradição além de evidenciar a desconsideração às complexidades filosóficas de suas manifestações e práticas.

Na historiografia da música de Guilherme de Mello a presença e atuação dos povos indígenas na música brasileira são postas de forma equivocada, pois nesse contexto racializado de transição século XIX ao XX aspectos das culturas negra e indígena são (con)fundidos, formando um amálgama fantasioso e improvável, revelando os primeiros indícios de influência das teorias do branqueamento.

Nesse período, a fim de validar algumas premissas, intelectuais brasileiros iniciaram um processo de adaptação das teorias raciais, resultando em ambiguidades insolúveis. A partir da literatura sobre o darwinismo social e o evolucionismo, é possível citar três intelectuais que se destacaram: Silvio Romero (1851-1914), Nina Rodrigues (1862-1906) e Oliveira Vianna (1883-1951). Em particular, Silvio Romero postulava uma teoria do branqueamento e da mestiçagem da população, que partiria

[...] de uma combinação de pressupostos racistas (existência de diferenças étnicas inatas) e evolucionistas (lei da concorrência vital e do predomínio do mais apto). Previa que o elemento branco seria vitorioso na “luta entre as raças”, devido à superioridade evolutiva, que garante seu predomínio no cruzamento. Prevê assim, o total branqueamento da população brasileira em três ou quatro séculos. (VENTURA, 1991 *apud* VIANNA, 2007, p. 68; grifo do autor).

Portanto, a partir da fusão principalmente desses dois indivíduos, branco e negro, seria gerado o *tipo nacional*, mas com características brancas, tanto culturais quanto raciais⁷. É deste amálgama, que Silvio Romero vislumbrava uma fusão, com resposta no mestiço:

[...] da fusão e integração das raças e culturas surgiria o mulato, tipo caracteristicamente nacional. Mas o predomínio racial e cultural seria da raça e da cultura brancas, devido à extinção do tráfico negreiro, à dizimação dos índios, e à imigração branca/europeia. Assim, a miscigenação serviria, antes de tudo, ao branqueamento da população e ao predomínio do branco no tipo caracteristicamente nacional. (GOMES COSTA, 2009, p. 95).

Guilherme de Mello demonstra indícios desse contexto que procura no bran-

⁷ Cf. GOMES COSTA, “Mestiçagem, racialização e gênero”, p. 94-120.

queamento/mestiçagem um quociente nacionalizado, fazendo de semelhanças uma oportunidade de fusão. Para o autor, a música dos povos indígenas, como a registrada pelo viajante francês Jean de Lery, era “impregnada de sentimentos bárbaros e selvagens” (MELLO, 1947, p. 14), que muito se assemelhavam aos dos negros:

E isto não nos deve causar grande admiração, desde quando ainda hoje mesmo se encontram vestígios dêste canibalismo hediondo e crenças supersticiosas entre o populacho crioulo que ainda não se depurou e em cujas veias correm ainda o sangue inculto do africano. O que são os candomblés senão uma cópia fiel e autêntica dos sabaths dos indígenas? Se não é uma copia pelo menos é a primeira manifestação musical nos povos bárbaros. (MELLO, 1947, p. 14-15).

Com efeito, a categorização desses povos como *racialmente* inferiores, caracterizando-os como “iguais”, de certa maneira, reforça um discurso de Guilherme de Mello convergente com o ideal *miscigenatório* em voga, que ao mínimo sinal de proximidade, os funde.

Guilherme de Mello é quem inaugura nas *histórias da música* a metáfora do triângulo musical brasileiro, além de evidenciar que o qualitativo da música de origem africana é o ritmo, mistificando-o como a maior contribuição desses à música. Pautado num triângulo racial, *os três tipos populares*, evidencia-se a mestiçagem:

Pois bem, foi sob a influência da fusão dos costumes e do sentimento musical destas três raças com a dos indígenas, que começaram a se caracterizar os três tipos populares da arte musical brasileira: o *lundu*, a *tirana* e a *modinha*; dos quais o primeiro foi importado pelo africano, o segundo pelo espanhól (sic) e o terceiro pelo português. (MELLO, 1947, p. 29; grifo do autor).

Desse amálgama fantasioso dos gêneros musicais característicos que é possível, segundo o autor, o entendimento da formação de nossa “raça”:

Em frente as suas senzalas, viam-se também grupos de africanos formarem os seus batuques, cantando e sambando sob a toada de seus lundús, cujo ritmo bastante cadenciado e onomatopaico, representando os requebros lascivos e luxuriosos de suas mucamas proporcionava aos indígenas um novo sentimento musical, que se propagando entre os mestiços, se identificou com o sentimento pátrio, produzindo a nossa chula, ou o nosso tango ou o nosso lundú pròpriamente dito. (MELLO, 1947, p. 30).

O autor traça, portanto uma linha caracteristicamente “evolutiva” da música e *raça*, indo do negro – influência ligada ao ritmo, cadenciado e onomatopaico – até o mestiço (nesse caso o cafuzo, resultado da soma do *negro* com o *índio*), chegando a *nossa gente* – da mistura com os gêneros já mestiçados, como a chula, o *tango* e o *lundu*. Guilherme de Mello propõe uma genealogia musical através dessa miscigenação. As teorias relacionadas ao desenvolvimento da humanidade e deterministas, que negavam qualquer futuro na miscigenação racial, seriam elas mesmas, utilizadas para a exaltação da miscigenação brasileira.

Guilherme de Mello, nessa heterogeneidade na consideração das questões de miscigenação brasileira, do “mestiço como símbolo nacional”, serviu ao discurso intelectual da época. É perceptível um distanciamento em seu discurso da problematização dos conflitos que geraram a exclusão de povos negros e indígenas, assumindo o contexto racializado de preconceito e discriminação. Seu discurso transparece uma ilegitimidade de “outras” vozes e o ocultamento de uma realidade social cruel com quem ele mesmo disse ser o representante do “espírito do povo”: o mestiço.

⁸ Cf. ALMEIDA, “História da Música Brasileira”, p. 11-12.

Renato Almeida: “A soalheira é uma allucinação. Não só dá cor, mas também som”⁸

Renato Almeida (1895), nascido na pequena cidade de Santo Antônio de Jesus, Bahia, era de família pertencente à elite baiana. Segundo Vasco Mariz, “descendia da linhagem dos Almeida, pioneiros na colonização do sudoeste baiano [...] desde o século XIX” (MARIZ, 1983, p. 93). Incentivado aos estudos, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1907, tendo estudado no colégio jesuíta Santo Inácio e, posteriormente, concluído o bacharelado em ciências jurídicas e sociais. Interessado por “literatura, filosofia, pensamento e a arte”⁹, fez amizade com Ronald de Carvalho, importante personagem do movimento modernista paulista.

Vasco Mariz afirma que a Primeira Guerra Mundial modificou o pensamento de todos, pois fora um momento de “consequências estéticas e psicológicas” (1983, p. 95), fomentando no Brasil, por exemplo, o ideário de busca do caráter cultural nacional:

Foi com alegria, junto a Ronald de Carvalho, que redescobrimos, então, o Brasil e nos lançamos a estudá-lo [...]. Resolvi estudar o fato musical brasileiro e, por seu intermédio, cheguei à folcmúsica (sic) e depois ao folclore, que terminou por me absorver, não apenas no seu estudo, mas na ação nacional em defesa da cultura do nosso povo. (ALMEIDA *apud* MARIZ, 1983, p. 94-95).

Hermano Vianna argumenta que a aproximação entre cultura popular e elite intelectual foi por conta da montagem da peça *O contador de diamantes* de Afonso Arinos, por volta do ano de 1919, que tinha incluso em seu elenco “negros autênticos”, despertando então uma tendente “moda nativista”, de “saraus regionalistas” de canções sertanejas e recitação de poemas¹⁰. Dentro desse contexto Renato Almeida relata:

Quando houve a Semana de Arte Moderna, quando o Modernismo foi uma afirmação no Brasil, eu me convenci de que não havia lugar absolutamente no Brasil para o escritor desinteressado. Nós tínhamos que olhar era o Brasil, nós tínhamos que ver a terra. Essa atividade para mim foi a música [...]. Fiz até um livro um pouco impressionista, que é a primeira edição da *História da Música*, mas notei uma coisa, que não podíamos conhecer a música se não conhecêssemos as suas origens, a música no sentido nacional, a música brasileira que começava a surgir (ALMEIDA *apud* MARIZ, 1983, p. 96).

Na introdução da *História da Música Brasileira* (1926) citada, o olhar romantizado do autor desponta: “Symphonia da terra”. Nela Almeida constrói seu pensamento a respeito do impacto do “meio” (clima e geografia) no inconsciente coletivo. Segundo ele, o deslumbramento causado pela natureza influenciaria a psique do compositor, que, então, seria capaz de objetificar um inconsciente coletivo, produzindo uma música “autônoma”, de caráter nacional: “a música no Brasil se liberta, buscando harmonizar as vozes da terra, o rythmo criador e fecundo, com o influxo da cultura, para a cria-

⁸Cf. MARIZ, “História da Música no Brasil”, p. 93-94.

¹⁰Cf. VIANNA, “O Mistério do Samba”, p. 97-98.

¹¹Maria Alice Volpe aponta alguns exemplos: teorias como a de Taine, que aplicou o determinismo à arte e à história literária; Spencer, evolucionista que aplicou as teorias à biologia e à história; Haeckel, naturalista darwinista que não compartilhava exatamente da ideia de sobrevivência do mais apto, mas de que o meio atuava sobre os organismos; e Buckle, que era determinista geográfico, dentre outros. Cf. VOLPE, “A Teoria da Obnubilação Brasileira na História da Música Brasileira: Renato Almeida e ‘A Sinfonia da Terra’”, p. 61.

ção de uma arte autônoma, que traduza todas as ânsias do espírito moderno brasileiro” (ALMEIDA, 1926, p. 220).

Maria Alice Volpe argumenta que Almeida, influenciado diretamente pelas teorias científicas¹¹, via a identidade brasileira sob dois parâmetros: raça e meio (VOLPE, 2008, p. 60-61). Segundo a autora, Renato Almeida enfatizava “a importância do meio na formação da cultura” (VOLPE, 2008, p. 64), colocando o calor tropical como fator determinante, numa espécie de *ação e reação*: do “impacto da natureza sobre o homem” e sua resposta a esse “meio hostil” surgiria a “expressividade” da música nacional (VOLPE, 2008, p. 58).

De acordo com Almeida, o primeiro contato do português com o Brasil foi um misto de arrebatamento - as cores e a volúpia da natureza exuberante -, melancolia e tristeza, devido, principalmente, ao calor. A adaptação ao *novo mundo* era “estranha” à psique do colonizador. Mas não só ao meio. A alteridade teve impacto na psique do português e foi determinante à sua estética. Nela, a influência *racial* criou duas vertentes, a da criação instintiva e a da criação racional, sendo aquela, miscigenada, capaz de universalizar a arte musical; e esta, a da razão, a que permitia a dialética e a síntese da modernidade nacional em som.

Almeida reconhece a falta de simetria para a união maravilhosa da “alma coletiva” do compositor brasileiro, aquela livre de pastiches europeus, já que segundo ele, “os que não o conseguirem, terão feito adaptações amáveis, cópias fiéis, decalques caprichosos, [entretanto] não vingarão jamais” (ALMEIDA, 1926, p. 110-111). Para Renato Almeida, um dos compositores que melhor mergulhou nesse espírito de “procura de uma expressão brasileira, não simplesmente imitativa, nem tampouco regionalista, mas que [tinha] raízes profundas na terra”¹², foi Alberto Nepomuceno:

Effectivamente ninguém combateu com animo mais decidido as imitações estrangeiras em nossa arte, e ao mesmo tempo, procurou criar uma música, sem se enquadrar no regionalismo, mas nascida no ambiente magnífico de nossa natureza e com aquelle tom melancólico, que é o resíduo da fusão misteriosa das raças, de que promana o brasileiro. (ALMEIDA, 1926, p. 114).

Nessa exaltação de Nepomuceno, fica explícito que Renato Almeida não se distancia do ideal miscigenatório, de fusão de *raças*, já que neste momento a *modinha* estava em intensa resignificação nacional. Esse canto popular, um dos mais significativos no período monárquico, refletia exatamente a metáfora da fusão de sangue, já que os dois maiores compositores desse gênero foram o padre mestiço José Maurício Nunes Garcia – responsável de todo o encargo musical da corte de D. João VI – e seu algoz, o compositor português, Marcos Portugal¹³ – com quem foi “obrigado a repartir as funções da Capela Real” (MARIZ, 1981, p. 41).

Num discurso miscigenatório, de natureza e de melancolia, Almeida propõe uma engenhosa reconsideração da *modinha* através do padre José Maurício, já que ele, *mestiço*, era “essencialmente brasileiro” (ALMEIDA, 1926, p. 64) e, portanto, um verdadeiro representante da “cultura do nosso povo”. (ALMEIDA *apud* MARIZ, 1983, p. 94-95). Em suma, a *modinha*, repleta de *pastiches europeus*, representava a metáfora do trânsito entre classes sociais, assim como sempre fez o mestiço.

A popularização da *modinha* confirmava a dicotomia da miscigenação do brasileiro com o português – ou o europeu –, do branco com o negro e José Maurício

¹²Cf. ALMEIDA *apud* MACHADO NETO “Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial”, p. 138.

¹³A musicóloga Cleofe Person Mattos afirma que, a partir da repartição das funções, o padre não teve mais chances, pois “na Capela Real sua posição [desmoronou], sua produção [decaiu]”. Cf. MATTOS *apud* KIEFER, “História da Música Brasileira”, p. 56.

Nunes Garcia, devido a sua genialidade, representaria a personificação desses dois mundos, como podemos observar:

Este mestiço nascido no século XVIII, no Rio de Janeiro, de onde nunca saiu, ter realizado obra tão forte, elevando-se, no gênero, à altura dos mais altos mestres, é caso singular, que os esthetas, psychologos e os pensadores do Brasil têm o dever de estudar com mais atenção e carinho. Não era um bárbaro, de inspiração fremente e desordenada, [era] como uma flor, sylvestre e exuberante da terra nova e inculta, mas civilizado, de linhas sombrias e medidas, com um perfeito conhecimento de technica musical, de composição e orquestração. (ALMEIDA, 1926, p. 68).

Apesar dos elogios, Almeida deixa claro seu incômodo com a característica musical imutável vinda do período colonial e que seguiu ao longo do século XIX, da qual o padre foi um dos expoentes, chegando a afirmar que do “período colônia, quase nada há digno de referência” (ALMEIDA, 1926, p. 62). Ou seja, a aceitação do padre mestiço como o inaugurador da escola musical brasileira, só confirma a necessidade de resgate da mestiçagem como parâmetro nacionalizador, mesmo ele sendo um repetidor de moldes e estéticas europeias e, paradoxalmente, contradizer o ideal modernista avesso aos estrangeirismos e passadismos do período colonial e imperial.

A pergunta que nos resta é: onde os povos indígenas se encaixam em todo esse panorama miscigenatório de Almeida? Importante notar que a aceitação da mestiçagem como solução nacional dessa década de 1920 excluía os povos indígenas. Portanto, Renato Almeida reforça o que é posto por Rafael de Menezes Bastos a respeito do emblemático encontro de intelectuais e sambistas no Rio de Janeiro no ano de 1926:

Neste encontro, a fábula das três raças é feita tábula rasa daquela que se lhe seguirá, transformando-se exatamente na de duas. ‘Negros’ e ‘brancos’ são constituídos ali nos elementos da mestiçagem que a partir de então representará a nacionalidade brasileira, uma nacionalidade fabricada sob a égide do modernismo e de uma ‘valorização do negro’ atrelada à visão propiciada pela teoria da aculturação [...] que o condenava ao branqueamento. (BASTOS, 2006, p. 121-122).

Rafael de Menezes Bastos reforça a ideia de aculturação, na qual há uma assimilação de culturas e uma delas é destruída. No discurso de Renato Almeida, as culturas negra e indígena são diminutas, pensadas como um só bloco homogêneo, que sofrerão facilmente uma antropofagia da cultura branca. No caldeamento de sangue, mesmo na exaltação da mestiçagem, a cultura branca seria vitoriosa na ‘luta entre as raças’.

Com efeito, a “Symphonia da terra” representa uma negociação de sentidos, na qual a premissa é a de que o personagem resistente ao meio hostil, sustentado na metáfora da natureza, é o que detém a qualidade da mistura *racial* inevitável. Todavia, Renato Almeida estaria concluindo, resignada e implicitamente que, com estrangeirismo ou não, ser brasileiro é ser inevitavelmente *mestiçado*. Não obstante, nessa mestiçagem, o *bom selvagem* não entra e o negro tem um futuro certo: se tornar cada vez mais branqueado, europeizado, como na descrição do Padre José Maurício feita por Vasco Mariz: “o padre teria sido mulato claro, com traços fisionômicos comprovando sensível contribuição de sangue europeu, e de cabelos finos e soltos” (MARIZ, 1981, p. 39).

Conclusão

A relação de poder que legitima o discurso dos intelectuais acadêmicos, em sua maioria pertencentes a uma elite branca, está na avaliação, exaltação e disseminação dos escritos através de seus pares. Destarte, é desse círculo de ideias que, ao longo de muitos anos, partiu a construção histórica do pensamento musical brasileiro, responsável pela formação de uma quantidade relevante de pensadores que ainda tratam a música de forma simplista e dicotômica: música melódica e harmônica em contraposição à música monótona e monorrítmica. Essas perspectivas marcam a clara divisão do valor dado à música de origem estrangeira, geralmente baseada na estética teórica e filosófica europeia, que se contrapõe à música de povos afrodescendentes e indígenas, evidenciando um construto social *outrificador*, resultado de todo um processo violento de colonização.

As trágicas e ambíguas racializações que são apontadas no presente artigo são inauguradas pela publicação do livro de Guilherme de Mello (1908) – primeira historiografia da música brasileira - no período pós-Proclamação, momento no qual, segundo o autor, foram abolidos “todos os títulos de nobreza, substituindo-os pelo de ‘Igualdade e fraternidade’” (MELLO, 1947, p. 281). Paradoxalmente, foi um momento no qual se iniciou a valorização de elementos nacionais, porém, moldados em ideais franceses de civilidade, num espírito abrasileirado de *Belle Époque*.

Guilherme de Mello discursa a partir de uma visão determinista, na qual o amálgama das *raças* brasileiro, desde os jesuítas, segue uma linha evolutiva que culmina na fusão de três tipos populares da arte musical brasileira: o *lundu*, de origem africana, a *tirana*, espanhola, e a *modinha*, de origem portuguesa. Aos povos indígenas, coube a fusão com os negros, formando uma subcategoria de povos bárbaros, incultos, incivilizados.

No discurso de Mello também está presente a resposta no branqueamento – em particular, de branco com negro – como símbolo nacional, convergindo com outros intelectuais que se empenhavam no enquadramento dessa identidade miscigenada brasileira em seus projetos. Vianna, por exemplo, argumenta que “durante as primeiras décadas do século XX, os *mulatos* e o [ambiente] urbano passam a ocupar, cada vez mais, o centro das atenções nos debates sobre as raízes da identidade brasileira” (VIANNA, 2007, p. 70). Todavia, “a cultura mestiça não é valorizada por si própria. Ao contrário, é olhada com desconfiança, e só aceita na falta de algo melhor” (VIANNA, 2007, p. 68). Com efeito, a resposta no mestiço demonstra um imbricado discurso de negociações, nas quais o *bom selvagem* foi minimamente digno de nota: “hoje, porém, o maior orgulho dos brasileiros é correr em suas veias, tingindo-lhes as faces tismadas pelo sol dos trópicos, sangue dos nossos aborígenes” (MELLO, 1947, p. 281).

Já em Renato Almeida, é na década de 1920 que o genocídio do indígena é evidente, já que o triângulo brasileiro é reduzido a uma linha com duas extremidades, sendo que de um lado estão os negros e do outro os brancos, reconstruindo um despertar da música nacional idealizando uma identidade em torno de novas adaptações e significações raciais. Era desenhado o panorama no qual a segregação visava “conceder” ao mestiço a chance de se distanciar do universo de povos tidos como incultos para se tornar cada vez mais *civilizado*, isto é, europeu e branco. Só então se tornaria um agente capaz de universalizar a arte musical no amálgama das raças que resultaria no brasileiro de fato.

Com esse discurso, Renato Almeida expõe uma assimetria da união maravilhosa da “alma coletiva”, de forma ambígua, expondo as trágicas e ambíguas racializações: a do jardim do éden e a do inferno, a do velho mundo e a do novo mundo, a da inteligência e a do instinto, a do civilizado e daquele que está próximo à natureza.

Enfim, todo o cenário teórico racial que apostava na debilidade, degeneração e esterilidade da miscigenação seria ele mesmo convertido na ideia de Brasil como um paraíso racial, mas que guarda o discurso trágico e ambíguo de uma democracia racial que ainda não se livrou das teorias pessimistas de miscigenação que correm tanto no inconsciente quanto em nossas veias.

Referências bibliográfica.

- ALMEIDA, Renato. “História da Música Brasileira”. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores, 1926.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)”. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. “O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento”. In: TUGNY, Rosângela; QUEIROZ, Ruben Caixeta (orgs). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- CARVALHO, Mário Vieira de. “Música e política: o ‘caso’ de Fernando Lopes -Graça (1906 -1994)”. In: *Música, Discurso, Poder*, ed. por Maria do Rosário Girão dos Santos e Elisa Maria Lessa, Braga. Universidade do Minho/Húmus, 2012. pp. 15-41.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. “Mário de Andrade e a Música Brasileira”. In: *Revista Música*, São Paulo: Depto. de Música, ECA-USP, v.5, n.1, maio de 1994, pp. 33-47.
- GOMES COSTA, Rosely. “Mestiçagem, racialização e gênero”. *Sociologias*. Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009.
- KATER, Carlos Elias. “Viva Música E H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade”. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.
- KIEFER, Bruno. “História da Música Brasileira”. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- MACHADO NETO, Diósnio. “Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial”. Ribeirão Preto. 318f. Tese de Livre-Docência. Universidade de São Paulo, 2011.
- MARIZ, Vasco. “História da Música no Brasil”. Rio de Janeiro. *Civilização Brasileira*: Brasília, 1981.
- _____. “Três Musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo”. Rio de Janeiro-Brasília: *Civilização Mineira*, Instituto Nacional do Livro, 1983.
- MELLO, Guilherme de. “A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República”. 2ª edição, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- OLIVEIRA, Anderson José Machado de. “Suplicando a ‘dispensa do defeito da cor’: clero secular e estratégias de mobilidade social no Bispado do Rio de Janeiro – século XVIII”. XIII Encontro de História Anpuh-Rio, 2008.
- VIANNA, Hermano. “O Mistério do Samba”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2007.
- TINHORÃO, José Ramos. “A Deculturação da Música Indígena Brasileira”. *Revista Brasileira de Cultura*, nº 13, Conselho Federal de Cultura, 1972.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. “As marcas do período” In: *Abertura Para O Mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012a. pp. 19-34.
- _____. “População e Sociedade” In: *Abertura Para O Mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012b. pp. 35-83.
- _____. “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira”. São Paulo: Claro Enigma, 2012c.
- VOLPE, Maria Alice. “A Teoria da Obnubilação Brasileira na História da Música Brasileira: Renato Almeida e a ‘Symphonia da Terra’”. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. I, n. 1, pp. 58-71, mar. 2008.

Rock, Juventude e Rebeldia: Um estudo do Álbum *Cabeça Dinossauro* (1986).



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1875>

Nelson Souza Soares

Mestre em Música pela UNIMONTES

Professor do Conservatorio de Música de Montes Claros

nelsonss13@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-9084-5653>

Recebido em: 03/07/2016 – Aceito em 27/07/2016

O presente artigo tem como pretensão analisar o álbum *Cabeça Dinossauro* (1986), da banda paulista Titãs. Esse disco é marcado por uma reviravolta no conceito sonoro e temático do Titãs, influenciado pela música punk e por problemas pessoais de seus integrantes, o disco é repleto de críticas sociais. Analisaremos o *Cabeça Dinossauro*, tomando por base estudos sociológicos sobre a juventude e as rebeldias típicas dessa fase.

Palavras-chave: Rock Nacional, Titãs, Juventude.

El presente artículo tiene como propósito analizar el álbum *Cabeça Dinossauro* (1986) de la banda paulista Titãs. Ese disco está marcado por un cambio del concepto sonoro y temático de los Titãs, influenciados por la música punk y los problemas privados de sus integrantes, el disco está repleto de críticas sociales. Analizamos el *Cabeça Dinossauro*, tomando como base estudios sociológicos sobre la juventud y la rebeldía típica de esta fase.

Palabras-clave: Rock Nacional, Titãs, Juventude.

Introdução

Cabeça Dinossauro foi o título do terceiro disco da banda Titãs, lançado em 1986. Responsável por uma mudança radical nos rumos da banda e do próprio rock nacional, nenhum disco antes no Brasil havia demonstrado tanta agressividade, percebida não só na sonoridade como também em suas letras objetivas e diretas.¹ Esse disco é considerado por boa parte da crítica especializada como um dos mais importantes discos da música brasileira.

Nesse trabalho discutiremos de forma breve como esse álbum deu vazão às revoltas juvenis dos integrantes dos Titãs. Para nos embasarmos buscamos apoio na literatura, no que se refere às características do comportamento social típico da juventude e suas revoltas.

ILUSTRAÇÃO (<http://www.titas.net/discografia>)

Os primórdios do Titãs

No início dos anos 1980, na cidade de São Paulo, foi formada entre alunos do Colégio Equipe, uma escola de classe média, a banda Titãs do Iê-Iê², posteriormente chamada apenas de Titãs. Diferente de outras bandas de rock nacionais do período, os

¹<http://whiplash.net/materias/cds/003238-titas.html>

²A banda era composta por Marcelo Fromer, Tony Bellotto, Paulo Miklos, Nando Reis, Ciro Pessoa, Sérgio Brito e Arnaldo Antunes, segundo Dapieve (1995), o público da sua primeira apresentação foi de cerca de 30 pessoas. Branco Melo e André Jung logo se juntariam ao grupo.

³Para Roy Shuker, New Wave e "termo remonta a nouvelle vague, ao cinema francês de vanguarda dos anos de 1950, marcando uma ruptura radical com as convenções dominantes. Musicalmente, os artistas da new wave foram inovadores e progressistas, mas não necessariamente ameaçaram as convenções" (SHUKER, Roy. Vocabulário de Música Pop, 1999, p. 203.)

Titãs contavam com uma formação bem eclética, alguns de seus membros tocavam anteriormente *jazz*, música latina e MPB e sua sonoridade final lembrava uma *new wave*³ com elementos de MPB e *reggae*.

Por dois anos, o Titãs fez shows na cena *underground* de São Paulo apresentando-se em casas noturnas. As gravadoras, contudo, viam a banda com receio por causa de sua mistura de gêneros difícil de definir. Somente em 1984 foi lançado pela WEA seu primeiro disco: *Titãs*, com destaque para a canção “Sonífera Ilha”. O grupo alcançou então o reconhecimento nacional graças, em parte, a aparição em programas de televisão como Chacrinha, Raul Gil e Bolinha. Em 1985, com produção de Lulu Santos, *Televisão*, o segundo disco, chegou às lojas.

Em novembro de 1985, o guitarrista Tony Belloto foi abordado pela polícia com uma pequena quantidade de heroína, quando interrogado, confessou que a droga havia sido adquirida com seu colega de banda, Arnaldo Antunes. Os policiais se dirigiram então a residência de Arnaldo, onde apreenderam 128 miligramas da substância. Belloto foi liberado mediante pagamento de fiança no dia seguinte, Antunes, todavia, foi acusado de tráfico e ficou detido cerca de um mês. Os Titãs enfrentaram uma série de problemas em virtude do escândalo que se seguiu. O baixista Nando Reis nos conta sobre as consequências deste fato: “Subitamente, vimos todas as portas se fecharem... Não fizemos mais nenhum programa de televisão, tivemos um monte de shows cancelados, Arnaldo ficou preso por um mês, e a banda quase acabou” (REIS *apud* ALEXANDRE, 2002, p.262).

Esses acontecimentos levaram o Titãs a modificar as temáticas de suas composições. O disco seguinte, *Cabeça Dinossauro* foi um álbum agressivo comparado aos discos anteriores do Titãs. Sua vendagem foi bem superior a *Titãs* ou *Televisão*, apesar do boicote das rádios devido ao conteúdo áspero das letras. Músicas como “Estado de Violência”, “Polícia”, “Dívidas”, “Família”, “Porrada”, “To cansado”, “Homem Primata” e “Igreja” apresentaram críticas políticas e sociais; “Bichos Escrotos”, composição anterior que havia sido preterida nos primeiros discos, foi finalmente gravada e prontamente censurada devido ao verso: “Vão se fuder”. Segundo Arthur Dapieve, foi distribuído à imprensa um *release* do disco de autoria do poeta Paulo Leminski que dizia:

No ‘Cabeça dinossauro’ vocês demoliram os cinco pilares da ordem social, a polícia, o Estado, a Igreja, a família e o capitalismo selvagem. Agora chegou a hora de demolir as coisas de dentro. (...) Os Titãs é o que restou do rock, suas letras são o que restou de um país falido, um vice-país, vice-governado, vice-feliz, vice-versa. (LEMINSKI *apud* DAPIEVE, 1995, p.101)

Cabeça Dinossauro foi considerado pela mídia um disco punk⁴ pelo seu caráter áspero e o conteúdo de suas letras. Acreditamos que essas características rebeldes são típicas da juventude e, conseqüentemente, se apresentam em um dos principais gêneros musicais que servem de trilha sonora para os jovens: o rock. Nas próximas páginas discutiremos brevemente sobre a natureza dos movimentos jovens e como o rock se tornou um dos seus principais produtos culturais.

Juventude e rebeldia

Os estudos que têm a juventude como objeto, frequentemente abordam o comportamento rebelde típico dessa faixa etária. Transformações profundas ocorreram na cultura juvenil durante os anos de 1960. A partir de uma sequência de mudanças sociais, a geração do pós- guerra buscou seu lugar em um mundo preso culturalmente

⁴O punk é um subcultura jovem surgida na Inglaterra na década de 1970, sobre o lema “do it yourself” (“faça você mesmo”). (SHUKER, Roy, Vocabulário de Música Pop, 1999). A rebeldia e a contestação são marcantes nessa subcultura.

às antigas tradições que já não correspondiam aos seus anseios, e polarizado politicamente entre o capitalismo e o socialismo. Nesse período surgiram movimentos sociais que influenciaram principalmente as camadas jovens da população, e ocasionaram mudanças expressivas que impactariam no comportamento das gerações que se seguiriam. Para Irene Cardoso, essas mudanças comportamentais ocorreram em diversas frentes:

As transformações da imagem da mulher, com o feminismo; a liberação sexual; as modificações na estrutura da família; a entronização do modo jovem de ser como estilo de vida; a flexibilização das hierarquias e da autoridade; a construção de novas relações entre o adulto e o jovem e o adulto e a criança; a criação de um novo imaginário da fraternidade; a introdução do “novo” na política; a emergência das questões ecológicas como se fossem também políticas (CARDOSO, 2005, p.93).

Os movimentos sociais jovens da década de 1960 ocorreram simultaneamente em diversas partes do mundo. Cardoso nos fala em uma espécie de rebelião mundial, questionando o poder constituído e os limites estabelecidos, não apenas como negação da sociedade, mas também propondo ideias de liberdade e transformação social.

Esses movimentos foram em certa medida heterogêneos. Os *hippies* e seus protestos contra a Guerra do Vietnã, a Primavera de Praga, e os acontecimentos de Maio de 1968, possuem cada qual características próprias. Todavia, continham alguns elementos comuns como o questionamento da realidade e o objetivo transformador. Esses acontecimentos marcaram o que viria a ser conhecido como contracultura,⁵ e muitos de seus aspectos inovadores foram assimilados de forma relativamente célere pela sociedade como, por exemplo, a revolução sexual. Outros, porém, como as reivindicações de caráter político, não resistiriam ao colapso dos ideais revolucionários.

Diversos autores se discorreram sobre essas importantes transformações da sociedade através dos movimentos jovens a partir da década de 1960. Luís Antônio Groppo, propôs um modelo explicativo em que a resistência dos jovens ao seu tempo, não constituem uma anormalidade. Nesse enfoque, “as rebeldias e os grupos juvenis disfuncionais ou inconformados passaram a ser vistos, antes, como subculturas, identidades diferenciais, estilos de vida diversificados e liberdade na composição do curso da vida.” (GROPPO, 2009, p. 37-38). Dois modelos de interpretação da rebeldia juvenil são discutidos por esse autor: a tese da moratória social e a do funcionalismo.

O modelo funcionalista vigorou nas décadas de 1930 a 1950, e considerava que os movimentos de contestação jovens eram disfunções, desvios e anormalidades e não processos próprios de uma subcultura. Um estudo importante desse período foi *The Gang: A Study of 1,313 Gangs of Chicago*, de Frederic M. Thrasher, publicado em 1927, e trata de gangues de Chicago nascidas na marginalidade dos bairros pobres.

Segundo Groppo, a moratória social tem origem nos estudos do sociólogo Karl Mannheim, alemão radicado na Grã-Bretanha, adepto da terceira via, que cunhou o conceito do “direito a juventude”. Mannheim, acreditava que os jovens eram uma força em prol da democracia, e que a juventude teria um papel de protagonista nas mudanças sociais. Entretanto essa atuaria, na visão de Groppo, em um espaço separado das instituições oficiais: “referendando a idéia de que a juventude era um tempo especial do curso da vida para a experimentação, dando origem à tese da juventude como

⁵Para Carlos Alberto Messeder Pereira (1991), o termo pode se referir “conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] e que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante.” Ou ainda “a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. (PEREIRA, 1991, p. 14)

moratória social. (GROPPO, 2009, p. 41).”

Enquanto o modelo do protagonismo juvenil defendia que a juventude era motor das mudanças sociais, diferentes das teses funcionalistas que viam as ações juvenis como meros desvios, o modelo da moratória social considerava a existência de uma espécie de lapso de tempo na juventude, adequado à experimentação, período que se seguiria até que o jovem se tornasse efetivamente adulto. Acreditava, portanto, que “jovens imaturos” não seriam verdadeiros sujeitos sociais, e suas atividades como tal estariam sendo postergadas para o momento em que chegassem à maturidade. As críticas consideravam a moratória social como segregacionista, pois separava os “adultos aptos” de jovens, que não estavam prontos para exercer um papel realmente importante na sociedade.

A moratória social não nega totalmente o modelo funcionalista tradicional e anuncia o protagonismo juvenil, agregando tanto a concepção de juventude enquanto categoria, como integração social e quanto direito social. A moratória era, então uma descrição tanto do que era a juventude, como um juízo de valor do que ela deveria ser. Groppo, conclui que a ampla diversidade das revoltas jovens não admite um modelo hegemônico, mas sim leituras particulares considerando-as como subculturas.

Tania Arce Cortés (2008), analisou diversas abordagens sobre a juventude oriundas da antropologia e sociologia, procurando nessas áreas os conceitos formados no intuito de buscar identidades nas subculturas. A autora discute as visões das subculturas atribuídas a *Escola de Chicago*,⁶ de *Birmingham*⁷ e da antropologia ibero-mexicana.

Após a Primeira Guerra Mundial, houve uma onda de imigração para Chicago. Esse fato ocasionou um rápido crescimento populacional e a cidade não conseguiu absorver as demandas relativas a esse crescimento, o que levou parte da população à pobreza e à miséria. A *American Chicago School* iniciou então, uma série de pesquisas que abordaram as consequências desse fenômeno. Cortés (2008) destaca na *Escola de Chicago* o já citado estudo sobre gangues de Frederick Thrasher, atentando para a inovação do termo “intersticial”, entendido como fissuras na sociedade, um espaço a parte, nas quais essas gangues se mantêm, sendo componentes de uma espécie de “desorganização social”. Outro autor da escola de Chicago, Willian Foote escreveu *Street Corner Society*, onde considerou que as gangues seriam um tipo de arranjo que configurava uma tentativa de um grupo de criar uma sociedade para si mesmo. Não pensava, portanto, na gangue como uma organização criminal, mas sim como uma adaptação a um meio indiferente. A *Escola de Chicago* foi a primeira a formalizar estudos sociológicos com uma visão exterior aos atores sociais.

Os estudos culturais surgiram na Inglaterra como uma nova visão sobre as subculturas, estudadas no *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*. Autores como Stuart Hall e Dick Hebdige propunham um modelo de análise da juventude baseado em ideias marxistas. Hall considerou as subculturas como uma forma de resistência e oposição da classe trabalhadora jovem que se apropriou dos objetos de mercado. Hebdige acredita que a subcultura seja uma segregação por estilo. Baseado em suas ideias, Cortés diz que os integrantes de uma subcultura “rechazan la cultura dominante, con gestos, movimientos, poses, vestidos y palabras, expresiones que manifiestan sus contradicciones y negaciones hacia la sociedad inglesa de la posguerra.” (CORTÉS, 2008, p. 261).⁸ As subculturas são para os estudos culturais, um grupo de jovens que demonstram seu descontentamento com a sociedade através de um estilo de vida diferenciado, embora estreitamente relacionado à mesma.

Diversos trabalhos foram realizados na década de 1990, no México e na Espanha sobre cultura juvenil pela chamada “Escola Ibero-Mexicana”, que via as subculturas

⁶Surgida na década de 1910, fundada por sociólogos que centravam suas pesquisas no meio urbano da cidade de Chicago.

⁷Criada na Universidade de Birmingham, visava investigar questões culturais a partir de um ponto de vista histórico, foi pioneira nos estudos comunicacionais em sociedade.

⁸“seus integrantes rechaçam a cultura dominante, com gestos, movimentos, poses, vestimentas e palavras, expressões que manifestam suas contradições e negações a sociedade inglesa do pós-guerra.” Tradução nossa.

⁹“como um conceito que não pode ser englobado nem determinado por posturas derivadas da biologia ou funcionalistas da juventude, mas sim como um processo em contínuo desenvolvimento.” Tradução nossa.

como uma construção de estilos de vida distintos dentro de fissuras na sociedade, denominadas espaços intersticiais, ou ainda, como uma práxis subalterna para enfrentar concepções e práticas oficiais. Para a Escola Ibero-Americana a cultura juvenil é “un concepto que no puede ser englobado ni determinado por las posturas biologicistas y funcionalistas de la juventud, sino más bien como un proceso en continuo movimiento.” (CORTÉS, 2008, p. 265).⁹ Nesses estudos dessa escola são consideradas duas dimensões: a relacional que analisa grupos específicos e suas inter-relações através das identidades; e a contextual-relacional, que cruza dados econômicos, políticos, sociais e históricos.

Quanto ao conceito de subcultura, Cortés aponta que nem mesmo para o termo cultura há um consenso, quanto mais seus derivados, com seus inúmeros grupos, que contam por vezes com a mesma denominação, sem comungarem dos mesmos pensamentos. Para a autora, essas subculturas não devem ser estudadas isoladamente, e nem terem suas expressões apagadas a partir de uma visão globalizada.

O sociólogo norte-americano David Matza (1968), produziu um trabalho que trata especificamente das rebeldias juvenis. O autor a divide em três tipos: a delinquência, a boemia e o radicalismo. Matza as trata como subculturas. A delinquência é uma ação desviante pela qual os jovens se submetem a influência do mundo do crime. A boemia, assim chamada por uma alusão a Boêmia parisiense do século XIX, é baseada na libertinagem e amoralismo, estimulando revoltas comportamentais. O radicalismo é uma rebeldia de características políticas ligadas ao pensamento da esquerda.

Acreditamos, em concordância com José Vinci de Moraes, que “a música é uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia” (p.204-205). Isso se aplica também a musica rock, que é de certo modo, porta voz da juventude.

O Rock como expressão da juventude

A música e arte de uma forma geral, estão ligadas a conjuntura social do espaço e tempo onde ela foi criada. Elizabete Altíssimo dos Santos (2012) nos afirma que:

A música é um bem cultural que transmite muito sobre o contexto no qual ela está inserida. As gerações apresentam seus anseios e ideologias e os compositores acabam assimilando aquilo que compõe e cantam nas suas experiências e necessidades. (SANTOS, 2012, p.20).

Acreditamos que a música seja uma forma eficaz de análise da sociedade através do conceito de representação social conforme apontado por Roger Chartier (1991),¹⁰ e que se enquadra ainda no materialismo cultural tal como foi concebido por Raymond Williams (2000), que propõe que as obras culturais não são apenas produtos sociais, elas também produzem significados e valores constitutivos da sociedade, tendo participação ativa no processo de produção, reprodução e transformação da mesma.

No pós-guerra, segundo Hobsbawm (1995), ocorreram mudanças econômicas que possibilitaram uma maior participação das camadas jovens da população no mercado. Fatores como o aumento da renda, e crescimento demográfico elevaram a importância da juventude como mercado consumidor, a indústria cultural, atenta a essa nova realidade, logo se adaptou fornecendo produtos específicos para essa faixa etária. Um dos maiores exemplos desse fenômeno foi a música rock, que Hobsbawm assinala como um idioma universal dos jovens em todo mundo.

¹⁰Como representação social, tomamos o conceito de Chartier que a define como “o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma ‘imagem’ capaz de repô-lo em memória e de ‘pinta-lo’ tal como é”. (CHARTIER, 1991, p.184).

O rock 'n' roll, ou simplesmente rock, surgiu nos Estados Unidos entre o fim de década de 1940 e o início de 1950, derivado do *rhythm 'n' blues* afro americano e posteriormente incorporou elementos da *country music*. A música rock desde seu início foi veículo dos anseios da juventude e suas revoltas. Desde os anos 1960 nos EUA nomes como Bob Dylan e Joan Baez com seu folk rock protestavam contra a guerra do Vietnã e o preconceito racial. Na Inglaterra, Rolling Stones e Beatles também teciam suas críticas ao sistema. Na década de 1970 o movimento punk manteve a tradição de rebeldia e contestação no Reino Unido com bandas como Sex pistols e The Clash. Nos anos 1980 nomes como Boy George, U2 e Bruce Springsteen também criticaram o sistema vigente nas letras de suas canções.

A música rock chegou no Brasil ainda nos anos de 1950, e impulsionada pelo cinema americano, logo apresentou suas primeiras versões nacionais e se popularizou com o programa de televisão *Jovem Guarda*. Inicialmente apresentava uma rebeldia de caráter comportamental, a exemplo do rock americano da mesma época. Nos anos 1960 influenciados pelos movimentos juvenis que eclodiam em todo mundo, a Tropicália deu um tom mais politizado a essa rebeldia. Raul Seixas e os Secos e Molhados foram os principais representantes do rock rebelde dos anos 1970.

Nos primeiros anos da década 1980, o rock se tornou o gênero de maior vendagem de discos no Brasil. Iniciativas como a parceria entre o Circo Voador e a Rádio Fluminense¹¹ contribuíram, de forma decisiva, para essa expansão. É nesse contexto que surge nosso objeto de pesquisa: O álbum *Cabeça Dinossauro*.

Cabeça Dinossauro

A ferocidade do álbum *Cabeça Dinossauro* está diretamente ligada aos acontecimentos que envolveram os integrantes do grupo, conforme relato do próprio Arnaldo Antunes.¹² As rebeldias juvenis encontram vazão no som cru e direto do punk e nas letras ácidas do disco.

A crítica à violência pode ser percebida em “Polícia” e “Estado de Violência”. Porém trata-se de uma violência institucionalizada, que não está ligada à criminalidade, mas à ação do Estado, através da opressão das leis e das autoridades policiais.

Sobre “Polícia”, Sílvia Horwat de Moraes Caetano afirma: “Polícia é uma música que critica duramente as ações policiais e, sobretudo, a maneira como a sociedade a enxerga” (CAETANO, 2013, s.p.). A música deixa transparecer toda raiva desencadeada pelas prisões de Belloto e Antunes.

Dizem que ela existe/ Prá ajudar!/ Dizem que ela existe/ Prá proteger!/ Eu sei que ela pode/ Te parar!/ Eu sei que ela pode/ Te prender! [...] Dizem prá você/ Obedecer!/ Dizem prá você/ Responder!/ Dizem prá você/ Cooperar!/ Dizem prá você/ Respeitar!/ Polícia!/ Para quem precisa/ Polícia!/ Para quem precisa/ De polícia...¹³

“Estado de Violência” aborda a opressão estatal, que é exercida sobre a população por meio de leis impostas, que não contam necessariamente com aprovação popular. Ainda segundo Caetano, o Estado influência diretamente na vida dos cidadãos cerceando sua liberdade. A letra finaliza com um apelo: “Estado de Violência/ Deixe-me em paz.”

Sinto no meu corpo/ A dor que angustia/ A lei ao meu redor/ A lei que eu não queria.../ Estado violência/ Estado hipocrisia/ A lei não é minha/ A lei que eu não queria.../ Meu corpo não é meu/ Meu coração é teu/ Atrás de

¹¹O Circo Voador foi uma tenda montada na praia do Arpoador, no Rio de Janeiro em 1982, onde bandas de rock se apresentavam regularmente. A Rádio Fluminense executava em sua programação, músicas das bandas que tocavam no Circo voador.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=sxPUjMi9LRc>

¹³TITÁS. Polícia. In: Cabeça Dinossauro. WEA, 1986.

¹⁴TITÁS. Estado de Violência. In: Cabeça Dinossauro. WEA, 1986.

portas frias/ O homem está só.../ Homem em silêncio/ Homem na prisão /Homem no escuro/ Futuro da nação [...] Estado violência/ Deixem-me querer/ Estado violência/ Deixem-me pensar/ Estado violência/ Deixem-me sentir/ Estado violência/ Deixem-me em paz.¹⁴

O sistema capitalista é questionado na música “Homem primata”. A sua letra deixa subentendido que o capitalismo é algo “selvagem”, e sua adoção como princípio econômico, revela que os homens ainda agem de uma forma “pré-histórica” onde em uma competição desenfreada, todos buscam a todo custo o próprio benefício.

Desde os primórdios/ Até hoje em dia/ O homem ainda faz/ O que o macaco fazia/ Eu não trabalhava, eu não sabia/ Que o homem criava e também destruía [...] Eu aprendi/ A vida é um jogo/ Cada um por si/ E deus contra todos/ Você vai morrer/ E não vai pro céu/ É bom aprender/ A vida é cruel/ Homem primata/ Capitalismo selvagem/ Eu me perdi na selva de pedra/ Eu me perdi, eu me perdi “I’m a cave man/A young man/I fight with my hands/(with my hands)/I am a jungle man/A monkey man/Concrete jungle!/Concrete jungle!”¹⁵

A crítica à condição econômica também é vista em “Dívidas”. No período em que a música foi escrita o Brasil passava por uma forte recessão, a inflação atingia níveis altos, o que reduzia progressivamente o poder de compra da população. Devido à desvalorização salarial, o endividamento cresceu significativamente nesse período de crise.

Credores, credores, credores/ Agora é assim/ Senhores, senhores, senhores/ Contas, recibos, impostos/ Meu salário desvalorizou/ Dívidas, juros, dividendos oh, oh, oh/ Credores, credores, credores/ Agora é assim/ Senhores, senhores, senhores/ Fiquem longe de mim/ Muito eu já gastei¹⁶

“Porrada” apresenta críticas a organização social, no que concerne ao favorecimento seletivo de alguns grupos e classes, talvez em decorrência das desigualdades desencadeadas pelo capitalismo.

Nota dez para as meninas/ Da torcida adversária/ Parabéns aos acadêmicos /Da associação/ Saudações para os formandos/ Da cadeira de direito/A todas as senhoras/ Muita consideração [...] Medalhinhas/ Para o presidente/Condecorações/ Aos veteranos/ Bonificações/ Para os bancários/ Congratulações/ Para os banqueiros [...] Porrada!/ Nos caras que não fazem nada¹⁷

A religião não foi poupada pela rebeldia do Titãs em Cabeça Dinossauro. A insatisfação com a igreja católica, como guardiã de costumes tradicionais que já não continham tanto significado pela maior parcela da juventude, se apresenta em “Igreja”.

Eu não gosto de padre/ Eu não gosto de madre/ Eu não gosto de frei/ Eu não gosto de bispo/ Eu não gosto de Cristo/ Eu não digo amém/ Eu não monto presépio/ Eu não gosto do vigário/ Nem da missa das seis/ Não! Não!/ Eu não gosto do terço/ Eu não gosto do berço/ De Jesus de Belém/ Eu não gosto do papa/ Eu

¹⁵ TITÃS. Estado de Violência. In: Cabeça Dinossauro. WEA, 1986.

¹⁶ TITÃS. Dívidas. In: Cabeça Dinossauro. WEA, 1986.

¹⁷ TITÃS. Porrada. In: Cabeça Dinossauro. WEA, 1986.

não creio na graça/ Do milagre de Deus/ Eu não gosto da igreja/ Eu não entro na igreja/
Não tenho religião.

Outra instituição tradicional, a família, é denunciada como uma forma ultrapassada de organização, onde uma desejabilidade social ditada pelos costumes, supera o próprio compromisso parental de auxiliar na subsistência dos filhos.

Família! Família!/ Papai, mamãe, titia/ Família! Família!/ Almoça junto todo dia/ Nunca perde essa mania/ Mas quando a filha/ Quer fugir de casa/ Precisa descolar um ganha-pão/
Filha de família se não casa/ Papai, mamãe/ Não dão nem um tostão.

Em “Bichos Escrotos” a sociedade formal, as instituições representadas pelo “cidadão civilizado”, e os elementos tradicionais da estética conservadora são hostilizados. O termo “Bichos Escrotos” pode se referir as subculturas que se encontram a margem da sociedade, e nessa letra, são conclamadas a ocupar um ambiente mais amplo do que o espaço intersticial onde se constituíram.

Bichos!/ Saiam dos lixos/ Baratas!/ Me deixem ver suas patas/ Ratos!/ Entrem nos sapatos/
Do cidadão civilizado/ Pulgas!/ Que habitam minhas rugas/ Oncinha pintada/ Zebrinha listrada/
Coelhinho peludo/ Vão se fuder!/ Porque aqui/ Na face da terra/ Só bicho escroto/
É que vai ter

Considerações Finais

Em *Cabeça Dinossauro* transparece as rebeldias juvenis os integrantes da banda Titãs. Identificamos, a presença do radicalismo conforme proposto por Matza (1968), em canções como “Polícia”, “Estado de Violência”, “Homem Primata” e “Dívidas”. A ação policial e do Estado contra Belloto e Antunes, e a conjuntura econômica desfavorável em que o país se encontrava no início dos anos 1980, são representadas nessas canções. Esse radicalismo do Titãs também teve como alvo, a organização social e as instituições, como podemos notar em “Porrada”, “Igreja”, “Família” e “Bichos Escrotos.”

A juventude tem transformado a sociedade, principalmente a partir da década de 1960, essas transformações continuaram a se desenrolar nas décadas seguintes e o rock foi parte desse fenômeno. A visão dos jovens sobre o mundo ganhou eco na música rock, denunciando e questionando os padrões vigentes como podemos observar em *Cabeça Dinossauro*.

Referências bibliográficas

- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: O rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.
- ARAÚJO, Rogério Bianchi de. A juventude e o rock paulistano dos anos 80. In: *Emblemas: Revista do Departamento de História e Ciências Sociais- UFG*. v. 8, n. 1, 10-27, jan-jun, 2011.
- CAETANO, Sílvia Horwat de Moraes. Um Estudo Semântico das Letras do Disco Cabeça Dinossauro da Banda Titãs. In: *Anais do I Congresso Internacional de Estudos Do Rock: Cascavel*, 2013.
- CARDOSO, Irene. A geração de 1960: O peso de uma herança. In: *Tempo social: revista de sociologia da USP*, v.17, n° 2, São Paulo, 2005.
- CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados. São Paulo, 11(5), abril/1991, p.173-191.
- CORTÉS, Tania Arce. Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación? In: *Revista*

Argentina de Sociología. Ano 6, nº11, 2008.

DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

GROPPO, Luís Antonio. O Funcionalismo e a Tese da Moratória Social na Análise das Rebeldias Juvenis. In: *Estudos de Sociologia*, Araraquara, vol.14, nº26, 2009.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

MATZA, D. As tradições ocultas da juventude. In: BRITO, S. (Org.). *Sociologia da juventude*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. v.3, p. 81-106.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: Canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é Contracultura?* 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção primeiros passos)

SANTOS, Elizabete do Altíssimo. *O contexto econômico brasileiro dos anos 1980 a partir das letras da banda Titãs*. Monografia- Centro Universitário Franciscano: Santa Maria, 2012.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. Tradução de Carlos Szlak. 1ª edição. São Paulo: Hedra, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

A atuação da censura nas letras das canções de Chico Buarque durante o AI 5



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1899>

Ariana Alves de Castro

Graduada em História pelo Centro Universitário de Belo Horizonte

arianacastro.historia@gmail.com



Recebido em: 04/07/2016 – Aceito em 07/08/2016

Resumo: A ditadura civil militar instaurada em março de 1964 no Brasil foi marcada por grande turbulência, período que, os militares, sob a justificativa do combate a uma guerra interna, criaram um grande aparato repressivo que abrangeu todos os setores da sociedade. A prática de censura nos produtos culturais, tais como, peças de teatro, músicas, cinemas e novelas foram constantes, com a intenção de vetar conteúdos subversivos à moral e aos bons costumes de uma sociedade conservadora, principalmente a partir do Ato Institucional nº 5, em 1968. Um dos artistas que ascendeu neste período e que foi duramente perseguido pelos militares, Chico Buarque de Hollanda, teve diversas de suas composições vetadas pelos censores, sob justificativas variadas, o que demonstra a não existência de uma metodologia unânime entre os censores.

Palavras chave: Chico Buarque; censura; ditadura civil-militar.

Abstract: The civil military dictatorship established in March of 1964 in Brazil, was marked by a great turbulence, a time that, the military, with a justification of a internal war and combat, they created a great repressive device that covered all the sectors of the society. The censorship's practice in the cultural products, such as theatrical performances, musics, movies and novels were constant, with the intention to interpose subversives contents to the moral and the good behavior of an conservative society, specially after the institucional act nº 5 in 1968. One of the artists who ascended in this period and was severely persecuted by the military, Chico Buarque de Hollanda, had a lot of his compositions vetoed by the censors, under various justifications, wich demonstrates the non-existence of unanimity among the censors.

Keywords: Chico Buarque; censorship; civil-military dictatorship.

Introdução

A ditadura no Brasil instaurada a partir da intervenção militar em 1964 deixou cicatrizes indeléveis em nossa história. Sob a justificativa do combate a uma guerra interna, os militares se fixaram no poder durante 21 anos. Esse período foi marcado pelas práticas de tortura, exílio, autoritarismo, censura, assassinatos e desaparecimentos daqueles que se manifestaram contra o regime.

Pensando na atual conjuntura política na qual setores civis apelam pela volta do regime ditatorial, o presente artigo aborda a atuação da censura nas letras musicais de Chico Buarque durante a vigência do Ato Institucional nº 5, que durou de 1968 a 1978, a fim de explicitar a censura extremamente nociva à liberdade de expressão presente naquele momento histórico e, paralelamente fornecendo recursos para uma reflexão histórica sobre o impacto da ditadura na sociedade.

Chico Buarque de Hollanda foi sem dúvidas um dos mais atuantes artistas deste período e a perseguição implacável por ele sofrida ilustra a atuação da censura naquele contexto histórico. Suas composições recheadas de críticas por meio de metáforas e narrativas do cotidiano, deram ao artista a fama de formador de opinião.

Neste trabalho buscamos apresentar as composições de Chico Buarque, que, para além do sentido de protesto, foram vetadas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP - por possuir conteúdos considerados subversivos à moral e aos bons costumes de uma sociedade conservadora. Buscamos também observar se haviam parâmetros a serem seguidos pelos censores com o objetivo de identificar as convergências e divergências entre os membros da DCDP.

Nossa análise se apoia na vertente historiográfica aprimorada pelo historiador Daniel Aarão Reis, que, a partir da terminologia desenvolvida pelo cientista político René Dreifuss, desenvolve suas pesquisas partindo do conceito *ditadura civil - militar* justificando que um golpe não se faz sem participação social.

Reis considera que falar de ditadura militar é um erro que se tornou senso comum na sociedade brasileira. Ele afirma que os civis sempre participaram do processo da ditadura, desde a gênese até o seu fim. Em seu livro *Ditadura e democracia no Brasil* (2014), Daniel Aarão Reis especifica que a Marcha da Família com Deus Pela Liberdade ocorrida em março de 1964, foi o respaldo dos civis dado aos militares para interromper o governo de Jango e eliminar a suposta ameaça comunista.

A censura nas letras das canções de Chico Buarque

Segundo Marcelo Ridenti, (2014) as relações entre política e poesia em Chico Buarque foram divididas em três fases pela literária Adélia de Meneses (1982). São elas o lirismo nostálgico – onde o poeta busca se distanciar do presente, demonstrando apego pelo passado, geralmente com o uso de palavras e expressões que caíram em desuso - a variante utópica – onde o compositor demonstra seus desejos humanos – e a vertente crítica – marcadas pelas canções de protesto ou repressão.

Coletamos o total de 12 composições de Chico Buarque que foram vetadas pelos censores neste período.

Fazendo um levantamento dos trabalhos acadêmicos que concerne às obras censuradas de Chico Buarque, percebemos que grande parte do material produzido aborda com frequência as canções *A pesar de Você* (1970) e *Cálice* (1973). Reconhecemos a contribuição dessas canções dentro do cenário musical brasileiro e dentro da categoria canção de protesto. Porém, neste trabalho optamos por analisar as letras das canções que foram vetadas pelos censores por serem consideradas subversivas à ordem social e aos bons costumes.

Atrás da Porta (1972) ilustra bem este exemplo. Em parceria com Francis Hime, a composição surgiu sob uma encomenda de Elis Regina.

(...)

Sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
Nos teus pelos
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama

(...)

O verso em que se canta *Nos teus pelos* teve que ser substituído por *No teu peito*, versão que Elis gravou dentro das imposições propostas pelos censores. Na voz de Chico Buarque, ela foi cantada em um show e na versão original. Resultado: quando o espetáculo virou disco, os censores impuseram que para liberação fosse mixada uma falsa salva de palmas, fora da hora no momento da pronúncia do verso censurado.

O LP *Chico Canta* (1973) criado para a peça *Calabar - o elogio da traição* foi talvez o que mais sentiu o gosto amargo das intervenções repressivas. A peça escrita por Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra e dirigido por Fernando Peixoto, relata o episódio histórico de 1632 onde Domingos Fernandes Calabar passa a lutar ao lado dos invasores holandeses contra a coroa portuguesa, sendo considerado e punido como traidor. Era possível ao espectador perceber que a peça usava o passado para ilustrar o presente, pois fazia – se claramente uma comparação com o capitão Carlos Lamarca que deixou de integrar o exército para lutar nas guerrilhas em 1969. A peça foi proibida de ser apresentada e a imprensa não pode noticiar sobre o fato. O LP que inicialmente se chamaria *Chico canta Calabar*, passou a se chamar *Chico Canta*.

Bárbara (1972-73) é uma das canções que integram o LP *Chico Canta*. Composta junto com Ruy Guerra, Chico canta no feminino, interpretando Ana de Amsterdam que seria amante da protagonista da música, Bárbara:

Bárbara, Bárbara
 Nunca é tarde, nunca é demais
 Onde estou, onde estás
 Meu amor, vem me buscar
 O meu destino é caminhar assim
 Desesperada e nua
 Sabendo que no fim da noite serei tua
 (...)
 Vamos ceder enfim à tentação
 Das nossas bocas cruas
 E mergulhar no poço escuro de nós duas
 (...)

Bárbara foi gravada nos versos originais, mas a expressão *de nós duas* foi silenciada *já que não era permitido fazer referência ao amor entre duas mulheres*¹.

Até aqui compreendemos a partir desses dois exemplos musicais que o regime autoritário imposto pela ditadura civil - militar, mediou questões muito particulares de cada indivíduo, como o lesbianismo e a preferência estética, segundo as perspectivas, com as quais concordamos, de Wagner Homem (2009).

O verso de *Não existe pecado ao sul do Equador* do mesmo LP de Chico e Guerra também foi modificado. A canção que fez sucesso na voz de Ney Matogrosso cinco anos após o seu lançamento, teve que ser substituída no verso *Vamos fazer um pecado, safado, debaixo do meu cobertor* por *Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor*. A linguagem de conteúdo sexual era considerada subversiva.

Houve situações em que toda a letra de uma canção foi proibida. Este foi o caso de *Vence na vida quem diz sim* liberada somente em versão orquestral, e gravada na íntegra em uma segunda versão no ano de 1980 no LP *Com açúcar, com afeto*, de Nara Leão.

¹HOMEM, Wagner. História de canções: Chico Buarque, p.118

(...)

Se te dói o corpo, diz que sim
Torcem mais um pouco, diz que sim
Se te dão um soco, diz que sim
Se te deixam louco, diz que sim
Se te babam no cangote, mordem o decote,
Se te alisam com chicote, olha bem pra mim
(...)

Em um especial promovido pela Rede Bandeirantes, Chico Buarque explica o significado da canção, que *resume a moral duvidosa da estória*, estória esta retratada na peça censurada. Mas analisando pelo contexto em que a canção foi composta, onde a tortura era um método utilizado pelos militares para obter informações, pensamos na possível justificativa dos censores em atribuir os versos da composição como um ato irônico, a fim de despertar no ouvinte o senso crítico quanto a essas práticas.

Ironizar os males que Portugal trouxe com a colonização também era proibido. Na canção *Fado tropical* (1973) ao se falar das heranças lusitanas cita-se *uma boa dosagem de lirismo... e de sífilis, é claro*. Neste período, Portugal vivia sob a ditadura fascista de Marcelo Caetano e o Brasil sob a ditadura Médici, presidente que investiu no fortalecimento dos laços com os lusitanos, o que justifica barrar toda e qualquer menção que ofendesse nossos colonizadores.

Uma das apoiadoras do regime ditatorial foi a Igreja Católica. Embora essa união tenha se desestabilizado ao longo da vigência do Ato Institucional nº 5, toda e qualquer subversão à Igreja e a entidades religiosas eram repreendidas.

Ilustramos essa afirmativa com a letra da canção *Minha história* (1970), paródia de *Gesú Bambino* dos italianos Lucio Dalla e Paola Pallotino. A primeira versão fazia menção aos filhos das italianas com soldados estrangeiros, atribuindo-lhe o subtítulo de *O filho da guerra*. A tradução do título original da canção seria *Menino Jesus* que segundo Chico Buarque *conta a história da mulher que se apaixona, como tantas outras, por um aventureiro que parte, como tantos outros, e do filho que nasce sem pai, como tantos outros*².

Os censores, porém, sem entender o enredo da canção, vetaram o título atribuído à versão de Chico Buarque, alegando que a canção fazia menosprezo à religião, considerando - a uma paródia grotesca. Frente a esse impasse o compositor se defende alegando que o poema se difere dos demais pela maneira que aborda a questão da mãe solteira, e justifica que a canção na versão original tem sido propagada por todo o Brasil sem suscitar nenhum problema.

Em documento oficial, o censor Paulo Leite de Lacerda alega que tal composição deveria ser vetada, pois

(...) a obra se nos apresenta como uma paródia grotesca, segundo meu juízo de valor, além de fazer uso indevido e em vão do nome de Cristo. De outra parte, não procede a alegação de que, não causando controvérsias na versão original, a música esteja indene á polémicas gravada em português (...) Finalmente o conteúdo deveras intelectual da composição pode, *mutatis mutantis*, ser interpretado de maneira dúbia pela maioria do povo cristão inapta a assimilar o alcance da mensagem nos termos propostos pelo tradutor. (Disponível em <www.censuramusical.com> Acesso em: 10/03/2015)

A partir dessa análise, nos aproximamos da afirmativa de Janaína Cordeiro, que

²Disponível em <www.censuramusical.com> Acesso em: 10/03/2015.

afirma a necessidade de olhar para a censura com outros olhos,

(...) buscando nela não só o Estado repressor, mas também o outro “polo”, a sociedade, e entender que “é do pacto entre esses dois polos [governo e sociedade] que a necessidade e materialidade desse defensor [o profissional da censura] se concretiza. O censor, o funcionário público, não é uma “entidade” autônoma – a censura -, não está descolado da sociedade. (CORDEIRO, p. 215)

Assim, podemos perceber que, na perspectiva de Reis, ao pensarmos o processo de instalação e permanência da ditadura no Brasil, no período de 1964 a 1985, não podemos deixar de refletir sobre a participação de setores da sociedade civil brasileira, desconstruindo, dessa maneira, a ideia errônea de que a ditadura foi somente militar.

Em *Samba de Orly* (1970) parceria entre Chico Buarque, Toquinho e Vinicius de Moraes, relata-se a despedida de dois amigos no aeroporto de Orly, em Paris, capital que concentrou muitos exilados brasileiros. Na ocasião, um destes amigos retornaria para o Brasil, e o outro, impossibilitado de fazer o mesmo, por questões de trabalho, encarrega o amigo de lhe mandar notícias:

Vai, meu irmão
 Pega esse avião
 Você tem razão de correr assim
 desse frio, mas beija
 O meu Rio de Janeiro
 Antes que um aventureiro
 Lance mão
 Pede perdão
 Pela omissão
 Um tanto forçada
 (...)
 Se puder me manda Uma notícia boa.

Após a análise da composição pela DCDP os sensores esclarecem que em relação à *Samba de Orly*

(...) o seu conteúdo, a despeito da explicação feita por um dos co- autores, Chico Buarque, na qual se louva o procurador da parte, pode transmitir uma mensagem de teor diferente daquela aventada pelo intérprete, dando margem, inclusive, a uma versão de cunho político, consoante uma perspectiva idiossincrásica, já que a gravação não pode ser acompanhada da exegese singela que lhe dá o poeta, basicamente transcrita pelo causídico. (...) (Disponível em <www.censuramusical.com> Acesso em: 10/03/2015)

A obra fora vetada devido aos três primeiros versos da segunda estrofe, os quais foram substituídos e liberados ficando da seguinte forma: *Pede perdão/ Pela duração/ dessa temporada.*

Chico Buarque também se consagrou na música popular brasileira devido à valorização do feminino. Porém, tornou-se alvo de críticas por ser considerado um autor que difamava as mulheres. Ilustramos esta afirmativa com a canção *Bolsa de Amores* (1971) uma encomenda do cantor Mário Reis.

Chico Buarque buscou fazer uma composição que fosse semelhante as demais de Mário, que costumava cantar coisas de sua época. *Bolsa de Amores* conta uma desilusão amorosa, fazendo menção ao assunto da época que era a Bolsa de Valores. Segundo Chico Buarque, tratava-se também de uma brincadeira que fez com Mário, pois o mesmo tinha o costume de jogar na bolsa, e também por ser um assunto corriqueiro da época.

Comprei na bolsa de amores
As ações melhores
Que encontrei por lá
Ações de uma morena dessas
Que dão lucro à beça
Pra quem sabe
E pode jogar
Mas o mercado entrou em baixa
Estou sem nada em caixa
Já perdi meu lote
Minha morena me esquecendo
Não deu dividendo
Nem deixou filhote
(...)

Sem pensar nas relações que envolviam compositor e intérprete, os censores proibiram a música de ser gravada. Em documento oficial, informam alguns detalhes sobre o motivo da proibição:

Vetado por ter o autor empregado palavras comuns ao linguajar da bolsa de valores, mas que não se adaptam à uma mulher principalmente em letra de música popular. O autor parece estar de uns tempos pra cá muito preocupado em denegrir a reputação de todas as mulheres, vide uma de suas últimas composições - “Minha História”, que relata a vida de um homem filho de uma prostituta. (Disponível em <www.censuramusical.com> Acesso em: 10/03/2015)

A canção só foi incluída na coleção *2 em 1 – Mário Reis* 20 anos após ter sido composta em 1971. A censura conseguiu proibir a canção, mas não a queda da bolsa em Agosto do mesmo ano.

Mulheres de Atenas (1976) produzida em parceria com Augusto Boal, também contribuiu para atribuir a Chico Buarque a fama ofensor do público feminino. Desta vez, não somente a censura, como também correntes radicais do movimento feminista criticaram a composição por entenderem que o autor pregava a passividade das mulheres.

O primeiro questionamento que se faz no Exame Censório do Serviço de Censura de Diversões Públicas é referente à quais *Mulheres de Atenas* estavam se referindo os autores: as do passado? Ou do presente? Partindo-se deste questionamento, apontam uma série de fatores para justificar a proibição da música:

(...) A situação histórica da mulher ateniense do passado não é exemplo para exortações, a não ser que os autores hajam se filiado ao Women’Lib ou Women’ Libs e considerem as atuais naquela mesma situação, cousa fora de cogitação. A mulher ateniense, da burgue-

sia, era praticamente reclusa, um objeto não político, de obediência cega ao pai ou marido, (...) objeto sexual (nisto os autores deixam entrever). (...) Com a evolução das cidades e o aparecimento da aristocracia as figuras femininas foram se evidenciando e os costumes afrouxando. A descrição dos autores, nos versos porém, nos mostram um relacionamento homem/mulher na época num sentido violento de bacanal dionisíaco. (...) Julgamos, então com este diminuto apanhado ter esclarecido que: NÃO HÁ O QUE CONCLAMAR PARA A MULHER ATUAL A HISTÓRICA POSIÇÃO FEMININA DA MULHER ATENIENSE.

(...) E quanto a atual? Aqui então há no nosso ver a denotação. Com a atual política grega de afastamento da ditadura militar, tão comentada pelos meios de comunicação de massa, houve uma grande participação feminina, inclusive da artista grega refugiada em Paris, Mercoulis ou Mercouri carregada em triunfo após a vitória. Esta artista incentivou as alas femininas ao processo de deposição aos generais. (...) Houve um pretexto histórico falsamente conotativo para a denotação presente contra nossa situação militar. (...) Sente-se, perfeitamente, uma lacuna intencional na equiparação feminina de hoje para ontem, propositada, mas apreciavelmente atualizante na esfera política. (Disponível em <www.censuramusical.com.br> Acesso em: 10/03/2015)

Após ser notificada da censura imposta em *Mulheres de Atenas* a Companhia Brasileira de Discos Phonogram entra com requerimento para uma nova análise pedindo liberação, alegando que tal justificativa para proibição não era plausível.

Somente com a reanálise a música foi liberada, pois, segundo o entendimento de Cleusa Ferreira Barros e Creusa Viera Cabral, responsáveis por este processo, na letra desta canção não existia agressão e a mesma não se caracterizava como canção de protesto. Além disso, afirmam que em nenhum momento os versos se dirigem a um regime ou governo como alvo de crítica e não existe conotação e subversão.

Podemos considerar com este exemplo que, a aplicação da censura era variada, e não eram adotados padrões fixos para sua aplicação, onde os censores agiam de forma distinta. Na primeira tentativa, como já foi citado, a música foi vetada devido ao entendimento da censora de que a canção era subversiva às mulheres e nas entrelinhas convocavam as mesmas para a luta contra os generais. Porém, na solicitação de reanálise a canção foi liberada sem questionamentos, muito pelo contrário: houve ainda uma série de argumentos para justificar a liberação.

Segundo o DCDP, em *Partido Alto* (1972) a censura atuou a fim de resguardar o povo brasileiro de zombaria. Dizia os versos da canção:

(...)
Deus é um cara gozador, adora brincadeira
Pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro
Mas achou muito engraçado me botar cabreiro
Na barriga da miséria nasci brasileiro
Eu sou do Rio de Janeiro
(...)
Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica

Como é que pôs no mundo esta pouca titica
(...)

Os censores decidiram vetar a canção pelo sentido depreciativo ao brasileiro apresentados no quarto verso da segunda estrofe e no segundo verso da terceira estrofe.

Se é engraçado ou uma infelicidade para o autor ter nascido no Brasil, país onde vive e encontra esse povo generoso que lhe dá sustento comprando seus discos, e pagando- o regimento nos seus shows, afirmo que ele está nos gozando. Opino pelo veto. (Disponível em <www.censuramusical.com.br> Acesso em: 10/03/2015)

Para que fosse liberada, Chico Buarque substituiu a palavra *brasileiro* por *batuqueiro* e *titica* por *coisica*.

No ano de 1974 iniciou-se em Portugal um movimento contra o regime Salazarista de Marcelo Caetano. Após 48 anos sob ditadura, civis e militares se lançam contra o governo, devido à decadência econômica e ao desgaste com a guerra colonial. A revolução estoura no dia 25 de abril do mesmo ano, data marcada pela passeata da população às ruas comemorando a deposição do regime, distribuindo cravos aos soldados rebeldes, tornando o episódio conhecido popularmente como Revolução dos Cravos.

Na ocasião, Chico Buarque saúda os lusitanos com a canção *Tanto Mar* (1975).

Sei que estás em festa, rapaz
Fico contente
E enquanto estou ausente
Guarda um cravo para mim.
(...)
Lá faz primavera, rapaz
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algum cheirinho de alecrim.

Em carta a Salvador Priolli³, Chico Buarque relata as motivações que o levaram a compor *Tanto Mar*. Segundo o autor, a canção surgiu devido a um convite para compor um hino oficial para o Moçambique, país que acabara de se tornar independente com o enfraquecimento do regime ditatorial de Portugal. Por julgar que seria mais lógico e honesto que a canção fosse composta por um cidadão moçambicano, Chico recusa a proposta do hino, mas prometeu criar uma canção que valesse como um abraço brasileiro ao povo africano, considerando que a independência deveria ser comemorada por todos os brasileiros.

Percebendo como uma intencionalidade do autor em reverenciar a revolução socialista de Portugal, o DCDP vetou a canção. Não era permitido venerar o triunfo socialista dentro de um país regido por uma ditadura militar. Além do mais, os censores entenderam com o verso *Cá estou doente* uma angústia do autor em não poder participar do movimento. Até mesmo o fato de citar o alecrim tornou-se questionável, pois se trata de uma *plantinha de cheiro tipicamente portuguesa*⁴.

Em poucos dias a canção passou por uma segunda triagem, e, o mesmo que ocorreu em *Mulheres de Atenas* se repete em *Tanto Mar*. No segundo processo de análise a canção não foi vetada, e ainda lançam justificativas para liberação:

³Fonte:
www.censuramusical.com.br
Acesso em: 10/03/2015.

⁴Fonte:
www.censuramusical.com.br
Acesso em: 10/03/2015.

A revolução havida em Portugal constituiu-se em fato consumado do ponto de vista político e o novo regime foi de imediato reconhecido pelo governo brasileiro, que, dessa maneira, exclui a possibilidade de se considerar os acontecimentos ocorridos naquele país, como ofensivos ou ameaçadores a nosso povo e a nosso país. (Disponível em <www.censuramusical.com.br> Acesso em: 10/03/2015)

De qualquer forma a canção não pôde ser gravada, sendo liberada somente a sua versão instrumental no ano de 1975 no disco *Chico Buarque e Maria Bethânia – Ao vivo*. Com o fim do AI – 5 o compositor incluiu a canção em seu novo álbum, porém, com uma readaptação, já que Revolução dos Cravos não alcançou suas expectativas.

Em *Trocando em Miúdos* (1978) conta-se o episódio da separação de um casal. O interlocutor lamenta o fim do relacionamento e ao mesmo tempo mostra-se firme - *Aquela esperança em tudo se ajeitar! Pode esquecer* - sugere a ex companheira destinos comuns para a aliança de compromisso – *Aquela aliança, você pode empenhar! Ou derreter* – e cita alguns objetos que gostaria de ficar ou receber de volta – *Mas fico com o disco do Pixinguinha, sim? (...) Devolva o Neruda que você me tomou! E nunca leu.*

Uma pequena referência que se faz de um livro do poeta chileno Pablo Neruda, foi motivo suficiente para a proibição, pois Neruda era integrante do Partido Comunista do Chile. Segundo Wagner Homem,

Ao tomar conhecimento do motivo estapafúrdio da proibição, Chico teria dito aos advogados encarregados de lidar com a censura que não havia nenhum perigo de subversão, já que a moça, embora tenha ficado com o livro, nunca chegou a lê-lo. (HOMEM, pg.177)

Ainda de acordo com o mesmo autor, por inúmeras vezes Chico Buarque usou justificativas atravessadas como esta. Se o argumento acima convenceu os sensores não se sabe, mas a canção foi liberada.

Considerações Finais

A permanência dos militares no poder, desde a efetivação do golpe até a transição democrática, os setores civis tais como empresários, latifundiários, parte da imprensa, membros da Igreja e anticomunistas, deram respaldo aos militares, o que justifica – entre outros fatores - a fixação destes no Poder Executivo durante 21 anos.

O processo de transição democrática também adveio de anseios civis, que não viam mais nos militares uma representatividade devido às várias ações tomadas pelo poder que deslegitimou a causa “revolucionária.”

Durante a estadia dos militares no poder, foram criadas instâncias repressivas com o intuito de garantir o afastamento da ideologia comunista, que naquele período era temida pelos setores que apoiaram o golpe. Uma dessas instâncias repressivas atuava diretamente nos meios artísticos e culturais com o intuito de livrar uma pequena burguesia conservadora da subversão.

Embora Chico Buarque nunca tenha se filiado ou mostrado apoio a um partido naquele período, ele é visto como um intelectual de esquerda e de oposição aos militares, tanto que entre as diversas particularidades atribuídas a este artista, a principal delas é de ser compositor de canções de protesto.

Devido a este reconhecimento que já tinha se difundido entre os censores, principalmente após *A pesar de Você* e *Cálice*, muitas composições de Chico Buarque foram vetadas por interpretações equivocadas.

das. Além disso, essas interpretações partiam mais de um juízo de valor e não de parâmetros a serem seguidos pelos censores.

A partir da análise das canções censuradas e das justificativas apresentadas nos exames censórios, podemos ter a ideia do tipo de conteúdo que os censores quiseram afastar da sociedade, ou até mesmo o tipo de cidadão que os militares queriam moldar.

É preciso destacar também que este período histórico foi marcado por grandes avanços na economia e na estrutura universitária. Viveu-se o chamado Milagre Econômico, fator que contribuiu para o desenvolvimento de uma perspectiva ufanista na imagem do Brasil. Talvez, movidos por essa lembrança de prosperidade alcançada durante o milagre econômico, é que setores da elite apelam por uma nova intervenção militar.

A historiografia mais recente, que busca analisar o período de 1964 a 1985, nos mostra os avanços que foram possibilitados alcançar com os militares no poder. Embora essas conquistas tivessem sido benéficas a algum grupo social, nada do que foi promovido pelos militares e que tenha sido favorável à sociedade, irá se sobrepor às práticas repressivas, à tortura, ao exílio e aos diversos assassinatos que foram cometidos contra aqueles que eram de oposição ao regime civil militar.

A conjuntura política que presenciamos atualmente nos mostra o influente ofício do historiador, que nos dizeres de Peter Burke, *tem como função lembrar a sociedade daquilo que ela quer esquecer*. No que concerne às práticas repressivas adotadas durante o regime civil – militar, mais do que nunca, é preciso voltarmos nossos olhos a este período tão obscuro da nossa história, e lembrar o quanto estas práticas foram nocivas à sociedade.

Ao que abordamos neste trabalho, cabe fazer uma reflexão de como a censura nos meios culturais privaram os artistas de produzirem livremente e a sociedade de ter acesso a esses conteúdos. Mas, para além da censura artística e cultural, é necessário refletir sobre demais práticas adotadas pelos militares que geraram resultados fatais. É preciso lembrar para que não caia no esquecimento, para que estas práticas não sejam repetidas ou aceitas por aqueles que deveriam desaboná-la.

Referências Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Schwarcz, 2008.
- ARCANJO, Loque. **Os sons de uma nação imaginada: As identidades musicais de Heitor Villa-Lobos**. Belo Horizonte, 2013. Dissertação (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais.
- CARVALHO, Gilberto de. **Chico Buarque: análise poético musical**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.
- CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia**. 2009. Disponível em < www.scielo.br >. Acesso em 21 de janeiro de 2015.
- FERREIRA, Gustavo Alves Alonso. **Quando a versão é mais interessante do que o fato: a “construção” do mito Chico Buarque**. In: REIS, D. A, ROLLAND, D. *Intelectuais e modernidades*. 1.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2010. p.161-194.
- FERREIRA, J., DELGADO, L.A.N. **O Brasil republicano**. 1ª edição, v.3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FICO, Carlos. **Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar**. 2ª. ed. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2012.
- HOEVER, Rejane Carolina. **René Dreifuss e o golpe de 1964: sobre teorias e “conspiracionismos”**. Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh- Rio: Saberes e práticas científicas. 2014.
- HOMEM, Wagner. **História de Canções: Chico Buarque**. 1ª edição. São Paulo: Leya, 2009.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: PUC/RIO, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. **Uma História dos Conceitos: Problemas Teóricos e Práticos**. Revista Estudos Históricos, vol. 5: Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1992.

- NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Contexto, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel**. In: PINSKY, Carla. *Fontes históricas*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235 – 289.
- NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. 2002. Disponível em < www.iaspmal.net >. Acesso em: 21 de janeiro de 2015.
- NAPOLITANO, Marcos. **O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro: apontamentos para uma revisão historiográfica**. 1º edição. Rio de Janeiro, 2010.
- PINTO, Fabiane Batista. **O Brasil de Chico Buarque: Nação, memória e povo**. Fortaleza, 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará.
- REIS, Daniel Aarão Reis. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. 1º edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- REIS, D. A., RIDENTI, M., MOTTA, R.P.S. (orgs) **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- REIS, Daniel Aarão. (org) **Modernização, ditadura e democracia: 1964 – 2010**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- REMÓND, R. (org) **Por uma história política**. 2ª edição. Rio de Janeiro: FGV, 2003 SEVERIANO, Jairo. **Uma nova história da música popular brasileira – Das origens à modernidade**. 2ª edição. São Paulo: 34, 2009.
1981. STARLING, Heloísa Maria Murgel (org.) **Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. São Paulo: Nova Fronteira e Fundação Perseu Abramo, 3 vol., 2004.
- TELLES, Tereza. **Chico Buarque na Sala de Aula: Leitura, interpretação e produção de textos**. 2º edição. Petrópolis: Vozes, 2010.

Referências Eletrônicas

- <<http://www.chicobuarque.com.br>>
- <<http://www.censuramusical.com>>
- < <http://portal.jobim.org/>>
- <[HTTP://www.planalto.gov.br/](http://www.planalto.gov.br/)>

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- Chico Buarque de Hollanda, vol. 2, 1967.
- Chico Buarque de Hollanda, vol. 3, 1968.
- Chico Buarque de Hollanda, vol. 4, 1970.
- Construção, 1970.
- Quando o carnaval chegar, 1972.
- Chico Canta, 1973.
- Sinal Fechado, 1974.
- Meus caros amigos, 1976.
- Gota d'água, 1977.

Práticas musicais, redes de sociabilidade e cultura intelectual na correspondência entre Francisco Curt Lange e Cláudio Santoro (1940-1946)¹



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1897>

*Loque Arcanjo Júnior*² (UEMG)

Pesquisador UEMG/FAPEMIG

arcanjo.loque@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-4912-8190>

*Márcio Antônio de Miranda*³ (UEMG)

Bolsista de Iniciação científica UEMG/PIBIC/FAPEMIG

marcioantoniodemiranda@gmail.com



Recebido em: 01/07/2016 – Aceito em 29/07/2016

Resumo: São diversos os personagens do nacionalismo musical brasileiro que trocaram cartas com o musicólogo alemão radicado no Uruguai, Francisco Curt Lange, (1903-1997). A proposta da primeira etapa da pesquisa da qual este artigo é resultado se concentrou no estudo das cartas inéditas trocadas entre Curt Lange e o mais renomado modernista brasileiro, Mário de Andrade. O ineditismo destas cartas, ainda não utilizadas como objeto de pesquisa até aquele momento, demonstrou a relevância desta investigação que ainda está em andamento. Apesar do foco da primeira etapa se concentrar nas cartas trocadas entre Lange e Mário de Andrade, durante a pesquisa, diversos outros atores tais como, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Koellreuter e Claudio Santoro apareceram dentro de uma rede de sociabilidades tecida pelo projeto musicológico de Curt Lange: o Americanismo Musical. A ampliação do estudo desta rede se concentra agora nas cartas trocadas entre Curt Lange e Cláudio Santoro (1919-1989). O presente artigo trata daquelas cartas trocadas entre os anos nos de 1942 e 1946 e os diálogos estas com esta rede mais ampla. Este é um momento decisivo para a vida musical de Claudio Santoro, pois este procurava se estabelecer como compositor em meio aos nacionalismos que emergiam num contexto político e cultural bastante significativo para a história da música no Brasil.

Palavras-chaves: Prática missivista, nacionalismos, governo Vargas

Abstract: There are several characters from the Brazilian musical nationalism exchanged letters with the German musicologist living in Uruguay, Francisco Curt Lange (1903-1997). The proposal of the first stage of the research on which this article is a result focused on the study of unpublished letters exchanged between Curt Lange and the most renowned Brazilian modernist Mário de Andrade. The novelty of these letters, not yet used as a research object, until that time, demonstrated the relevance of this research is still in progress. Despite the focus of the first stage focus on the letters exchanged between Lange and Mário de Andrade, during the research, many other actors such as Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Koellreuter and Claudio Santoro appeared within a network of sociability woven especially by musicological project Curt Lange. The expansion of the

¹O presente artigo consiste numa reflexão resultado do projeto de pesquisa PIBIC/UEMG/FAPEMIG intitulado Música, Musicologia e História: diálogos musicais e redes sociais na correspondência de Francisco Curt Lange (1933-1946) desenvolvido a partir de março de ano de 2014.

²Doutor em História (UFMG), coordenador do projeto de pesquisa PIBIC/UEMG/FAPEMIG intitulado Música, Musicologia e História: diálogos musicais e redes sociais na correspondência de Francisco Curt Lange (1933-1946), professor/pesquisador do Centro de Pesquisa da Escola de Música/UEMG e do Laboratório de Ensino e Pesquisa em História do Centro Universitário de Belo Horizonte-UNIBH.

³Graduando em Música pela Escola de Música da UEMG, bolsista vinculado ao projeto de pesquisa PIBIC/UEMG/FAPEMIG intitulado Música, Musicologia e História: diálogos musicais e redes sociais na correspondência de Francisco Curt Lange (1933-1946)

study of this network now focuses on letters exchanged between Curt Lange and Claudio Santoro (1919-1989). This article will focus on those letters exchanged between the years 1942 and 1946. This is a turning point for the musical life of Claudio Santoro, as it sought to establish itself as composer among the nationalisms that emerged in a political and cultural context very significant to the history of music in Brazil.

Keywords: Practice letter writer, nationalist government Vargas

Compartilhando sensibilidades: Claudio Santoro e Francisco Curt Lange

Cláudio Franco de Sá Santoro nasceu em vinte e três de novembro de 1919 na cidade de Manaus. Ainda jovem, começou a estudar violino e piano, e em 1937 o governo do Amazonas passou a financiar seu estudo no Rio de Janeiro. Aos 18 anos, já era professor adjunto da cátedra de violino do Conservatório de Música desta cidade. Escreveu para instrumentos solo, grupos camerísticos, canções de câmara e música para orquestra. Como compositor e professor, influenciou de forma significativa a composição musical brasileira a partir dos anos de 1940. Franz Kurt Lange nasceu em Eilemburg, Prússia, atual Alemanha, em 1903. Mais tarde, a partir de 1933, quando adquiriu cidadania uruguaia, passou a se chamar Francisco Curt Lange. Formado em arquitetura e musicologia pela Universidade de Munique, cursou filosofia, antropologia e etnologia, estudou grego e latim. No campo da atividade musical, foi pianista, violinista, com uma formação verticalizada nas áreas de harmonia, contraponto e composição. As trajetórias musicais destes intelectuais se cruzaram a partir dos anos de 1940 quando Santoro passa a estudar no Rio de Janeiro e Curt Lange a dialogar com diversos músicos, musicólogos e políticos brasileiros para implantação de seu projeto de integração musical nas Américas intitulado *Americanismo musical*⁴. A partir daquele ano, se intensifica a produção missivista entre eles. Neste contexto, o movimento musical e musicológico, criado pelo alemão, a partir de 1933, quando radicado no Uruguai, se expandia cada vez mais em direção ao Brasil e o jovem e talentoso compositor amazonense radicado no Rio de Janeiro ainda estava por se afirmar como compositor.

Entre os anos de 1940 e 1942, Cláudio Santoro se volta para o dodecafonismo⁵, adere ao grupo Música Viva, e estreita seus diálogos com compositores como César Guerra-Peixe, Edino Krieger, Eunice Katunda, liderados por outro alemão Hans-Joachim Koellreutter. Adeptos do sistema proposto por Arnold Schoenberg, esses músicos caminharam em outra direção em relação ao nacionalismo de Mário de Andrade do qual fazia parte o mais influente compositor do momento: Heitor Villa-Lobos. Apesar das composições anteriores de Santoro já se destacarem pela adoção de séries dodecafônicas, a partir dos ensinamentos de Koellreutter, o compositor passa a criar segundo as regras da técnica dos 12 sons. Esta se explicitaria mais claramente a partir da composição da Sonata para Violino e Piano nº 1, 1940, uma de suas primeiras obras conhecidas pelo grande público.

As cartas trocadas entre Lange e Santoro entre os anos de 1940 e 1946 expressam diversas temáticas que são caras àquele contexto musical, mas em especial, estas são fundamentais para desconstrução de uma memória romântica e mitológica da vida de compositores como acontece com a memória construída acerca de Santoro e sua obra,

⁴Sobre as relações entre Americanismo Musical de Francisco Curt Lange e a música brasileira, ver: ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e modernismo musical no Brasil: Política e Redes Sociais entre os anos 1930 e 1940. E-hum Revista Científica do Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes do UNI-BH, v. 3, p. 66-81, 2010. ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). Revista Temporalidades. Belo Horizonte. v. 3, p. 35-57, 2011. BUSCACIO, Cesar M. Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956). Tese de Doutorado apresentada ao Programa de pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009; ASSIS, A. C. Os Doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954). In: Tese de doutorado apresentada ao PPGH/FAFICH da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2005; MOYA, Fernanda N.. Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940. Faces da História, v. V.2, p. 17-37, 2015; MOYA, Fernanda N.. Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange. Nacionalismo e Americanismo Musicais nas décadas de 1930 e 1940. Revista Temporis(ação), v. 15, p. 17-28, 2015.

⁵O dodecafonismo é uma técnica de composição musical cuja estrutura obedece aos princípios enunciados por Arnold Schoenberg no início dos anos 1920. Esta estrutura, que tinha como objetivo romper com o modelo tonal, consiste na escala de 12 notas cromáticas de temperamento igual, numa ordem pré-determinada, formando uma série que serve de base para a composição. Durante o processo de composição a série de notas pode ser usada em sua forma original ou invertida. Toda a música dodecafônica deve se constituir a partir deste

que atribui o sucesso destes ora ao talento precoce, ora à genialidade inata dos músicos, ora à qualidade de sua produção musical. Levando em consideração a capacidade estética de construir obras que dialogam com regimes de sensibilidades partilhadas em diferentes contextos, a música é aqui tratada como uma construção social calcada numa rede de significados tecida por uma rede de escuta que valoriza a linguagem musical, mas sem deixar de lado os significados sociais e políticos⁶.

A prática missivista analisada neste artigo aponta para diversas questões que historicizam a vida e a obra de Cláudio Santoro: a luta para se inserir no contexto musical e musicológico brasileiro, em especial carioca e paulista, a partir da organização de concertos, da publicação de materiais musicais, partituras, gravações, artigos musicológicos, críticas de periódicos, aproximações e afastamentos em relação a diferentes correntes estéticas e expectativas em relação à recepção das obras⁷.

Em carta enviada a Curt Lange em 07 de abril de 1946, Santoro deixa implícita esta busca por reconhecimento desde sua chegada ao Rio de Janeiro em 1939, ao expressar sua satisfação frente ao entusiasmo com o qual a apresentação de sua obra “Impressões de uma Usina de Aço” foi recebida por Villa-Lobos após uma audição:

“Todo *grandmond* musical estava presente, inclusive o Villa-Lobos... Villa-Lobos estava entusiasmadíssimo, a ponto de declarar para todo mundo: ‘é o maior compositor brasileiro’... vieram me contar, aliás, vi do palco, que batia palmas com bastante entusiasmo. A orquestra tocou dentro das suas possibilidades, o melhor possível, tanto na primeira vez, quanto no bis.”

A sinfonia *Impressões de uma Usina de Aço*, de 1943, citada na carta, é considerada o primeiro sucesso de público. Descritiva, a peça expressa o interior de uma siderúrgica e foi composta em homenagem ao desenvolvimento dessa atividade no Brasil. A carta de Santoro mostra sua ansiedade e a importância atribuída ao reconhecimento de Villa-Lobos em relação à sua obra. O compositor carioca, diferentemente de Santoro já havia se firmado como grande compositor nacional. Internacionalmente reconhecido, a valorização de sua crítica estava diretamente relacionada com a difusão de projetos musicológicos aos quais Cláudio Santoro estava vinculado a partir daquele momento.

A referida carta enviada por Santoro em papel timbrado com o nome “Grupo Musica Viva” é muito significativa. Em 1941, Cláudio Santoro passou a estudar com Hans-Joachim Koellreutter, integrando o referido grupo (apoiado institucionalmente por Francisco Lange), do qual se tornou um dos nomes mais ativos, ao lado de Guerra-Peixe. Claudio Santoro passou a adotar o dodecafonismo como técnica de composição, sendo um dos mais radicais críticos do meio musical brasileiro.

Este cenário foi de intensas rivalidades e a figura de Villa-Lobos que ocupava o cargo de superintendente da pasta de educação musical e artística do Governo Vargas era estratégica, pois o compositor das *Bachianas Brasileiras* era figura central para a difusão dos projetos no contexto centralizador do Estado Novo.

Muito além de uma oposição simplificada entre nacionalismo brasileiro (conservador) e a música alemã dodecafônica (vanguarda), adotada por Santoro, André Egg já havia observado que a historiografia equivocadamente construiu uma imagem dicotômica destes movimentos musicais: o primeiro, como antítese de modernidade; o

⁶Para o conceito de redes de sociabilidade bem como sua utilização como metodologia de estudo da música como objeto de pesquisa histórica ver: NAPOLITANO, Marcos. Fontes áudio-visuais: a História depois do papel. In: PINSKY, Sandra B. Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289; ARCANJO, Loque. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. In: Revista Modus: Belo Horizonte. Ano 7, maio de 2012. Sobre a vida e a obra de Claudio Santoro numa perspectiva acadêmica, ver: MENDES, Sérgio Nogueira. Cláudio Santoro: Serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946). In: XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo, 27- 31 agosto, 1989; MENDES, Sérgio Nogueira. Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1999. OLIVEIRA, Reinaldo Marques de. Claudio Santoro e o Dodecafonismo: Um Procedimento Técnico Singular. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2005.

⁷Sobre o trabalho metodológico e a utilização de cartas como fonte de pesquisa, ver: GOMES, A. C, Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

segundo, como vanguarda antinacionalista. Em função do período de Guerra, Koellreuter e Lange saem da Alemanha, mas, obviamente a cultura germânica não os abandona. Os estudos das características dos seus projetos musicais demonstraram como a cultura pangermânica estava implícita nos discursos⁸.

A atuação daquele jovem músico no Rio de Janeiro, recém-chegado de Manaus e com apenas 18 anos estaria diretamente conectada às redes construídas por ele ao sair de sua cidade natal e ao chegar à capital do país em 1938 em plena ditadura do Estado Novo. De um lado, J. Koellreuter, alemão, que chegou ao Brasil em 1937 e fundou o referido movimento musical intitulado *Música Viva*, de outro, Franz Curt Lange, criador do movimento musical denominado por ele de *Americanismo Musical*. As tensões que envolveram o grupo *Música Viva*, apoiado por Lange, estavam conectadas à construção da identidade nacional do Brasil em relação à América Hispânica, aos Estados Unidos e aos movimentos vanguardistas europeus, como o dodecafonismo, bem como ao cenário político e as tensões advindas do Estado Novo. Estas tensões tomam sentido específico na correspondência de Curt Lange e Santoro e no processo de reflexão sobre o lugar da música brasileira na música ocidental.

Sem diminuir os papéis da política do governo Vargas, sobre o qual se apoiava o nacionalismo de Villa-Lobos; do enfraquecimento político da Alemanha, com o caminho da derrocada na Segunda Grande Guerra; da ascensão dos Estados Unidos no pós 1945, o estudo das diferenças entre a cultura musical no Brasil e na Alemanha demonstram que a resistência e os tensos diálogos entre os projetos dos dois músicos alemães e um “outro” nacionalismo vai muito além de uma questão estética e política.⁹

Questões estas que esclarecem juntamente com o corpus documental da correspondência entre Santoro de Lange o lugar deste compositor, pouco estudado pela historiografia.

Cláudio Santoro, Curt Lange e Koellreuter: a construção de “uma vanguarda musical”

Em 16 de novembro de 1938, Koellreuter chegou ao Rio de Janeiro a bordo do navio Augustos. Seria pouco tempo depois professor de Cláudio Santoro e figura fundamental na consolidação da formação dodecafônica do compositor amazonense. O flautista alemão introduzido por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo no universo musical carioca começou a frequentar a loja Pinguim, na Rua do Ouvidor, onde travou contatos com alguns dos mais significativos representantes da vida musical carioca, figuras centrais para a criação e articulação do movimento Música Viva: Octávio Benviláqua, Andrade Muricy, Brasília Itiberê, Luiz Cosme, Egidio de Castro e Silva. Neste mesmo ano realizou seu primeiro recital de flauta no Brasil, no Conservatório de Música, em Belo Horizonte, atual Escola de Música da UFMG. Ainda em 1938, conheceu no Rio de Janeiro Theodor Heuberger, proprietário da Casa e Jardim e presidente da Pró-Arte, que existia em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre. Heuberger o convidou para realizar diversos concertos entre 1938 e 1940, quando começou a lecionar no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, onde conseguiu articular uma rede de alunos, dentre os quais Cláudio Santoro, que se tornaram adeptos de suas ideias estéticas e culturais.

A partir de 1939 as atividades do *Grupo Música Viva* – audições e concertos – se desenvolveram de forma consistente. Esta primeira etapa é integradora, seus membros eram personalidades atuantes e já conhecidos no ambiente musical carioca, diferentemente dos anos seguintes, nos quais os membros mais ativos seriam os jovens alunos e ex-alunos de Koellreuter. Neste momento integrador, Villa-Lobos é tornado, a convite do próprio grupo, seu presidente honorário. Neste momento, fundem-se nomes como Camargo Guarnieri e Cláudio Santoro, jovem aluno de Koellreuter (ANDERSON, p. 33).

⁸Sobre o trabalho metodológico e a utilização de cartas como fonte de pesquisa, ver: GOMES, A. C, Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

⁹ARCANJO, Loque. Heitor Villa-Lobos os sons de uma nação imaginada. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2016, 263p.

É desta forma que a adesão de Santoro ao Musica Viva deve ser pensada como elemento fundamental para sua inserção no cenário nacional. Porém as tensões políticas daquele contexto bem como as intensas disputas no campo musical e musicológico não tornaram a empreitada de Santoro algo fácil, e se estas dificuldades não ficaram muito explícitas na construção das narrativas sobre o músico, as cartas trocadas com Curt Lange expressam diretamente esta situação.

Seguindo as informações oferecidas por Andre Egg (2005, p. 60), entre as iniciativas do grupo Musica Viva destaca-se a publicação de um boletim mensal, cujo primeiro número saiu em maio de 1940. Neste, seus integrantes foram nomeados, sendo: Alfredo Lage, presidente; Hans-Joachim Koellreutter, vice-presidente e tesoureiro; Conselho Técnico: Brasília Itiberê, Egídio de Castro e Silva, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Otavio Bevilaqua, Werner Singer. Além da diretoria da sociedade, o boletim apresenta na capa a informação de que o fundador é Koellreutter, o diretor Otavio Bevilaqua e os redatores Brasília Itiberê, Egídio de Castro e Silva, Koellreutter e Luiz Heitor. A primeira página traz também o programa do grupo. Pelo estilo deste texto, de acordo com Egg, pode-se atribuí-lo a Koellreutter, apesar do artigo não ser assinado. Como um programa do grupo, é possível inferir que os demais integrantes estivessem de acordo com os termos. O texto considera a “obra musical como a mais elevada organização do pensamento e sentimento humanos”. Baseado nesta concepção de música, o texto indica a intenção de “divulgar a música contemporânea, principalmente brasileira”, e a música “ainda pouco conhecida do passado”. Ou seja, valorizar a música nova, ainda não ouvida, que tenha sido composta recentemente ou não.

De acordo com André Egg:

No início do grupo, em 1939, ele incluía figuras tradicionais do meio musical, ligadas ao nacionalismo. Koellreutter associou-se a eles porque representavam a música moderna no Brasil do momento. Aos poucos, iniciou-se um conflito interno, pois Koellreutter desejava imprimir uma direção mais de vanguarda às suas atividades. Quando começou a ter alunos, o compositor ganhou o apoio necessário para romper com a antiga formação do grupo. Em 1944, este já está reestruturado e expurgado dos antigos nacionalistas. Isto não significa que o grupo Música Viva tenha se oposto ao nacionalismo musical. Propunha um novo tipo de nacionalismo de vanguarda, diferenciando-se das propostas da geração de compositores anterior.¹⁰

Desta forma, entre os anos de 1939 a 1944 pode-se observar na troca de cartas entre Lange e Santoro estes movimentos de aproximações e distanciamentos em relação a outra proposta nacionalista dominante. As dificuldades de inserção do grupo no cenário editorial daquele contexto bem como as dissonâncias resultantes da diferenciação da linguagem musical predominante do grupo e seus significados político-culturais, explica de forma significativa o lugar destes músicos.

Em carta escrita no Rio de Janeiro e enviada a Curt Lange no dia 07 de junho de 1941, Claudio Santoro deixa explícita a importância dos laços com seu professor Koellreutter para a difusão de sua obra. O jovem compositor recém-chegado ao universo musical do Rio de Janeiro passou a fazer parte daquela rede de “apoio necessário para romper com a antiga formação do grupo” e em 1944 já havia passado por uma reestruturação ao expurgar os “antigos nacionalistas” como afirma André Egg. Esta carta escrita por Santoro, expressa o lugar social de Santoro naquele contexto.

¹⁰ p. 1

De acordo com Santoro:

Minha vida tem sido apertadíssima, trabalho dia e noite sem quase descanso, sem quase tempo, ou melhor, sem tempo algum para compor (...) e as responsabilidades estão aumentando. (...) O Koellreuter irá executar meu Quinteto para Sopros em São Paulo. Esta é uma de minhas últimas composições. Nunca mais soube nada a respeito da subvenção que o governo do Amazonas prometeu para a publicação de minhas obras.

Nesta mesma carta na qual Santoro explicita o apoio de Koellreuter na divulgação de sua obra e, portanto apresenta esta rede de apoio mútuo, ele reclama com Curt Lange sobre a indiferença com a qual Andrade Muricy, musicólogo ligado ao nacionalismo musical de Villa-Lobos e Mário de Andrade, recebeu uma de suas peças, a Sonata 1942:

O Murici [sic] falou-me pessoalmente que recebeu a sonata, mas nem sequer foi capaz de dar uma nota que havia recebido. Não era necessário que criticasse, mas ao menos dissesse que recebeu. Sei que ele não suporta minha música, mas não tem nem coragem de dizer publicamente. Que críticos!!! Que musicólogos!

Andrade Muricy fazia parte daquela rede de intelectuais representativos do cenário musical brasileiro citada por André Egg com os quais os integrantes do projeto *Música Viva* deveriam se apoiar para se estabelecer musicalmente e do qual buscou apoio a partir de 1939. Mas, como veremos à frente, a linguagem musical da referida sonata, e os significados históricos desta explicam muito sobre a resistência de Muricy.

Sobre estas resistências e acerca do desânimo de Santoro frente à ausência de críticas e mais especificamente à indiferença dos músicos e musicólogos ligados à corrente de Andrade Muricy, Curt Lange procura animar o jovem músico e critica o cenário musical brasileiro. Em carta enviada no dia 13 de junho de 1942, Curt Lange escreve:

Koellereuter luta com muita dificuldade em São Paulo. (...) Você se queixa a respeito da propaganda (...) a situação musical no Brasil é muito tradicionalista e, além do mais, bastante caótica como você bem sabe. Os críticos não comentam nem criticam quando não a sabem ler sequer.

A partir de 1940, Koellreuter passou a responder pela *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*, em São Paulo, órgão dirigido por Curt Lange em Montevideu. Na primeira edição da revista *Música Viva*, Curt Lange aparece como diretor e Koellreuter como redator-chefe. Além disso, Koellreuter passou a chefiar as publicações musicais do *Instituto Interamericano de Musicologia*. Apesar do direcionamento da análise da historiografia até aqui e das cartas citadas apresentarem uma situação de tensão implícita nas narrativas, esta não pode ser reduzida ao cenário político e às disputas individuais por espaço na constituição de grupos pela difusão de posicionamentos estéticos por meio de peças musicais e a difusão destas.

O que está em jogo, sob a ótica de uma historia social da cultura é um regime de sensibilidade, um compartilhar de sonoridades e do sensível. Diferentemente do que queria difundir em sua memória ar-

quívica, a recepção da obra de Santoro, ou melhor dizendo, a indiferença por parte de Andrade Muricy, diz respeito a questões políticas e culturais e não a um tradicionalismo ou uma possível ignorância como afirma Curt Lange na referida carta de 13 de junho de 1942.

Sem diminuir os papéis da política do governo Vargas, sobre o qual se apoiava o nacionalismo musical ligado ao Estado Vargas; do enfraquecimento político da Alemanha, com o caminho da derrocada na Segunda Grande Guerra; do lugar dos Estados Unidos, a quem interessava inicialmente o projeto de integração pan-americana proposta por Lange, a partir dos anos finais da Guerra e no pós 1945, o estudo das diferenças entre a cultura musical no Brasil e na Alemanha demonstram que a resistência aos projetos dos dois músicos alemães vai além de uma questão estética.

Na missiva enviada a Curt Lange, em fevereiro de 1942 (ACL 2.2.S15.0949), Koellreutter expressava sua intenção em publicar, no Brasil, o periódico *Música Viva* em três idiomas: inglês, português e espanhol. Pouco tempo depois, em outra carta de julho de 1942, Koellreutter (ACL 2.2.S15.0949) dizia que:

Acabo de voltar do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda onde fui recebido hoje. [...] O resultado é o seguinte: como a revista é impressa no Brasil temos que requerer no DIP do Rio de Janeiro. [...] Porém, nos disseram que conforme o novo decreto da nacionalização da imprensa, '*Música Viva*' não pode sair em língua castelhana ou inglesa [...] Eu não entendo isso em vista da política de boa vizinhança e de pan-americanismo.

Porém, a questão aqui colocada não era apenas política. Em termos históricos, as relações entre música e sociedade são bem mais complexas que a historiografia observou. *O Música Viva* era uma oposição ao nacionalismo, mas propunha a superação deste por meio de uma universalização da música que, de acordo com seus próprios preceitos e da historiografia citada, consistia num projeto "mais avançado" que o nacionalismo brasileiro. Porém, não alcançou o sucesso esperado, não somente devido a uma questão política, mas também cultural.

Claudio Santoro em carta datada de 7 de julho de 1942, informava a Curt Lange que havia enviado a Sonata 1942 para ele que naquele momento se encontrava no Uruguai:

Enviei hoje via marítima a sonata para piano. Espero que chegue o quanto antes. Estou ansioso para saber a sua opinião sincera. Peço que envie depois como goste ao Carlos Paz, pois não tenho tempo de copiar outro exemplar para enviá-lo. Logo que sobrar tempo envio o trio. A última coisa que fiz foi o *Epigrama para flauta* solo que Koellreuter executará pela segunda vez em São Paulo por estes dias. Compus um segundo epigrama com a mesma série da primeira e enviarei ao Koellreuter, talvez ainda amanhã. Foram feitas muito às pressas por não haver tempo para trabalhar.

Sobre a obra serial de Santoro destacam-se: de 1940, a Sonata para violino solo e Sonata nº 1, p/violino e piano; de 1941, Sonata para flauta e piano; de 1942, Sonata nº2 para violino e piano, Sonata 1942, para piano, Quinteto de sopros, Sonata para violoncelo e piano, Adágio para cordas, Sonatina nº3 para flauta, viola e violoncelo e Quatro epigramas para flauta solo.

A peça enviada a Curt Lange é a Sonata 1942. Constituída de três movimentos: Lento; Alegre Brincando e Gracioso; Muito Lento. É considerada a primeira peça para piano de Cláudio Santoro em

que se utilizou a técnica de doze sons. De acordo com (Gado, 2010), ao analisar o segundo movimento da Sonata para piano “1942”:

Através de textura predominantemente polifônica, a série é utilizada de forma fragmentada, envolvendo diferentes números de alturas inferiores a doze e com alterações em seu ordenamento. Os segmentos seriais, derivados da série base, exploraram as formas da série O-0, O-10 e O-11 (este com maior emprego) e foram amplamente utilizados com seus sons em contínua circulação. Verificou-se o emprego de recursos de não-ordenamento da série tal como fizera Koellreutter em sua Música 1941. Tais recursos são de: a) omissão de altura; b) permutação de alturas; c) repetição de alturas. Outros segmentos que não seguem a ordenação da série se caracterizam pela redistribuição de seus elementos para a formação de intervalos de mesma classe de altura. Além disso, verificaram-se redistribuições de alturas para formar agrupamentos triádicos (tríades diminutas, maiores e menores) sem a intenção de relacionar aspectos de tonalidade, mas de caráter atonal livre. O uso da técnica serial em Cláudio Santoro busca uma síntese entre o tradicional europeu e a busca de novas perspectivas do material musical conforme os ideais de renovação difundidos pelo movimento Música Viva, no decorrer da década de 1940. Conclui-se, portanto, que o compositor utiliza tratamento individual do serialismo demonstrando fertilidade e originalidade em lidar com o material.

A correspondência entre Curt Lange e Cláudio Santoro expressa as tensões daquele cenário musical e musicológico, em especial no ano de 1942, e a busca do compositor para se inserir naquele contexto a partir de uma rede de sociabilidades construídas com Koellreuter e Lange. Aderir ao dodecafonismo de seu professor e ao projeto de integração musical de Curt Lange implicava na escolha e no domínio de uma linguagem musical que era bastante criticada.

Exemplo desta crítica pode ser encontrado, por exemplo, nas “falas” de Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 1949) que, sob a influência de Mário de Andrade e sob a historicidade de sua formação musical, critica a presença das vanguardas europeias na música americana, presença que se representaria, nas palavras do compositor, por um “atonalismo ortodoxo e estéril”. Nas palavras do músico:

Seja essa atitude de aceitar a tutela da Europa, seja outra diametralmente oposta, no sentido de ultrapassar os limites alcançados no Velho Mundo, lançando mão de um atonalismo ortodoxo e estéril sem raízes no Novo Mundo, os americanos enveredam por um falso caminho que só poderá levar ao esgotamento dos meios de expressão, conquanto disponhamos de um rico material a ser trabalhado.

A ansiedade por compartilhar sua *Sonata para piano 1942*, precursora de sua adesão ao dodecafonismo, bem como o Epigramas para Flauta dedicado a Koellreuter expressava os posicionamentos estéticos, mas também políticos do jovem músico. É significativo notar também a presença de Juan Carlos Paz, citado na carta e para quem Santoro enviaria a sonata. Trata-se de um dos três estrangeiros que fazia parte do Editorial da revista *Musica Viva*, com o qual o compositor também fez questão de compartilhar sua composição. Ainda sobre esta carta, as palavras de Santoro apontam para a certeza de uma resistência por parte de compositores e musicólogos estabelecidos naquele contexto e a necessidade de ser reconhecido por parte de seus pares próximos.

Espelho deste cenário se mostra na mesma carta de 7 de julho de 1942, na qual Santoro afirmava, “Aguardo com ansiedade resposta e de suas palavras sempre animadoras porque aqui só tenho inimigos musicais, pessoas que provocam desânimo e um ambiente que é todo contrário aos meus ideais artísticos.”

Em carta datada de 04 de agosto de 1942, Santoro reafirma sua ansiedade sobre as impressões de Curt Lange acerca de sua sonata para piano, tema central das duas cartas dos meses anteriores. Em suas palavras: “Já lhe escrevi na primeira resposta sobre alguns assuntos, na segunda era para lhe avisar sobre o envio da ‘Sonata para Piano’. Estou ansioso para receber resposta, pois até hoje não sei nem se recebeu”. Em 27 de julho de 1942, Curt Lange afirmou a Santoro: “Siga trabalhando. Analisarei a Sonata 1942 por estes dias, logo lhe mandarei resposta”.

Se num primeiro momento, o conflito entre Koellreuter e as personalidades do movimento nacionalista estabelecidos no Brasil acontecia de maneira velada, já que o alemão buscava equilíbrio no que diz respeito aos textos da revista e aos músicos colaboradores, num segundo momento, o projeto de Koellreuter começava a ganhar força à medida que seus jovens alunos aderiam à sua causa.

Em 1944, Koellreuter recebeu mais dois novos alunos, Eunice Katunda e Roberto Schnorremberg. Este ano, num contexto no qual a Guerra já tomava seus rumos finais, marcou a ruptura de Koellreuter com o movimento nacionalista, entrando em desacordo com Lorenzo Fernandez, diretor do Conservatório Brasileiro de Música. Este desacordo custou o desligamento de Koellreuter da instituição na qual lecionava desde 1939. A partir da documentação aqui apresentada, pode questionar: em algum momento podemos falar em “aliança”?

A adesão de Curt Lange e Koellreuter à cultura musical moderna de seu país natal era, em muitos pontos, divergente do modernismo brasileiro e criou algumas tensões que se apresentam de forma implícita na correspondência de Curt Lange com os interlocutores brasileiros. Essas tensões ficaram latentes no contexto político dos anos 1930 e 1940 e, em particular, quando da publicação do VI Tomo do Boletim Latino Americano de Musicologia, obra de Curt Lange dedicada ao Brasil, cuja escolha dos colaboradores e das obras musicais que constariam na publicação passou a ser tema de debates acalorados entre Lange e os brasileiros com os quais estabelecera contatos para viabilizar a empreitada. Villa-Lobos, que havia se tornado um destes contatos, dificultou a publicação do Boletim de várias maneiras.

Considerações Finais

Como podemos perceber neste artigo, as cartas trocadas entre Curt Lange e Cláudio Santoro apontam para diversas possibilidades de estudos sobre a música brasileira entre os anos 1940 e 1950. Dentro de um cenário de tensões políticas, a análise musical e de seus diversos significados, torna-se uma metodologia fecunda para pensar a trajetória de músicos bem como os lugares sociais ocupados por estes na história.

Esta metodologia mostra-se fecunda, pois evita generalizações românticas e traz os compositores para uma história social da música que apresenta os músicos como atores “de carne e osso”, explicitando suas angustias, dramas, alegrias e realizações percebidos dentro de uma rede de sociabilidades por meio da qual as peças musicais tomam significados históricos diversos e particulares.

É neste sentido que a *Sonata 1942* de Cláudio Santoro pôde ser vista como um termômetro da trajetória deste músico, pouco depois de sua chegada ao Rio de Janeiro. Sem abrir mão de uma análise formal, as cartas que foram analisadas expressam um fragmento da vida e da obra deste compositor que se apresenta como uma micropartícula frente a “história de sua trajetória”. Porém, seguindo a proposta

de Carlo Ginzburg, este recorte microscópico em diálogo com outras fontes não-musicais, como as cartas escritas por outros músicos e musicólogos, expressam, a partir destes sinais, possibilidades de análises plausíveis: não se trata de uma leitura “científica” no sentido cartesiano, nem “literária” no sentido ficcional do termo.

É importante deixar claro que este artigo tentou propor um caminho, uma reflexão inicial. Os sinais, presentes nas fontes, fizeram emergir aquele Claudio Santoro que tentava se estabelecer num cenário bastante complexo. Ao chegar ao Rio de Janeiro em pela ditadura Vargas, apoiando-se numa estética dodecafônica e numa aliança com dois músicos germânicos que também lutavam para se colocaram naquele cenário de disputas. Cenário que ao passo que iria se desenhando, foi demonstrando, também, que a vida dos “grandes compositores” merece ser revisada para que uma trajetória menos idealizada pela memória historiográfica romântica emergja de forma mais viva e, sobretudo de forma mais humana.

Sobre aquele contexto, mais que elaborar perspectivas que tentam apontar quais práticas musicais eram mais ou menos modernas, o que se torna significativo é estabelecer uma rede de significados que coloque em questão uma história dos estilos puramente formal na busca por uma crítica documental e historiográfica. Desta forma, as relações entre História e Música podem trazer novos olhares, novos objetos e retirar do silêncio diversas trajetórias de atores históricos significativos para a cultura musical no Brasil.

Referências Bibliográficas

- ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e modernismo musical no Brasil: Política e Redes Sociais entre os anos 1930 e 1940. *E-hum Revista Científica* do Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes do UNI-BH, v. 3, p. 66-81, 2010.
- ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). *Revista Temporalidades*. Belo Horizonte. v. 3, p. 35-57, 2011.
- ARCANJO, Loque. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. In: *Revista Modus*: Belo Horizonte. Ano 7, maio de 2012.
- ARCANJO, Loque. *Heitor Villa-Lobos os sons de uma nação imaginada*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2016.
- ASSIS, A. C. *Os Doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. In: Tese de doutorado apresentada ao PPGH/FAFICH da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2005;
- BUSCACIO, Cesar M. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009;
- EGG, A. O Grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical. In: *Fórum de Pesquisa Científica em Arte, III*, 2005, Curitiba [Paraná]. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes, 2005.
- EGG, A. A carta aberta de Camargo Guarnieri. *Revista Científica*. v. 1, p. 13-28, jan-dez 2006.
- GADO, Adriano Braz. O serialismo na Sonata 1942 de Claudio Santoro: movimento Lento. Curitiba: Depto de Artes/UFPR: *Revista Eletrônica de Musicologia*, volume XII, janeiro de 2010.
- GINZBURG, Carlo. “O inquisidor como antropólogo: Uma analogia e as suas implicações”. In: *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa, Difel, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOMES, A. C. *Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- MOYA, Fernanda N.. Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940. *Faces da História*, v. V.2, p. 17-37, 2015;
- MOYA, Fernanda N.. Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange. Nacionalismo e Americanismo Musicais nas décadas de 1930 e 1940. *Revista Temporis(ação)*, v. 15, p. 17-28, 2015.

MENDES, Sérgio Nogueira. “Cláudio Santoro: Serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946)”. In: *XVII Congresso da ANPPOM*, São Paulo, 27- 31 agosto, 1989 .

MENDES, Sérgio Nogueira. Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1999.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes áudio-visuais: a História depois do papel. In: PINSKY, Sandra B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto. 2005, p. 235-289;

OLIVEIRA, Reinaldo Marques de. *Claudio Santoro e o Dodecafonismo: Um Procedimento Técnico Singular*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2005.