

SAID TUMA

**O NACIONAL E O POPULAR NA MÚSICA DE
ALEXANDRE LEVY:
BASES DE UM PROJETO DE MODERNIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Compositivas e Questões Interpretativas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro.

São Paulo

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SAID TUMA

**O NACIONAL E O POPULAR NA MÚSICA DE
ALEXANDRE LEVY:
BASES DE UM PROJETO DE MODERNIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Compositivas e Questões Interpretativas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro.

São Paulo

2008

Para Alba e Clara

AGRADECIMENTOS

À Comissão de Bolsas da Escola de Comunicações e Artes pela concessão da bolsa Capes;

Ao Eduardo Monteiro, meu orientador, pela confiança em mim depositada, pela generosidade com que aceitou minhas inúmeras escolhas, pela paciência com que enfrentou minha teimosia e, sobretudo, pela amizade firmada ao longo desses anos de trabalho;

Aos professores José Geraldo Vinci de Moraes e Marcos Branda Lacerda pelas preciosas sugestões apresentadas por ocasião do exame de qualificação. Ao professor Vinci de Moraes agradeço ainda a generosidade em apoiar minha aproximação da história cultural;

Aos mestres que participaram, direta ou indiretamente, dessa tarefa, sobretudo ao Aylton Escobar, pela sua lição mais bela — o amor à música! À Vera Cury e à Adriana Lopes pela atenção e disponibilidade dispensadas. A Naomi, Thadeu, Nivaldo e Mariana pela generosidade de ver sempre qualidades no que faço!

Aos intérpretes de Levy, que prontamente me receberam e me ofereceram todo o seu material sobre o compositor, Gilberto Tinetti, Marina Brandão, Valdilice de Carvalho, Sylvia Maltese e Lutero Rodrigues. Em especial à Marina pelo carinho de compartilhar comigo os resultados de minha pesquisa e ao Lutero pelos estímulos e apoio manifestados por ocasião de minha apresentação no Congresso da ANPPOM;

Aos amigos queridos! Ao Marcelo Queiroz pelo seu interesse constante. Ao Joel pela revisão das traduções e pela paciência de ouvir, a cada dia, as últimas notícias sobre Levy. À Virginia e ao Luís César, amigos admiráveis, pela paciência das infundáveis “leituras” e sugestões preciosas. Ao Luiz Alberti pela leitura atenta dos manuscritos. Ao Valdemir pela preparação dos exemplos musicais;

Ao grupo de estudos “Produção Cultural no Brasil”, pela acolhida fraterna e pela oportunidade de reflexão sobre inúmeros temas da historiografia.

A meus irmãos pela paciência e compreensão das minhas escolhas, nem sempre as mais fáceis. À Fabíola, especialmente, pela ajuda com a leitura e transcrição dos artigos de Levy, o que tornou possível apresentá-los em um anexo.

Finalmente, aos meus pais, Vera e Said, por tudo.

Mas cada homem não é apenas ele mesmo: é também um ponto único, singularíssimo, sempre importante e peculiar, no qual os fenômenos do mundo se cruzam daquela forma uma só vez e nunca mais. Assim, a história de cada homem é essencial, eterna e divina, e cada homem, ao viver em alguma parte e cumprir os ditames da Natureza, é algo maravilhoso e digno de toda a atenção. Em cada um dos seres humanos o espírito adquiriu forma, em cada um deles a criatura padece, em cada qual é crucificado um Redentor.

Hermann Hesse,
“Demian”

RESUMO

Este trabalho procura oferecer uma nova narrativa biográfica para o compositor de São Paulo e crítico musical do *Correio Paulistano* Alexandre Levy (1864-1892). Procurou-se assim atenuar a imagem construída para o compositor pelas obras tradicionais da historiografia musical brasileira, que são marcadas fortemente por uma perspectiva nacionalista. Assumiu-se como pressuposto do trabalho uma clara explicitação metodológica e axiológica.

Enquanto método, recorreu-se à interdisciplinaridade como recurso importante para a solução dos impasses e ambigüidades que se apresentaram. Essa tarefa foi alcançada através da aproximação concreta com a história cultural através de seus temas e reflexões. Utilizou-se como fontes primárias um conjunto de 17 artigos de Levy, assinados sob pseudônimo de Figarote. Entre as outras fontes, destacam-se ainda obras da historiografia da cultura e musicológicas.

Este trabalho apresenta como resultado uma imagem de certo modo nova para Alexandre Levy. Constatou-se a modernidade do compositor, não reconhecível em trabalhos anteriores. Pode-se verificar a proximidade de Levy com os demais intelectuais da *belle époque* brasileira, período de engajamento intelectual, de preocupações modernizadoras, de interesse pelo instrumental científico, e também de perspectiva naturalista.

Palavras-chave: Alexandre Levy, Música em São Paulo, Nacionalismo Musical Brasileiro, Interdisciplinaridade, História Cultural.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to offer a new biographical narrative for the São Paulo composer and musical critic of *Correio Paulistano* Alexandre Levy (1864-1892). Therefore, one attempted to attenuate the image created for the composer by the traditional works of the Brazilian musical historiography, which are strongly noticeable by a nationalist perspective. It was assumed as a premise of the paper a clear methodological and axiological explicitness.

In terms of method, one resorted to interdisciplinarity as an important resource for the solution of the deadlocks and ambiguities presented. This task was reached through the concrete approximation with cultural history through its subjects and reflections. One used as primary sources an ensemble of 17 articles by Levy, signed under the pseudonym of Figarote. In addition, works of the historiography of culture and musicology were employed as sources.

This paper is presented as the result of an image, in a certain way, new to Alexandre Levy. It corroborates the modernity of the composer, not identifiable in previous papers. One may conclude on Levy's proximity with the other intellectuals of the Brazilian *belle époque*, a period of intellectual involvement, modernizing concerns, interest for the scientific instrumental and also naturalist perspective.

Keywords: Alexandre Levy, Music in São Paulo, Brazilian Musical Nationalism, Interdisciplinarity, Cultural History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. REFLEXÕES SOBRE UMA NOVA NARRATIVA	17
1.1. Por uma musicologia crítica	20
<i>1.1.1 A música e o sentido da sua historicidade</i>	20
<i>1.1.2 Oralidade e a “vocalização” pelo universal</i>	22
<i>1.1.3 Entre a História e a Metafísica</i>	23
<i>1.1.4 Do idealismo romântico ao formalismo musical</i>	24
<i>1.1.5 Musicologia: perspectivas metodológicas e de pesquisa</i>	25
<i>1.1.6 Interdisciplinaridade</i>	28
1.2. O “nacional” e o “popular” na historiografia musical brasileira	29
<i>1.2.1 O estado da questão</i>	29
<i>1.2.2 Ambigüidades e dilemas metodológicos da historiografia musical e alguns debates subjacentes à narrativa oficial</i>	31
<i>1.2.3 A questão nacional: dimensão temporal e transformações</i>	36
<i>1.2.4 O folclore e o mito da mestiçagem</i>	40
<i>1.2.5 Variações sobre “Vem cá, Bitu”: invenção de uma tradição?</i>	44
2. VIDA URBANA NO FINAL DO SÉCULO XIX EM SÃO PAULO	49
2.1. Alexandre Levy (1864-1892): cidadão paulistano	50
2.2. Sobre a modernidade brasileira e as “idéias fora do lugar”	57
2.3. Da cidade colonial à cidade industrial: transformações no último quartel do século XIX na cidade de São Paulo	60
2.4. Vida musical em São Paulo no final do século XIX: repertórios, públicos e músicos	72
<i>2.4.1 O machete e o violoncelo: consonâncias e dissonâncias entre o popular e o erudito no Brasil do século XIX</i>	72
<i>2.4.2 Gosto musical: “pianolatria” e ópera</i>	81
<i>2.4.3 O fomento da vida musical</i>	88

3. MÚSICA COMO MISSÃO: LEVY COMO INTELLECTUAL NO ÚLTIMO QUARTEL DO SÉCULO XIX	102
3.1. Sobre os intelectuais no Brasil e seu sentimento de “missão”	102
3.2. Levy e a “geração de 1870”	113
3.3. Figarote: entre o “mosqueteiro intelectual” e o “paladino malogrado”	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS — ROMÂNTICO OU MODERNO?	134
BIBLIOGRAFIA	138
ANEXOS	147
1. Artigos de Alexandre Levy	148
2. Artigo de Lemaitre Junior	168
3. Partitura do <i>Samba</i> de Alexandre Levy	172
4. Ilustrações	190

INTRODUÇÃO

Um precedente

Nosso primeiro contato com o compositor paulistano Alexandre Levy (1864-1892) e, mais genericamente, com a questão do Nacionalismo musical brasileiro se deu há alguns anos, quando escolhíamos um programa para um recital a ser inserido nas atividades de um festival de música. Ao refletir sobre a organização desse programa, ocorreu-nos imediatamente a pertinência de estruturá-lo em duas partes, sendo a primeira composta exclusivamente de músicas brasileiras e a segunda de obras diversas. Organizada a segunda parte sem grandes dificuldades, iniciamos um pequeno levantamento para tentar encontrar algumas peças que se “ajustassem” à porção brasileira do programa. Foi aí que nos deparamos, após breve pesquisa, com a peça *Allegro appassionato* de Levy. Essa peça, composta em 1887, ano em que Levy viajou à Europa para dar prosseguimento aos seus estudos, é marcada por uma ambientação schumanniana¹ e também mendelssohniana². Além disso, pode bem ser caracterizada pelo diálogo com inúmeros valores caros ao Romantismo musical europeu como harmonia, contraponto, estrutura formal e fraseologia. Apenas como breve digressão, acrescentaríamos que algumas especulações sobre a gênese da composição do *Allegro*, presentes em trabalhos musicológicos, bem poderiam fornecer argumentos para um romance em folhetim. O historiador Carlos Pentead de Rezende levanta o fato de que esta música teria sido escrita em função de um amor não realizado do jovem Levy por uma pianista chamada Adelaide (Rezende 1946: 4). Já a pesquisadora em musicologia Camila Durigan Segala pondera que o romance pode não ter ido avante pelo fato de Levy ser membro de uma família de origem judaica e de hábitos tradicionais, e que, gozando de certa posição na sociedade paulistana, seus familiares poderiam ter se manifestado contrariamente (Segala 2003: 48). Em qualquer caso, não passam despercebidos, nessas aproximações, inúmeros ingredientes para um bem-sucedido romance folhetinesco.

Retornando ao programa de recital, realizamos uma primeira leitura para ver como soava o *Allegro*. Imediatamente se nos colocou a questão: “mas isso é música brasileira”? Importa ainda mencionar que a “questão” se manifestou num contexto bastante contraditório: de um lado, havia como que um sentimento de êxtase pelo caráter sublime e inspirado da peça

¹ R. Schumann (1810-1856) tem uma obra para piano e orquestra com título muito parecido com a de Levy, *Introduktion und Allegro appassionato*, op. 92.

² F. Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847).

de Levy; de outro, um certo constrangimento por imaginar que ela seria executada numa parte de um recital dedicada “exclusivamente” à música brasileira. Foi aí que se colocou intuitivamente um “problema”: será que o nosso “critério” de “música brasileira”, construído sobretudo pela leitura das obras tradicionais da historiografia musical brasileira, não seria por demais estreito, insuficiente mesmo, para abarcar uma obra como o *Allegro appassionato*? Será que o tal critério não seria fruto de comprometimentos ideológicos, ainda que inconscientes, incapazes de considerar o ecletismo e a diversidade de um repertório musical do qual o *Allegro* era apenas um exemplo possível?

Anos mais tarde, motivados pela idéia de escrever uma narrativa biográfica sobre o compositor paulistano Alexandre Levy, deparamo-nos com inúmeros obstáculos, entre eles, a dificuldade de localizar um número significativo de trabalhos monográficos sobre o assunto. Assim, face à necessidade de usar as obras da historiografia musical brasileira tradicional³ (em diante, apenas HMB), vemo-nos diante da oportunidade de repensar algumas das ambigüidades e dilemas metodológicos que marcam esse material.

Quem foi Alexandre Levy? Tudo leva a crer que tenha sido um intelectual como tantos outros do final do século XIX no Brasil que, não obstante manifestassem a permanência de alguns traços românticos, seja em suas obras ou em suas “missões”, buscaram, ativamente, atualizarem-se com o seu contexto de modernidade. Para ser mais exato, buscaram mais: trataram de acelerar e interferir nos processos de transformações sócio-culturais que se manifestavam pelo país. Processos dos quais, eles próprios, na sua maioria, eram frutos. No caso de Levy, destaca-se um provável ponto de inflexão na sua carreira intelectual: sua ida à Europa, em 1887, para estudar. Existem inúmeros indícios de que, a partir do seu regresso, o “moderno” se torna para ele verdadeira obsessão.

³ O termo “historiografia musical brasileira tradicional” ou “clássica” se refere, em nossa pesquisa, às seguintes obras: *História da música brasileira* (1926/1942) de Renato Almeida, *Storia della musica nel Brasile* (1926) de Vincenzo Cernicchiaro, *Caminho de música* (1930) de Andrade Muricy, *História da música brasileira* (sem data) de F. Acquarone, *Música, doce música* (1933) e *Pequena história da música* (1942) de Mário de Andrade, *Música e músicos no Brasil* (1950) e *150 anos de música no Brasil* (1956) de Luiz Heitor Correa de Azevedo, *História da música brasileira* (1ª ed. 1977/4ª ed. 1997) de Bruno Kiefer, *História da música no Brasil* (1ª ed. 1981/4ª ed. 1994) de Vasco Mariz. Deve-se notar que não existe uma dimensão cronológica no recorte dessas obras, que, como se vê pelas datas de edição, cobrem um espectro enorme, desde 1926 até a atualidade.

O problema que se coloca, então, é que grande parte das historiografias posteriores ao chamado Modernismo, entre as quais a musical, acabou lendo a obra e a contribuição de intelectuais como Levy com as lentes do movimento de 1922. Atados em demasia à noção de vanguarda, os historiadores da música olharam para os compositores do final do XIX de um modo utópico e visionário. De um lado, partindo de uma postura anti-romântica como pressuposto, desprezavam as obras que apresentassem traços do Romantismo. De outro, ao se proclamarem modernos, acabaram perdendo o foco dos inúmeros matizes de modernidade presentes nas manifestações da “geração de 1870”, da qual Levy parece aproximar-se notavelmente. Intelectuais como Mário de Andrade, a despeito da sua enorme contribuição intelectual para a compreensão do que é o Brasil, preferiram ver na obra dos chamados “precursores do Nacionalismo” apenas os prolegômenos do seu próprio “programa” para a música brasileira. Com isto, acabaram negando a temporalidade ao adotar, sistematicamente, o Nacionalismo como critério de periodização, e, de modo ainda mais radical, como critério de juízo de valor artístico.

Por essa razão, a construção de uma narrativa sobre um intelectual do final do XIX no Brasil, como o compositor Alexandre Levy, parece-nos não poder prescindir de uma análise cuidadosa no sentido de relativizar e, quiçá, atenuar a perspectiva modernista presente nas obras historiográficas.

Ao aproximar-se mais particularmente de Levy, a historiografia referida enfatiza a importância do compositor como primeiro nacionalista musical⁴. Essa ênfase se articula em uma perspectiva grandiloquente, através de referências como “um anúncio de gênio”⁵, “Mozart redivivo”⁶, entre outras. Em um nível menos evidente, esse grupo de obras enfatiza ainda a idéia do compositor folclorista⁷, ao mesmo tempo em que recusa, ou no mínimo ignora, a contribuição da música popular urbana como fonte de inspiração da parcela de composições de Levy qualificadas como “nacionalista”. Diante disso tornou-se muito difícil

⁴ Essa expressão é de Mário de Andrade. (Andrade 1991 [1ª ed. 1939]: 23).

⁵ Aqui também estamos diante de uma expressão de Mário de Andrade (Andrade 2003 [1ª ed. 1944]: 173).

⁶ Expressão de Antonio Frederico Cardoso de Menezes, ex-acadêmico da Faculdade de Direito e musicista amador, que escreveu em 1892 um pequeno artigo que foi publicado pela *Gazeta Musical do Rio de Janeiro*, numa poliantéia dedicada a Alexandre Levy. (Menezes. In: Porto-Alegre 1892: s.l. [p. 23]) Para esta obra, indicaremos entre colchetes uma numeração alternativa, que começa pela folha de rosto, uma vez que nela não aparece qualquer numeração das páginas.

⁷ Cf. (Almeida 1926: 99) e (Mariz 1981: 120)

para nós aprofundar o conhecimento sobre o compositor e crítico musical⁸ sem investigar as razões que levaram a HMB a construir tal imagem de Levy.

Por outro lado, a partir de um dado momento de nossa investigação, interessados em dotar o trabalho musicológico de uma perspectiva interdisciplinar e encontrar saídas para as dificuldades encontradas, buscamos uma aproximação com a história cultural através de alguns de seus temas e reflexões. Através dessa nova perspectiva, foi possível vislumbrar um Levy muito diferente e talvez mais comedido do que o construído pela historiografia citada. Podemos formular as seguintes hipóteses:

1) Foi a música popular urbana, e não exatamente o folclore — em que pese sua identificação, realizada pelo compositor, como sendo a “ciência” capaz de empreender a síntese de uma música brasileira — a principal fonte de inspiração para as composições de Levy consideradas nacionalistas. O que parece ter faltado a Levy foi tempo e condições para levar a cabo, de modo sistematizado, a pesquisa das tradições populares. Apesar disso, veremos como a aproximação com o popular urbano também pode ser vislumbrada nele como uma aspiração modernizadora. É bom lembrar que esta música, naquele momento, já estava saturada de elementos que a própria historiografia tradicional qualifica como “nacionais”.

2) O Nacionalismo de Levy, de inspiração européia, tem uma dimensão francamente cosmopolita, portanto, muito diferente daquele manifestado, sobretudo, após a semana de 1922, muito mais intolerante a tudo que não fosse considerado “nacional”.

3) Quanto ao papel de Levy na cultura brasileira, respondemos que, ao invés do posto de herói, “inventado”⁹ pela HMB tradicional, vislumbramos nele o intelectual engajado. Isto equivale a dizer que a tarefa de Levy como músico e crítico, vista por ele como “missão”, ilustra, de modo geral, a pretensão modernizadora e civilizatória das aspirações dos intelectuais da *belle époque* brasileira (1870-1914). Assim como no conjunto destes intelectuais, também em Levy se identifica uma constante preocupação em se atualizar com o modo de vida promanado da Europa, reconhecida como verdadeiro ideal de modernidade e civilização (Sevcenko 2003: 97-107). Nesse contexto, atribuir a ele exclusivamente o compromisso de encontrar o tipo musical brasileiro, como insiste a historiografia tradicional, seria no mínimo reduzir suas expectativas intelectuais. Igualmente reducionista seria ignorar

⁸ Alexandre Levy colaborou com o jornal *Correio Paulistano*, de São Paulo. Seu primeiro artigo, assinado sob pseudônimo de Figarote, saiu em 10 de dezembro de 1889. Sua coluna, de periodicidade ainda desconhecida, durou até aproximadamente abril de 1891. (Segala 2003: 59), (Marcondes 1998: 162)

⁹ Fazemos aqui referência à terminologia usada pelo historiador Eric Hobsbawm. Trataremos desse assunto mais adiante. Ver item *A questão nacional: dimensão temporal e transformações*.

que o conjunto de suas obras é extremamente eclético, não só na temática como nas formações instrumentais. Levy não se limitou à composição de obras com “valor” nacional — que são, na maioria das vezes, as únicas consideradas por diversos trabalhos, historiográficos ou não — escreveu também muita música que acompanhava de perto as matrizes da música européia. Além disso, existem fortes indícios de que, se como compositor ele, de algum modo, se deparou com a questão do que é a música brasileira, como crítico e intelectual engajado, suas preocupações concentraram-se mais em construir uma música para o Brasil do que propriamente uma música brasileira. Esta última tarefa parece ter ficado, mais exatamente, para ser realizada pelos modernistas. Para elevar o nível material e cultural da paulicéia, Levy se aproximou notavelmente da música da Europa, o que não era estranho aos demais campos artísticos, uma vez que, nesse momento, o fluxo cultural do Velho Continente passava a ser visto como uma espécie de “tábua de salvação” para selar de uma vez por todas o passado de um país atrasado e carente de se modernizar (Id. *ibid.*: 96-7).

Nesse contexto, de certo modo conflituoso para nós, o problema que se colocou foi que apesar de contemplarmos novos contornos para Levy, de outra parte, persistia a imagem construída pelas “narrativas míticas [...] institucionalizadas como paradigma de conhecimento” (Lucas 1998: 69). Seria possível explicitar e relativizar as relações da HMB tradicional com o Nacionalismo e também refletir sobre a ambigüidade que caracteriza as relações daquela com o folclore e a música popular urbana? Em outras palavras, seria possível responder qual o lugar do “nacional” e do “popular” nessas narrativas? Realizado esse trabalho preliminar, quais seriam os “contornos” novos para o compositor paulistano? Eles confirmariam o que nossa pesquisa tem apontado sobre Levy? Seria possível, atenuando algumas das ambigüidades da historiografia, vislumbrar um outro Levy? Quem sabe mais próximo do “homem” que do “mito”?

É dessa tensão que surge a nossa expectativa com este trabalho. Tomando por objeto de nossa investigação a obra musical e de crítica produzida por Alexandre Levy, procuramos elaborar uma nova narrativa para o compositor paulistano. Narrativa esta que tomasse, como princípio, uma clara explicitação metodológica e axiológica. Foi também nosso objetivo trabalhar o “problema” da pesquisa em perspectiva interdisciplinar e no contexto dos debates sócio-culturais pertinentes. Proposição que procuramos levar a cabo a partir de uma aproximação com a história cultural.

Para tanto, utilizamos como fontes de nosso trabalho, inicialmente, obras da HMB, pela sua importância histórica e como motivação para a tarefa de repensar o papel de Levy na

cultura brasileira. Com vistas à interdisciplinaridade, utilizamos obras da história cultural para o estabelecimento de bases pertinentes e, acreditamos, mais amplas para a compreensão do problema da pesquisa. Consideramos também trabalhos monográficos sobre temas afins.

Como fontes primárias, destacamos um conjunto de partituras manuscritas, nunca editadas, e que foram cedidas por intérpretes que gravaram peças de Alexandre Levy¹⁰, assim como um conjunto de artigos (17) de crítica musical escritos por ele no período em que foi articulista do jornal *Correio Paulistano*. É preciso enfatizar nesse ponto que não nos foi possível localizar qualquer material que se configurasse como “marginália”¹¹, apesar de haver uma referência do musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo indicando a existência de um diário¹² de Levy (Azevedo 1956: 158).

Dentro da segunda metade do século XIX, em São Paulo, privilegiamos os anos 1864-1892, que correspondem ao período de vida do compositor. Examinamos também, como consequência do problema da pesquisa, os desdobramentos do Modernismo sobre a produção crítica e historiográfica que aborda Alexandre Levy. Nesse sentido tivemos que considerar, paralelamente à periodização principal, as primeiras décadas do século XX.

Mais particularmente em relação à organização do trabalho, poderíamos acrescentar que, no primeiro capítulo, além da tentativa de repensar as ambigüidades e dilemas metodológicos da HMB tradicional, procuramos apontar alguns primeiros aspectos sobre o compositor, sobretudo no que diz respeito aos traços românticos que permanecem em sua obra. No segundo capítulo, buscamos situar Alexandre Levy no ambiente de rápidas transformações sócio-culturais de São Paulo do final do XIX. Além disso, buscamos compreender Levy a partir da aproximação com alguns personagens paradigmáticos como o *Pestana* e o *Inácio* de Machado de Assis. Seguiu-se a isso uma investigação da vida musical paulistana propriamente dita, onde procuramos compreender os matizes civilizatórios que marcaram a ação dos promotores da música de concertos na capital paulista. Apareceram em vários momentos dessa investigação indícios da modernidade de Levy, como, por exemplo, a defesa da música sinfônica em detrimento da música para piano. No terceiro capítulo,

¹⁰ As referidas partituras manuscritas foram cedidas gentilmente por Valdílice de Carvalho, Marina Brandão, Sylvia Maltese e Lutero Rodrigues. Ver na Bibliografia a relação da discografia sobre Levy.

¹¹ Queremos, com esse termo, nos referir a cartas, rascunhos, anotações e diários.

¹² Luiz Heitor assim se refere ao fato: “[...] em uma recepção realizada na Legação Brasileira, em homenagem ao Imperador D. Pedro II, então em visita a Paris, Alexandre Levy participa do programa, como pianista, vindo a conhecer o compositor Francisco Vale, ao qual se liga por fraterna amizade. Com ele percorre os concertos parisienses, iniciando-se na audição das sinfonias de Beethoven; conta-nos o compositor em seu diário como Francisco Vale chorou de emoção ouvindo pela primeira vez, nos Concertos Colonne, um desses monumentos.” (Azevedo 1956: 158) [grifos nossos] Azevedo parece estar se apoiando em Ignácio Porto-Alegre, que menciona, na Polyanthéa, a existência de “notas” de Levy, quando da estada deste em Paris.

detivemo-nos no aprofundamento da questão intelectual mais presente na obra do paulistano — a “missão” de modernizar e atualizar o meio musical da cidade. Nesse sentido, buscamos aproximar o artista dos demais intelectuais da *belle époque* brasileira, notadamente da chamada “geração de 1870”. Por fim, tentamos resgatar alguns dos poucos matizes políticos manifestados na crítica musical de Figarote, tentando situá-los entre dois perfis típicos do período, ou seja, oscilando entre os “mosqueteiros intelectuais” e os “paladinos malogrados”, conforme analisa Nicolau Sevcenko (Sevcenko 2003: 96-117).

Acreditamos que este trabalho se justifique pela necessidade de realização de estudos verticalizados dentro da temática do chamado “Romantismo Musical Brasileiro”. Em função da forte vinculação estética com a Europa, os compositores deste período no Brasil ficaram relegados a um segundo plano de interesse nos estudos musicológicos. Esperamos que nosso trabalho possa contribuir para reverter a tendência, presente até pouco tempo nesses estudos, de privilegiar apenas a música colonial e aquela do século XX (Tacuchian 2003: 2-7). Vislumbramos alguma contribuição, também, por repensar problemas da HMB tradicional em bases mais amplas, procurando alertar para o uso que se fez do Nacionalismo: um critério não explicitado de juízo de valor. Justifica-se, finalmente, pelo exercício de interdisciplinaridade propiciado pela aproximação com a história cultural, em nosso entender, útil, por evitar a atitude auto-referente que marca um número significativo de trabalhos em musicologia (Said 1991: 15-25).

CAPÍTULO 1

REFLEXÕES SOBRE UMA NOVA NARRATIVA

Os teóricos que se referem ao autônomo e abstrato desenvolvimento musical esquecem-se de que a música é feita pelo homem para o homem. Isto não acontece em um vácuo. A música se desenvolve no seio do conflito de classe, pois o conflito de classe é a fonte de toda a produtividade.

A música só pode se desenvolver a partir das relações contraditórias entre a música e a sociedade.

Hanns Eisler

A idéia central deste capítulo é repensar a vida e a obra de Alexandre Levy com vistas ao papel que ele ocupou e ocupa, de modo geral, na cultura brasileira. Por que não partimos diretamente para a apresentação de sua narrativa biográfica propriamente dita, objetivo último deste trabalho? Uma etapa preliminar se justifica pela impossibilidade que encontramos de consolidar os dados novos propiciados pela nossa investigação sem antes relativizar a “imagem” construída para Levy pela HMB tradicional. Isto porque as duas imagens, a da historiografia “clássica” e a vislumbrada pela nossa investigação, destoam fortemente. Escapar da força das narrativas canônicas e totalizadoras construídas por essa historiografia tornou-se para nós um problema. É oportuno lembrar que essas obras constituem o cerne da nossa formação musical e intelectual. A única solução que nos pareceu viável diante desse dilema foi anteceder a narrativa com uma etapa preliminar. Assim, para levar a cabo o aprofundamento no universo levyniano, partimos de uma primeira etapa de “desconstrução” da imagem do compositor que persiste como herança da historiografia citada. Procuramos, aqui, “desconstruir”, do modo que nos foi possível, a imagem “inventada” para o compositor pela HMB tradicional.

Essa etapa inicial prevê três tarefas, em nosso entender, estratégicas:

1) Procuramos assumir para a musicologia uma visão crítica, procurando não deixar de repensar algumas de suas ambigüidades como área de estudos de um objeto, de certa maneira, particular: a música. Buscamos empreender nessa tarefa uma perspectiva interdisciplinar.

2) Para garantir a referida interdisciplinaridade, procuramos uma aproximação concreta com a história cultural, tendo em consideração alguns de seus temas e reflexões. Aliás, é oportuno dizer aqui que o deslocamento do foco de observação de nosso objeto em direção a um olhar mais próximo daquele do historiador da cultura é que nos propiciou vislumbrar algumas saídas para os obstáculos que se apresentaram em nosso percurso investigativo.

3) E como consequência da nossa nova perspectiva propiciada pelas tarefas anteriores, buscamos repensar a HMB tradicional especialmente no que se refere ao lugar ocupado pelo “nacional” e o “popular” nessas narrativas. Procuramos levar a cabo essa reflexão motivados por explicitar qual o lugar ocupado por Levy nessas obras.

Como reflexão, torna-se necessário mencionar, inicialmente, a existência de algumas tensões sócio-culturais subjacentes às narrativas das obras da HMB. Dentre essas tensões sem dúvida nenhuma a mais marcante é o Nacionalismo. Por essa razão, tornou-se imperiosa para nós a tarefa de explicitação metodológica e axiológica na construção de nossa narrativa. Criticar a referida historiografia pelo seu procedimento sistemático de não deixar evidentes seus métodos e valores, parece ser esse o principal diferencial a justificar nosso trabalho. Longe de confiar em nossa neutralidade como observadores, acreditamos que existe, na tarefa de explicitação referida, a possibilidade de resguardar, ou antes, de manter certa independência do nosso objeto de estudo frente a nossos valores e juízos pessoais. É bom lembrar que na tentativa de construir os fatos relativos à história partimos dos materiais históricos e das fontes. Ao realizar essa tarefa, é inegável que acabamos selecionando os materiais disponíveis em função de certo critério de valor. É nesse ponto que “intervém toda a gama das manifestações do fator subjetivo: desde o saber efetivo do sujeito sobre a sociedade até às determinações sociais mais diversas” (Schaff 1991: 307). Assim, não é na crença na “neutralização” de critérios e de perspectivas subjetivas que pretendemos nos diferenciar da historiografia criticada, mas na tentativa sincera de relacionar e explicitar — sempre que possível — em nossa narrativa todos os valores que de algum modo possam ser reputados como nossos e, portanto, estranhos ao objeto em estudo.

No que concerne mais especificamente à obra musical de Levy, que tratamos nesse trabalho a partir do conceito de “obra de arte”¹³ de Luigi Pareyson, seria oportuno mencionar duas de nossas preocupações, que podem também ser entendidas como parte da tarefa de

¹³ Tentamos nos aproximar aqui do modo como Luigi Pareyson analisa alguns problemas da Estética. (Pareyson 1997)

explicitação de métodos e valores. Não é demais lembrar o que já dissemos sobre o uso que se fez da perspectiva nacionalista pelos historiadores da música, notadamente após a semana de 1922, como um critério mascarado de juízo de valor. Por isso, a obra musical foi vista a partir do critério de “valor social”, tese defendida sobretudo por Mário de Andrade no seu engajamento como “inventor” da “música brasileira”¹⁴. Dessa forma, parece-nos oportuno mencionar que, em primeiro lugar, procuramos nos utilizar de nosso “gosto pessoal”, do qual certamente não podemos nos despojar, apenas como via de acesso à obra e não como critério de juízo (Pareyson 1997: 17). Em segundo lugar, no que diz respeito à análise da obra — no caso, as composições de Levy — procuramos, semelhante à tarefa do “estético”¹⁵, julgá-la a partir de critérios extraídos diretamente dela, procurando não confundir “Estética” com “Poética”¹⁶. (Id. *ibid.*: 17) É também importante ter em mente que “à atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte” (Id. *ibid.*: 18). Tendo isto em vista, torna-se mais claro como pode ser arbitrária a crítica ao artista, ao compositor, pela não concordância com a sua “poética”. Explicitar métodos e valores, nesse contexto, poderia ser entendido como reconhecer a “poética” de um artista, como um ponto de partida e não como uma divergência ou convergência, criticável portanto, em relação às concepções pessoais de arte do observador. Na seqüência, procuramos refletir sobre alguns elementos que podem vir a contribuir para a referida tarefa de explicitação, além de ajudar a situar as complexidades, e, por vezes, singularidades da reflexão musical.

¹⁴ Nesse sentido vale a análise do *Ensaio sobre a música brasileira* no que diz respeito à necessidade do músico procurar exercer o seu papel social. (Andrade 2006 [1ª ed. 1928])

¹⁵ “Estético” é o termo usado por Luigi Pareyson, em alternativa a “esteta”, para designar o pensador de questões da Estética. (Pareyson 1997: 3)

¹⁶ Segundo Pareyson “a distinção entre Estética e Poética é particularmente importante e representa, entre outras coisas, uma precaução metodológica cuja negligência conduz a resultados lastimáveis. Se nos lembrarmos que a Estética tem caráter filosófico e especulativo enquanto que a Poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo, não devemos tomar como Estética uma doutrina que é, essencialmente, uma Poética, isto é, tomar como conceito de arte aquilo que não quer ou não pode ser senão um programa de arte. [...] Apresentar ou tomar por geral e universal aquilo que é particular e histórico, por especulativo aquilo que é operativo e normativo, por teoria filosófica da arte aquilo que é programa de arte, significa confundir os planos: impingir ou interpretar como estéticas aquelas que não são senão poéticas, permanecer na esfera do gosto, pretendendo encontrar-se na da filosofia, ou transferir para a esfera da filosofia aquilo que só vale na esfera do gosto.” (Pareyson 1997: 15)

1.1. Por uma musicologia crítica

Edward Said, ao defender o exercício da interdisciplinaridade como prática rotineira e consagrada entre as inúmeras áreas de saber humanista, detecta que uma parcela significativa, talvez a maioria, dos trabalhos musicológicos acabam por não despertar muito interesse nas demais áreas de estudos. Isso porque a perspectiva desses trabalhos é ainda bastante auto-referente. Ao tentar explicar a razão desse auto-isolamento, o autor menciona que esse quadro pode ter se firmado em virtude da autonomia da música face ao mundo social ter sido dada como óbvia durante um longo período (Said 1991: 18). De outra parte, Said pondera que “é em função também dos requisitos técnicos exigidos pelas análises musicais serem tão distintivos e severos [...]” que se justificaria o tal isolamento, mesmo atualmente. O autor conclui que, por conta de ambas as hipóteses citadas, uma suposta ou imputada auto-suficiência musicológica é “agora muito menos justificável do que jamais o foi” (Id. *ibid.*: 18).

No entanto, na tentativa de compreender um pouco melhor o pensamento de Edward Said, seria possível levantar mais algumas explicações para esse mencionado isolamento? Existiriam dificuldades adicionais ao trabalho do historiador quando seu objeto de estudos é a música? E, finalmente, quando se originou a percepção de que o estudo da música precisa ser necessariamente empreendido a partir da consideração de seus aspectos formais?

Ao tentar responder essas questões, esperamos contribuir para a articulação de uma perspectiva crítica para a nossa tarefa musicológica, bem como situar adequadamente o esforço de repensar algumas obras da HMB tradicional.

1.1.1 A música e o sentido da sua historicidade

O professor de Estética musical Enrico Fubini afirma que a principal razão de tal particularidade do pensamento musical vai muito além dos meios técnicos e materiais de que se servem os músicos, radicalmente diversos daqueles do poeta, do pintor, do arquiteto. Para o autor, a principal particularidade da música, em confronto com as demais artes, reside na sua própria historicidade (Fubini 2003: 35). Fubini detecta uma espécie de dificuldade na articulação de uma consciência histórica, dificuldade esta estranha às outras atividades artísticas. Essa situação só se altera significativamente a partir do século XVIII, quando

surgem os pioneiros experimentos parciais que resultariam nas primeiras “histórias” da música (Id. *ibid.*: 37). Inúmeras razões podem contribuir para a compreensão desse intrincado quadro. A música até tempos muito recentes não vivia muito além da sua primeira execução, que, na maioria das vezes, ficava a cargo do próprio compositor. (Id. *ibid.*: 36) Como era imprevisível um prolongamento da obra para o futuro, a notação musical se manteve, por muito tempo, em um nível precário. Pode-se destacar ainda quanto à dificuldade de se articular uma consciência histórica, o fato de que cada geração de musicistas tomava como modelo, no máximo, os próprios mestres, não se referindo nunca, até tempos recentes, a um conjunto de obras clássicas que funcionassem como modelo (Id. *ibid.*: 35-6). Fubini destaca então que:

Indubitavelmente, a idéia de uma existência tão precária no tempo, restrita, quando muito, unicamente ao breve espaço da sua execução, não podia gerar senão uma consciência histórica de tipo muito diferente daquela de outros artistas, os quais foram sempre habituados a trabalhar não só para o presente, mas também para o futuro e em estreita relação com o passado¹⁷ (Id. *ibid.*: 37). [todas traduções dessa obra são de nossa autoria]

O resultado disso é que a música se desenvolveu sem elaborar uma história à qual pudesse referir-se no curso da sua própria trajetória (Id. *ibid.*: 35).

Existe, no entanto, uma causa para essa historicidade particular, que se situa a montante daquelas apresentadas e que se compreende pela consideração do papel da música na sociedade ao longo do tempo, bem como a partir do lugar ocupado pelos personagens dessa história, os músicos. Nesse sentido, Fubini aponta, de um lado, a “marginalidade histórica da música”, consequência da sua secular função artística marginal, da sua existência sempre vista em função de finalidades como, por exemplo, o acompanhamento da poesia, a valorização e complementação da função litúrgica e a ambientação para a ação teatral. De outro lado, o autor aponta a “marginalidade social do músico”, cuja origem está na visão aristotélica de que a prática musical não era digna de um homem livre devido a sua característica “manual”; situação que só começa a se alterar com Mozart e Haydn, os primeiros musicistas a se rebelarem contra a condição de serviçais nos palácios (Id. *ibid.*: 38-40).

Esse conjunto de fatores parece ter condicionado as reflexões sobre música a uma percepção, de certo modo, diferenciada até muito recentemente. Dados como esses nos

¹⁷ No original: “Indubbiamente l’idea di un’esistenza così precaria nel tempo, affidata per lo più unicamente al breve spazio della sua esecuzione, non poteva non generare una coscienza storica di tipo assai diverso da quella degli altri artisti, i quali sono sempre stati abituati a lavorare non solo per il presente, ma anche per il futuro e in stretto collegamento con il passato.”

obrigam a um posicionamento mais cauteloso na reflexão sobre as questões musicais e, sobretudo, na abordagem crítica das obras da HMB tradicional que pretendemos empreender.

1.1.2 Oralidade e a “vocação” pelo universal

Ainda na expectativa de conhecer melhor as singularidades do pensamento musical, faz-se necessário pontuar duas outras “vocações” manifestadas pela música e que são menos preponderantes nas outras artes. A música, pelo seu caráter assemântico, de apelo às raízes instintivas de conhecimento mais imediato e, portanto, menos mediado pela “cultura”, conseguiu transpor com bastante facilidade os limites entre o universo “culto” e o “popular”, e também aqueles referentes à nacionalidade, manifestando, ao fim e ao cabo, como que uma vocação pelo universal. Em resumo, é preciso reconhecer a grande mobilidade da música enquanto fenômeno cultural. Apenas para ilustrar com um exemplo, poderíamos antecipar o que José Miguel Wisnik menciona sobre o “trânsito” da polca amaxixada do Brasil no século XIX, que, segundo o autor, “vaza os espaços fechados e os contextos de classe implicados no pianismo dos salões” (Wisnik 2003: 59).

Os canais de transmissão da literatura, e mais ainda da pintura e da arquitetura, foram sempre mais lógicos, mais acadêmicos, mais áulicos, mais independentes, portanto, da contribuição de tipo extraculto, proveniente da cultura popular, considerada, por assim dizer, subalterna. (Fubini 2003: 42) A música, por sua vez, soube transpor, com uma dinâmica muito maior, os limites entre o mundo da música culta e aqueles da música popular, bem como os limites entre a tradição oral e a acadêmica. Nesse sentido, Fubini salienta a grande mobilidade vertical da música na transmissão do próprio patrimônio de uma geração a outra; e horizontal — que o autor identifica como excepcional — de transmitir-se de um país a outro (Id. *ibid.*: 42-3). No universo musical, inúmeras práticas e usos antigos continuaram a viver e a reencontrar continuamente vida nova e fresca. Também práticas e usos populares de outros países e de outros tempos, antigos ou antiqüíssimos, do Oriente e do extremo Oriente encontraram nova vida em contextos históricos completamente diferentes; elementos de tradição popular e oral foram transplantados para a tradição culta e materiais da música culta transformados em patrimônio popular (Id. *ibid.*: 43). Como exemplos, o autor cita os cantos populares que permanecem vivos por séculos em perfeita interação musical, a despeito de questões cronológicas; também os modos gregorianos, que sobreviveram devido a um processo de revalorização e de reatualização próprios da música. Por fim, Fubini destaca, em

tempos mais recentes, “o impacto da música popular eslava sobre musicistas diversos, entre os quais Smetana, Dvořák, Mahler, Mussorgsky, Janáček, Bartók, Stravinsky etc”¹⁸ (Id. *ibid.*: 43).

Nesse ponto, é inevitável ponderar que se torna, senão impossível, pelo menos ambígua para o compositor a tentativa de controlar completamente as origens dos elementos musicais que o inspiram ou que se manifestam como idéias suas, aproveitáveis nas próprias composições. Como negar a procedência de certos elementos segundo critérios de autenticidade e, de outra parte, como estar certo de que as idéias musicais de uma dada composição são exclusivas de um determinado *corpus* musical?

Retornando à questão da oralidade, Fubini alerta que:

O historiador que hoje se propõe estudar, seja a música, sejam as reflexões sobre a música, deve, antes de mais nada, saber compreender os mecanismos culturais que permitiram à música transmitir-se à posteridade: não através dos monumentos, não através dos documentos, não através de uma tradição interpretativa e de execução, mas sobretudo através dos mais complexos canais da tradição oral¹⁹ (Id. *ibid.*: 42).

Por essas razões, parece-nos prudente em nossa investigação tentar contornar qualquer atitude radical com vistas a critérios de “autenticidade” no que diz respeito ao material musical. O reconhecimento da vocação da música para a oralidade nos ajuda a relativizar muito da perspectiva modernista ao enfatizar, por uma série de razões, a “pureza” do folclore em detrimento da música popular urbana, para a construção de uma música brasileira.

1.1.3 Entre a História e a Metafísica

Já mencionamos como a secular marginalidade histórica da música, que se entrelaça, por sua vez, com a sua natureza efêmera, contribuiu significativamente para dificultar a articulação de uma consciência histórica. Esse fato contribuiu ainda para a manifestação de outra ambigüidade, própria da música, não encontrada nas demais artes. Fubini detecta uma verdadeira fratura no pensamento musical ao analisar que, de uma parte, a música é vista como arte menor, privada de implicações intelectuais e, de outra parte, como fenômeno valorizado ao mais alto grau “pelos seus aspectos não audíveis, não tangíveis, isto é, como

¹⁸ No original: “[...] l’impatto della musica popolare slava su musicisti diversissimi tra loro quali Smetana, Dvořák, Mahler, Mussorgskij, Janáček, Bartók, Stravinskij, ecc.”

¹⁹ No original: “Lo storico che oggi si proponga di studiare sia la musica sia le riflessioni sulla musica deve anzitutto saper cogliere i meccanismi culturali che hanno permesso alla musica di trasmettersi alla posterità: non attraverso i monumenti, non attraverso i documenti d’archivio, non attraverso la formazione di una tradizione interpretativa ed esecutiva, ma piuttosto attraverso quei più inafferrabili canali della tradizione orale.”

pura abstração, como algo que responde às mais secretas harmonias cósmicas, como filosofia primeira, símbolo que remete à própria essência do mundo”²⁰ (Id. *ibid.*: 39) Esta “música”, no entanto, não é a música dos musicistas, é uma música puramente pensada, é a filosofia da música. Através dos escritos dos filósofos, pode-se reconstruir “uma história da teoria, do pensamento, dos debates musicais, da mais remota antigüidade até tempos mais recentes, todavia sem poder conhecer nada da produção musical propriamente dita”²¹ (Id. *ibid.*: 39). Para Fubini, são inúmeros esses tratados históricos *sui generis*, onde não aparecem nunca — ou quase nunca — os protagonistas, isto é, os músicos e as obras musicais propriamente, “enquanto abundam as descrições detalhadas sobre a essência da música, sobre as teorias harmônicas, sobre os seus reflexos filosóficos ou metafísicos”²² (Id. *ibid.*: 39). É curioso observar como esses trabalhos acabaram se constituindo numa espécie de “histórias sem personagens”.

1.1.4 Do idealismo romântico ao formalismo musical

É interessante notar como é relativamente recente o surgimento da Musicologia, reflexo, talvez, do desenvolvimento mais tardio de uma consciência histórica pelos músicos e estudiosos do assunto, como vimos anteriormente. A *Musikwissenschaft*²³ aparece primeiramente na Alemanha, na segunda metade do século XIX. É importante salientar que isso ocorre num ambiente de oxigênio mental²⁴ fortemente positivista (Fubini 2001: 208). É consequência dessa atmosfera a identificação do método científico como metodologia desses primeiros trabalhos, decorrente da certeza de poder estendê-lo a todas as atividades humanas, éticas ou artísticas (Id. *ibid.*: 208). Um marco desse período é o trabalho de Eduard Hanslick, *Do belo musical (Vom Musikalish-Schönen)*, cuja primeira edição data de 1854. Esse pequeno ensaio marca uma mudança radical em direção à profissionalização do crítico musical, visto a partir daí como um especialista que atua numa perspectiva analítico-científica²⁵ (Id. *ibid.*:

²⁰ No original: “[...] nei suoi aspetti non udibili, non tangibili, cioè come pura astrazione, come calcolo rispondente alle più segrete armonie cosmiche, come filosofia prima, simbolo che rimanda all’essenza stessa del mondo.”

²¹ No original: “[...] una storia della teoria, del pensiero, dei dibattiti musicali dalla più remota antichità sino ai tempi più recenti, pur senza poter conoscere nulla della produzione musicale vera e propria.”

²² No original: “[...] mentre abbondano invece le disquisizioni sull’essenza della musica, sulle teorie armoniche, sul loro rilievo filosofico o metafisico.”

²³ É conveniente lembrar aqui que a palavra *Musikwissenschaft* se traduz, literalmente, como “ciência da música”.

²⁴ A expressão é do professor Dr. Elias Saliba, da FFLCH-USP.

²⁵ Vale antecipar, nesse sentido, a tentativa de Levy, ao produzir suas críticas musicais para o *Correio Paulistano*, de enfatizar os aspectos técnicos e, por que não dizer formais, fugindo assim, na medida do possível, de considerações “impressionistas” sobre intérpretes e compositores, como era comum na perspectiva romântica.

205). Hanslick acaba por promover uma distinção entre Estética e História da Arte. Para ele “o esteta tem de se ater exclusivamente às obras destes homens [os compositores] e investigar o que neles há de ‘belo’ e o seu ‘porquê’”. Acrescenta ainda que “a inquirição estética nada sabe nem pode saber das condições pessoais e do ambiente histórico do compositor, só ouvirá e acreditará no que a própria obra de arte expressa” (Hanslick 2002 [1ª edição de 1854]: 52).

Essa nova perspectiva é, sem dúvida, uma reação à historiografia romântica caracterizada por uma visão ampla e de notável erudição e que, no lugar de isolar, procurava inserir a música entre as outras atividades do espírito (Fubini 2001: 205, 208).

Não é demais lembrar que, tendo a música sido considerada por longo tempo como gênero de consumo rápido, foi somente durante o século XIX, e com todo o interesse dos românticos pelo passado, a ser encontrado nos manuscritos e nos arquivos, que nasceu o interesse de redescobrir o material musical esquecido (Id. *ibid.*: 205). Essa perspectiva historiográfica é contemporânea de uma revalorização musical no plano filosófico. Schopenhauer foi quem promoveu uma completa reviravolta na valoração da posição da música perante as outras artes. A música, que “na terceira *Crítica* kantiana era vista como mero jogo de sensações agradáveis que a muito custo conseguia se inserir como última das artes, é conduzida por Schopenhauer à posição mais elevada” (Videira 2004: 52). Voltando aos trabalhos historiográficos, sobretudo de escritores e intelectuais românticos, é preciso salientar que a perspectiva deles era ainda fortemente empirista, dominada por um entusiasmo decorrente de critérios bastante subjetivos e mesmo literários. A passagem do idealismo para o formalismo, nos trabalhos de música, não deixa de ser reflexo do rápido e intenso desenvolvimento da ciência na segunda metade do século XIX e da filosofia positivista, marcos que acabaram encorajando uma nova postura diante da pesquisa e da investigação musical (Fubini 2001: 205).

1.1.5 Musicologia: perspectivas metodológicas e de pesquisa

Um fato que chama a atenção ao observar criticamente a produção musicológica é detectar a permanência, ainda hoje, de uma perspectiva “positivista” em um número significativo desses trabalhos. Autores como Joseph Kerman e o já citado Edward Said detectam que muitas obras da vasta literatura produzida sobre música são “positivistas”, e Said, indo mais além, acrescenta que também são “reverenciais” (Said 1991: 16-7). Kerman lembra como em inúmeros trabalhos produzidos na Inglaterra e nos Estados Unidos dos anos

1950 até os anos 1980 a ênfase “incidia maciçamente sobre o fato. [...] Os musicólogos ocupavam-se principalmente do verificável, do objetivo, do incontroverso e do positivo. (Kerman 1987: 47)”

Essa persistência da perspectiva positivista pode também ser notada em trabalhos brasileiros, através do que a musicóloga e etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas chama de “dados categóricos”. Para a autora, a significativa disseminação e a grande visibilidade das chamadas “histórias da música brasileira”, apesar de útil, acabou, de certa forma, fomentando “um modelo positivista de concepção histórica e musicológica” (Lucas 1998: 70). Isto se deu como consequência da construção desses textos-sínteses, baseados na apresentação de grande massa factual e interpretações generalizantes (Id. *ibid.*: 70). Essas obras acabaram se tornando uma espécie de repositório de “dados categóricos”. De outra parte, a autora, acompanhando o sociólogo Pierre Bourdieu, defende como caminho a ser seguido pelas novas pesquisas musicológicas “investigar as expressões musicais como práticas sociais dialeticamente *estruturadas por e estruturadoras* de relações culturais” (Id. *ibid.*: 72) [grifos da autora]. De modo mais abrangente, no que concerne às questões de elaboração de narrativas biográficas e suas dificuldades, Giovanni Levi defende, também apoiado em Bourdieu, que é indispensável “reconstruir o contexto, a superfície social em que age o indivíduo, numa pluralidade de campos, a cada instante” (Levi 2000: 169). Por tudo isso, acreditamos que a pesquisa musicológica não pode se ater a uma noção positivista do objeto, seja no considerar a obra musical do compositor ou a sua trajetória biográfica. Pois, como lembra Elizabeth Lucas, “os repertórios musicais são o resultado de relações sociais e históricas, de práticas culturais cujo significado não lhes é imanente” (Lucas 1998: 72).

Uma outra questão é apresentada por Vitor Gabriel de Araújo. Apoiado em Henry Raynor, ele defende que a música só pode existir na sociedade, e está aberta às influências que esta pode exercer²⁶. Tanto os compositores, intérpretes e ouvintes, conscientes ou não do fato, vivem em certo relacionamento com o seu tempo e sua comunidade, “e a música que produzem e ouvem, por ser intelectual e expressiva, tem um lugar no mundo das idéias.” No entanto, o autor lembra que “é difícil demonstrar pela análise interna das composições musicais como a obra musical se adapta ao mundo das idéias” (Araújo 1991: 1). Essa perspectiva aponta para uma visão não formalista da música da qual procuramos nos

²⁶ Segundo o próprio Raynor: “A música só pode existir na sociedade; não pode existir, como também não o pode uma peça, meramente como página impressa, pois ambas pressupõem executantes e ouvintes. Está, pois, aberta a todas as influências que a sociedade pode exercer, bem como às mudanças nas crenças, hábitos e costumes sociais” (Raynor 1986: 9).

aproximar, na medida em que reconhece que não pode haver uma compreensão ampla da obra musical se a observação desta se encerrar em seus aspectos formais.

Ainda na tentativa de compreender a relevância dos processos culturais como instrumento de conhecimento do objeto musical, faz-se necessário distinguir, segundo o musicólogo Alberto Ikeda, entre “musicologia” e “musicografia”. O autor ressalta como são inúmeros os trabalhos na produção musicológica brasileira que se limitam à tarefa que ele chama de “musicografia”, etapa pré-científica, caracterizada pela ênfase na descrição do objeto estudado. Ikeda alerta que essa tarefa não passa de uma fase preliminar, que deve anteceder à etapa da musicologia propriamente dita, “a qual exige análise, interpretação e compreensão dos fatos, além das descrições simples” (Ikeda 1998: 63-4).

O autor salienta, no entanto, que essa visão musicológica mais abrangente não é nova. Não faz mais sentido, hoje em dia, essa atitude de reificação do objeto musical comumente manifestada nos trabalhos de musicologia histórica, uma vez que até verbetes de dicionário e sobretudo trabalhos que se ocupam de questões de epistemologia musical ou metodologia de pesquisa já apontam para perspectiva diversa. Nesse sentido, Ikeda ressalta duas opiniões que se complementam. A primeira, de Antonio Bispo, defende que “como ciência, a musicologia não se restringe ao conhecimento resultante de coleção, descrição e classificação de fatos, implicando sempre a tentativa de explicá-los” (apud Ikeda 1998: 64). A segunda, o verbete “musicologia” do dicionário de Robert Fux, indica: “como ciência autônoma, a musicologia não pode dispensar das demais ciências, pois os fenômenos musicais não podem ser compreendidos senão pela compreensão de fenômenos históricos, religiosos, psicológicos, folclóricos, sociológicos” (apud Ikeda 1998: 65). Ikeda chama ainda a atenção para o fato de que também a concepção de Fux aponta claramente para uma visão interdisciplinar da musicologia.

Acrescentamos, finalmente, que essa dimensão de interdisciplinaridade é condição do trabalho do musicólogo na visão, por exemplo, de Regis Duprat. Equivale dizer que na consecução do seu trabalho, ou seja, na crítica interna e externa do manuscrito musical, é indispensável uma contextualização histórica, assim como uma avaliação criteriosa da linguagem musical consoante à época e ao estilo. Ou seja, exige-se do pesquisador dupla formação — de historiador e musicólogo (Duprat 1991: 89).

1.1.6 Interdisciplinaridade

Diante do que se colocou, procuramos compreender a interdisciplinaridade como uma saída concreta para contornar ou até mesmo superar algumas das ambigüidades e complexidades do estudo musicológico. Poderíamos ainda reforçar essa posição lembrando das palavras de Edward Said, de que numa época em que mesmo os mais herméticos e complexos escritores como Joyce e Mallarmé têm sido objeto de abordagens interdisciplinares, análises que estão longe de ser redutoras, “não há razão para se excluir a música de um exame semelhante” (Said 1991: 18). Em nosso caso, o caminho que adotamos para a interdisciplinaridade foi uma aproximação concreta, conforme já mencionamos, com a História Cultural. Quando assim o denominamos, temos em mente basicamente a redescoberta, a partir da década de 1970, de um modo peculiar de compreender a história. A emergência dos aspectos culturais do comportamento humano como centro privilegiado do conhecimento histórico vincula-se, de acordo com Peter Burke, ao que ele chama de “virada cultural”: uma guinada sofrida pelos estudos históricos, abandonando um esquema teórico generalizante e movendo-se em direção aos valores de grupos particulares, em locais e períodos específicos. Dessa forma, antigos conceitos como “luta de classes” e “civilização” são abandonados em prol de categorias explicativas de caráter regionalizado, em que as distinções culturais assumem importância maior do que os elementos políticos e econômicos (Burke 2005: 7-13).

É importante lembrar que foi justamente essa mudança de foco de observação, uma aproximação do modo de olhar do historiador e também dos dados levantados na investigação sobre Levy, que nos possibilitaram vislumbrar uma nova “imagem” para o compositor paulistano. A seguir, procuraremos confrontar essas duas imagens, ou seja, a construída pela HMB tradicional, que persiste, consciente ou talvez inconscientemente, e aquela que nossa investigação com o auxílio da nova perspectiva propiciada pela abordagem interdisciplinar permite vislumbrar. Veremos também por que razão elegemos para a consecução dessa tarefa um eixo privilegiado de observação: a explicitação do lugar ocupado pelo “popular” e pelo “nacional” na historiografia referida e na obra de Levy, segundo a nova imagem que começa a se esboçar.

1.2. O “nacional” e o “popular” na historiografia musical brasileira

1.2.1 *O estado da questão*

Parece-nos oportuno situar aqui, primeiramente, de que forma nossa pesquisa se insere em um quadro mais amplo de estudos musicológicos que analisam a música no Brasil no intervalo entre a segunda metade do século XIX e a primeira do XX. Assim, ao considerar o “estado da questão”, parece-nos também oportuno mostrar como alguns desses trabalhos mais recentes já insinuam, de forma secundária, alguns problemas que aqui procuramos colocar e fornecer possíveis caminhos para respondê-los.

Já mencionamos como se tornou para nós um problema a tensão existente entre duas diferentes imagens do compositor paulistano. De um lado, uma imagem resultante da nossa investigação sobre Levy, vislumbrada, sobretudo, a partir da nova perspectiva garantida pela ênfase numa postura interdisciplinar; de outra parte, a imagem residual, herdeira da nossa formação musical e intelectual, calcada nas obras clássicas da HMB. Cabe responder, então, de que modo a “formulação” de nossas “hipóteses” é tributária do conjunto de obras monográficas sobre o chamado “Romantismo Musical Brasileiro”.

Inicialmente, com relação à presença da ideologia nacionalista na produção historiográfica da música no país, Eduardo Monteiro destaca “o quanto a bibliografia que versa sobre [Henrique] Oswald foi por ela contaminada, ocasionando a cristalização de uma ‘imagem’ deformada do compositor” (Monteiro 2000: 21). De forma bastante similar, também Alexandre Levy foi mal interpretado pela historiografia oficial brasileira. Camila Segala afirma que “sem criticá-lo como compositor, porque precisava valorizar os talentos musicais nacionais, esta historiografia, baseada na ideologia nacionalista, hegemônica a partir da década de 1920, repudiou a sensibilidade diferente daqueles que viveram durante a Monarquia e a República Velha”, época que a autora salienta como “de apego à civilização européia” (Segala 2003: 99). Segala ressalta ainda como o comprometimento ideológico dos historiadores da música brasileira os fez distanciar-se da tarefa do historiador: olhar para o tempo e a vida de Levy “com a objetividade garantida pela validação documental e com toda a sua capacidade de entender o diferente” (Id. *ibid.*: 99).

De outra parte, vale lembrar que, além da dissertação de Camila Segala procurar “identificar de que forma a historiografia da música brasileira trata a questão do Nacionalismo, e, particularmente, de Alexandre Levy, considerado um dos pioneiros nessa

tendência”, já se esboça em seu trabalho uma percepção de que a tarefa de Levy como músico era vista por ele como “missão” (Id. *ibid.*: 97-100). Este dado remete imediatamente às ressonâncias de Levy com os demais intelectuais da *belle époque* brasileira. A leitura da produção crítica de Levy junto ao *Correio Paulistano*, e mesmo a consideração de suas atividades como sócio-fundador do *Club Haydn*, reiteram seu perfil de intelectual engajado. Nesse sentido, tornou-se inevitável reconhecer nele, a exemplo dos demais intelectuais do período, uma “pretensão modernizadora e civilizatória” (Sevcenko 2003: 97-107).

Quanto ao papel do “popular” na obra do compositor paulistano, partimos do caminho que se insinua em um artigo de Gerard Behague sobre as origens do Nacionalismo musical no Brasil. Para o autor, o problema central consiste em determinar até que ponto os chamados “precursores” deste movimento — Levy, Itiberê e Nepomuceno — “voltaram sua atenção para o vernáculo devido a seu interesse inerente, ou até que ponto eles simplesmente seguiam as tendências nacionalistas da música européia contemporânea”²⁷ (Behague 1971: 9). Nesse trabalho, o musicólogo também aponta para a importância da música popular urbana como a principal fonte de inspiração desses três compositores²⁸ (Behague 1971: 19, 21, 24-6). Para Behague, muito mais do que o folclore, cujo estudo sistemático apenas começava no final do século XIX, foi a música popular urbana que garantiu a composições de Levy, por exemplo, imediato reconhecimento como música nacional²⁹. Tornou-se necessário investigar, nesse sentido, o porquê da ênfase na idéia do Levy folclorista³⁰, defendida por alguns autores da

²⁷ No original: “The final purpose of this study is to attempt to determine to what extent these composers turned their attention to the vernacular because of its inherent interest or to what extent they simply followed the concurrent European nationalistic tendency.”

²⁸ Neste sentido Behague afirma que: “Since folk music was largely unfamiliar and Indian music seemed remote, it was natural that urban popular forms came to be regarded as the nearest and most obvious source of national music” (Behague 1971: 10). [Uma vez que a música folclórica era basicamente desconhecida e a música indígena parecia remota, era natural que formas populares urbanas viessem a ser consideradas como a mais próxima e mais óbvia fonte de música nacional.]

²⁹ Mais particularmente em relação a Alexandre Levy, Behague afirma que: “[...] the only popular forms available to him were, of course, ‘modinhas’ and ‘lundus’, which, according to Rezende, he appreciated very much. The only folk dance with which he might have come in contact in his native state was the ‘samba’ of São Paulo. Otherwise his knowledge of folk music remained limited to anonymous, widely spread traditional songs such as “Balaio, meu bem, balaio” or “Vem cá, bitu”. Levy’s awareness of urban popular music, especially of Callado’s pieces, is readily seen in some of his piano works, among which the most characteristic is the Tango Brasileiro (Behague 1971: 19) [grifo do autor]. [[...] as únicas formas populares disponíveis a ele eram, naturalmente, modinhas e lundus, que, de acordo com Rezende, ele apreciava muito. A única dança folclórica com a qual ele pode ter tido contato em seu estado nativo era o samba de São Paulo. De outra forma, seu conhecimento de música folclórica permanecia limitado a canções anônimas, tradicionais amplamente divulgadas, tais como “Balaio, meu bem, balaio” ou “Vem cá, bitu”. O conhecimento de Levy da música popular urbana, especialmente de peças de Callado, é facilmente reconhecível em algumas de suas obras para piano, entre as quais a mais característica é o Tango Brasileiro.]

³⁰ Em sua *História da música brasileira*, obra de 1926, Renato Almeida afirma que Levy “tinha um espírito requintado e daí ter tratado o *folk-lore* de um certo modo superior que lhe não tira em nada o brilho, mas como que esmaece a naturalidade. Não impede, porém, que Levy tenha sido um apreciável folclorista, de forte valor

historiografia musical, e esclarecer também um pouco das ambigüidades, como alerta Elizabeth Travassos, na relação entre os modernistas, e conseqüentemente de alguns historiadores da HMB, e a música popular urbana (Travassos 2000: 51). Essas questões tiveram que ser compreendidas através de reflexão a respeito do papel aglutinador e catalisador exercido principalmente por Mário de Andrade sobre os citados historiadores.

Foi dentro desse quadro que inserimos nosso “problema”, o qual procuramos estruturar a partir de um eixo privilegiado de observação, ou seja, o lugar do “nacional” e do “popular” na obra de Alexandre Levy. Buscar-lhe uma solução, então, significa, de um lado, esclarecer a importância da música popular urbana nas obras do compositor, de outro, investigar a natureza de seu Nacionalismo; além de iluminar o papel ocupado por Levy na cultura brasileira, mais particularmente na cidade de São Paulo. Finalmente, caber-nos-á concluir de que modo esses elementos revelam-se como parte do “projeto de modernidade” do compositor e intelectual paulistano. No entanto, como defendemos anteriormente, iniciaremos pela etapa preliminar de esclarecer, na medida do possível, o lugar do “popular” e do “nacional” na própria HMB tradicional.

1.2.2 Ambigüidades e dilemas metodológicos da historiografia musical e alguns debates subjacentes à narrativa oficial

A questão que se coloca inicialmente é se as obras às quais nos referimos com o termo genérico Historiografia Musical Brasileira tradicional, indicado como HMB, podem ser tratadas como um grupo metodológico e ideologicamente homogêneo. Veremos mais adiante a convergência ideológica promovida pela influência de Mário de Andrade sobre inúmeros setores da cultura no que diz respeito à questão “música brasileira”. De qualquer modo, mais particularmente em relação ao posicionamento diante do material musical do século XIX, a historiadora Janice Gonçalves não vê grandes diferenças entre a postura de Mário de Andrade e a dos demais historiadores musicais como, por exemplo, Bruno Kiefer. A autora esclarece ainda que esse fato está freqüentemente “relacionado às premissas dos pesquisadores, em grande parte compartilhadas” (Gonçalves 1995: 102).

Já mencionamos como a “imagem” construída pela HMB tradicional destoa em inúmeros aspectos daquela para a qual tem apontado a nossa investigação. Então *Por que ler*

musical, além de ter sentido entre os primeiros essa ansia por uma musica brasileira, que fosse nossa e livre, haurida da terra e, pela cultura, unindo-se ao rythmo universal [...]” (Almeida 1926: 99-100) [grifo nosso].

*os clássicos?*³¹ Ao nos reportarmos às inúmeras concepções para “clássico” abordadas pelo escritor Italo Calvino, sensibiliza-nos, sobretudo, aquela que identifica o termo a “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (Calvino 1993: 11). Isso significa que apesar da necessidade de um posicionamento crítico em relação a HMB tradicional, nossa percepção dessas obras é positiva. Reconhecendo o valor histórico desse material, acreditamos que, relativizando algumas das suas contingências metodológicas e ideológicas, podemos com seu auxílio iluminar significativamente a trajetória de Levy.

Quais seriam então essas ambigüidades e dilemas metodológicos a serem explicitados e quiçá atenuados?

Em primeiro lugar, é preciso ter em conta que grande parte das obras referidas foram escritas ou sob o impacto do movimento modernista, ou nos anos que se seguiram ao marco de 1922, período em que se radicalizaram alguns dos parâmetros do movimento. Se numa fase inicial o movimento era caracterizado por uma atitude mais combativa e algumas vezes demolidora visando uma atualização estética, a segunda fase procurou enfatizar a preocupação com a realidade brasileira, ao mesmo tempo em que “introduz o tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale de Modernismo nacionalista” (Travassos 2000: 21) (Zílio 1982: 48).

O que nos interessa particularmente dizer é que o movimento de 1922 não só determinou um programa para a produção artístico-intelectual coetânea, como também releu o passado brasileiro, de um modo arbitrário e marcado por uma perspectiva utópica. Aliás, essa questão parece ter origem na atitude de negação das temporalidades, que no Brasil parece representar um problema de fundo. Nesse sentido, Sevcenko esclarece que o ano de 1922 traz um “marco decisivo para as estratégias de esquecimento dos tempos renegados”. Os modernistas enfatizavam um passado mítico transformado em “plataforma estética”, cuja “mitologia das origens se desdobraria por sua vez para um futuro idealizado, concebido como uma estetização da cultura brasileira ‘pura’” (Sevcenko 2003: 317). Projeção esta que comportava, em seu seio, uma perspectiva reconciliatória da sociedade como um todo, numa harmonia e plenitude social sem conflitos, opressões, exclusões ou contradições (Id. *ibid.*: 317). Em outras palavras, uma leitura mais crítica da realidade brasileira foi substituída,

³¹ Essa pergunta originalmente dá nome a um livro de Italo Calvino. Apresentando algumas de suas leituras, de Homero até Borges, o autor reflete sobre a oportunidade e a relevância de se ler as “obras clássicas” (Calvino 1993: 9-16).

estrategicamente, por um olhar idealizante, fortemente marcado pelo programa do movimento.

É por essa razão, então, que inúmeros e importantes processos culturais acabaram por ficar mascarados nas obras produzidas desde então, fossem obras de reflexão artística ou não. Oportunamente, Francisco Foot Hardman reitera que “boa parte da crítica e das histórias culturais e literárias produzidas, desde então, releram o passado cultural do país, enfim, com as lentes do movimento de 1922”. O autor alerta ainda que, atados em demasia à noção de “vanguarda”, ou seja, vanguardas estéticas, revolucionárias, do pensamento nacional ou de consciência do nacional popular, “tais esquemas, em flagrante anacronismo, ocultaram processos culturais relevantes que se gestavam na sociedade brasileira, a rigor, desde a primeira metade do século XIX” (Hardman 1992: 290).

Nesse contexto, e agora pensando mais exatamente na questão musical, devemos acrescentar que a avaliação sumária torna-se moeda corrente, a ponto de, em 1929, Mário de Andrade, um anti-romântico declarado, precisar recuperar Carlos Gomes da saraivada de ataques que sofrera³² (Travassos 2000: 22). É oportuno lembrar como o compositor campineiro, na fase aguerrida do movimento, foi atacado devido às suas óperas sobre temas indianistas. Subitamente, fora transformado de maior glória da música brasileira em alegoria do passado. “O índio colocado em cena foi motivo particular de riso para os modernistas, empenhados em passar a limpo o nativismo romântico. (Id. *ibid.*: 22)”

Uma pista acerca dos referidos “processos culturais”, mais particularmente no caso musical, pode ser vislumbrada no comentário de Elisabeth Travassos. A autora salienta que “duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam a sua história: a alternância entre reprodução de modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre o erudito e o popular de outro” (Id. *ibid.*: 7).

Para compreender melhor a questão, parece pertinente considerar o papel da obra musical na construção dessas narrativas. Janice Gonçalves alerta para a importância atribuída à composição musical em detrimento dos aspectos sociológicos na produção historiográfica tradicional. A autora lembra que Bruno Kiefer, por exemplo, em sua *História da música brasileira*, “procura não descurar de seu principal foco de interesse: a composição, a obra, o

³² Travassos lembra que no *Compêndio de história da música*, Mário de Andrade “reafirmou a genialidade do músico e até enxergou mais sinais de caráter nacional em sua obra do que a mera cobertura dada pelos libretos de *O guarani* e *O escravo*” (Travassos 2000: 22).

verdadeiro produto da criação musical” (Gonçalves 1995: 102). No prefácio da sua *História*, Kiefer afirma que:

A história da música é, antes de mais nada, a história das obras musicais, o que quer dizer, da criação musical. Em segundo plano seguem os aspectos sociológicos, biográficos, a história dos instrumentos etc (apud Gonçalves 1995: 102).

Essa percepção não deixa de apresentar traços da inquirição estética de concepção formalista típica da perspectiva positivista do final do século XIX, conforme vimos anteriormente. Não é demais lembrar que para Hanslick, iniciador desta perspectiva, na reflexão sobre música só interessavam os aspectos internos à obra.

Na esteira da supervalorização da obra musical, os autores da HMB tradicional acabaram enfatizando sobremaneira um dos pólos do binômio “reprodução de modelos europeus” versus “descoberta de um caminho próprio”, conforme apresentado por Travassos. Ignorando o forte vínculo dos compositores românticos brasileiros do Império e dos primeiros anos da República com a música europeia, os autores das histórias da música acabaram condicionando o valor da obra a pretensas intenções daqueles compositores em buscar um tipo musical genuinamente brasileiro, literalmente desprezando o que não se enquadrasse nessa busca.³³

Esta discussão parece aludir a uma importante questão da história da cultura — a da “cópia”, ou do transplante cultural.

Segundo Roberto Schwarz, foi Sílvio Romero que, nos anos 1890, colocou primeiramente a questão. Influenciado pelo Naturalismo científico em voga na Europa, em perspectiva racial, Romero explicava que a vocação para “copiar” decorreria da “aptidão imitativa de mestiços e meridionais, pouco dotados para a criação” (apud Schwarz 1987: 41). Se as considerações do intelectual da “geração de 1870” ajudam a compreender o aparecimento da tese da originalidade, estão longe de explicar suas razões. Apenas para ilustrar a discussão, parece-nos oportuno lembrar que no que diz respeito às considerações presentes na HMB — que contemplam inclusive algumas obras de Levy, tipicamente românticas — a perspectiva da originalidade induz os autores dessa historiografia a perderem uma importante nuance. Ao aproximarem-se de autores como Wagner, tido como o que havia

³³ Parece ser essa a perspectiva de Bruno Kiefer ao considerar, em sua *História da música brasileira*, algumas obras de compositores do chamado Romantismo. Para o autor, o compositor “Leopoldo Miguez compôs uma obra que não trouxe a menor contribuição para uma música de características brasileiras. A rigor, não foi criador. Dominava o seu métier, não há dúvida, mas foi para seguir, como epígono, as pegadas de Liszt e Wagner, sobretudo deste último.” (Kiefer 1997: 127) [grifo nosso]

de moderno na época (Pereira 2007: 291), os compositores do final do século XIX no Brasil procuravam atualizar seus repertórios com a cultura européia, condição vista como necessária para elevar o nível material e intelectual da população brasileira, o que implicaria, na opinião desses intelectuais, na modernização do país (Sevcenko 2003: 97). Resumindo, os compositores do final do XIX no Brasil, na perspectiva modernista, foram vistos como carentes de originalidade e obsoletos guardiões das tradições européias, quando na verdade o que eles buscavam era “modernizar” o país.

Um posicionamento mais adequado em relação ao problema da “cópia” parece vir do reconhecimento de que essa é uma questão de fundo e, portanto, merece ser tratada em perspectiva histórica e mais ampla, considerando-se necessariamente as ambigüidades e conflitos da realidade do país (Schwarz 1987: 44-8). Problemas estes decorrentes do passado colonial e fundamentalmente do sistema econômico fundado em base escravista. Para Schwarz, representante do pensamento dialético marxista, faltou à historiografia da cultura identificar o nosso “atraso” como parte da “história contemporânea do capital e de seus avanços” (Id. *ibid.*: 44-8).

Quanto às tensões entre o erudito e o popular — outro binômio apontado por Travassos — apesar da tentativa modernista de resolver a questão instituindo “um novo modo de relacionamento entre a alta cultura — dos letrados, academias, conservatórios, salões — e as culturas populares”, as barreiras entre os dois universos, ainda que sacudidas, não foram abolidas (Travassos 2000: 16-7). Tais barreiras se projetam até hoje nas obras que se ocupam, em princípio, de um mesmo objeto: a música. Elizabeth Travassos alerta que “os compêndios de História da música costumam lidar separadamente com música erudita, popular e folclórica, as quais acabam por configurar especializações acadêmicas: a Musicologia tende a tratar da música erudita; o folclore, a Etnomusicologia, a Literatura e as Ciências Sociais em geral ocupam-se das demais” (Id. *ibid.*: 8).

Esse fato se torna especialmente dramático para nós na medida em que investigamos um compositor reconhecido como erudito, com uma produção significativa de composições de inspiração européia, mas que recebeu, de maneira fundamental, a contribuição de inúmeros gêneros musicais representativos da música popular urbana.

Nos dois itens seguintes, continuando na tentativa de investigar as ambigüidades e dilemas metodológicos da HMB, tentamos deslindar que lugar o “nacional” e o “popular” ocupam nas suas narrativas. Certamente, um eixo de observação que nos possibilitou trazer à

tona alguns dos “processos culturais” que ficaram ocultados na reflexão modernista, conforme apontamos.

1.2.3 A questão nacional: dimensão temporal e transformações

Uma das dificuldades que se impõem ao pesquisador na investigação das relações da HMB tradicional com o Nacionalismo é que a efetiva função deste quase nunca se explicita no discurso das obras. De fato, implicitamente, o conceito do “nacional” acaba funcionando como um critério mascarado de juízo de valor. Na atitude sistemática dessas obras de não explicitar métodos e valores, o Nacionalismo assume, na narrativa delas, uma dimensão homogênea e atemporal. Em consequência disso, torna-se difícil ao leitor vislumbrar as inúmeras transformações sofridas ao longo do tempo por esse complexo fenômeno. Isto para não dizer que a relevância da produção musical passa a ser ditada por critérios de “brasilidade”. Esperamos aqui, além de investigar os comprometimentos da HMB com o Nacionalismo, resgatar um pouco da sua complexidade, sobretudo no que diz respeito à sua perspectiva temporal e conseqüentes transformações.

Para tanto, em primeiro lugar, é preciso salientar que a questão nacional, apesar de não ser recente, não tem sobre si uma compreensão clara e generalizada. É difícil pensar em algum fenômeno político mais intrigante e sobre o qual haja menos consenso (Anderson 2000: 7).

Do ponto de vista da abrangência do Nacionalismo, vale destacar a análise de Montserrat Guibernau. A autora afirma que é necessário ampliar a visão do tema, abordando simultaneamente dois de seus aspectos. Em primeiro lugar, ela incorpora além dos elementos políticos também os “psicológicos” e sociais. Em segundo, a autora destaca a necessidade de distinguir entre o Nacionalismo dos “Estados sem nação”³⁴ e o Nacionalismo das “nações sem Estado” (Guibernau 1997: 151). Com essa distinção, a autora mostra como a “identidade nacional” é especialmente relevante para a categoria dos “Estados sem nação”. Exemplos dessa categoria são os países do terceiro mundo que foram colonizados ou tiveram suas estruturas sociais desestabilizadas devido ao imperialismo europeu (Id. *ibid.*: 127). Vale

³⁴ Montserrat Guibernau afirma que a idéia de um Estado sem nação “aplica-se a uma situação em que um estado é arbitrariamente projetado, ignorando-se as identidades culturais e lingüísticas que estão dentro de suas fronteiras”. É o caso dos países onde o aparecimento do estado não foi antecedido pelo surgimento de uma nação, ou seja, um grupo humano consciente de formar uma comunidade e que partilha conjuntamente uma cultura, um território claramente demarcado, um passado e um projeto para o futuro. Além disso, este grupo exige e toma para si o direito de se governar. Na ausência dessa “comunhão”, o Estado sem nação deve ir em busca das “tradições” que legitimarão a sua existência (Guibernau 1997: 110, 126).

destacar as transformações e mudança de papéis sofridos pelo Nacionalismo nesses países. Se em um primeiro momento o sentimento nacional era dirigido contra o colonialismo e estava empenhado na luta pela independência, a seguir o Nacionalismo se transforma “num discurso político empregado pelos novos dirigentes, em sua tentativa de construir uma nação capaz de sustentar a legitimidade do estado que herdaram da época colonial” (Id. *ibid.*: 127). É preciso reconhecer “a dimensão do nacionalismo como um criador de identidade para os indivíduos que vivem e trabalham nas sociedades modernas” (Id. *ibid.*: 82).

À questão de como é criada a “identidade”, a autora responde que é através da cultura, instrumento capaz de reunir pessoas de níveis culturais e sociais muito diferentes (Id. *ibid.*: 85), a qual acaba funcionando como mediadora nas relações dos seres humanos entre si e com o mundo exterior (Id. *ibid.*: 88-9).

Muito significativo na dimensão “psicológica” e “social” do Nacionalismo é o papel dos símbolos e das tradições para a construção da identidade de uma comunidade. A metáfora da “comunidade imaginada”, criada por Benedict Anderson, é particularmente importante para compreender a capacidade do Nacionalismo em reunir pessoas. Para o autor, “até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão” (Anderson 1991: 25). Tendo em mente que “o Nacionalismo começou a ganhar força quando a religião declinava na Europa”, compreende-se como a “nação” paulatinamente preenche o papel de “igreja” e os intelectuais, o papel de sacerdotes (Guibernau 1997: 93). A criação da identidade nacional nada mais é do que o processo complexo de reconhecimento dos indivíduos, enquanto comunidade, a partir dos símbolos da “nação” (Id. *ibid.*: 94).

Também interessante é observar o caráter “inventado”, artificial, desse processo de substituição dos antigos símbolos religiosos pelos da “nação”. Eric Hobsbawm salienta esse caráter postivo ao definir as “tradições” como práticas que “visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (Hobsbawm 1997: 9). É nesse ponto, justamente, que se situa um dos aspectos mais intrigantes do Nacionalismo. “O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo.” (Id. *ibid.*: 9-10) Apesar de “inventadas” e não necessariamente “antigas”, essas tradições projetam-se no tempo como algo que sempre existiu, como coisa natural, isenta de qualquer perspectiva crítica. Decorre daí, imediatamente, outra ambigüidade apontada por Tomlinson: “a criação

de um outro passado: um passado estável (as raízes nacionais) que chegam a um tempo imemorial” acaba por tornar obscura “a natureza essencialmente dinâmica e frequentemente híbrida das culturas” (apud Vianna 2004: 161). Tudo se passa como se existisse um estado de começo absoluto marcando a origem “longínqua” dos povos. Finalmente, vale destacar que uma dada “invenção” estará sempre impregnada de inúmeras contingências subjetivas da parte de “quem” as criou, além de que para impô-la é preciso ter poder para isso. Esses dados apontam para a fragilidade dos “mitos” e “invenções” da “nação” no que se refere às inúmeras possibilidades de manipulação pelas forças hegemônicas que a compõem.

Retornando às relações do Nacionalismo com as obras “clássicas” de nossa historiografia musical, poderíamos começar situando que o debate em torno do “nacional” na música brasileira já vem se amostrando desde o Romantismo.³⁵ Naquele momento, entretanto, as manifestações de Nacionalismo se mesclavam significativamente com uma perspectiva cosmopolita. Exemplo disso é que as primeiras preocupações com o nacional na música manifestam-se em compositores como Levy e Nepomuceno durante a estada, ou mesmo após o regresso, deles da Europa (Behague 1971: 18-9). Durante a década de 1920, a questão começa a se radicalizar em uma direção distinta e sobretudo anticosmopolita em diversos ensaios, artigos, livros escritos por Mário de Andrade, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Ronald de Carvalho, Heitor Villa-Lobos, Renato Almeida, Graça Aranha, Fabiano Lozano, Sérgio Milliet. É importante destacar que a “agitação nacionalista” de matizes político-culturais diversos é articulada inicialmente a partir de ensaios publicados pela *Revista do Brasil* (Contier 1995: 95).

Um marco significativo, em termos musicais, é o ano de 1928, ano de publicação do *Ensaio sobre a música brasileira* por Mário de Andrade. Com o ensaio, o musicólogo dava cobertura teórico-ideológica aos compositores. É preciso destacar que Mário estava propondo o desenvolvimento de um projeto nacional-erudito-popular para o Brasil (Wisnik 2001: 142). Wisnik lembra que ao colocar “a intenção nacionalista e o uso sistemático da música folclórica como condição *sine qua non* para o ingresso e a permanência do artista na república musical”, Mário acabou determinando que o “compositor que não fizesse música de cunho

³⁵ Citamos, como curiosidade, um artigo de 1867 do acadêmico Xavier de Toledo da Faculdade de Direito de São Paulo: “Prevaleceremo-nos do ensejo para exprimir o desejo que temos de vêr nacionalisada tambem a musica no Brasil. Appareça um Gluk e tudo será feito nesta terra onde a poesia germína em todos os corações. Cada paiz tem a sua representação nas bellas artes. [...] A nossa natureza esplendida, a nossa educação política, os costumes, e as inclinações magnanimas do nosso povo devem necessariamente inspirar os nossos artistas.” (Toledo 8 ago 1867: 2) Existe uma referência a este artigo em (Rezende 1954b: 221).

nacional (bebida na estilização do popular rústico) funcionaria como ‘pedregulho na botina’ a ser devidamente extirpado” (Id. *ibid.*: 142).

Uma questão muito importante a ser destacada é o alcance do programa escrito por Mário. Arnaldo Contier lembra que:

O Ensaio — ou a “Bíblia” dos compositores nacionalistas brasileiros — foi lido, debatido, citado exclusivamente através de fragmentos, ora de colorações ideológicas, ora de matizes técnico-estéticos, por Camargo Guarnieri, Andrade Muricy, Luiz Heitor Correio [sic] de Azevedo, Francisco Mignone, Waldemar Mesquita, Osvaldo Lacerda, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, entre outros compositores e eruditos, folcloristas, historiadores, críticos, intérpretes, professores, sociólogos, antropólogos, filósofos, políticos (integralistas, socialistas, fascistas, liberais, stalinistas) (Contier 1995: 86).

A exortação cívico-patriótica e doutrinária do *Ensaio* foi assimilada de forma bastante homogênea, tendo a questão da “identidade cultural” se cristalizado na música sem divergências teóricas nos trabalhos de inúmeros escritores, musicólogos e ensaístas (Id. *ibid.*: 95, 97).

É interessante notar também o tom conciliador presente no programa do *Ensaio*. Wisnik observa que “olhado no conjunto, o ciclo modernista do Nacionalismo musical compreende assim uma pedida estético-social”. Ao sintetizar e estabilizar uma expressão musical de base popular, Mário investe na conquista de uma linguagem que seja capaz de conciliar o país “na horizontalidade do território e na verticalidade das classes” (Wisnik 2001: 148). No mesmo plano, se destaca a contrapartida do Estado. Se em um primeiro momento o programa nacionalista, resistindo como pôde às contingências da nova posição da arte na modernidade capitalista, buscará apoio no “Estado forte carente de legitimação”, a seguir ver-se-á socorrido por este (Id. *ibid.*: 148-9, 152). Em uma atitude claramente oportunista, o Estado Novo buscará na cultura, e em especial na música nacionalista, um respaldo legitimador. Fato exemplar dessa “simbiose” entre o Estado Novo e o Nacionalismo musical é o programa educacional de Villa-Lobos, apoiado por Getúlio: o canto orfeônico. O poder da música de imantação e unificação da sociedade em torno do Estado que Wisnik identifica desde *A República* de Platão (Id. *ibid.*: 152), pode também ser vislumbrado na forma de “catecismo” da nação:

A “maior função” da escola moderna foi ensinar um “novo patriotismo além dos limites naturalmente conhecidos por seus pupilos”. A escola foi, a princípio, um agente de socialização. [...] Ensinar a ler e a escrever envolvia a constante repetição do catecismo cívico-nacional, em que a criança era impregnada de todos os deveres que dela se esperavam: defender o estado, pagar impostos, trabalhar e obedecer às leis (Graff apud Guibernau 1997: 79).

Com relação aos desdobramentos do Nacionalismo andradeano pela historiografia musical brasileira, o que mais chama a atenção é que os “processos culturais” analisados acima ficam obscurecidos nessas narrativas. O viés de certo modo autoritário do manifesto de Mário de Andrade acabou suscitando e até mesmo estimulando uma atitude incapaz de enxergar o caráter “inventado” do programa “construído” pelo musicólogo para definir o que era “música brasileira”. Ao “inventar” as nossas “tradições” musicais e defendê-las através do *Ensaio*, a partir de 1928, Mário de Andrade utilizou-se de um “vocabulário técnico-estético ideologicamente marcado por ‘uma’ determinada interpretação da História do Brasil” (Contier 1995: 76). Para a historiografia musical brasileira, a própria “escolha” da cultura, e mais particularmente da música, como meio para se forjar o “nacional”, perdeu a dimensão de coisa “inventada”. Essa historiografia parece ter se convencido de que as “raízes nacionais”, determinadas por Mário como um *corpus* musical, remontavam a um “passado estável” e “imemorial”, como mencionamos. Os autores responsáveis pela construção desta historiografia, ao não explicitarem suas posições dentro de um “projeto” nacionalista, ultrapassaram seus limites de programa de arte e de Poética musical, utilizando-o como critério de valor “mascarado”.

Aqui, cabe destacar o papel do *Ensaio* como “programa” para os compositores. Vale lembrar que para o artista é importante ter um programa, uma poética, que norteie seu trabalho criativo (Pareyson 1997: 18). O problema é que para os autores dessas obras “clássicas” da historiografia musical, o programa andradeano tornou-se um conjunto de valores que os impregnou sobretudo no julgamento do compositor brasileiro. Como diria o próprio Mário: ou “um ser eficiente com valor humano” ou “uma reverendíssima besta” (Andrade 2006a [1ª ed. 1928]: 16).

1.2.4 O folclore e o mito da mestiçagem

Abordamos acima como o “popular” entrou no programa do *Ensaio* de Mário de Andrade na forma de uma pedida estético-social de reconciliação do país. Nesse sentido, o programa do musicólogo vinha também em busca de mitigar as feridas abertas durante a chamada *belle époque* brasileira. Cabe, no entanto, esclarecer o porquê da ênfase sobre o folclore para ocupar o referido papel do “popular”. A música popular urbana não poderia dar a sua “contribuição” nessa tarefa? O aparecimento do “populário”, como defendido principalmente por Andrade, parece ter duas procedências. De um lado, as ambigüidades das

relações dos modernistas com o popular urbano, em que pesem suas preocupações com a “autenticidade” desse material como representante legítimo do povo. De outro, o folclore aparece como consequência, no plano cultural, do fenômeno da mestiçagem. Procuraremos ilustrar como se dá a passagem, a atualização do mito das três raças, de uma dimensão inicialmente racista para uma releitura cultural e, finalmente, para o campo da música. A principal figura a contribuir para essa passagem foi Mário de Andrade.

Em primeiro lugar, é preciso notar a permanência das concepções racistas no meio intelectual brasileiro até a década de 1910 (Ventura 1991: 62). Exemplo disso é que essas concepções só foram criticadas, seja científica ou ideologicamente, por intelectuais isolados como Araripe Júnior, Manuel Quirino e Manoel Bomfim. O fato é que desde o último quartel do século XIX, o racismo científico tinha se tornado “moeda corrente no debate político e cultural brasileiro”, só devidamente adaptado às condições locais (Id.: *ibid.*: 62). É nesse contexto que surge a idéia de mestiçagem.

Nesse momento de vigência da premissa básica do racismo — ou seja, da superioridade da raça branca — inúmeros intelectuais brasileiros, entre os quais Sílvio Romero, passaram a defender a mestiçagem como “mecanismo de assimilação racial dos grupos inferiores”. A idéia era fundir para extinguir as raças inferiores, misturar para salvar o Brasil do prognóstico determinista de autores como Buckle, Gobineau e Agassiz, no qual o país era condenado ao atraso e à barbárie. A própria imigração, fenômeno importante daquele período no Brasil, foi vista como a possibilidade de melhoria racial pela incorporação de etnias superiores (Ventura 1991: 62-3).

Roberto Ventura lembra que a teoria racial de Sílvio Romero marcou dois intérpretes no Brasil: Oliveira Vianna e Gilberto Freyre. Ventura afirma que Romero já vinha ampliando a questão da mestiçagem para uma dimensão cultural ao criar “os mitos da identidade nacional e as ideologias de caráter e da cultura brasileira, baseados na fusão e integração de raças e culturas”. Ventura também mostra como Gilberto Freyre retomou alguns ideais de Romero, como a valorização da miscigenação, o interesse pelo folclore e pelas tradições populares, com ênfase no negro e no afro-brasileiro (Id. *ibid.*: 65-6). O antropólogo Renato Ortiz identifica que não há ruptura entre Sílvio Romero e Gilberto Freyre (Ortiz 1994: 41). Entretanto opera-se, de Romero para Freyre, uma mudança de visão sobre a mestiçagem. Com o abandono do racismo científico, especialmente após a Primeira Guerra Mundial, enfatizou-se o aspecto cultural, reinterpretando-se essa problemática. Ortiz lembra que ao reeditar a temática racial, Gilberto Freyre a recolocou, como no passado, na posição de objeto

privilegiado de estudo, como chave para a compreensão do Brasil. A diferença é que a questão da mestiçagem passa a ser vista não mais em termos raciais mas a partir da perspectiva da cultura (Id. *ibid.*: 22, 41). Ao fim e ao cabo, essa releitura promoveu a passagem do “pessimismo das teorias deterministas européias, que inviabilizavam o progresso da nação brasileira, ao ufanismo da civilização tropical, que aperfeiçoaria o legado ocidental” (Ventura 1991: 67). Além disso, ao transformar a negatividade do mestiço em positividade, Gilberto Freyre acabou completando definitivamente “os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada” (Ortiz 1994: 41). Em outras palavras, nesse novo contexto, a mestiçagem se torna a garantia de nossa originalidade, a nossa contribuição particular ao campo da cultura. Exemplo dessa transformação é o sucesso incontestável e bombástico alcançado por *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, em 1933 (Vianna 2004: 31).

Cabe então destacar que a ideologia da mestiçagem, vista agora como fusão de raças e culturas, repercutiu por inúmeros setores da cultura brasileira como a literatura, a historiografia, entre outros (Ventura 1991:67). Repercutiu também — como destaca a antropóloga e etnomusicóloga Elizabeth Travassos — nas reflexões, especialmente de Mário de Andrade, sobre música popular e folclore, que se orientaram também pela busca do tipo étnico brasileiro.

A mestiçagem ajudou a atenuar a angústia diante da entidade étnica indefinida, pois, como vimos, os povos formadores — europeus, índios e negros — se diluiriam, desaparecendo como entidades singulares e dando origem a uma nova população.

Analogamente, as culturas desses povos se diluiriam formando a cultura brasileira. É nesse contexto que Travassos situa o nascimento de um dos postulados estético-musicais de Mário de Andrade: “a necessidade de reforçar os traços brasileiros e precaver-se contra o exotismo interno representado pelas músicas africanas, européias e indígenas sem mistura” (Travassos 2000: 56). Já tínhamos visto como a partir do *Ensaio*, Mário “inventou” a música “artística” brasileira, para usar uma expressão dele. Aqui, podemos vislumbrar como a construção da identidade musical pelo musicólogo, via folclore, é também um reflexo do mito das três raças.

É interessante pontuar que também no campo da música dita culta, a mestiçagem representa um “mistério”, assim como o identificado por Hermano Vianna como o “mistério do samba”. Mais uma vez, vemo-nos em uma situação em que se pode perguntar: “como pôde um fenômeno, a mestiçagem, até então considerado a causa principal de todos os males

nacionais (via teoria da degeneração), ‘de repente’ aparecer transformado [...] na garantia de nossa originalidade cultural [...]’? (Vianna 2004: 31) Nesse caso, mais particularmente, na garantia da originalidade de nossa música “cultura”?

No entanto, isto não explica suficientemente quais as razões que faziam ambíguas as relações dos modernistas com a música popular urbana. Esta música não seria também, como o folclore, uma síntese promovida pela mestiçagem das culturas? Basta lembra aqui a metáfora da casa com vários cômodos separados por paredes que funcionam como “biombos” culturais. Esta metáfora ilustra a convivência bastante profícua entre setores cultos e populares da sociedade brasileira, particularmente em grandes centros como o Rio de Janeiro do final do século XIX.³⁶

Na verdade, para Elizabeth Travassos, a busca do acervo popular pelos modernistas encabeçados por Mário de Andrade deparava-se ainda com um fator complicador: os critérios de autenticidade. A música popular urbana era vista pelos modernistas com desconfiança basicamente por duas razões.

Em primeiro lugar, era considerada mais vulnerável à influência internacional, o que certamente atrapalharia o processo de nacionalização. É também no meio urbano que esses intelectuais identificavam um tipo de música que soava como versão facilitada da música culta, como, por exemplo, as canções populares calcadas em árias de óperas. Existiam ainda canções que soavam como cópia da música folclórica, como algumas toadas e canções de Catulo da Paixão Cearense. Em resumo, o meio urbano representava, a partir do ponto de vista da “autenticidade”, uma espécie de *locus* de exposição indesejada a uma série de “impurezas”. O repertório que se originava nesse ambiente, para esses intelectuais, era uma espécie de “mixórdia”³⁷ musical.

Em segundo lugar, havia a desconfiança promovida pela emergência do mercado de bens culturais. Havia por parte dos artistas uma preocupação com o que o filósofo Walter Benjamin chamou de “perda de aura”³⁸, resultado da produção massificada. A emergência de

³⁶ Essa metáfora é usada por José Miguel Wisnik em *Getúlio da paixão cearense* (Wisnik 2001: 157-60) e é retomada por Elizabeth Travassos em *Modernismo e música brasileira* (Travassos 2000: 57-60).

³⁷ Mário de Andrade cria esse termo para descrever as modinhas de salão do século XIX recolhidas por ele e editadas em *Modinhas imperiais*. Na análise dessas pequenas canções, Mário detecta toda sorte de influências como: procedimentos harmônicos da música erudita, aspectos dramáticos da ópera italiana, estrutura formal da música erudita, mas também da “ternaridade rítmica, de quem é um ‘bicho na varsa’, e outros valores populares que deformam o vício erudito” (Andrade 1980 [1ª ed. 1930]: 15).

³⁸ Essa questão é analisada por Benjamin em seu artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Nesta obra, o autor discute a “perda da aura” a partir de considerações sobre a reprodução técnica do som iniciada no fim do século passado [XIX], a qual, por sua vez, “atingiu tal padrão de qualidade que ela não

um mercado musical novo, basicamente de entretenimento, como os cinemas, os teatros de revista e café cantantes “colocou em xeque diversas crenças que fazem parte do ideário da música séria” (Travassos 2000: 51-2).

É diante de todas essas preocupações com a autenticidade do “popular”, asseguradora da nossa originalidade musical, que se compreende o destaque que assumiu a música folclórica, o popular rústico. Para garantir a sua pureza, o folclore passou a ser buscado por diversos intelectuais em verdadeiras cruzadas musicais nos mais longínquos rincões do país, o que significava evidentemente o necessário distanciamento geográfico e cultural dos grandes centros urbanos.³⁹

1.2.5 Variações sobre “Vem cá, Bitu”: invenção de uma tradição?

A propósito da questão do Nacionalismo e da sua premência em “inventar” tradições legitimadoras, pareceu-nos oportuno ilustrar o assunto com um caso que envolve uma composição de Alexandre Levy. Caso este que parece também iluminar um pouco da “gênese” de uma tradição, a qual acabou perdurando em um número significativo de obras da HMB.

No ano de 1887, ano em que, como já afirmamos, Levy vai à Europa para dar prosseguimento aos seus estudos musicais, ele escreve a peça *Variations*⁴⁰ *sur un thème populaire brésilien*, para piano solo. O tema a que se refere o título da música, a partir do qual as “variações” são construídas, é uma canção popular, muito em voga naquele momento e conhecida ainda atualmente, chamada *Vem cá, Bitu*⁴¹. Não obstante o “nacionalismo de Levy

somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos” (Benjamin 1994: 167).

³⁹ Nesse sentido, parece ser ilustrativa a perspectiva do grupo modernista verde-amarelo. Segundo observa Mônica Velloso, para este grupo, “a compreensão da brasilidade modernista devia se dar através de uma categoria: a geografia. Parte-se do pressuposto de que é a geografia que faz a história, alterando o seu curso de maneira decisiva. Inspirando-se na tradicional teoria dos dois Brasis — o legal (litoral) e o real (interior) —, os verde-amarelos identificam o interior com a brasilidade e a autenticidade em contraposição ao litoral, associado à idéia de cosmopolitismo, fachada e artifício.” (Velloso 2003: 376)

⁴⁰ O uso de termos franceses para nomear as composições é uma prática comum em Levy. A grande maioria de suas peças recebeu título nesse idioma. Com relação à “Variação, como forma musical”, Zamacois explica que “consiste em um número indeterminado de peças breves, todas baseadas sobre um mesmo tema — que, quase sempre, se expõe no início da obra — o qual é modificado a cada vez, intrínseca ou extrinsecamente” (Zamacois 1979: 136). No original: “La *Variación*, como forma musical, consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema — que, casi siempre, se expone al principio de la obra —, el cual es modificado cada vez intrínseca o extrínsecamente.”

⁴¹ Gerard Behague esclarece que *Vem cá, Bitu* é uma canção popular do início do século XIX e uma das mais famosas melodias tradicionais do Brasil ainda muito em voga como uma canção infantil. Behague informa ainda que “de acordo com o folclorista João Ribeiro, esta canção se refere a uma dança de roda chamada ‘siriri’ ou

nessa peça estar limitado à escolha do tema, uma vez que as 16 variações não apresentam nenhum elemento local característico e não procuraram reconstruir uma atmosfera local”⁴², a confecção de uma obra de música “séria” a partir de um tema popular brasileiro foi lida por inúmeros historiadores como ampla manifestação de “amor pátrio”. A escolha do *Bitu* parece ter originado uma verdadeira especulação, através de inúmeros trabalhos historiográficos e de crítica musical, acerca das condições em que a peça teria sido composta.

A primeira conjectura sobre as variações aparece ainda no final do século XIX, mais precisamente em 1892, ano em que morreu o compositor paulistano. Esta primeira especulação aparece num texto do jornalista Ignácio Porto-Alegre publicado em uma poliantéia dada à luz pela *Gazeta Musical* do Rio de Janeiro no dia 17 de fevereiro de 1892, ou seja, um mês após a morte de Levy (Segala 2003: 64). Essa obra, produzida inicialmente como fruto do ensejo de homenagear o jovem músico morto há pouco, contém pequenos textos, além de um alentado artigo de Porto-Alegre, redator principal da *Gazeta*. Em pequenos artigos, inúmeras personalidades do meio musical como Leopoldo Miguez, Carlos Gomes, Arthur Napoleão, Vincenzo Cernicchiaro, Eduardo Borja Reis e Antonio Frederico Cardoso de Menezes destacam a importância de Levy para o meio musical paulistano.

Esta obra, no que diz respeito às especulações de Porto-Alegre, passa então a ser amplamente referida pelos inúmeros trabalhos historiográficos e críticos que a sucedem⁴³. Apesar de bastante nuançadas as versões construídas por esses trabalhos sobre a “gênese” das variações de Levy, poderíamos resumí-las através da versão de Gastão de Bettencourt, produzida na década de 1930:

A 1887 partia o moço paulista para a Europa. [...]

Na grande capital [Paris]⁴⁴ era assíduo freqüentador dos célebres concertos Colonne e Lamoureux, assistindo sempre com devotamento a todas as grandes manifestações musicais.

‘ciriri’ a qual tem duas versões, uma de Pernambuco e outra do Mato Grosso” (Behague 1971: 20). No original: “According to the folklorist João Ribeiro, this song is related to a rural round dance called ‘siriri’ or ‘ciriri’ which had two versions, one from Pernambuco and other from Mato Grosso.”

⁴² No original: “Levy’s nationalism in this piece is limited to the choice of the theme, for the sixteen variations present no characteristic local elements and make no attempt to reconstruct the local atmosphere.”

⁴³ Acompanham a perspectiva da Poliantéia (Almeida 1926: 100), (Mariz 1983: 210), (Bettencourt 1941: 87-8), (Pimenta 1911: 13-4), (Cernicchiaro 1926: 317), entre outros.

⁴⁴ O itinerário da viagem de Levy é o seguinte: parte do Brasil com destino à Europa, e de navio chega primeiramente à Itália, mais exatamente à cidade de Milão. Ali se hospeda na casa do compositor paulista João Gomes de Araújo, que nessa época estudava com bolsa de estudos concedida pelo imperador Pedro II. Levy se torna amigo do filho do compositor, João Gomes Júnior. Ainda em Milão, Levy é ouvido por professores do Conservatório, momento em que teria apresentado as suas *Variações sobre “Vem cá, Bitu”*, sendo saudado com entusiasmo pelos mestres italianos. Depois de três meses na Itália, Levy parte para Paris, onde permanece, em companhia de João Gomes Júnior, até seu retorno a São Paulo. Na capital francesa, passa a ser acompanhado também pelo compositor Francisco Vale, que conheceu em um concerto na Legação Brasileira em homenagem

Mas alguma coisa de secreto, o seu destino, sobrepunha-se a todo esse estonteamento que o empolgou nos primeiros tempos da sua peregrinação pela terra estrangeira.

Uma forte nostalgia, esse terrível e acerbo mal da ausência, atormentava-o constantemente. A pátria, longe, como uma enamorada que prende e enfeitiça, estendia-lhe a todo o momento os doces braços ebúrneos e lindos.

E o artista sentia-se atormentado por essa sedução superior às suas forças, e deixa-se vencer completamente pelo terrível e insuportável tormento.

A família é uma obsessão de todas as horas.

Tudo lhe ocorre da vida na sua terra longínqua.

Casos da infância, pequeninas coisas, lembranças ternas. E até as cantigas populares, simples, lhe fazem nascer em borbotões, recordações pungentes.

Há uma dentre elas, a popularíssima “Vem cá, Bitú”, que mais saudosamente relembra.

Esse tema trabalha-o um dia de saudades mais cruciantes, ao seu piano, na distante terra alheia.

Produz uma pequena, mas verdadeira jóia musical, derramando nela todas as angustiosas saudades e tristezas da sua alma romântica, em que se haviam fixado as suavíssimas e melancólicas melodias do desventurado Schumann.

Nessa composição, que dedicou ao seu antigo mestre Gustavo Wertheimer, “admira-se o grande talento de harmonização do seu autor, e a maneira engenhosa, delicada, por que ele desenvolveu aquela frase — tão popularizada que era tida como um ridículo musical — impregnando-a de uma sentimentalidade doentia, mas sincera. Ouve-se nela a queixa de um exilado, e sente-se como que a passagem de um cortejo fúnebre, um sopro de morte, um suspiro de melancolia, uma lágrima; enfim esse perfume delicado da pátria distante.”

Um presságio talvez...

Não pode mais...

E em novembro desse mesmo ano de 1887 regressa finalmente à sua querida terra natal (Bettencourt 1941: 87-9).

Cabe notar que o trecho indicado entre aspas pelo autor, apesar de ligeiramente modificado e de não indicar a fonte, foi extraído por Bettencourt da *Polyanthéa*. Fato sintomático, porque muitos dos trabalhos já referidos se engajariam a levar adiante a versão da obra que primeiro viu, nas variações de Levy, os indícios de uma “tradição” a legitimar a nascente “música brasileira”.

Entretanto, existem outros trabalhos apoiados em um artigo do historiador Carlos Penteadado de Rezende, que por sua vez se baseia no testemunho oral do compositor João Gomes Júnior, cicerone de Levy na Europa, defendendo que as variações já deveriam estar prontas antes do compositor iniciar a viagem.

João Gomes Júnior, que se tornou amigo e confidente de Levy, o acompanhou desde a sua chegada à Itália, primeiro destino da viagem do compositor na Europa, e seguiu com ele para Paris, cidade onde teria se manifestado a tal “nostalgia da pátria” (Segala 2003: 51),

ao imperador D. Pedro II, então em visita a Paris; concerto no qual Levy e Vale participam como pianistas (Azevedo 1956: 157-8).

(Behague 1971: 19), (Azevedo 1956: 158-9) e (Rezende 1946: 4). Em seu artigo, Carlos Penteadó esclarece que:

Deve ter havido qualquer propósito de romantização no caso, porque a verdade é que ao chegar a Milão, Alexandre Levy já trazia prontas e sabidas as tais “variações”. Tocou-as no Conservatório⁴⁵ para João Gomes de Araújo, Dominicetti, Giannini e João Gomes Júnior, que foi meu informante (Rezende 1946: 4), (Azevedo 1956: 158-9) (Behague 1971: 19) (Segala 2003: 52).

Mais adiante, Rezende levanta duas hipóteses:

[...] ou Alexandre escreveu a música em São Paulo, ou aproveitando um piano que havia a bordo, escreveu-a durante a viagem, “quando se achava ainda melancólico devido à partida e à solidão”⁴⁶. Pode-se perguntar, também, se não foram compostas em Milão, imediatamente após a sua chegada (Rezende 1946: 4).

Sem a pretensão de elaborar uma nova versão para o caso e considerando que o compositor tinha a possibilidade de publicar seus trabalhos pelo fato do pai possuir uma casa editora, a Casa Levy, é bastante provável que Levy tenha mesmo composto as “variações” durante sua viagem à Europa ou logo após sua chegada a Milão (Behague 1971: 19).

O mais interessante de tudo o que se levantou é notar como a perspectiva da *Polyanthéa* e daquelas obras que a acompanharam na construção de uma narrativa para a composição das *Variações sobre “Vem cá, Bitu”*, vem de encontro ao desejo, em voga desde o século XIX, de ver “nacionalizada também a música no Brasil”, conforme já ilustramos com um artigo de Xavier de Toledo de 1867. Indo um pouco além do problema musical, vê-se que essa construção também parecia querer contribuir, a seu modo, para a construção de um imaginário nacional. Esses intelectuais do fim do XIX talvez estivessem antecipando uma função que será desenvolvida posteriormente pelo próprio Estado no Brasil. Considerando as similaridades da realidade brasileira com a dos “Estados sem nação”, conceito já apontado, será o próprio Estado, trabalhando *a posteriori*, que vai criar os símbolos legitimadores da sua existência.⁴⁷

De qualquer forma, a “nacionalização” da música é ainda uma aspiração marcada de ambigüidades com relação ao “material” a ser utilizado nesse processo. Ao referir-se ao tema (*Vem cá, Bitu*) como “aquella melodia tão chã, tão singela que chegou até a representar para nós o ‘ridículo musical’”, o autor da *Poliantéia* — retomado posteriormente por Bettencourt

⁴⁵ Ver nota 44 sobre o itinerário de viagem de Levy.

⁴⁶ Cabe notar aqui que a melancolia indicada por Rezende nada tem a ver com as *saudades da pátria* da versão de Bettencourt. Aqui o historiador faz referência ao motivo que teria decidido a viagem de Levy, um amor não correspondido por uma pianista chamada Adelaide, conforme já tratamos na Introdução.

⁴⁷ Devo esta idéia ao professor Elias Saliba.

— parece aludir ao conservadorismo⁴⁸, e porque não dizer o preciosismo, do meio musical culto. Aliás, o mesmo conservadorismo que, como explica Elizabeth Travassos, induzia Mignone, ainda em meados da década de 1930, a assinar sob pseudônimo de Chico Bororó as composições que lhe ajudavam no sustento, mas que o meio musical, bastante conservador, poderia julgar conspurcar a “sacralidade” da música séria (Travassos 2000: 10-7).

⁴⁸ A atitude do cronista alude também à perspectiva civilizatória presente na crítica musical de inúmeros intelectuais do final do século XIX. Essa questão será analisada, mais detidamente, no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2

VIDA URBANA NO FINAL DO SÉCULO XIX EM SÃO PAULO

Os quarteirões irregulares da cidade de S. Paulo alvejavam entre as planícies de verdura, à sombra das fachadas gigantescas de seus numerosos templos, cujas flechas se encravavam no azul do céu.[...] Tudo era repouso e silêncio.

Emílio Zaluar,
“Peregrinação pela província de São Paulo”

“Era então São Paulo uma cidade puramente paulista, hoje é uma cidade italiana!!

São Paulo, quem te viu e quem te vê!”

Alfredo Moreira Pinto,
“A cidade de São Paulo em 1900”

No capítulo anterior, procuramos relativizar a imagem construída pelas obras da HMB tradicional para o compositor paulistano Alexandre Levy. Esse trabalho acabou possibilitando a indicação de um caminho — compreender Levy como intelectual engajado, envolvido em um projeto de modernidade — e assim situá-lo, do ponto de vista da periodização, entre os demais intelectuais da *belle époque* brasileira.

Esse período que se inicia, grosso modo, por volta de 1870 e que se estende até os primeiros anos do século XX, representou “um momento histórico de agudas transformações na formação econômico-social do Brasil” (Moraes 1997: 29). Despontam, primeiramente, nesse quadro, as imagens do Rio de Janeiro, capital e centro de irradiação cultural do país. No entanto, é preciso não perder de vista que a despeito do que a intervenção modernizadora logrou alcançar, a historiografia mais recente tem mostrado o caráter compulsório deste processo “civilizador”. Nessa perspectiva, exemplo paradigmático da modernização brasileira foi o “bota-abaixo” — remodelação urbana e sanitária da cidade do Rio de Janeiro, levada a cabo por Pereira Passos, prefeito da capital fluminense durante a presidência de Rodrigues Alves (Saliba. In: Moraes 1997: 13).

De outra parte, podemos dizer que a *belle époque* paulistana se caracterizou por alguns traços peculiares em relação à capital do país. Os recursos provenientes da produção cafeeira, sobretudo do oeste paulista, acabaram possibilitando um processo de intensa transformação econômica. São Paulo, que em meados do século XIX ainda era uma pequena e provinciana cidade de feições coloniais, começou a vivenciar o despontar de indústrias, a expansão da rede ferroviária por todo o Sudeste, a ampliação e modernização do tecido urbano, além de um vertiginoso crescimento populacional, provocado sobretudo por alguns movimentos migratórios e principalmente pela imigração (Moraes 1997: 29).

Assim, no espaço urbano relativamente novo da cidade, em itinerância constante, “imigrantes italianos, ex-escravos e grupos sociais os mais diversos convivem no espaço cotidiano das ruas” (Id. *ibid.*: 14). São Paulo vai se convertendo paulatinamente em uma cidade cosmopolita, marcada por grandes diferenças sociais, étnicas e culturais. “Valores e tradições européias, principalmente italianas, começam a circular numa cidade de identidade instável, ainda saturada de usos africanos e costumes caipiras.” (Id. *ibid.*: 14) A esse quadro de instabilidade social somam-se, mais próximos do final do século, momentos críticos para a política do país: a Proclamação da República e a Abolição da Escravatura.

2.1. Alexandre Levy (1864-1892): cidadão paulistano

Dentro desse ambiente de instabilidade e rápidas transformações sócio-culturais, além de destacado cosmopolitismo, é que vive Alexandre Levy. Aliás, sua vida e obra musical apresentam, com o panorama político-social da cidade, verdadeira homologia. Nascido aos 10 de novembro de 1864, Levy não chegou a completar 28 anos, falecendo, de modo repentino⁴⁹, em 17 de janeiro de 1892. Esses dados cronológicos aludem a um dado preponderante na carreira artística e intelectual do compositor — a impossibilidade de estabilizar uma linguagem musical específica. Sua breve trajetória ilustra de modo paradigmático um projeto que, talvez por falta de tempo, não logrou alcançar êxito maior.

⁴⁹ Sobre as circunstâncias da morte prematura de Alexandre Levy, o jornalista Ignacio Porto-Alegre, em artigo publicada na *Gazeta Musical* do Rio de Janeiro, assim se expressou: “Queixou-se de uma dôr violenta em toda e [sic] extensão de um braço, e era essa a primeira vez que de tal se queixava. À tarde, quando todos sentados á mesa se dispunham a jantar, Alexandre queixou-se novamente da mesma dor; e, pouco depois sentindo-se incomodado, repentinamente, levou as mãos á cabeça e exclamou estas ultimas palavras: — Estou tonto . . . A cabeça inclinou-se para o peito e os olhos tornaram-se immoveis. . . Estava morto! . . .” (Porto-Alegre 1892: s.l. [p. 15])

Alexandre era filho de Laurette Chassot, imigrante suíça, com Henrique Luís Levy, cidadão francês, da Alsácia, de origem israelita. É curioso conhecer um pouco desse pai musicista, o clarinetista que seria proprietário de uma das mais importantes casas de música de São Paulo. Não só isso, a futura Casa Levy, que ao que consta era dotada de um café, se tornaria ponto de referência cultural na São Paulo do final do século XIX, reunindo em seu espaço de estudantes da Faculdade de Direito a importantes figuras da elite paulistana, além de músicos que em viagem passavam pela cidade.

Na realidade, o negócio de Henrique Luís começou como uma loja de jóias, por volta de 1860, montada na Rua do Rosário, nº 2. Chamava-se “Ao Buquê de Brilhantes” e foi fundada em sociedade com um Sr. Behrendt. Musicista amador, era muito amigo da família de Carlos Gomes, e talvez por essa razão já noticiava, em 27 de março de 1860, através do *Correio Paulistano*, “ter à venda, em sua casa, composições do jovem campineiro, impressas na Corte”. Segundo afirma Carlos Penteado de Rezende, “foi esse o primeiro anúncio da Casa Levy” (Rezende 1954a: 251-2). Não é demais imaginar o importante papel que deve ter representado esse espaço musical para o jovem Alexandre, seja como provedor de recursos materiais através de partituras e instrumentos que eram comercializados pela Casa, seja pelos importantes contatos que deve ter travado com inúmeras personalidades que por ali passavam.

Interessante, também, é observar a presença em sua obra de outro traço característico da São Paulo do século XIX: o cosmopolitismo. Esse dado se traduziu musicalmente em verdadeiro ecletismo. Vejamos alguns dos títulos de suas peças, que aludem não só a inúmeros mestres da música européia, mas também a gêneros da música popular urbana que, como veremos, podia ser ouvida nos quatro cantos da cidade: *Schumanniana*, *Primeira mazurka*, *Romance sans paroles*, *Tango brasileiro*, *Recuerdos-polca e samba*⁵⁰. Nesse sentido ainda, é esclarecedora uma passagem pelos seus professores, sem exceção, todos imigrantes europeus.

Luiz Heitor afirma que Alexandre Levy desde cedo manifestou vocação musical, sendo seus primeiros professores de piano um russo, de nome Luis Maurício⁵¹ e o francês Gabriel Giraudon. Por volta dos 19 anos, manifestando interesse pela composição, Levy será orientado por Georg von Madeweiss e Gustavo Wertheimer, ambos alemães. A este último, o

⁵⁰ *Schumanniana* faz referência ao compositor Robert Schumann (1810-1856), a *mazurka* foi um gênero musical consagrado por Frédéric Chopin (1810-1849), *Romance sans paroles* vem a ser a tradução francesa de *Lieder ohne Worte*, gênero criado e immortalizado por Felix Mendelssohn (1809-1847). Os demais títulos, *tango*, *polca* e *samba*, dispensam apresentações.

⁵¹ No entanto, o musicólogo Vitor Gabriel de Araújo identifica o professor Louis Maurice como sendo francês. (Araújo 1991: 39)

jovem compositor dedicou as suas *Variações sobre um tema popular brasileiro* (Azevedo 1956: 156). Quanto a Gabriel Giraudon, podemos afirmar que se tornou um dos mais significativos professores de São Paulo, lecionando piano, matérias teóricas e canto, além do exercício da regência e da composição. Em resumo: Giraudon foi, assim como tantos outros músicos do século XIX em São Paulo, um verdadeiro *passe-partout*.

A incipiência da vida cultural paulistana, indubitavelmente sintoma de uma cidade desprovida dos mínimos equipamentos urbanos, parece ter sido um problema para Levy. Acreditamos que esse dado, somado à posição privilegiada, econômica e socialmente, que o compositor parece ter gozado na sociedade da capital, podem ter sido os responsáveis pelo posicionamento, de certo modo crítico, assumido por ele. O pianista-compositor, regente, “animador musical”, sócio-fundador do Club Haydn e, logo a seguir, articulista do *Correio Paulistano* vai se envolver, como de modo geral a elite paulistana, numa verdadeira cruzada civilizatória, que buscará dotar a capital de uma vida compatível com o novo código de “civilidades” que a metrópole emergente passava a exigir. Para tanto, elegerá a Europa como paradigma de modernidade, buscando interferir, com muito empenho, para que a vida musical paulistana se aproxime daquela das principais cidades do Velho Continente. É óbvio que a iniciativa de Levy, intelectual engajado, como em geral as iniciativas modernizadoras da elite paulistana e também da capital federal, são marcadas de ambigüidades e muitas vezes de contradições, fato que tentaremos aprofundar mais adiante.

As dificuldades causadas a Levy pela precária infra-estrutura dos meios de difusão musical de São Paulo, sobretudo do ponto de vista da formação musical dele, se revelam ainda mais candentes se nos lembrarmos que ele passou quase a totalidade de sua vida na mesma cidade. Com exceção de uma pequena turnê por Buenos Aires em 1882, realizada em companhia de Luís, seu irmão mais velho, e do tempo em que esteve na Europa para estudar, Alexandre Levy nunca se ausentou de sua cidade natal. Quanto à sua estada na Europa em 1887, constatamos que o compositor passou três meses em Milão (março, abril e maio), indo em junho para Paris e fazendo-se notar de volta à capital paulista em dezembro do mesmo ano, calendário que não chega a totalizar um ano (Rezende 1946: 4), (Marcondes 1998: 441), (Segala 2003: 55).

São Paulo, nessa época, não possuía uma orquestra regular, o que acabou significando para Levy enormes dificuldades no aprendizado das técnicas composicionais relativas a essa

linguagem.⁵² Desde que tinha retornado da França, ele vinha manifestando um pendor quase exclusivo para a música orquestral, “território em que parecia mais comprazer-se” (Senise 1985: 20, 22). O musicólogo Arnaldo Senise lembra que “não mais de três teriam sido os trechos que ouvira, dentre as longas peças que escreveu para orquestra, nas quais, contudo, se revela um sinfonista nato” (Id. *ibid.*: 20, 22).

O regente Lutero Rodrigues aventa a possibilidade de que a incipiência⁵³ da obra orquestral de Levy, a despeito de suas excepcionais qualidades musicais, seja resultado da falta de uma orquestra para por em prática o exercício de uma linguagem sabidamente complexa. O regente lembra ainda que de *Werther*, obra sinfônica de 1888, para a *Comala*, música programática, também para orquestra, de 1890, as mudanças apresentadas pelos manuscritos disponíveis, como maior número de indicações de articulações e mesmo de sinais de dinâmica, provêm de acréscimos realizados pelos regentes que as executaram já no século XX, como Francisco Mignone e, sobretudo, Souza Lima. As referidas mudanças não teriam sido, portanto, resultado de um substancial amadurecimento do compositor na arte sinfônica, que permaneceria como uma lacuna da sua formação musical. De qualquer modo, a despeito das dificuldades enfrentadas pelo compositor paulistano, Lutero Rodrigues enfatiza a importância da obra sinfônica de Levy, citando a *Sinfonia*, obra iniciada em 1886 e concluída em 1889, como a mais perfeitamente acabada das obras orquestrais do compositor paulistano (Rodrigues 2007: entrevista).

Em sua tarefa de transformar o ambiente musical de São Paulo no final do século XIX, devemos lembrar a relevância da fundação do Club Haydn pelo compositor em 1883, “contando para isso com o auxílio de estudantes e professores da Academia” (Rezende 1954b: 106). Convém, no entanto, não esquecer que a agremiação, que era voltada exclusivamente para a música de concertos e sinfônica, contou também para a sua inauguração e manutenção com personalidades da elite paulistana, não necessariamente vinculadas à órbita da Faculdade de Direito. É o que se constata a partir da análise dos estatutos do Club, que registra, entre outros, os nomes dos sócios responsáveis pela elaboração e revisão dos estatutos (Estatutos do Club Haydn 1884: 15).

⁵² Para dominar essa “arte” é imprescindível ao compositor não só ouvir sistematicamente a execução de suas obras, mas também trabalhar proximamente aos músicos da orquestra e seus regentes, de modo a compreender as possibilidades e limitações de cada instrumento além de suas infinitas combinações timbrísticas.

⁵³ É oportuno esclarecer que por incipiente Rodrigues compreende a falta de indicação para os diversos instrumentos das respectivas articulações, como por exemplo das arcadas dos instrumentos de arco, além dos sinais de dinâmica, que só aparecem ocasionalmente. Essas indicações, que completariam a partitura, como lembra o regente, são essenciais para orientar os músicos na execução de suas partes.

Parece-nos oportuno, ainda, nessa primeira reflexão sobre o contexto de modernidade de Alexandre Levy, cuidar de um outro traço que se destaca em sua obra e que nomeamos, por falta de termo mais adequado, de “imitação”. Já abordamos anteriormente essa questão através do binômio “originalidade versus cópia”. Abordamos, naquele ponto, o posicionamento ambíguo da HMB tradicional, fato que nos exigiu uma tentativa de relativização. A partir desse novo posicionamento, em que pesaram sobretudo algumas observações de Roberto Schwarz sobre a questão da “cópia”, podemos vislumbrar que a “imitação” em Levy, faceta do experimentalismo que marca o repertório do século XIX no Brasil, não assume conotação negativa, por exemplo, no comentário de Arnaldo Senise, para o qual:

Sorvendo e absorvendo as suas lições diretamente nos textos de obras-primas dos Mestres europeus, Alexandre incide, às vezes, em nítido paralelismo de sentimentalidade acerca deles. Com efeito, não vemos de que maneira outra pudesse melhor capacitar-se, vivendo aqui, onde a cultura, ora como antanho, está ainda por fazer tradição. Nada a estranhar, pois, Levy, autodidata, imita, e o faz com uma arte de escol e criativo encanto. Não o esconde. De resto, orgulha-se: “**Schumanniana**”, “**Rêverie**”, “**À la Hongroise**”, “**Andante Romantique**” (Senise 1985: 21). [grifos do autor]

Não é demais dizer novamente que essas peças, comumente, passam despercebidas da maioria das obras de HMB tradicional, que a propósito de não descurar jamais da importância da “obra musical” enquanto elemento privilegiado de reflexão musicológica, se fixa quase exclusivamente naquelas com intenções nacionalistas.

Poderia ser oportuno ainda, no que diz respeito à trajetória biográfica de Levy, mencionar alguns dos seus projetos que não vingaram ou que simplesmente não tiveram tempo de se concretizar. Nesse conjunto de iniciativas interrompidas destacam-se desde a mencionada formação na linguagem orquestral, que não logrou ser completada, até um número razoável de composições que permaneceram inacabadas.

Um episódio, que se passa dois dias antes da sua morte, simboliza de maneira emblemática a sua trajetória interrompida. Levy estava compondo um novo *Trio*⁵⁴, tendo acabado de escrever as partes do *Finale*. Giulio Bastiani e Henrique Stupakoff, respectivamente um violinista e um violoncelista amadores que às sextas-feiras se reuniam com o compositor na Casa Levy para lerem música, pediram então para executar a citada

⁵⁴ Tudo indica que seja o *Trio com Piano* op. 18 que, segundo Arnaldo Senise, Levy só compôs o *Scherzo* e o *Finale*. O que chama a atenção, no entanto, é que o musicólogo indica o ano de composição como sendo 1889. Essa também é a data que aparece no manuscrito que nos cedeu o pianista Gilberto Tinetti. Não é impossível que Levy tivesse, em seus últimos dias, retomado a composição da obra, uma vez que, para estar completo, esse gênero de composição deve ter, tradicionalmente, quatro partes (Senise s.d.: lista das obras).

composição. Levy “não o consentiu dizendo, deixemos isso para outra ocasião, tempo não falta. . .” (Azevedo 1956: 160), (Porto-Alegre 1892: s.l. [p. 14]).

Fazemos aqui uma pequena digressão que talvez forneça pistas sobre a posição de Levy na sociedade paulistana, e os interesses que fizeram do compositor, pelo seu engajamento, uma espécie de porta-voz dela.

Stupakoff era um dos “estrangeiros endinheirados” que se juntaram aos empresários paulistas, no último quartel do século XIX. Segundo nos informa a historiadora Alzira Campos, ele era proprietário da Fábrica de Cervejas Bavária, inaugurada em 1892, que contava na ocasião com um capital empregado da ordem de 4.000 contos, sendo metade alemão e metade brasileiro (Campos 2004a: 27).

Outro companheiro musical de Alexandre Levy, com quem passava longos períodos executando duos de piano a quatro mãos era o intelectual e ensaísta Paulo Prado, autor do *Retrato do Brasil* (Calil. In: Prado 1997: 34). Não seria despropositado imaginar que esses encontros dessem oportunidades para alguma discussão, além do exercício musical. Quem sabe não refletissem, conjuntamente, sobre a “modernidade” brasileira? Por ora, infelizmente essas questões ficarão sem respostas.

De outra parte, é possível identificar o interesse de Levy pelo Naturalismo e sua perspectiva científica, muito em voga no período que abordamos. As composições *Aimons* e *De mãos postas*, para canto e piano, apresentam textos de autoria do escritor Horácio de Carvalho, que parece ter sido amigo de Levy (Porto-Alegre 1892: s.l. [p. 12]). Segundo Alfredo Bosi, o romance *O cromo*, de autoria de Carvalho, representa uma espécie de “minitratado de fisiologia romanceada, [...] onde se explicam ao pé da página, em termos biológicos, as reações das personagens” (Bosi 1994: 194). Da perspectiva naturalista veio também o interesse pelo romance de Júlio Ribeiro, *A carne*, cujo texto serviu de programa para o *Samba*.

Poderia se somar, ainda, a essa discussão sobre o lugar de Levy na sociedade de São Paulo, duas outras observações. Luiz Heitor destaca o ambiente familiar do compositor como um “meio abastado” em que pais e irmãos cercavam o jovem pianista de cuidados (Azevedo 1956: 156). Para a pesquisadora Camila Segala, o “bem sucedido comerciante Henrique Levy [...] foi um patriarca muito dedicado que, em poucos anos alcançou estabilidade financeira e

pode [sic] assim proporcionar a sua família uma vida tranqüila e dar boa educação aos seus filhos, segundo os moldes e padrões exigidos na época”⁵⁵ (Segala 2003: 42).

Retomando os projetos inacabados de Levy, seria oportuno destacar o interesse manifestado no final de sua vida pela obra de Wagner. Não era um interesse isolado. Também dois outros compositores da capital federal, Leopoldo Miguez (1852-1931) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) — este no início de sua carreira — deixaram-se influenciar pela música do mestre alemão que, segundo Avelino Pereira, era “considerada o que havia de moderno naquele momento” (Pereira 2007: 291). Porto-Alegre afirma que Levy “lia constantemente, inteiramente absorto nesse afan, as bellas paginas da *Walkiria*, do *Parsifal*, de *Tristan e Iseult* [sic] e dos *Mestres Cantores*, e tencionava visitar este anno [1892, ano de sua morte] Beyreuth para assistir ao festival anunciado para Julho e Agosto” (Porto-Alegre 1892: s.l. [p. 9]). O projeto era ambicioso, não se limitando ao estudo da música de Wagner. Parece que Levy dedicou-se também a aprender a língua alemã (Marcondes 1998: 441). No entanto, “o destino não permitiu que transpusesse as fronteiras dêsse novo mundo” (Azevedo 1956: 161).

Projetos mais modestos, também inacabados, foram algumas de suas composições. Exemplo paradigmático é a *Papillonage* op. 23⁵⁶, composição para piano solo. Esta composição foi completada por Ezequiel Ramos Júnior, que foi casado com Paulina Levy, irmã do compositor, nascida em 1867. Segundo esclarece Carlos Penteadado de Rezende, o cunhado de Alexandre era “poeta e musicista de valor, que se bacharelou pela Faculdade [de Direito] de São Paulo em 1896” (Rezende 1954b: 106).

Poderiam ilustrar ainda essa discussão diversas outras composições. Afora isso, muitas das obras de Alexandre Levy permaneceram inéditas ou foram estreadas muitos anos depois da morte do compositor, ou até mesmo, muito recentemente, por iniciativa e estímulo do

⁵⁵ Poderia se acrescentar a essa investigação sobre o “lugar” ocupado pela família Levy na sociedade paulistana, o seguinte comentário de Jorge Americano sobre os moradores dos Campos Elísios no ano de 1908: “Não sei bem os limites do bairro. Marquemos desde a Alameda Cleveland até a Avenida São João e desde a Rua Duque de Caxias até a Eduardo Prado. Eu tinha razão de sentir que essa região era o Centro do Universo. Nele estava o Palácio dos Campos Elísios. Moravam ali a Condessa do Pinhal, D. Elisa Monteiro de Barros, D. Olívia Guedes Penteadado, a Condessa Pereira Pinto, a Baronesa de Arary, D. Chiquinha Fagundes [...] o Dr. Firmino Pinto, Luís Levy, compositor e dono de casa de pianos, irmão do compositor Alexandre Levy, o Dr. Bernardo Magalhães [...] Alberto Penteadado, Bento Bueno, Moreira de Barros. E nós.” (Americano 2004 [1ª ed. 1957]: 133) [grifos nossos]

⁵⁶ Com o mesmo número de *opus*, encontramos um outro título — *Papillone*. O título *Papillonage* aparece numa cópia do manuscrito cedida pela pianista Valdílice de Carvalho, que gravou a peça no cd *Páginas brasileiras*. Já o termo *Papillone* aparece no catálogo da obra feito pelo musicólogo Arnaldo Senise e num catálogo de obras de Alexandre Levy impresso pela Casa Levy. Tudo indica, no entanto, tratar-se da mesma obra (Senise s.d.: lista das obras).

musicólogo Arnaldo Senise. Esta questão, a ser retomada, alude aos problemas do público e da recepção da música séria no Brasil.

2.2. Sobre a modernidade brasileira e “as idéias fora do lugar”

Na tentativa de compreender melhor a modernidade brasileira da *belle époque*, parece-nos oportuno tentar ampliar um pouco o quadro de nossa observação. Assim, caberia explorar um pouco mais as implicações das mudanças no capitalismo, no sentido de sua globalização, sobre uma sociedade de tipo tradicional como era a nossa. Parece oportuno também refletir como o liberalismo, pressuposto fundamental da economia burguesa, se “aclimatou” à realidade brasileira.

O fluxo intenso de mudanças econômicas que se deu, de modo geral, desde os fins do século XIX até cerca de meados do XX, notabilizou-se por ter atingido, de forma inédita, todos os níveis da experiência social. Sevcenko lembra que “nunca em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformações de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos”. É claro que esse processo não se deu apenas no Brasil, “mas no mundo tomado agora como um todo integrado” (Sevcenko 1998: 7).

Ajudam, na compreensão da extensão do fenômeno, algumas observações de Eric Hobsbawm. O professor lembra que a economia capitalista tornou-se global. Esse processo, que se consolidou de modo mais intenso durante o século XIX, se afirmava nessa nova tendência na medida em que estendia suas operações a regiões cada vez mais distantes do planeta, “transformando assim essas áreas de modo mais profundo”. Hobsbawm pondera que essa economia não reconhecia fronteiras, funcionando melhor onde nada interferia na livre movimentação dos fatores de produção. “O capitalismo era assim não só internacional na sua prática, mas internacionalista na sua teoria.” (apud Sevcenko 1998: 8)

Essa sucessão de mudanças redundou numa “prodigiosa escalada da produção”, o que implicou não só na disputa voraz pelas matérias-primas por todo o mundo, como também na necessidade de abertura de um amplo universo de novos mercados de consumo para absorver essa produção. Este quadro configurou o que se convencionou chamar de neocolonialismo ou imperialismo, cujo resultado prático foi, em relação às áreas de passado colonial como a

nossa, o restabelecimento, com as potências industriais, de estreitos vínculos de dependência. “O resultado dessa nova expansão européia foi um avanço acelerado sobre as sociedades tradicionais, de economia agrícola, que se viram dragadas rapidamente pelos ritmos mais dinâmicos da industrialização européia, norte-americana e, em breve, japonesa.” Chama a atenção nessa conjuntura a necessidade, identificada pelas potências estrangeiras, de transformar o modo de vida das sociedades tradicionais, “de instilar-lhes os hábitos e práticas de produção e consumo conformes ao novo padrão da economia de base científico-tecnológica” (Id. *ibid.*: 12-3).

É assim que, nas três últimas décadas do século XIX, esse efeito globalizante e o “bando de idéias novas” que o acompanharam iriam assegurar a inserção do país nesse contexto modernizador. Essa atmosfera contribuiu ainda para a gestação de novas elites, formadas então “pelos modelos de um pensamento científico cosmopolita” (Id. *ibid.*: 35). São justamente essas elites, que já no contexto republicano, vão atuar “como mediadoras na integração do país aos novos termos da gestão internacional do capitalismo” (Id. *ibid.*: 35).

Nessa tarefa modernizadora, as novas elites acabaram minimizando a complexidade da realidade brasileira, marcada de modo indelével pelas mazelas herdadas do colonialismo e da escravatura. Com isto, buscaram ajustar-se “aos padrões abstratos da gestão social hauridos de modelos europeus ou norte-americanos” (Id. *ibid.*: 27). Sevcenko lembra, muito oportunamente, que:

Era como se a instalação do novo regime [republicano] implicasse pelo mesmo ato o cancelamento de toda a herança do passado histórico do país e pela mera reforma institucional ele tivesse fixado um nexó co-extensivo com a cultura e a sociedade das potências industrializadas. (Id. *ibid.*: 27)

Enquanto não se articulava, entre as elites, uma dimensão mais crítica sobre as desigualdades inerentes ao sistema de trocas no mercado internacional, prevalecia um “sentimento de vergonha, desprezo e ojeriza em relação ao passado, aos grupos sociais e rituais da cultura que evocassem hábitos de um tempo que se julgava para sempre e felizmente superado” (Id. *ibid.*: 27-28).

Como ilustração dessa dimensão acrítica, e por que não dizer de certa alienação, das elites, parece-nos oportuna uma pequena reflexão a partir de alguns hábitos assimilados por ela durante esse período. Sevcenko nos conta que às vésperas da Primeira Guerra Mundial, ao passearem pelo grande bulevar da Avenida Central, um presente da “regeneração” da capital

federal, as pessoas “não se cumprimentavam mais à brasileira, mas repetiam uns aos outros: ‘Vive la France’” (Id. *ibid.*: 26).

Também em São Paulo, Alzira Campos identifica comportamento não muito distante daquele do Rio, no que tange à ostentação de gosto europeu e de certo grau de alienação das elites. A partir de 1913, a Sociedade Hípica Paulista oficializou a estação de “caça à raposa”. Curioso é observar que, na falta do referido animal, perseguia-se um cavaleiro que ia na frente dos “caçadores” (Campos 2004b: 305).

Identificando como as elites brasileiras estavam imbuídas de uma perspectiva europeizada e, como contornavam, de certo modo, uma reflexão mais crítica sobre os problemas brasileiros, torna-se para nós mais claro porque para elas “o passado, as tradições, os grupos populares e todos os sinais de sua presença se tornaram fontes de vergonha, mal-estar e indignação, manchas que conspurcavam a ordem e o progresso” (Sevcenko 1998: 31).

É nesse contexto que é preciso compreender a ampla gama de ações de diferentes indivíduos, que, excluídos da sociedade, vão buscar dar substância aos seus anseios, inventando e re-inventando maneiras “para ampliar seus sentidos de pertencimento à coletividade” (Id. *ibid.*: 31). Sob essa perspectiva de busca de cidadania, os grupos imigrantes pobres e ex-escravos vão paulatinamente se organizando para manter vivas as suas tradições, entre elas, as musicais. Serão eles, inclusive, os responsáveis — já num segundo momento, quando suas próprias tradições interagirem com as demais tradições presentes na cidade — por criar uma música própria, a música popular urbana de São Paulo (Moraes 1997: 50-67).

Insistindo ainda na tentativa de compreender as peculiaridades e ambigüidades da modernidade brasileira, gostaríamos de acrescentar, mesmo que de um modo bastante esquemático, o que Roberto Schwarz chama de “idéias fora do lugar”. Para o autor, por ocasião do despertar da nossa modernidade, éramos um país agrário, cuja produção dependia do trabalho escravo, mas, por outro lado, dependíamos também dos mercados externos, regidos, como é sabido, pelo raciocínio econômico capitalista. Compõe ainda essa situação conflituosa a presença, no ideário de nossa independência, de idéias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais. Para Schwarz, esses dados ajudam a explicar a disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as idéias do liberalismo europeu, tidas pretensamente, sobretudo pela elite do país, como embasadoras de nossas relações políticas e sociais.

Para Schwarz, estas idéias seriam falsas no Brasil em um sentido original. Na Europa, a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologias que de certo modo encobriam a exploração do trabalho. No Brasil, essas idéias seriam falsas num sentido diverso, elas ajudavam a mascarar as desigualdades sociais e a terrível mácula da escravidão. É interessante destacarmos que as “idéias fora do lugar” não se identificam somente nos assuntos de natureza político-social, antes, atravessam e desequilibram, “até no detalhe, a vida ideológica no Segundo Reinado”, vislumbrando-se, por exemplo, na produção de inúmeros escritores e intelectuais (Schwarz 2005: 60-2). Estas idéias e o sentido de sua impropriedade também ajudam a compreender a dimensão de complexidade do papel do intelectual no Brasil, na medida em que possivelmente tenham agudizado conflitos que o obrigavam a refletir sobre o seu posicionamento na sociedade. São contradições que punham em xeque a modernidade brasileira no século XIX, a qual, numa perspectiva mais crítica, se mostra, de modo geral, postiça e artificial.⁵⁷

2.3. Da cidade colonial à cidade industrial: transformações no último quartel do século XIX na cidade de São Paulo

As intensas transformações ocorridas na segunda metade do século XIX em São Paulo acabaram por promover, a partir do desenvolvimento de sua urbe, o aparecimento de um conjunto novo de sociabilidades. Com as facilidades de locomoção propiciadas pela expansão da malha ferroviária, “modernos” capitalistas, no geral latifundiários produtores de café, passaram a habitar a capital e, conseqüentemente, a exigir a sua equiparação aos novos padrões de “civilidade”, decorrentes, de modo geral, da modernização brasileira. De outra parte, um número significativo de imigrantes, muitos dos quais desprovidos dos mínimos recursos, não se adaptou às duras condições de trabalho na lavoura cafeeira e decidiu buscar na cidade alternativas de sobrevivência. Entram nesse quadro, ainda, os negros, que, com a abolição da escravatura em 1888 e a “importação” maciça de estrangeiros para o trabalho nas

⁵⁷ Alguns trabalhos têm se ocupado de mostrar limitações às “idéias fora do lugar” de Roberto Schwarz. Nesse sentido, poderíamos indicar o já citado Roberto Ventura. Para este autor a proposição de Schwarz privilegia “a divergência entre o local e o importado, ao deixar, em segundo plano, o ‘reajuste’ dos modelos europeus às condições locais” (Ventura 1991: 59). [grifo do autor] Não obstante as ressalvas, as considerações de Schwarz não deixam de ser úteis, particularmente, para compreender o caráter postiço e por vezes artificial da modernidade brasileira.

lavouras do oeste paulista, vêm-se completamente alijados do processo produtivo e, conseqüentemente, da cidadania, ostentando, doravante, uma liberdade cheia de contradições. Também eles se dirigiram à capital em busca de oportunidades, compondo com os negros já residentes na cidade um grupo que ocupará as ruas, sobretudo para o exercício do comércio ambulante.

Muitos autores têm defendido que diante desse quadro instável, cooptada pelas transformações modernizadoras da nova fase do capitalismo — que na qualidade de agente modelador da economia estrutura-se, agora, em plano global — a burguesia paulistana, classe extremamente rarefeita pelo exíguo número de seus representantes, assumirá uma posição de combate. Em nítida preocupação com o aparecimento das massas — esse elemento novo e, de certo modo, desafiador — e agindo paralelamente em seu benefício próprio, provendo para si as melhores oportunidades surgidas na cidade emergente, a aristocracia paulistana começa a implementar uma série de medidas para civilizar e até mesmo “sanitarizar” o espaço urbano e seus representantes, que ainda improvisavam seus primeiros passos.

É dentro desse quadro que são estruturadas as primeiras agremiações beneméritas e também aquelas de cunho cultural. Nesse sentido, foram criados — sempre pela elite paulistana — clubes e sociedades que procuraram “socorrer” os mais necessitados, ao mesmo tempo em que lhes instilava o novo código de civilidades resultante do forte vínculo intelectual e econômico com a Europa.

No que diz respeito ao universo da música de concertos, o que se nota é que durante todo o XIX, sob o impulso do crescimento econômico, ocorrerão inúmeras transformações que implicarão no aumento do número de profissionais, na sua especialização técnico-musical e, sobretudo, no aparecimento e desenvolvimento da infra-estrutura necessária para manter os espaços adequados a esse tipo de manifestação artística. Novamente agindo em benefício de seus interesses vinculados à sua preocupação de aproximar-se da Europa como condição de modernidade, a elite paulistana não deixará de vislumbrar nesse tipo de expressão artística importada um essencial instrumento para as suas estratégias de apagamento do passado. Civilizar a população, educá-la através da música de concertos, contribuía, de certo modo, para o esquecimento das manifestações musicais mais tradicionais inapelavelmente vinculadas, no pensamento dessa elite, ao país atrasado, colonial e escravista.

Retomando a figura de Levy, esse quadro nos dá uma idéia das dificuldades e ambigüidades do seu papel de intelectual engajado. Representando a música de concertos no

contexto da modernidade brasileira um conjunto de “idéias fora do lugar”, a sua defesa deve ter significado para o compositor uma espécie de pedra de toque, demandando dele “um sacrifício enorme de tempo, de dinheiro e de desgostos para realizar um concerto que educasse os seus co-estadinos”, nas palavras de um intelectual coevo (Reis. In: Porto-Alegre 1892: s.l. [p.20]). Por outro lado, persistem inúmeras questões, pela escassez de fontes primárias, a respeito do modo como ele vivenciava seus conflitos pessoais, ou ainda, se sequer tinha consciência plena das complexidades e contingências do papel de intelectual em um país que passou, quase que diretamente, de uma sociedade agrária a uma sociedade de tipo industrial. Vejamos agora, se algumas dessas questões podem ser, de algum modo, aprofundadas.

Em primeiro lugar, é importante salientar que no que diz respeito a uma periodização, fontes históricas costumam concordar sobre fases passavelmente distintas na história de São Paulo. Assim, até 1828, a cidade teria mantido suas características coloniais como “arraial de bandeirantes e tropeiros, centro comercial modesto, dotado de uma economia de subsistência ou produtora de açúcar em centros interioranos, transportado por bestas para o porto de Santos” (Campos 2004a: 16). O ano de 1828 marca a instalação da academia de Direito e instaura o início de um período em que a vida social gravitou em torno dos estudantes, Ernani da Silva Bruno refere-se à cidade nessa época como “burgo de estudantes”. Somente nas três últimas décadas do século é que se iniciaria um novo período, consequência da presença maciça de imigrantes e do desenvolvimento urbano promovido pela economia agroindustrial do café (Id. *ibid.*: 16). Apenas como uma pequena ressalva, caberia salientar que a referência ao “burgo de estudantes” acaba dificultando perceber que, na verdade, a cidade não se restringia apenas ao universo dos alunos da Faculdade de Direito. Contribuíram para esta visão, de certo modo nostálgica, os relatos e lembranças dos acadêmicos, que alimentaram, por um certo tempo, significativa produção historiográfica (Moraes 1997: 36).

Ainda em 1872, um relatório provincial diz que “a capital era paupérrima, carente de equipamentos necessários à sua posição”. Situava-se então atrás de inúmeros centros urbanos nacionais como o Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Belém, Fortaleza, Niterói, Porto Alegre e Cuiabá (Campos 2004a: 18).

Foi por meados do século XIX que vários fatores começaram a concorrer para mudar o panorama econômico e social de São Paulo. Sem dúvida, o principal foi o desenvolvimento da cultura cafeeira, que juntamente com o chá acabaram por substituir o açúcar. Destaca-se ainda, nesse plano, a liberação de recursos financeiros devido à extinção do tráfico negreiro, o

que acabou disponibilizando o seu emprego no ramo comercial, financeiro e industrial (Id. *ibid.*: 18). Nesse período, a cidade de São Paulo vai se tornando, paulatinamente, o núcleo comercial da economia cafeeira, sobretudo como centro de uma importante rede de comunicações — a ferrovia (Moraes 1997: 36-7).

As ferrovias se reproduzem, então, para o norte do Paraná e sul de Minas Gerais e Mato Grosso. Importa destacar que é a partir de 1870 que linhas se multiplicam pela província. Surge então a ligação com a Corte, a Cia. São Paulo e Rio de Janeiro, que mais tarde viria a se chamar Central do Brasil (Id. *ibid.*: 37).

Com isso, tornou-se possível para a aristocracia cafeeira transferir-se para a capital. Agora, a elite paulistana poderia usufruir da comodidade da vida urbana sem prejuízo da administração de seus negócios no interior da província, ou mesmo em Santos. Dentre as pretensões que a burguesia citadina passa então a acalentar, destaca-se o interesse e a preocupação com uma vida e um ambiente cultural mais rico e requintado para a capital. É nesse período que começam a vir a São Paulo, devido às facilidades criadas pela ferrovia, inúmeras companhias estrangeiras de óperas, operetas e de teatro, que anteriormente restringiam suas apresentações ao Rio de Janeiro (Id. *ibid.*: 38). Sobretudo nos dois últimos decênios do XIX, novos capitalistas — no geral importantes fazendeiros — começam a ousar um pouco, diversificando seus investimentos. Empregando parte de seus haveres em edificações e serviços urbanos, aumentam seus lucros, além de contribuir para a modernização da cidade (Campos 2004a: 31).

Quanto aos aspectos sociais da cidade emergente, Alzira Campos diz que “as tendências mais significativas da população paulistana no século XIX definem-se no branqueamento da população, diminuição da escravaria e entrada de imigrantes, em fluxos crescentes e contínuos” (Id. *ibid.*: 20). De fato, a entrada em cena deste grupo complicou o quadro social, o que gerou uma alteração significativa da sua organização primitiva, impulsionando a sua evolução. Em resumo, as mudanças mais perceptíveis ocorridas nesse processo, sobretudo no último quartel do século, foram a incorporação de estrangeiros, a formação de uma elite citadina e o desenvolvimento das classes de trabalho (Id. *ibid.*: 15).

Além disso, as transformações urbanas ocorridas em São Paulo no período acabaram propiciando o surgimento de novas sociabilidades, de trocas culturais, de peculiaridades e particularidades originadas na “improvisação cotidiana” da cidade emergente (Saliba. In: Moraes 1997: 15-6).

É oportuno salientar, nesse sentido, o crescimento vertiginoso da população paulistana a partir das últimas três décadas do século XIX. Evento decisivo nesse fenômeno foi a proibição do tráfico de escravos pela Lei Eusébio de Queirós, em 1850. Como o preço de escravos, a partir de então, passou a ser proibitivo, tornou-se necessária a importação de mão-de-obra estrangeira para dar conta, inclusive, do crescimento da economia cafeeira. Destacase a participação da administração pública paulista nesse sentido, desde, por exemplo, os subsídios garantidos por uma lei de 1871 “que autorizava o poder público a emitir apólices para auxiliar o pagamento de passagens de imigrantes” até a construção da Hospedaria dos Imigrantes e a criação da Sociedade Promotora da Imigração, coordenada por Martinho Prado Jr. (Moraes 1997: 51). Somando-se aos imigrantes vindos por incentivo governamental os espontâneos — que eram atraídos, sobretudo, pelas possibilidades de uma economia próspera e em ambos os casos motivados por intensa propaganda oficial — a população estrangeira na cidade de São Paulo, no ano de 1893, perfazia a impressionante marca de 55% da população total (Id. *ibid.*: 52).

Além disso, o descontentamento com as condições efetivas nas lavouras do oeste paulista e o crescimento da cidade no que diz respeito principalmente à sua industrialização, acabaram promovendo os deslocamentos de enormes massas de trabalhadores para a capital. Porém, como o desenvolvimento industrial da cidade não acompanhava o crescimento de sua população, esses estrangeiros foram gradativamente se dirigindo às indústrias artesanais, baseadas em núcleos familiares, como, por exemplo, sapatarias, marcenarias, ferrarias, alfaiatarias entre outras. Evidentemente, existiam ainda aqueles que ficavam à margem do processo produtivo ocupando-se das atividades autônomas e do subemprego (Id. *ibid.*: 53). Ao se concentrarem na cidade e enfrentarem inúmeros obstáculos oferecidos por ela, sobretudo no que concerne às intervenções urbanísticas que acabaram por segregar esses núcleos humanos, os imigrantes, “passando a viver seu dia-a-dia como cidadãos paulistanos[,] procuravam se organizar para se proteger e manter vivas as suas tradições e experiências” (Id. *ibid.*: 53). Nessa direção, eles se integraram sobretudo às festas populares, mormente pelas possibilidades de participação sem distinção social ou discriminação racial que propiciavam. Podemos destacar ainda algumas ações mais organizadas desses grupos estrangeiros, como por exemplo a criação de clubes e sociedades, em que aparecia muito comumente a música, bem como outras manifestações artísticas. Com particular atenção aos italianos, Vinci de Moraes destaca sua importância “para o desenvolvimento da música com seus diversos professores de canto e de piano, com as múltiplas companhias de óperas e de

música de câmara, e organizando algumas famosas bandas musicais, como a do maestro Lira, Ettore Fieramosca e a dos Bersagliere” (Id. *ibid.*: 54-5).

Quanto aos negros, que também atuaram significativamente no processo de trocas culturais induzido pela cidade que se transformava, é interessante ilustrar alguns de seus movimentos migratórios no período. Até meados do século XIX, enquanto modesto e acanhado centro econômico e comercial, a cidade de São Paulo contava com um número pouco expressivo de escravos negros. A primeira mudança nesse quadro foi decorrência da entrada em cena dos imigrantes. Ao ocuparem paulatinamente os postos de trabalho no oeste paulista, os estrangeiros vão empurrando os negros para as cidades em busca de possibilidades. Assim, já em 1872 é possível registrar a população negra e mulata ocupando 50% da população total da capital. É de se destacar, ainda, que mais para o final do século, em grande parte devido ao movimento abolicionista, o número de escravos decaiu sensivelmente para a diminuta quantia de 493 escravos em 1886, em um total de 45 mil habitantes (Id. *ibid.*: 57-8). Entretanto, mesmo pensando na população negra livre, apesar da sua totalidade representar número expressivo, proporcionalmente, eles passaram a ocupar uma porção muito menor no quadro populacional devido ao aumento da população branca causado pelas levadas constantes e crescentes de imigrantes. Assim é que em 1890 os negros representavam pouco mais do que 16% da população total, que nessa época já chegava à impressionante casa dos 65 mil habitantes. Em relação ao ano de 1872, então com 23.243 habitantes, a população quase triplicou. Apenas como ilustração, notamos que no período de 1890 a 1893, o número total de habitantes saltou para 192.409, ou seja, triplicou novamente (Id. *ibid.*: 61, 66).

Se num primeiro momento, quando se dirigem à cidade, os negros passam a ocupar as ruas — sobretudo desenvolvendo comércio ambulante, ou seja, necessariamente na condição de trabalhadores — com a implementação gradativa do novo código de civilidades da cidade que se pretende moderna, eles vão sendo, pouco a pouco, expulsos para locais obscuros. No quadro de exíguas oportunidades profissionais, atendidas as preferências pelos imigrantes, restavam para os negros situações bastante precárias. Nessa condição de liberdade e marginalidade, eles vão sempre procurar, de algum modo, manter vivas suas tradições, histórias e memórias. Moraes lembra:

Segregados em seus territórios, os negros procuravam manter vivas suas tradições através da releitura de suas memórias nas experiências cotidianas proporcionadas pelo novo conjunto urbano-social internacionalizado, e que se expressavam nas festas populares, nos batuques, nas

pernadas e capoeiras, nos times de futebol, nos sambas de roda, nas rodas de macumba e jongo etc. (Id. *ibid.*: 67).

O que nos interessa reter especialmente desse processo é que parece ter derivado dele, com as suas particularidades, a música popular urbana de São Paulo. Na cidade cosmopolita, que se remodelava à européia, tornou-se necessário minimizar a presença de grupos sociais que não se harmonizavam com essa tendência. Era preciso “apagar os traços da vida rural que representavam o atraso e o provincianismo secular da cidade” (Id. *ibid.*: 50). Da mesma forma, tornava-se imperioso que as camadas mais pobres deixassem os espaços urbanizados. Os diversos grupos étnicos e sociais marginalizados passaram então a se articular em redes de solidariedade, visando primeiramente a sobrevivência e a inclusão social. Dessa forma, acabaram, inicialmente, preservando as suas tradições do universo formalizado “pela metrópole do café”. A seguir, no entanto, essas tradições, fundindo-se e mesclando-se com as demais existentes na cidade, acabaram gerando um caldo de cultura híbrido e instável que, sem definir tons predominantes, acabou sintetizando as diversas contribuições numa manifestação própria de São Paulo, verificável, por exemplo, na sua música popular (Id. *ibid.*: 64).

Essa reflexão nos parece oportuna pois, além de ajudar a compreender algumas das peculiaridades da música na capital, suscita uma questão em relação ao nosso objeto: o lugar do “popular” na música de Levy.

Já mencionamos como o popular entrou na pauta dos compositores de música séria do final do século XIX como elemento que lhes garantiria, entre outras coisas, reconhecimento e identificação com o “nacional”. Nesse sentido, constatamos que o musicólogo Gerard Behague identifica, por exemplo, em Levy influência marcante do compositor Antonio Callado, além da presença garantida do maxixe. A questão é saber como se deu essa influência. Levy, como também já citamos, passou a quase totalidade de sua vida em São Paulo. Seria então possível conjecturar que estariam presentes na música do compositor paulistano ecos das manifestações populares da capital? No caso do maxixe, Luiz Heitor defende que sua influência na música de Levy teria sido por meio da publicação crescente de música popular urbana, a partir de meados do XIX (Azevedo 1956: 137, 155).

Mas será que não existiria na música de Levy alguma contribuição, ainda que inconsciente, decorrente de suas escutas pelas ruas da cidade da música popular urbana paulistana? Essa questão parece, senão impossível, muito difícil de responder até o presente momento. Para isso, seria necessário conhecer de antemão essas formas musicais, para, então,

via análise musical, identificá-las ou não na música de Levy. Decorre simplesmente que existem ainda muitas lacunas sobre as sonoridades paulistanas, conforme alerta José Geraldo Vinci de Moraes. Verificamos também que faltam, sobretudo, trabalhos de levantamento desse material, pensando mais especificamente do ponto de vista musicológico; ou, de acordo com as divisões em que a música enquanto objeto está cindida, de trabalhos etnomusicológicos. Devemos acrescentar a essa dificuldade o fato de que, diferentemente da “música culta” — que pela sua perspectiva mais acadêmica conseguiu dotar-se de uma escrita musical bastante efetiva com vistas a sua transmissão — a música popular, por um período muito mais longo que a “erudita”, teve difusão oral, sendo a sua grande fonte de conservação a memória. Apesar do nosso esforço em conhecer um pouco mais o universo musical paulistano do século XIX, a questão de como esse repertório teria ou não influenciado Levy, por ora, permanecerá em aberto, talvez aguardando pela intervenção oportuna de outros trabalhos.

Retomando as transformações vivenciadas pela capital paulista, e completando o levantamento do seu quadro social, vamos nos concentrar na elite paulistana, sobretudo no que diz respeito ao modo pelo qual vai implementar o seu código de civilidades, tributário da sua nova posição numa era de modernidade. É dentro desse conjunto de valores e preocupações que vai surgir, grosso modo, o interesse pelas atividades culturais — entre elas a música culta — o qual espelhará o cosmopolitismo do meio e também as inúmeras ambigüidades dessa classe dirigente em relação às manifestações musicais mais tradicionais que, vinculadas ao passado do país, tornara-se conveniente, de alguma forma, “apagar”.

Fortalecida com o café e o desenvolvimento urbano da cidade, a elite paulista, monopolizadora de poder e riquezas, exercia a liderança sobre a massa populacional. Segundo Alzira Campos, o grupo “constituía-se de homens que gostavam de ostentar grossos cabedais e ascendentes ilustres — caciques indígenas, nobres europeus ou bandeirantes famosos” (Campos 2004a: 21).

A autora explica que a reprodução do sistema era garantida pelo açambarcamento do poder, concorrendo para isso estratégias variadas, dentre as quais destacava-se “uma rede de alianças que ligava os membros da elite entre si e que se manifestava em apadrinhamentos políticos e sociais” (Id. *ibid.*: 21). Revelador dessas práticas é observar as coincidências entre os nomes dos ocupantes de cargos públicos proeminentes na província e aqueles dos que ocupavam a linha de frente do sistema produtivo de São Paulo, ou seja, indústrias, fazendas e negócios. Decorre daí a preocupação e cuidado com a “escolha de parceiros entre iguais,

configurando a endogamia como um processo capaz de concentrar fortunas e poder” (Id. *ibid.*: 22).

Nesse sentido, é paradigmático o caso da família Prado, na qual toda a descendência procede, em linha direta, de “Ana Vicência Rodrigues de Almeida e de seus dois maridos, os irmãos Antônio Prado (morto em 1793) e Eleutério Prado (morto em 1849)” (Id. *ibid.*: 22). Já na segunda metade do XIX, articulando os casamentos da família “com a mesma eficácia e senso de oportunidade que usava nos negócios e na política”, Antônio Prado, futuro Barão de Iguape, vai contribuir para unir os Prado às principais famílias da elite paulista, como os Camargo, os Pereira Mendes, os Moraes Leme, os Queiroz Teles, os Pereira Queiroz, os Pacheco, os Fonseca, os Pacheco Silva, os Pacheco Jordão, os Monteiro de Barros e outras (Id. *ibid.*: 22). O conjunto dessas práticas, que assegurava à elite paulistana uma espantosa exigüidade numérica aliada a sua decorrente ubiqüidade pelos setores da sociedade, políticos e sociais, torna muito oportuna a expressão usada, por exemplo, por Mário de Andrade em *O Banquete*, para se referir a essa classe: “a plutocracia paulistana” (Andrade 1989: 18-9). Detentor do poder e riquezas, será esse seletivo grupo o responsável por “modernizar” a capital.

Nessa nova ordem de implementação de “modernas” civilidades, destaca-se a administração de João Teodoro Xavier (1872-1875). Segundo Eudes Campos, em gestão marcada por vultosas obras de embelezamento realizadas muitas vezes de forma precipitada e sem planejamento, o prefeito manifestava a sua crença nos efeitos civilizatórios das novas formas de produção (Campos 2004c: 215). Para João Teodoro, destaca Alzira Campos a partir de dados fornecidos pelos *Autos-Crime da Capital* de 1860,

a urbanização de São Paulo apresentava as vantagens da “ordem pública e da amenidade dos costumes, com os melhoramentos e distrações inocentes, que afastam os homens dos jogos, da embriaguez, das associações, das maledicências”, com a influência de novos hábitos de sociabilidade tornados possíveis por novas formas de controle social (apud Campos 2004b: 301).

Essas crescentes preocupações urbanísticas, em conjunto com a presença numerosa dos imigrantes, foram contribuindo para “embelezar” a cidade, ao mesmo tempo em que reforçava seu aspecto cosmopolita. Decorrem daí iniciativas como arborização de ruas, construção e reforma de praças, entre outras. É curioso observar, no plano arquitetônico, algumas considerações bastante oportunas de Alcântara Machado. Para ele, São Paulo tinha se tornado “uma batida arquitetônica”. Como crítico bastante lúcido, assim escrevia: “[São Paulo] tem todos os estilos possíveis e impossíveis. E todos eles brigando com o ambiente [...]. A cidade tem um arzinho de exposição internacional.” (apud Moraes 1997: 42) A partir

das observações de Alcântara Machado, José Geraldo Vinci de Moraes destaca como o caráter cosmopolita de São Paulo representava uma mera transferência de estilos e formas, por isso, “distante de qualquer ligação com a realidade específica da cidade” (Id. *ibid.*: 42).

Não devem escapar, ainda no que diz respeito às intervenções urbanísticas, os seus aspectos de segregação. De modo geral, o que a política de urbanização de São Paulo criou — muitas vezes de forma autoritária, com o uso indiscriminado da violência — foi uma organização espacial que respeitava, antes de mais nada, uma ordem classista. Dentro dessa lógica, foram criados espaços nobres na área central e bairros residenciais elegantes para a elite, enquanto as classes populares eram isoladas em áreas degradadas. O aspecto “sanitarizador” dessa política enfatizou até mesmo a criação de bairros operários, o que pretensamente manteria os trabalhadores distantes das motivações que “incitavam” as reivindicações trabalhistas (Campos 2004b: 303).

Essas intervenções vão se radicalizar, de certo modo, nos governos de Antonio Prado e Victor Freire. De um lado, são criados novos espaços de sociabilidade para os paulistanos, entre os quais aqueles necessários à difusão musical, como os teatros. Segundo Alzira Campos, este período contabiliza as seguintes realizações: remodelação do Jardim da Luz e do Largo do Arouche, urbanização e arborização da Avenida Tiradentes, ajardinamento da Praça da República e do Museu Paulista, plantio de grama e árvores em áreas de várzea e nas ruas da cidade, além da regularização dos espaços centrais através do alargamento e ampliação de ruas e largos (Id. *ibid.*: 303). De outro lado, essas administrações levaram a cabo certas ações que poderiam ser vislumbradas como o equivalente paulistano da “regeneração” carioca de Pereira Passos. É dentro dessa perspectiva que os negros são retirados do centro através da demolição, em 1904, da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, construída em 1746, e transferida para o Largo do Paissandu (Id. *ibid.*: 303), (Moura 1980 [1ª ed. 1932]: 78-80). Com isto a cidade se livra do Largo do Rosário, que passa a se chamar Praça Antônio Prado, e ganha um novo centro para sua vida social e empresarial (Campos 2004b: 303), (Frehse 2005: 267). Alzira Campos lembra que “o saneamento prolongou-se para a Praça da Sé, com a demolição de dois quarteirões ocupados por casinhas e cortiços, que funcionavam como pontos de prostituição” (Campos 2004b: 303).

Antônio Egydio Martins relata uma outra medida que parece seguir essa mesma linha de raciocínio. O cronista informa que “em data de 19 de julho de 1903, o Dr. Antonio da Silva Prado, prefeito do Município de São Paulo, para dar execução às obras de melhoramento do Largo de Santa Cecília, determinou que o histórico Chafariz da Misericórdia que se conservou

ali, por espaço de 17 anos, fosse desmanchado, sendo suas peças removidas para o Almoarifado Municipal” (Martins 2003 [1ª ed. 1911-1912]: 29). A questão a ser considerada aqui é que, a despeito das preocupações com os “melhoramentos” urbanos, a remoção do Chafariz acabou alijando a cidade de um importante espaço de sociabilidade. Maria Helena Machado esclarece que, de modo geral, os chafarizes eram locais que reuniam grande quantidade de escravos, que para esses locais se dirigiam com a tarefa de pegar água, uma vez que, durante muito tempo, a questão do abastecimento foi um problema para a capital, cuja solução se deu a partir do início dos anos 1880, com a canalização das águas da Cantareira. Até então, consta que os chafarizes estavam via de regra “danificados pelas constantes brigas entre escravos e carroceiros” (Machado 2004: 73). Certamente essa sociabilidade “indiscreta” não se harmonizava com uma cidade moderna e “civilizada”.

É oportuna, ainda, uma última observação sobre os resultados e eficiência da “regeneração” paulistana, que não se limitou, no plano arquitetônico, ao período da sua *belle époque*. Para o colecionador e pesquisador Pedro Correa do Lago, as dificuldades do leitor do século XXI em analisar o *Álbum Comparativo*, de Militão Augusto de Azevedo, em que o fotógrafo procurou mostrar as mudanças na cidade de 1862 para 1887, deve-se ao fato de “praticamente todas as edificações” desses anos “terem sido demolidas ou totalmente modificadas, com exceção da casa da Marquesa de Santos e do Convento da Luz, hoje Museu de Arte Sacra” (Lago. In: Azevedo 2001: 18). Ao seletíssimo grupo de construções sobreviventes da São Paulo antiga, o pesquisador acrescenta um pequeno número de edifícios que estariam hoje “pesadamente reformados e irreconhecíveis”. Esse dado não deixa de ser um índice da eficiência, no plano arquitetônico, das estratégias de apagamento do passado impetradas pela elite paulistana desde o século XIX.

As novas civilidades decorrentes da cidade emergente não se limitaram ao desenvolvimento material. A existência de recursos disponíveis mobilizou a elite paulistana a exercer o papel histórico de caridade para com os desprotegidos. É bem verdade que estavam presentes nessa iniciativa “o medo à revolução e a *Rerum novarum* de Leão III”, que em 1891 chamava a “atenção dos capitalistas para a responsabilidade social de seus lucros” (Campos 2004a: 36). Nesse sentido, a burguesia paulistana passava a manifestar preocupação que se espalhava por todo o Ocidente devido à entrada em cena das massas populares. Eram motivo de atenção as conquistas recentes dos trabalhadores, além da revolução proletária que se anunciava. Em São Paulo, particularmente, a Abolição e as levas de imigrantes pobres

colocaram a elite em posição de combate para manter o *status quo*, conferindo, ao mesmo tempo, ares de civilização à cidade (Id. *ibid.*: 37).

São essas as preocupações que se apresentam na criação de inúmeras associações culturais e assistenciais, criadas sobretudo nas últimas décadas do século XIX. Da extensa lista de exemplos, poderíamos citar a Sociedade Germânica, fundada em 1868 para estimular o recreio, o canto, além da propagação de conhecimentos “técnicos”, de utilidade para a indústria, através de jornais, discursos e biblioteca. Alzira Campos cita ainda, com fins parecidos, as seguintes instituições: dos Homens de Letras, Filarmônica Paulista, dos Empregados do Comércio, Zeladoria da Glória do Ipiranga etc. (Id. *ibid.*: 37).

Diante do que foi levantado, poderíamos concluir, a propósito do que caracterizou a vida urbana no último quartel do XIX em São Paulo, que a palavra-chave para a compreensão desta foi transformação. De modo ainda mais dramático do que na capital do país, a cidade quase colonial foi acordada repentinamente pelo surto cafeeiro para uma modernidade ambígua e contraditória, caracterizada pela sua feição compulsória e sobretudo civilizatória que, no lugar de um posicionamento crítico da elite em relação à realidade do país, buscou “apagar” o passado rural que conspurcava a imagem utópica de um futuro promissor. Nesse quadro de grande instabilidade, alguns eixos foram identificados, como o cosmopolitismo, a incipiência da vida cultural, o ecletismo das manifestações artísticas que apenas se iniciavam e as trocas culturais que propiciaram o caldo de cultura de onde derivou uma música popular paulistana. Assim, mais particularmente a vida musical, através de seus representantes, tributária dessas tensões e novos arranjos propiciados pela cidade emergente, vai espelhar, na sua trajetória histórica, questões muito semelhantes. São essas as discussões que tentamos desenvolver na seqüência.

2.4. Vida musical em São Paulo no final do século XIX: repertórios, públicos e músicos

Devido à divulgação do piano, ninguém atravessava uma rua de bairro, desde o amanhecer até a hora do almoço, sem ouvir som de teclado. Desde o do-ré-mi até Schubert, Chopin, Liszt, Brahms, César Franck, Beethoven ou Bach.

Jorge Americano,

“São Paulo naquele tempo (1895-1915)”

O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven.

Machado de Assis,

“Um homem célebre”

2.4.1 O machete⁵⁸ e o violoncelo: consonâncias e dissonâncias entre o popular e o erudito no Brasil do século XIX

A música de concertos no Brasil tem sido vista, através dos trabalhos mais tradicionais de historiografia musical, de uma forma bastante homogênea, como se ela tivesse sempre ocupado o mesmo “lugar” na sociedade brasileira. Tem sido defendido, também, por meio dos referidos trabalhos, a idéia de uma nítida separação entre os universos musicais representados pelo “erudito” e pelo popular. No entanto, a análise de questões musicais do final do século XIX no Brasil, no âmbito de uma perspectiva historiográfica interdisciplinar, aponta sobretudo para a condição de incipiência e mesmo de dificuldade de ambientação da “música séria” no Brasil, em oposição às facilidades de uma música popular urbana que desponta e atravessa todos os limites espaciais e de classes, no ambiente urbano que se inaugura.

Entre essas facilidades, que de modo ambíguo acuararam e seduziram os promotores da música “cultura”, notamos uma certa predisposição das formas populares em atender prontamente aos anseios do público, bem como a natural vocação para responder a algumas das exigências do mercado de massas que se insinua. Diferentemente de ocuparem lugares separados na sociedade, o que se observa no Brasil do último quartel do século XIX é a convivência de certo modo indistinta entre as “duas” músicas. Convivência esta que é marcada por dissonâncias e consonâncias, resultado, talvez, da considerável permeabilidade existente entre as duas manifestações no país.

⁵⁸ Outro nome para cavaquinho.

Para José Miguel Wisnik, “Machado de Assis foi quem primeiro percebeu — e muito precocemente, no apagar das luzes do Império — a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil, com instâncias a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo” (Wisnik 2003: 60). Nesse sentido, dois de seus contos, *O machete* e *Um homem célebre* — sem nos esquecermos, no entanto, de inúmeros outros exemplos em sua vasta obra — mostram-se fundamentais para a compreensão da música e de seus problemas no Brasil do final do Império e primeiros anos da República. Através de seus personagens principais, respectivamente Inácio e Pestana, é possível identificar nos dois contos, também, algumas das tensões e conflitos vivenciados por Levy compositor. Não é demais lembrar que parte significativa da obra do compositor revela não só seu interesse pelo popular urbano, como também a atmosfera, do ponto de vista musical, de inúmeros elementos dessa música, sobretudo do maxixe. Os personagens secundários de Machado aludem de modo emblemático a preocupações e gostos do público, o que contribui também para esclarecer, de algum modo, as questões que ocupavam a pauta dos promotores da música de concertos no Brasil, entre os quais está, em São Paulo, Alexandre Levy, “animador musical”.

Em *O machete*, publicado em 1878 no *Jornal das Famílias*, vislumbra-se uma primeira intuição de Machado de Assis “do poder esmagador da música de atrativo popular sobre os incipientes esforços da ‘música séria’ no Brasil”. Nesse conto, segundo Wisnik,

Machado explorava, com forte carga sentimental, a desventura do aplicado e talentoso violoncelista Inácio Ramos, cuja mulher, Carlotinha, mocinha de movimentos “vivos e rápidos”, de “rosto amorenado, olhos negros e travessos” (lembrando a própria musa da polca, a “de olhos marotos e gestos arredondados”), acabará por abandoná-lo fugindo com Barbosa, o tocador de cavaquinho — ou machete, como se dizia —, seduzida pelos requiebro do pequeno mas eletrizante instrumento que conquista a todos (Id. *ibid.*: 18).

Nesse momento, “traído pela força acachapante de uma realidade toda favorável à imediatez dos apelos do machete, que devasta o seu mundo como uma praga, o violoncelista se vê só: solista sem público e sem mulher, abatendo-se sobre ele o segundo fato como decorrência direta do primeiro” (Id. *ibid.*: 21).

Para Wisnik, Machado detecta, no final da sua primeira fase, uma “fratura” no meio cultural brasileiro entre o repertório da música erudita, “que está longe de fazer parte de um sistema integrado de autores, obras, público e intérpretes”, e a música popular urbana, fenômeno novo, que “desponta para a repercussão das massas, a identificação com a demanda do público e a normalização como mercadoria” (Id. *ibid.*: 20). Machado de Assis acena indiretamente, por intermédio do exemplo musical, para o abismo existente entre a cultura

escrita e não-escrita e, mais particularmente, à “posição da literatura e de seu reduzido público, no Brasil” (Id. *ibid.*: 20).

Nessa fase da literatura de Machado de Assis, Wisnik constata o pressuposto implícito da superioridade da cultura letrada na identificação positiva do cronista com o mundo do violoncelo e em oposição ao mundo representado pelo cavaquinho. Estaria embutida aí a idéia de autenticidade do “erudito” na relação com sua arte, que o distingue do uso farto de apelos inautênticos do músico “popular”. Nos termos do conto, a oposição se daria, respectivamente, entre “a arte e o passatempo” (Id. *ibid.*: 20-1).

Em *Um homem célebre*, publicado em 1888 na *Gazeta de Notícias*, obra na qual Machado retoma a questão, nota-se um novo tom, agora cômico, de que derivam novas implicações. O cronista se concentra aqui em observar, mais detidamente, “a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo” (Id. *ibid.*: 15, 18).

O personagem principal do conto, Pestana, é um músico dividido, devido a um dilema pessoal. Quando se senta ao piano para compor, tem sempre a expectativa de que a música que está por surgir possa se juntar ao universo das grandes obras da literatura musical, como as de Beethoven ou Chopin. Entretanto, tudo o que sai de sua pena são polcas, fato que divide Pestana, pois são peças que fazem enorme sucesso junto ao público.

Wisnik conta entre os antecedentes à confecção de *Um homem célebre* a proeminência que as polcas ganharam no cenário do Rio de Janeiro. Machado já vinha registrando esse fenômeno em algumas crônicas desde o fim da década de 1870. O que nos interessa em particular desse processo é que, além de inaugurar o mercado de música dançável — e, diga-se de passagem, com todo o *frisson* que lhe corresponde — de maneira geral, a música popular urbana começa a se espalhar pelos meios de reprodução em massa. Fato que acaba, então, “acuando e estreitando o respeitável espaço que a música de concertos e a ópera chegaram a ter na Europa ao longo do século XIX” (Id. *ibid.*: 25).

A polca amaxixada vaza, a um só tempo, os “espaços fechados e os contextos de classe implicados no pianismo dos salões”, ligando-se aos mais diversos instrumentos como machetes, flautas, clarinetes, oficleides, violões e cavaquinhos — “ela se irradia incontrolável, sai e volta pelo ladrão do inconsciente” (Id. *ibid.*: 59-60). “É não só mercadoria de massas mas cifra imponderável do mundo brasileiro, algo que cruza as orquestras de teatro, os salões da moda, a música da camada média e dos chorões mulatos, as danças de negros da Cidade Nova, ligadas às profundezas sem fundo da humanidade escrava.” (Id. *ibid.*: 60)

Interessante observar, ainda em *Um homem célebre*, o espelhamento de Pestana na sonata beethoveniana e em todo o repertório que a pressupõe e dela se desdobra. Para Wisnik, esse dado, nas condições sociais brasileiras, “soa ao modo de uma ‘idéia fora do lugar’”. Basta lembrar que no Brasil as condições de reprodução musical se sustentavam em uma incipiente tradição escrita, e que as relações existentes entre proprietários rurais, escravos e homens livres dependentes do favor dificilmente propiciariam grandes manifestações da “subjetividade autônoma” (Id. *ibid.*: 68).

No fundo, o que se observa no período estudado é a indistinção, por exemplo, que caracteriza os programas de saraus e recitais, invariavelmente ecléticos e mistos. E, num plano mais geral, a indistinção, a permeabilidade entre diferentes mundos musicais como traço definidor da formação musical brasileira. Conseqüentemente,

Numa sociedade pouco diferenciada como a nossa, nunca houve uma separação muito nítida entre práticas musicais “altas” e “baixas”. No século XIX, o lundu era cantado nos teatros, a polca e a valsa se dançavam na rua (e daí surgiu o maxixe e a brasileiríssima valsinha). Coros de escravos eram recrutados para cantar óperas, e um músico de banda podia, num dia, acompanhar a procissão do Divino e, no dia seguinte, participar da encenação de um drama de Verdi (Mammì apud Wisnik 2003: 44).

A acuidade com que Machado de Assis conseguiu captar essas questões musicais em seu tempo e desenvolvê-las em *Um homem célebre* e *O machete* proporcionou-nos também a possibilidade de refletir sobre Levy, músico coetâneo e “animador musical”, que vivenciou, de uma forma ou de outra, alguns dos dramas de Inácio e Pestana. Tentamos levar a cabo essa aproximação com base nas críticas musicais de Figarote, como já dissemos, pseudônimo com o qual Alexandre Levy assinava seus artigos para o *Correio Paulistano* nos anos 1889-1891. Parece-nos oportuno mencionar que como crítico, Levy se mostra, de uma parte, bastante comedido em questões de execução musical e, de outra, irônico e por vezes com certa veia cômica ao analisar as questões referentes ao fomento da música de concertos, da qual foi sem dúvida um ardoroso defensor.

Inicialmente, é interessante observar, à guisa de comparação, as coincidências entre o “evangelho” de Pestana e o de Levy. Na descrição que Machado faz dos retratos que pendiam da parede da sala em que Pestana compunha ao piano, estavam compositores clássicos como Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann, “postos ali como santos de uma igreja. O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven.” (Machado 2007: 418-9) Levy — que não só compartilha do mesmo reconhecimento à grandeza dos mestres europeus como também, preocupado com a educação

musical e a necessidade de pautá-la pelas “boas obras” — lança dúvidas sobre a pertinência das obras executadas no concerto realizado pelo jovem pianista Emilio Pons, obras de Gottschalk, Thomé e Ketten, “compositores para *dilletanti*”, aconselhando-o em seguida:

Esperamos anciosos (sic) o [próximo] concerto do joven artista para nos enunciarmos com mais precisão e mesmo com mais franqueza diante de um bom programma onde espera-nos ouvil-o em uma *Sonata* de *Beethoven*, um trecho de Schumann ou mesmo em um simples *Nocturno* de *Chopin* (Figarote 25 maio 1890: 2). [grifos do autor]

Quanto à presença, ou, melhor dizendo, à onipresença da música popular urbana, encarnada no conto sob a face da polca, Machado oferece, em *Um homem célebre*, um retrato muito sensível ao narrar o regresso de Pestana para sua casa, depois de esquivar-se, sob pretexto de uma dor de cabeça, do sarau da viúva Camargo, no qual foi instado exaustivamente à execução de suas composições, populares, é claro.

Rua fora, caminhou depressa, com medo de que ainda o chamassem; só afrouxou, depois que dobrou a esquina da rua Formosa. Mais aí mesmo esperava-o a sua grande polca festiva. De uma casa modesta, à direita, a poucos metros de distância, saíam as notas da composição do dia, sopradas em clarineta. Dançava-se. Pestana parou alguns instantes, pensou em arrear caminho, mas dispôs-se a andar, estugou o passo, atravessou a rua, e seguiu pelo lado oposto ao da casa do baile. As notas foram-se perdendo, ao longe, e o nosso homem entrou na rua do Aterrado, onde morava. Já perto de casa, viu vir dois homens; um deles, passando rentezinho com Pestana, começou a assobiar a mesma polca, rijamente, com brio, e o outro pegou a tempo na música, e aí foram os dois abaixo, ruidosos e alegres, enquanto o autor da peça, desesperado, corria a meter-se em casa (Machado 2007: 418).

Esse caráter asfixiante da música popular que vazava todos os espaços pode ser de algum modo notado na São Paulo de então. Crítico perspicaz, Figarote se aborrece em detectar a presença de tipos musicais populares em duas situações, para ele, inoportunas. Em primeiro lugar, ao comentar, com um tom ligeiramente irônico, sobre os hinos que não foram contemplados no concurso realizado na capital federal para escolher o Hino da República, vencido pelo maestro Leopoldo Miguez, Figarote observa:

Cumprer-se notar-se que dentre os hinos que, foram de cá para lá, uns havia que não eram *péssimos*.

Entre eles destacava-se um em que a palavra: *Liberdade*, caía sobre um tom menor, plangente, que mais dava a idéia do uivar de um cão moribundo que de um canto exultante e cheio de júbilo como requeria o caso.

Um outro era muito dançante. Havia mesmo entre eles, um, que adaptava-se perfeitamente a uma segunda parte de quadrilha!! (Figarote 2 mar. 1890: 2) [grifos do autor]

Em segundo lugar, Figarote observa que é preciso rever a programação musical da Banda dos Permanentes, uma das mais populares em São Paulo desde os anos 1880, porque

esse grupo musical, apesar dos bons exemplos que tem deante de si quando ouve alguma das bandas italianas que lhe devem deliciar os ouvidos com boas peças da musica, não se emenda e continúa rotineiramente a nos *regalar* com uma colleção de polkas e tangos, cada qual mais frívola, ou então com um celebre *dobrado* extrahido da ópera *Guarany* que, como composição musical, é digno de lastima (Id. 11 mar. 1890: 2).

O trecho acima é particularmente revelador por refletir, de algum modo, uma posição ambígua de Levy com o popular, nuance também identificável em Pestana, no conflito existente entre a “ambição e a vocação” do personagem machadiano. Nessa direção, torna-se possível observar uma espécie de fissura no posicionamento musical do compositor paulistano. De uma parte, nota-se o compositor que dialoga com o popular urbano, fonte de inspiração e talvez de garantia de reconhecimento popular, de outra, o “animador musical” que se engaja em conquistar os espaços públicos “respeitáveis” para as manifestações da “boa música”. Afinal, a Banda dos Permanentes, objeto da crítica acima, se apresentava freqüentemente no Jardim do Largo do Palácio, sem dúvida um espaço que mereceria apresentações de música mais “elevada”.

Não poderíamos perder a oportunidade de investigar aqui, de algum modo, como o exíguo espaço da música séria em São Paulo, como no Rio de Janeiro, exigia verdadeiro engajamento dos seus promotores para o seu fomento. Isto porque, na capital paulista, desde o início do século XIX, a música popular podia ser ouvida nos quatro cantos, como, por exemplo, quando os mercadores e quitandeiros “cantavam à noite as suas modinhas e batucavam ao som da viola” (Ernani da Silva Bruno apud Elazari 1979: 140). Modinhas e lundus estavam presentes, sendo muito apreciados e tocados, tais gêneros populares estavam sempre “transitando em diversas direções, das ruas para os salões e dos salões para as ruas” (Moraes 2004: 594-5).

Além disso, existiam inúmeros músicos amadores, entre os quais os estudantes da Faculdade de Direito, que compunham valsas, quadrilhas, polkas, serenatas, modinhas, caprichos, fantasias, lundus, recitativos, romances e canções (Rezende 1954b: 190).

Mais particularmente em relação à polca, parece que a sua enorme popularidade chegou a ser, numa certa ocasião, “caso de polícia”. Segundo Carlos Penteado de Rezende, tinha se tornado costume pedir, aos finais das apresentações musicais, a execução da famosa *Polca Bourroul*, que era composição de um estudante da Academia com esse sobrenome. Como o pedido sempre dava margem a manifestações “inoportunas” da platéia, num concerto em março de 1864, no teatro do Largo do Palácio, foi proibida pela polícia a execução da peça. O resultado dessa iniciativa em favor da “ordem” foi um tumulto geral, tendo o

espetáculo sido suspenso. A confusão foi tão grande que, segundo afirma Rezende, teria causado até “demissões e substituições na polícia” (Id. 1954a: 258-9). Além do mais, esse episódio nos remete a uma outra questão: a necessidade que se colocou aos promotores da música de concertos de orientar o público em relação a um comportamento condizente à “sublimidade” das manifestações artísticas.

Voltando a *O machete*, encontramos, nesse sentido, algumas pistas que permitem compreender melhor algumas das dissonâncias entre “a arte e o passatempo”. Uma primeira observação de Machado que alude a uma atitude adequada diante do “sublime” se nota no momento em que Inácio mostra a Carlotinha a composição que tinha feito para ela. Após a execução compenetrada do violoncelista que, como frisa o cronista, “não via a mulher, nem o lugar, nem o instrumento sequer: via a imagem da mãe e embebia-se todo em um mundo de harmonias celestiais”, a esposa “levantando e indo ter com o marido” exclama: “Oh! lindo! lindo!” Inácio, então,

estremeceu e olhou pasmado para a mulher. Aquela exclamação de entusiasmo destoara-lhe, em primeiro lugar porque o trecho que acabava de executar não era lindo, como ela dizia, mas severo e melancólico e depois porque, em vez de um aplauso ruidoso, ele preferia ver outro mais consentâneo com a natureza da obra, — duas lágrimas que fossem, — duas, mas exprimidas do coração, como as que naquele momento lhe sulcavam o rosto (Machado 2007: 23).

A observação de Machado, vista de forma metafórica, ilumina uma preocupação de Levy. De um modo mais enfático, mais engajado, no mesmo artigo que já citamos, em que Figarote faz críticas à Banda dos Permanentes, ele também explica que sua preocupação com a “qualidade” do programa visava atrair a aprovação de um público que saberia se comportar diferentemente dos garotos que, atraídos pelo programa pouco “sério” do maestro Antão Fernandes, faziam “bisar’ todas essas puerilidades musicas com grande alarido e com acompanhamento de assobios” (Figarote 11 mar. 1890).

Ainda em *O machete*, a própria oposição com que Machado constrói os personagens Amaral e Barbosa, ambos egressos de um mesmo meio, pelo menos intelectualmente falando — eles eram alunos da Faculdade de Direito de São Paulo em passagem pela capital federal — é chave para compreender as preocupações “formativas” dos promotores da música de concertos no Brasil. Vejamos um pouco como Machado de Assis apresenta os dois personagens. Num dia em que Inácio tocava o violoncelo, dois transeuntes, Amaral e Barbosa, atraídos pelo som do instrumento, se aproximam das janelas da casa e do lado de fora ouvem parte da composição. Amaral, entusiasmado com o que ouvira, rompe o silêncio em aplausos

ruidosos e abrindo violentamente as “portas das janelas”, irrompe: — “Bravo, artista divino!” Tendo sido a porta aberta aos dois estranhos, Amaral, “o mais entusiasmado”, pergunta: — “Oh! alma de anjo! [...] Como é que um artista deste está aqui escondido aos olhos do mundo?” E Machado continua:

O outro personagem fez igualmente cumprimentos de louvor ao mestre do violoncelo; mas, como ficou dito, seus aplausos eram menos entusiásticos e não era difícil achar a razão de frieza na vulgaridade de expressão do rosto.

Estes dois personagens assim entrados na sala eram dois amigos que o acaso ali conduzira. Eram ambos estudantes de direito, em férias; o entusiasta, todo arte e literatura, tinha a alma cheia de música alemã e poesia romântica, e era nada menos do que um exemplar daquela falange acadêmica fervorosa e moça animada de todas as paixões, sonhos, delírios e efusões da geração moderna; o companheiro era apenas um espírito medíocre, avesso a todas essas coisas, não menos que ao direito que aliás forcejava por meter na cabeça.

Aquele chamava-se Amaral, este Barbosa (Machado 2007: 25-6).

É interessante notar como Machado de Assis insiste em delinear os dois personagens de modo tão diferente, mesmo sendo egressos do mesmo meio e partilhando o interesse pela música, se bem que por estilos diferentes. De certo modo, também os promotores da música de concertos, que se proclamavam a “vanguarda musical” em São Paulo, vão perceber essa diferença de sensibilidades e “entusiasmo” no público da música culta.

Segundo observa Janice Gonçalves, para os inúmeros críticos de música que atuavam em periódicos de São Paulo entre 1850 e 1900, sem dúvida, a linha de frente das iniciativas de fomento da música séria, o público, era visto cindido em dois: à frente, estava o grupo melhor preparado e qualificado, do qual faziam parte articulistas e críticos musicais, professores de música e intérpretes; ao fundo, o público a ser aperfeiçoado, que, apesar de participar das atividades musicais da música séria, “supostamente não realizava essas atividades de forma sistemática, freqüente, coerente e adequada”. Fora do campo de visão, entretanto, iam aqueles que por falta de possibilidades de “salvação” estavam à margem das aspirações formativas da “elite” musical paulistana. Em resumo, entre esta “massa ignara”, “musicalmente entretida com vulgaridades e canalhices, baixeiras e torpezas, e a vanguarda ativa e culta, está esse meio informe que é preciso captar, nortear, formar, aconselhar” (Gonçalves 1995: 165-6).

A leitura do conto, a partir dessa chave, parece fornecer elementos para reconhecer no personagem Amaral esse seletivo grupo, que seguramente compreende os desígnios da arte. Barbosa, por sua vez, espelharia, em nosso entender, esse meio informe, passível de transformações. A própria condução do conto, num primeiro momento, parece enfatizar o interesse, compartilhado entre Amaral e o violoncelista Inácio, de “converter” Barbosa ao

“evangelho” da grande arte; fato que não se realiza. O que se vê com a conclusão do conto é a vitória do machete sobre o violoncelo. Ao final, Inácio enlouquece depois que Carlotinha foge com Barbosa.

Indo além do problema musical, e a considerar a possível identificação, na fase correspondente a *O machete*, com o universo da música culta, como afirma Wisnik, é bem possível que o próprio Machado estivesse manifestando, em relação ao público de literatura, preocupações de algum modo similares às dos promotores da música culta. Nesse caso, não seria demais afirmar que, identificando-se com o mundo de Inácio, do qual já fazia parte Amaral, Machado de Assis, pelos idos de 1878, passasse a se preocupar com Barbosa e com o público representado por ele, indicando, assim, a crença na possibilidade de conquistar esse público para as manifestações de “arte” mais elevadas que o simples “passatempo”. Da mesma forma, no conto, Inácio e Amaral tentam conquistar Barbosa, o tocador de machete. Essa questão também se mostra relevante, no caso de Levy. Como “animador musical”, a defesa “aguerrida” que faz da música culta deveria suscitar nele preocupações parecidas em relação ao público de São Paulo. Neste caso, entretanto, não há dúvida de que a identificação do compositor é, positivamente, com o universo da música culta; sobretudo pela sua certeza, fruto do seu cosmopolitismo, na “superioridade” e modernidade de uma manifestação artística legitimamente européia.

Nessa mesma perspectiva de leitura do conto, caberia explorar ainda outra passagem. Referimo-nos àquela em que Machado acena para a identificação entre Inácio e Amaral.

Carlotinha havia insistido com Barbosa para que este tocasse numa reunião “em casa de uma família da vizinhança”. O músico aceitou o convite “e lá foi com seu instrumento”. Amaral acompanhou-o.

— Não te lastimes, meu divino artista, dizia ele [Amaral] a Inácio; e ajuda-me no sucesso do machete.

Riam-se os dois, e mais do que eles se ria Barbosa, riso de triunfo de satisfação porque o sucesso não podia ser mais completo.

— Magnífico!

— Bravo!

— Soberbo!

— Bravíssimo!

O machete foi o herói da noite. [...]

Pode-se dizer que Inácio e Amaral foram os únicos alheios ao entusiasmo do machete. Conversavam eles, ao pé de uma janela, dos grandes mestres e das grandes obras de arte (Machado 2007: 27-8).

Não seria demais encontrar aí, na sincera cumplicidade entre os dois amantes da arte, alguns ecos da afinidade de Levy com o seu “distinto público”. Possivelmente, o conforto que Amaral oferecia ao amigo Inácio diante do sucesso do machete era o mesmo que encontrava o compositor paulistano quando estava em meio daqueles que sabiam bem compreender os mistérios da arte, em contraposição às suas dificuldades com um público, em geral, seduzido pelo “passatempo”. Alexandre parecia encontrar algum repouso no encontro com seus pares. Assim, ao comentar um concerto a se realizar, e apresentar ao “grande” público o pianista Ettore Bosio, já residente em São Paulo há dois anos, Figarote esclarece que:

Em S. Paulo, a roda que o conhece [Bosio] de perto é muito limitada.

Não ha muito tempo reunia-se na casa do nosso amigo Pacheco Netto o que tinhamos de melhor em amadores e artistas e nesses serões musicaes é que tivemos a dita de ouvir entre um gole de Spaten e um trecho da *Moema* as operas *Semele* e *Ideale* do compositor italiano (Figarote 13 jun. 1890: 2). [grifos do autor]

Para resumir, é interessante notar como os personagens de Machado contribuem para deslindar as tensões que acuavam os promotores do fomento da música séria no Brasil. A acuidade do cronista permite ainda relativizar a perspectiva, em nosso entender reducionista, de encarar a música culta como uma manifestação que ocupou desde sempre a mesma “posição” na cultura brasileira. No período do qual nos ocupamos, a bem da verdade, as dissonâncias entre o erudito e o popular eram resolvidas, no geral, em favor deste último. Nos embates entre o machete e o violoncelo, durante o século XIX, era o “pequeno” mas sonoro instrumento que vencía a peleja.

2.4.2 Gosto musical: “pianolatria” e ópera

Concentramos-nos, anteriormente, em enfatizar as relações entre o erudito e o popular, destacando a presença acachapante deste último, invadindo e repuxando todos os espaços. Para completar o panorama musical do século XIX em São Paulo, torna-se necessário destacar, a exemplo do que demonstram inúmeros programas de concerto, saraus e reuniões familiares, a presença marcante do piano e do seu vasto repertório, além do vivo interesse pela ópera. Assim, para compreender a entrada em cena desses dois novos atores, cujos sucessos se apoiavam, sobretudo, num elemento típico do XIX, o virtuose, parece-nos necessário considerar a dimensão global desse fenômeno novo. Com o esboço desse painel, acreditamos tornarem-se mais claras algumas das preocupações modernizadoras de Levy que, a despeito de ter produzido uma extensa obra pianística, ao voltar da Europa, em 1887, dedicar-se-á

quase que exclusivamente, conforme já dissemos, a uma nova plataforma: a música para orquestra. Para isso, elegerá como paradigma desse novo universo musical o que era tido como mais moderno na Europa naquele momento, a música de Richard Wagner (1813-1883).

É sobretudo a partir dos órgãos de imprensa que se torna possível acompanhar parte dos sons que eram executados e tocados em São Paulo em meados do século XIX. Nas páginas desses periódicos encontram-se anúncios de apresentações de óperas, operetas, zarzuelas, além de concertos. Em informações cotidianas, suas páginas trazem inclusive dados sobre as companhias, os músicos e intérpretes mais importantes e também sobre os programas apresentados. Para José Geraldo Vinci de Moraes, “é possível identificar os gêneros e compositores mais tocados, e observar que a preferência era dada aos românticos e à ópera” (Moraes 2004: 596). Também é preciso destacar a presença marcante do piano, predileção que chegou, pelas suas proporções, a merecer muitas vezes a censura de Mário de Andrade, que a chamou de *pianolatria* (Andrade 1935: 186-95), (Andrade 1944: 167).

Tanto a ópera quanto a música para piano solo — cujos sucessos se ancoravam no solista, muitas vezes verdadeiro virtuose — são produtos típicos do XIX. Em primeiro lugar, é preciso ter presente a questão da padronização do gosto, processo que se gestou durante todo aquele século. Nesse sentido, o que se observa no período é a “transição de uma orientação mais eminentemente aristocrática para uma apreciação mais generalizada, padronizada, entre os diversos grupos sociais” (Gonçalves 1995: 96-104). Uma vez que o público não era mais formado por “iniciados”, tornou-se necessário lançar mão cada vez mais freqüentemente do que era mais seguro, mais óbvio — o apelo fácil à emoção. Para alcançar as platéias, apelava-se agora ao exagero, à repetição, ao descritivismo — “além, é claro, do personalismo e da aura de genialidade conferida a certos artistas e intérpretes”. Com tudo isso, é através do piano e dos cantores de ópera que um novo repertório vai encontrar expressão (Id. *ibid.*: 107). O piano, sobretudo, alimentava ao menos duas características do século: o individualismo e a propensão ao espetáculo (Id. *ibid.*: 108).

Aliás, o piano parece ter sido o meio de execução musical mais identificado com o século XIX. O instrumento que terminou o século pouco tinha a ver com aquele que o havia iniciado. “Era imensa a diferença entre os primeiros pianofortes e os poderosos pianos Steinway de fins do século.” (Balzi apud Gonçalves 1995: 107-8) As mudanças do piano, no que diz respeito à sua mecânica — a tábua harmônica, a armação metálica de fixação das cravelhas, o sistema de proteção do jogo de martelas, os pedais, a extensão do teclado — não ficaram para trás no curso intenso das transformações de toda ordem que acompanharam e

redesenham o processo de globalização do capital (Id. *ibid.*: 107-8). Muito mais potente, o piano ajudou a inaugurar uma nova fase da relação intérprete-público, caracterizada pelas grandes platéias, em apresentações realizadas em amplos espaços, onde a exibição passava a ser a chave do trabalho musical, o que demandava uma *performance*, uma teatralização da execução.

Para Janice Gonçalves, a “pianolatria” é um produto típico do século XIX, e não uma exclusividade carioca ou paulistana. Além disso, para a autora, teve âmbito internacional “não só porque internacional foi a circulação de instrumentos, como também a circulação dos virtuosos” (Id. *ibid.*: 111-2). Para ficar em apenas dois exemplos, em São Paulo aportaram, em 1889, Louis Moreau Gottschalk, que executou um conjunto de composições suas de grande virtuosidade, entre elas a *Grande fantasia sobre o hino nacional brasileiro* e, um pouco antes, em 1866, o virtuose português Artur Napoleão, que se apresentou no Teatro S. José com um programa que, segundo Carlos Penteado de Rezende, “incluía somente fantasias sobre motivos de óperas em voga” (Rezende 1954a: 262), (Id. 1954b: 251).

Causando imenso *frisson* junto ao público, tiveram projeção ainda outros gêneros tipicamente virtuosísticos, como as variações, os *allegro di bravura*, os caprichos, as batalhas (Gonçalves 1995: 105). Levy escreveu, nesses gêneros, *Valse caprice op. 5*, *Impromptu-caprice op. 1*, *Il guarany op. 2* e *Fosca op. 3*, estas últimas, fantasias sobre temas de óperas de mesmo nome de Carlos Gomes. Além disso, vale mencionar um concerto no qual participou o jovem compositor, que era também considerado um virtuose em seu tempo. Nesse evento, organizado por Luis Maurício, um dos professores do jovem Levy, “em benefício dos variolosos”, Alexandre executou, “*Vêpres Siciliennes*”⁵⁹, fantasia para piano a quatro mãos”, em companhia de Emilio Pons, filho do importante professor de piano da capital, Eduardo Pons. Faziam parte do programa, ainda, árias e duetos de óperas italianas e mais algumas transcrições de óperas para dois pianos e oito mãos (Araújo 1991: 41).

A bem da verdade, o caso da pianolatria no Brasil assumiu um caráter quase que epidêmico. Mário de Andrade “bronqueado com a moda imperial de tocar piano, [...] assinala que nessa época viajantes estrangeiros começam a topar com os instrumentos em fazendas situadas ‘cem léguas, interior adentro, transportados a ombro de negro’” (Alencastro 1997: 49), (Andrade 2003 [1ª ed. 1944]: 167). A profusão de pianos pelo Brasil tem sua explicação relacionada ao fim do tráfico negreiro. Nesse período, “ocorre um retorno das divisas obtidas nas vendas de produtos de exportação e até então reservados à compra de

⁵⁹ Refere-se à ópera *As vésperas sicilianas* de Giuseppe Verdi (1813-1901).

africanos”. Nota-se, então, de imediato, o efeito na balança comercial e na balança de pagamentos do Império. Por exemplo, do quinquênio de 1845-1850 até o de 1850-1855, “constata-se que o valor das importações no Rio de Janeiro cresce uma vez e meia” (Alencastro 1997: 37). O piano, assim como toda sorte de mercadorias de consumo, deveria estar incluído em artigos classificados como “não especificados”, sendo que entre os dois quinquênios citados, este item cresceu sete vezes em valor (Id. *ibid.*: 37).

O piano vira uma espécie de mercadoria-fetiche dessa fase econômica, registrando-se no período até mesmo casos de compra nos quais o instrumento não foi jamais utilizado. Para Alencastro, esses dados ilustram o fato do piano dar *status*, uma vez que tinha virado moda, tornando-se uma espécie de presságio da modernidade brasileira,

anunciando os 25 anos, a maioria efetiva de Pedro II, o fim da africanização do país e da vexaminosa pirataria brasileira, o prenúncio de outros tempos e dos europeus que iriam imigrar para ocidentalizar de vez o país. Porque o Império iria dançar ao som de outras músicas. (Id. *ibid.*: 47)

Isto porque os demais instrumentos, como a flauta, rabeca, violão, harpa, cítara e mesmo o cravo, já estavam pautados, de longa data, pelos ritmos afro-brasileiros. Os anos 1850, com o aumento das importações de pianos, marcam uma virada na história da música e das danças imperiais (Id. *ibid.*: 45-6).

No caso de São Paulo, Rezende destaca que no período de 1860-1870, “em tôda a parte se encontrava um diletante, moço ou moça, capaz de enfrentar a incógnita das frias teclas de marfim” (Rezende 1954b: 187). E num longo artigo de 18 de maio de 1875, publicado na *Província de São Paulo*, França Júnior, comparando a cidade que conhecia quando lá esteve como estudante de Direito, com a que encontrara em 1875, assim escreve:

A música tornou-se uma mania tal neste torrão dos Amadores Buenos, dos Feijós e dos Andradas, que muito em breve teremos o dissabor de vê-lo estourar como uma cigarra em calma manhã de estio. Canta-se em italiano e espanhol, e daqui a alguns dias a musa garrida de Offenbach virá casar os *couplets* das suas canções às melodias de Verdi e aos mimosos trechos de Gastambide. Quem te viu e quem te vê, meu dileto São Paulo! Outrora cantavas ao luar, na doce língua de teus avós, ao som do violão plangente. E se um ou outro piano acordava-te os ecos adormecidos, era para fazer ouvir a polca do Rosas ou uma singela *schottisch*. Carlos Gomes não havia sonhado ainda os louros do Guarani. Cantava-se no teatro, pelas ruas e nas repúblicas o seu famoso Hino Acadêmico dedicado à mocidade — “branca nuvem de róseo porvir”, na bela frase de Bittencourt Sampaio. Hoje não se ouve mais a viola do caipira a soluçar tristes endexas. Teus pianos tornaram-se uma epidemia como a bexiga⁶⁰, e executam no rigor do termo, músicas de Bellini, Flotow, Verdi, Mayerbeer [sic], Hallevy[sic], o vasto repertório enfim de todas as escolas. És uma verdadeira pianópolis. Finalmente teu luxo subiu ao ponto de sustentar duas companhias de canto: uma na língua suave e harmoniosa em que Petrarca escreveu sonetos, Tasso um poema e Dante a glória de um povo: outra no idioma

⁶⁰ Outro nome para a varíola.

faceiro de Cervantes e Lope de Vega! Piscas um olho a Dona Sol e outro a Francesca de Rimini. Adormece duas vezes por semana entre o bolero e uma tarantela e amas a habanera com o mesmo entusiasmo com que aplaude a cavatina. Quem te viu e quem te vê São Paulo (França Júnior apud Araújo 1991: 83-5).

As “duas companhias de canto” citadas por França Júnior, uma italiana e outra espanhola, ilustram um fato inédito na capital paulista. Pela primeira vez na história da cidade de São Paulo estiveram presentes dois grupos musicais simultaneamente. No ano de 1875, a cidade foi “assolada” por “uma espécie de febre lírica”, segundo afirmaram a redação da *Província de São Paulo* e do *Correio Paulistano* (Id. *ibid.*: 82).

A constatação da presença marcante e crescente da ópera, além do vivo interesse pela música para piano, com manifestações de culto ao virtuose compondo o quadro da música culta em São Paulo, permitem vislumbrar no posicionamento engajado de Levy, sobretudo nos anos 1889-1890, período em que foi articulista do *Correio Paulistano*, vários indícios de suas preocupações modernizadoras. Em ascensão desde meados dos anos 1850, como vimos, o piano, que foi tido desde então como um “instrumento” de modernidade no Império, para Levy, após o seu regresso da Europa, em 1887, no entanto, começa a despertar menos interesse do que no início de sua carreira musical. Afinal, o processo modernizador precisava caminhar.

É assim que, parece-nos, deve ser vista a mudança de perspectiva de Levy em favor da música orquestral. Daí para frente, ao assumir uma nova plataforma de modernidade, o compositor agrega ao seu “evangelho” um novo “apóstolo”: Wagner. Aliás, faz-se necessário nesse ponto revelar que o vocábulo “moderno”, bem como suas variantes, aparece de forma quase obsessiva nos artigos de Levy. Nota-se também na leitura de seus textos, que na defesa que faz da necessidade de atualizar a música de São Paulo com a música européia, Levy vem sempre em socorro do repertório e dos compositores que ele julga “modernos”. Nesse sentido, suas críticas jornalísticas permitem esclarecer um pouco mais de seus ideais modernizadores em relação às duas questões: ópera e virtuosismo.

Primeiramente em relação à ópera, Levy parece dividir o repertório em dois grupos: um moderno e outro decadente. Na crítica de 29 de junho de 1890 intitulada *Concerto Bosio*, Figarote comenta sobre o pianista, compositor de óperas e música sinfônica e também afinador e consertador de pianos Ettore Bosio, italiano, residente há dois anos em São Paulo e ex-aluno do Lyceu Musical de Bolonha, sob a direção do “célebre Martuci” (Figarote 13 jun. 1890: 2). Para Figarote, “Ettore Bosio tem talento e muito mesmo”, e mais do que isso “é um reformador”. Ao comentar o programa, em que figuravam composições de

Bosio, o crítico musical destaca de forma positiva a “harmonização sempre interessante e às vezes, completamente nova”, além da própria forma de algumas composições, para Figarote “um tanto nova”. A propósito da peça que encerra o programa, a “marcha triumphal extrahida da opera Coppa D’Oro para 8 mãos” — que para sua execução reuniu além de Bosio, o professor Chiaffarelli e o distinto casal Conde e Condessa Roswadowski — e demais obras do autor, Figarote observa:

[...] suas composições pertencem ao genero italiano *porém ao italiano bom, moderno e são*; a esse *italiano* que é hoje cultivado por poucos, por muito poucos mesmo; por aquelles que mais tarde com justiça se proclamarão os reformadores da hoje decadente musica italiana (Figarote 29 de jun. 1890: 2). [grifos do autor]

No plano dos compositores de ópera europeus, Figarote enfatiza também a importância do “malgrado Bizeth”, “chefe da moderna escola francesa aquele a quem devemos hoje grande parte da reforma evolutiva musical”⁶¹ (Figarote 22 abr. 1890: 2).

O caso do virtuosismo em Levy, parece-nos, é um pouco mais complicado. Já tínhamos identificado anteriormente uma fissura entre Levy e Figarote no que diz respeito ao posicionamento em relação ao “popular”. Aqui, caberia destacar de que modo essa fissura se manifesta com relação à virtuosidade.

Apesar de ter escrito inúmeras peças dessa natureza, enquanto crítico musical, Levy assumirá uma posição mais crítica em relação a elas. No já citado artigo sobre o pianista Emilio Pons, “filho de Eduardo Pons, professor conhecido e considerado entre nós”, apesar de uma apreciação positiva do concerto, Figarote chama a atenção dos leitores:

De prime abord, na phrase dos francezes, não podemos dizer que o repertório do joven pianista seja selecto, visto não conter nomes mais respeitaveis que os de Gottschalk, Thomé e Ketten que são, não diremos máus compositores, porém, compositores para *dilettanti* e, para serem ouvidos em salão por pianistas de menor importância (Figarote 25 maio 1890: 2).

Não é demais lembrar aqui o conselho de Figarote para que o pianista Pons execute proximamente um “bom programma”, onde o público possa ouvi-lo executar “uma *Sonata* de Beethoven, um trecho de Schumann ou mesmo um simples *Nocturno* de Chopin”. Assim como o Pestana de Machado de Assis, Figarote pode ter alguma condescendência com o gosto mais fácil, mas não abandona seu “evangelho” nunca. Visualizando essa crítica a um pianismo fácil em detrimento a um de maior substância musical, de novo a “arte” frente ao

⁶¹ Com este comentário se torna mais claro como o conceito de “história” em Levy assume uma concepção evolutiva, dado que o aproxima da “geração de 1870”.

“passatempo”, torna-se imediato perceber na atitude de Levy um antecedente de Mário de Andrade. No fundo, Levy está fazendo, ao seu modo, uma crítica *avant la lettre* à pianolatria.

A ambigüidade da posição de Levy situa-se justamente no fato de ter se deixado seduzir inúmeras vezes, enquanto compositor, pela exuberância das passagens virtuosísticas, talvez estimulado pela possibilidade de executá-las bem, como pianistas de largos recursos, afirma Luiz Heitor. Nesse sentido, com muita perspicácia, a pianista Marina Brandão, que gravou várias composições de Levy, percebeu no já citado *Allegro appassionato* uma certa artificialidade nos últimos compassos. Para a pianista, a peça bem poderia finalizar antes desse trecho final, sem qualquer prejuízo para o equilíbrio de sua estrutura formal. O acréscimo de Levy, insiste Marina Brandão, indica uma clara preocupação do compositor em acentuar o caráter de brilhantismo e virtuosidade da peça (Brandão 2007: entrevista).

Um último exemplo que ilustra algumas das tensões entre Levy compositor e crítico é a peça para piano solo chamada *Valse caprice*, op. 5, de 1882. Na valsa, Levy aproveita alguns motivos e idéias musicais de pelo menos duas valsas de Chopin, sobretudo a *Valsa do minuto* e a *Valsa* op. 42 n° 5 em lá bemol maior. Levy, então, explora, a exemplo do compositor polonês, as inúmeras possibilidades do piano. A dificuldade técnica imposta à execução dessa peça acabou merecendo uma pequena reprimenda do compositor Carlos Gomes, grande amigo da família e admirador do talento dos irmãos Levy. Em carta a Luís, irmão mais velho de Alexandre e também uma espécie de tutor musical seu, Carlos Gomes, já residente em Milão, diz:

Recebi pelo Ricordi as últimas composições do Alex: *3 Improvisations* e *Valse caprice*. Agradeço o oferecimento do autor. Noto que Alex tem feito muitíssimos progressos e me admira que, na sua idade, possa conceber melodias de gênero tão sério e pouco vulgar como o 1° número das *3 Improvisations*. Admiro e aprecio muito a variedade de pensamento destas 3 peças. A valsa não é má, porém noto (torcendo um pouco o meu focinho) a tendência que o Alex tem, escrevendo peças que só ele, você, Rubinstein⁶² podem tocar! Noto também aquela ginástica da matemática musical nas primeiras notas da página 6^a da valsa! Para que isso? (apud Senise 1980: 6)

Tudo indica que Levy, voltando da Europa em 1887, tenha abandonado gradativamente as suas idéias iniciais, preocupando-se, doravante, sistematicamente com seu projeto de modernidade. Para isso acabou enfatizando, como crítico musical, a ópera “boa e sã”, ou seja, a moderna, e o cultivo da música para orquestra. Quanto à música para piano, era melhor evitar aquela de pretensões somente virtuosísticas. Nesse sentido, prosseguia a

⁶² Anton Rubinstein (1829-1894) pianista e compositor russo que encantou a Europa com suas execuções.

vigência dos mestres europeus que, clássicos ou românticos, continuavam “modernos” enquanto “pedagogia” do “bom gosto” musical.

2.4.3 O fomento da vida musical

Em estreita ressonância com as transformações urbanas que se processavam na cidade de São Paulo, também o universo musical, sobretudo no último quartel do século XIX, vai passar por um forte e acelerado processo de mudanças. Acompanhando as tendências verificadas num plano mais amplo — ecletismo, cosmopolitismo, transformações na infraestrutura, presença da perspectiva e pretensões civilizatórias nas iniciativas da elite urbana — a difusão, produção e recepção da música na capital vão se encaminhar na direção de seu fomento e de sua institucionalização. Simbolizando de certo modo o ponto alto desse processo de rápidas e profundas mudanças se destacam dois marcos importantes: a inauguração do Conservatório Dramático e Musical em 1904 e a fundação do Teatro Municipal em 1911.

Em relação à periodização das atividades musicais na capital, caberia destacar que, se até a década de 1860 o ritmo de mudanças ainda se apresentava de modo lento, como que preludiando o período seguinte, a partir do último quartel do XIX, será notável o conjunto de transformações nos meios de produção e difusão da música na cidade. São Paulo, até então marcada por seus aspectos rurais, deu um salto importante no sentido de sua urbanização, devido, como vimos, à expansão da rede ferroviária que, por sua vez, acompanhava o surto cafeeiro do interior da província. Como consequência do processo de crescimento urbano, em todo o período que corresponde às últimas décadas do século XIX até os primeiros anos do XX, acompanhando tendência mundial, despontam e “multiplicam-se os espaços de lazer e entretenimento popular, inclusive aqueles onde a atividade central era a música” (Moraes 2004: 601-2).

Em São Paulo, os setores mais abastados começam a dispor de uma infra-estrutura musical assegurada, sobretudo, pelos teatros que inaugurados desde meados do XIX. Nesses espaços, de entretenimento pago, a elite paulistana pode usufruir grande variedade de gêneros entre óperas, operetas e zarzuelas. Organizavam-se também nessas casas revistas musicais, concertos, além de espetáculos dramáticos e cômicos (Id. *ibid.*: 602).

Assim, para atender à crescente demanda pela música culta, de gosto europeizado, tornou-se necessário, de um lado, institucionalizar o ensino musical, gerando os recursos humanos necessários à difusão de música e, de outra parte, prover os recursos necessários

para a construção de um espaço adequado às apresentações mais especializadas, ou seja, um teatro para óperas.

Uma das principais carências da educação musical paulistana, até então nas mãos de professores particulares, era prover um quadro de artistas suficiente para acompanhar a demanda crescente por entretenimento; procura que chegou a configurar, por essa época, conforme lembra Vitor Gabriel de Araújo, verdadeira “febre” (Araújo 1991: 81-3). Até então, a maior parte das companhias dramáticas e musicais vinha do Rio de Janeiro e do exterior, o que não impedia que, eventualmente, fossem incluídos nas suas apresentações, alguns músicos locais (Moraes 2004: 602). Para citar um exemplo desse “intercâmbio” musical, lembramos do concerto realizado por Gottschalk em São Paulo em 1º de setembro de 1869, no qual participou Louis Maurice. O professor, que segundo Carlos Penteado de Rezende tinha sido discípulo de Schulhoff na Europa, fixou residência na paulicéia no mesmo ano de 1869. Para Rezende, “o fato de tocar com Gottschalk prova o seu merecimento” (Rezende 1954b: 251-3).

Aproveitando o caso do professor Maurice, não devemos esquecer que, de modo geral, a atuação dos profissionais da música, geralmente chamados “professores”, era marcada pela abrangência e pelo dinamismo. Em vista das inúmeras dificuldades oferecidas pelo incipiente meio artístico da capital, esses músicos assumiam simultaneamente vários compromissos profissionais, mesmo os que estavam relacionados exclusivamente ao universo da música. Para citar apenas três exemplos do ecletismo e engajamento dos “professores” da arte dos sons, lembramos os casos de Gabriel Giraudon, professor de piano e canto, pianista, cantor, regente, compositor, além de ter estado à frente da organização e administração do Cassino Paulistano; Emílio Eutiquiano Correa do Lago, compositor, professor de piano, regente, vendedor de partituras; Eduardo Pons, cantor, flautista, professor de canto e flauta, compositor e comerciante de partituras e instrumentos musicais; e finalmente, o próprio Alexandre Levy, compositor, pianista, regente e diretor de concertos de clubes musicais (Gonçalves 1995: 177-8). É interessante notar como esses músicos atuavam em diversas frentes, o que deve ter significado, conseqüentemente, atuar em ambientes sociais bastante diferentes.

É paradigmático, a propósito, o caso de Giraudon. A própria chegada dele a São Paulo bem ilustra seu ecletismo. Segundo Rezende, em fins de agosto estreou no teatrinho do Pátio do Colégio uma “Companhia Bufa Francesa, que antes de chegar à capital paulista dera espetáculos no Alcaçar da Corte” (Rezende 1954a: 252). Essa trupe trazia no elenco os

artistas “Mrs. d’Hôte e Noury, Mmes. Pauline Lyon e Celine Dulac, e, como regente da orquestra, um músico de categoria, Mr. Gabriel Giraudon” (Id. 1954b: 114).

Para Rezende, o repertório da companhia era constituído exclusivamente de músicas ligeiras e brejeiras como os *vaudevilles*, canções e operetas em um ato de Offenbach e Léo Delibes, cantados em francês. “Tal gênero atraía, seduzia as platéias ingênuas pela malícia e licenciosidade dos cantos e pelo caráter sensual das roupas e danças apresentadas pelas atrizes.” (Id. *ibid.*: 114)

Apesar dos componentes, digamos, “extra-musicais” desses eventos suscitarem reações conservadoras entre a população paulistana, Levy, que freqüentemente adota um tom de humor nas suas críticas, soube compreender com muito senso de oportunidade o fascínio que algumas artistas exerciam sobre o público. Num conjunto de artigos escritos sobre a “Companhia Hespanhola de Zarzuelas”, entre 10 a 31 de dezembro de 1889, Figarote, assim como o restante do público masculino, mostra como se deixou encantar pela *hermosa* sra. Plá. É bem verdade que as zarzuelas apesar de bastante populares se distinguiam das operetas e *vaudevilles* do Alcazar Lírico Francês, título com o qual se batizava a casa do Rio a partir de 1862 que, como informa Vincenzo Cernicchiario, “se destinava mais às representações da baixa indústria musical sobre os baixos instintos humanos, do que às distrações instrutivas, morais e amenas”⁶³ (Cernicchiario 1926: 294). [trad. nossa] De qualquer modo, vale destacar o sucesso da artista espanhola, na opinião de Figarote:

Conseguiram agradar os srs. *Abella* (barítono), *Mori* (tenor) e a sra. *Plá*, artista graciosa, possuindo voz fraca, porém, tendo a atenuante de ser uma *muy guapa muchacha*.

Desta última qualidade o público fez-lhe jus, chamando-a, por vezes, ao proscênio⁶⁴ e aplaudindo-a sempre.

A sra. *Cuaranta*, apesar de um tanto *quarentona*, saiu-se bem.

É fora de dúvida que a presente companhia veio dar cobro às noites fastidiosas da Paulicéia, e, se todos pensarem como nós, é natural que o São José esteja sempre cheio daqueles que se enternecem por um *salero* ou uma *jota* dançada pela *hermosa Plá* (Figarote 10 dez. 1889: 2). [grifos do autor]

E em outra crítica, Figarote anuncia que:

Para amanhã, mui acertadamente resolveu a empresa, anunciar a *Cadix*, peça que obteve grande êxito e onde a sra. Plá mostra-nos que, si não tem pacto firmado com o demonio, sabe por si só enfeitar todo aquelle que tem orgulho de conhecer um pouco de esthetica physico-

⁶³ Conforme informa o historiador da música italiano que viveu longos anos no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro: “É noto del resto, che sotto il falso titolo di Alcazar lírico francese, titolo di cui si orna nel 1862, l’Alcazar si destinava più alle rapresentazioni della bassa industria musicale sui bassi istinti umani, che alle distrazioni istruttive, morale e piacevoli.”

⁶⁴ Proscênio: Palco, cena.

feminina, e deixar sempre os espectadores presos por um só de seus olhares bregeiros. (Id. 14 dez. 1889: 2)⁶⁵. [grifo do autor]

Entretanto, não foi só de música ligeira que se ocupou o professor Giraudon. Para Janice Gonçalves, o mestre francês teria sido representante de escola de interpretação mais vinculada a valores tradicionais como comedimento, descrição e precisão, tendo sido partidário de uma vertente mais clássica de interpretação. Pensando na oposição entre exibicionismo versus comedimento, compreendemos que bem pode ter sido a figura de Giraudon a influenciar em seu aluno Alexandre Levy a perspectiva crítica que este nutria em relação aos gêneros virtuosísticos, como apontamos. Além disso, as qualidades musicais de Giraudon teriam cativado para si o respeito da sociedade paulistana. Nesse sentido, em artigo do *Correio Paulistano* de 14 de agosto de 1862, Rautona assim observava:

Se quizerdes um pianista que execute contorsões de Hercules, que arrebente cordas, esmigalhe o teclado e faça em pedaços os *pedaes*, não vades ouvir Giraudon. Elle pertence á essa escola, que nós estimamos, dos que tocam com a alma, dos que dão som á tecla á sua vontade, dos que conseguem a dificuldade vencida, com o perfeito do dedilhar e a sciencia do piano, e tudo isso com tranqüilidade sem movimentos descontrolados, sem sobressaltos, e sem anceios inexplicáveis, para quem tem dous dedos de inteligencia musical (apud Gonçalves 1995: 106). [grifo do autor]

Diante do perfil que levantamos para Giraudon, torna-se difícil não vê-lo como um exemplo de “intermediário cultural”⁶⁶ oscilando entre mundos distintos, de uma parte, a alta interpretação pianística, de gosto refinado e elitista e, de outra, a música ligeira dos *vaudevilles* e operetas, seguramente de apelos muito mais populares. Esse dado nos parece importante para compreender, dentro do incipiente ambiente da música séria em São Paulo e intensas transformações sócio-culturais, a riqueza do processo de trocas culturais que então se processava.

O quadro das iniciativas pedagógicas de São Paulo que estamos tentando traçar não poderia se completar sem a identificação do tom civilizatório presente, sobretudo, na defesa

⁶⁵ Nessa mesma linha, ver também os artigos dos dias 12, 14 e 31 de dezembro de 1889.

⁶⁶ A propósito do conceito de “intermediário cultural”, Michele Vovelle assim se manifesta: “Posso logo afirmar que é em termos dinâmicos que entendo o intermediário cultural, como seu próprio nome sugere, transitando entre dois mundos. O mediador cultural, nas diversas feições que assume, é um guarda de trânsito (me perdoem este deslize em uma metáfora duvidosa). Situado entre o universo dos dominantes e dos dominados, ele adquire uma posição excepcional e privilegiada: ambígua também, na medida em que pode ser visto tanto no papel de cão de guarda das ideologias dominantes, como porta-voz das revoltas populares. Em outro plano, ele pode ser o reflexo passivo de áreas de influência que convergem para sua pessoa, apto todavia a assumir, dependendo das circunstâncias, o *status* de um ‘logoteta’, como diz Barthes e o percebera A. Breton, criando um idioma para si mesmo, expressão de uma visão de mundo bem particular.” (Vovelle 1991: 214-5) Como se vê, o “intermediário cultural” representa um conceito particularmente útil para compreender os processos de aculturação e de trocas culturais, fenômenos que, como temos observado até aqui, é amplamente verificável na São Paulo do último quartel do XIX.

que os órgãos de imprensa faziam da importância do aprendizado musical. Aliás, é preciso destacar, de modo geral, que o desenvolvimento da imprensa diária foi importante para o universo musical erudito paulistano, servindo como uma espécie de intermediário entre o público e os produtores, professores e comerciantes. É preciso ainda destacar que jornais como o *Correio Paulistano* (1854), o *Diário de São Paulo* (1865) e a *Província de São Paulo* (1875) tratavam apenas da “boa música” e só raramente daquela que ocorria de modo informal nas ruas e festas; “e, quando se dignaram a se manifestar a esse respeito, sempre foi em tom de crítica e recusa” (Moraes 2004: 596).

Talvez fosse em função de sua perspectiva civilizatória em relação aos ritmos populares que o jornal *A música para todos* ao republicar o *Tango brasileiro* de Alexandre Levy, em 1898, tenha repetido o comentário impresso no *Diário popular* de 5 de abril de 1890, que publicou a peça pela primeira vez:

É um tango delicado e gracioso, apartando-se das normas vulgares e acanhadas, que, si ficam bem em operetas bregeiras, destoam ouvidas em salões. O maestro Levy compo-o certamente a scismar nas mãosinhas aristocraticas e finas que o terão de executar (apud Gonçalves 1995: 194).

Entretanto, muito se engana o articulista, pois, segundo analisou Gerard Béhague, movido pela preocupação de reconhecimento enquanto música nacional, Levy aproximou-se notavelmente das tais formas populares, sobretudo do maxixe, manifestando em seu *Tango* significativa influência de Antonio Callado. Por isso, é preciso frisar que das *Variações sobre “Vem cá, bitu”* para o *Tango*, o “popular” assume na obra do compositor um “lugar” mais privilegiado.⁶⁷

E para encerrar a questão, no que diz respeito às preocupações pedagógicas da imprensa paulistana, é interessante destacar a preocupação desses órgãos de imprensa com o

⁶⁷ Sobre o Tango, Behague acrescenta: “Published by the local newspaper *Diário Popular*, the *Tango Brasileiro* is a short piano piece whose popular appeal resulted primarily from the attempt to recreate the atmosphere of the tango.” [Publicado pelo jornal local *Diário popular*, o *Tango brasileiro* é uma curta peça para piano cujo apelo popular resultou fundamentalmente da tentativa de recriar a atmosfera do tango.] Quanto às origens desta dança o autor esclarece: “The tango had the same basic rhythm pattern as the habanera, but was slightly faster in tempo and used variants of the syncopation which also defined the general pattern of the maxixe. The tango, therefore, underwent rhythmic transformations under the influence of the maxixe to such an extent as to make it impossible to differentiate between what was then called ‘Brazilian tango’ and ‘maxixe’”. [O tango tinha o mesmo padrão rítmico que a habanera, porém era levemente mais rápido no andamento e usava variações da síncopa que também definiam o padrão geral do maxixe. O tango, dessa forma, sofreu transformações rítmicas sob a influência do maxixe em uma tal medida que se tornou impossível diferenciá-lo do que foi então chamado de “tango brasileiro” e o “maxixe”.] Finalmente, Béhague afirma que: “These changes are exemplified in Levy’s *Tango* by variations of the basic habanera formula ♩ ♩ into ♩ ♩ ♩ ♩ or ♩ ♩ already present in Callados’s polkas.” [Essas modificações são exemplificadas no *Tango* de Levy por variação da fórmula básica da habanera, ♩ ♩ para ♩ ♩ ♩ ♩ ou ♩ ♩ já presente nas polkas de Callado.] (Béhague 1971: 21)

público feminino. A música era considerada peça importante na educação das “moças de família”. De acordo com modelos vigentes “o estudo da música moldava a boa índole com base na disciplina e na sensibilidade” (Id. *ibid.*: 193). Talvez por isso a escolha das mãozinhas femininas para resguardar o *Tango*, afinal, a despeito do que indicava o nome, era música séria.

Enfrentando os problemas do gosto musical dos paulistanos ainda por se formar na “boa música” e também as instabilidades e falta de especialização do ensino exercido por professores particulares, a sociedade paulistana vai se mobilizando em busca da institucionalização do ensino musical, esforço que culminou com a criação do Conservatório Dramático e Musical em 1904. Sob a direção de Pedro Augusto Gomes Cardim, o conservatório começou a funcionar precariamente em 1904, até que dois anos mais tarde foi inaugurado oficialmente, culminando com a sua transferência para prédio próprio, localizado à Avenida São João, no ano de 1909 (Moraes 2004: 602-3). Importante para a formação da elite musical paulistana e do país, destacaram-se entre seus alunos Mário de Andrade, que também foi professor da instituição, Dinorá de Carvalho, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Oneyda Alvarenga e Rossini Tavares de Lima (Id. *ibid.*: 603).

Outra herança paulistana que precisou ser superada foi a falta de um teatro com estrutura moderna, equipado para as apresentações de ópera. Importantes espaços de difusão da música culta, apareceram nos últimos 30 anos do século XIX alguns teatros como o São José I (1876), o Santana (1898), o Polytheama (1892), o Colombo (1908) e o novo São José (1909). Convém não esquecer, na cronologia dos teatros da capital, a pioneira Casa de Ópera, construída no Largo do Pátio do Colégio, e “na qual, em 1822, o padre Ildefonso Xavier Ferreira havia aclamado D. Pedro o primeiro rei do Brasil” (Rezende 1954b: 182). O espaço que abrigava todo tido de eventos, dos oficiais aos populares, resistiu até 1870, quando foi demolido. Aliás, a sua demolição denuncia duas tendências que se afirmaram durante todo o XIX na capital: em primeiro lugar, a dessacralização da música e em segundo, a especialização das apresentações da música culta.

Coroando essa trajetória de modernização musical está a inauguração do Teatro Municipal. Apesar do número razoável de teatros, inclusive com boa acústica e capacidade para espectadores — o S. José I, por exemplo, possuía mais de 1.600 lugares — “a maioria mantinha estrutura acanhada, precária e em nenhum deles tinha um fosso adequado para apresentações de grandes óperas com diversos atos” (Moraes 2004: 603).

Os teatros da época em São Paulo, em sua maioria, pertenciam e eram geridos pela iniciativa privada. Com o Municipal verifica-se a entrada em cena do poder público na participação do fomento da cultura musical, nesse caso, de elite. Desde o final do século XIX, a Câmara e a administração Municipal pretendiam criar um teatro com estrutura moderna. Porém, foi somente em 1903 que, resolvidos os problemas administrativos, se lançou a pedra fundamental para a sua construção. Foi necessário, inclusive, desapropriar o terreno situado ao lado do Viaduto do Chá. Assim, em 1911, com a apresentação da ópera *Hamlet* de Ambroise Thomas, foi inaugurado o Theatro Municipal da Cidade de São Paulo (Id. *ibid.*: 603). “A partir desse momento, o Municipal, com a grandiosidade e luxo correspondente à riqueza gerada pelo café, e com seu grande palco capaz de receber qualquer companhia lírica estrangeira ou grande orquestra, tornou-se o pólo central das atividades artísticas e musicais da Cidade.” (Id. *ibid.*: 603)

Ainda no que diz respeito à difusão da música culta, atuaram paralelamente aos teatros alguns clubes e salas musicais. Devido às suas características físicas, esses espaços se especializaram na divulgação, sobretudo, da música de câmara e de pequenas orquestras. Entre eles destacam-se o Club Haydn, de 1883, de iniciativa da família Levy. Em 1884 surgiu o Club International fundado por Francisco Archer Upton. O Club Musical 24 de Maio, o Club Mozart e a Sociedade Ceciliana seguiram a mesma tendência. Destacaram-se ainda, em iniciativas parecidas, o Club Germânia, o Circolo Italiano e o Ginástico Português, que entre suas atividades, em geral bastante variadas, “ofereciam apresentações musicais originárias de seus países à comunidade de filiados” (Id. *ibid.*: 602).

Quanto ao Club Haydn, especificamente, em função da repercussão que alcançou devido ao empenho e engajamento de Alexandre Levy, deixamos a discussão sobre ele para o próximo capítulo. A atuação do compositor junto a essa agremiação musical ilustra, de modo emblemático, o papel que a música ocupou como verdadeira missão para Levy em São Paulo.

Outros elementos foram também fundamentais para a difusão musical em São Paulo, como as casas de partituras e instrumentos musicais. A propósito, entre as características desses estabelecimentos a que mais se destaca, possivelmente, é o ecletismo, não só em relação aos produtos comercializados, mas também às suas próprias funções musicais. Nesse sentido, é interessante notar, primeiramente, que para a grande maioria dos estabelecimentos musicais, o comércio de partituras e instrumentos musicais estava associado ao comércio simultâneo de outras mercadorias, como acontecia com a Casa Levy, que iniciou suas atividades como casa de jóias. Poderíamos citar ainda como exemplos os estabelecimentos de

Henrique Fox, que comercializava também instrumentos cirúrgicos, e o de Ricardo Matthes, que se destacava pela venda de objetos de armarinho e “fogões econômicos”. De modo diferenciado, destacam-se no período dois estabelecimentos pioneiros na atuação exclusiva dentro do universo musical: o Gabinete Musical de Emygdio Júnior e, mais para o final do século, a Casa Apollo, que se destacou, sobretudo, pela grande variedade de instrumentos e materiais para bandas marciais (Gonçalves 1995: 120-1). Parece também que no quesito variedade, não nos esquecendo de incluir as partituras, essas lojas acompanhavam a tendência manifestada entre os professores, que, como vimos, eram bastante ecléticos.

Quanto à Casa Levy, foi a partir dos anos 1890, quando os filhos de Henrique Luis — Maurício, Luís e Alexandre — assumiram o estabelecimento, que a casa se voltou exclusivamente ao mundo da música (Moraes 2004: 597).

Também ecléticas foram as atividades musicais desempenhadas por essas casas de música fora do âmbito da venda de partituras e instrumentos, e nesse caso, novamente, se destaca a Casa Levy, que desempenhou também atividades de edição musical e conservação de instrumentos. Janice Gonçalves aponta que Henrique Luís conseguiu criar, com o correr dos anos, uma ampla teia de relações pessoais, o que significou para o seu estabelecimento funcionar como uma espécie de agência informal de empregos e, ao mesmo tempo, uma central de informações. Muitos professores recém-chegados à capital, incluindo-se aí até professores de línguas, ao comunicarem seus serviços através de anúncios em jornal, advertiam os interessados para se dirigirem à Casa Levy, caso desejassem obter maiores informações. Parece também que a maioria dos profissionais que procuravam auxílio no citado estabelecimento eram os estrangeiros (Gonçalves 1995: 122).

De outra parte, a Casa também foi importante ao funcionar, no ambiente incipiente da capital, como espaço para audições musicais. Figarote nos conta, em artigo de 1º de junho de 1890, que “ante-hontem à noite no salão da Casa Levy” foram ouvidos “os srs. Toboso e Orozco, guitarristas hespanhóes, que alcançaram verdadeiro sucesso no Rio de Janeiro e ultimamente em Santos [...]” (Figarote 01 jun. 1890: 2). O crítico que apoiava e estimulava a prática de concertos como elemento decisivo para a formação do gosto musical paulistano, conclui o artigo agradecendo à Casa Levy e chamando a atenção para o concerto do duo de “guitarristas” a ser realizado no dia 7 de junho no “Congresso Gymnastico Portuguez” (Id. *ibid.*: 2).

De outra parte, a análise das atividades musicais realizadas pelas casas de música de São Paulo permite compreender e ainda ilustrar o gosto europeizado dos consumidores paulistanos. Investindo na divulgação de suas atividades através de anúncios de jornal, propaganda que só perdia para a da Casa Garraux, a Casa Levy dava ênfase, sobretudo, à “novidade” do seu grande sortimento de partituras. Segundo os anúncios, as mesmas estavam sempre “acabando de chegar” do Rio ou da Europa (Gonçalves 1995: 122). Insistindo ainda no gosto europeizado dos paulistanos, torna-se oportuno ilustrar as estratégias usadas para a venda de instrumentos. Tomando como exemplo o comércio pioneiro de J. J. Oswald, pai do compositor Henrique Oswald, notamos que para vencer as dificuldades de venda de um instrumento caro como o piano e também do seu “número bastante restrito de possíveis compradores”, além das possibilidades de pagamento à prazo, o comerciante apelava para a qualidade dos instrumentos. Nesse sentido, nos anúncios de jornal, enfatizava-se o seguinte princípio: “o que era de qualidade era europeu (daí a urgência em identificar o instrumento pela sua procedência inglesa, francesa ou alemã)” (apud Gonçalves 1995: 124). Essa associação entre qualidade e europeísmo estava presente também na apresentação de técnicos na manutenção de instrumentos. Por exemplo, Carlos Weith seria “um excelente fabricante de instrumentos” que Oswald teria trazido da Europa, e quanto a Roedder, “sua aptidão e talento para a construção destes instrumentos o collocaram na Europa a testa de estabelecimentos notáveis como o de Henrique Hertz, em Paris, e Boisselot em Marselha” (Id. *ibid.*: 124).

Seguindo a trilha aberta pela Casa Levy, com o passar dos anos, e acompanhando o desenvolvimento das atividades musicais e de seus espaços de difusão, multiplicaram-se os estabelecimentos que comercializavam itens relacionados ao universo da música. Seria o caso de citar as casas Beethoven, Di Franco, D’Aló, Wagner, Sotero, Attilio Izzo e Chopin, e outras três que tiveram vida mais longa e sólida como as casas Vitale, Bevilacqua e Manon (Moraes 2004: 604). Parece que essas casas, ao contratarem músicos para “experimentar” os instrumentos, acabaram por criar uma tradição de oferecer, aos finais de tarde, apresentações de músicas populares e eruditas abertas ao público (Id. *ibid.*: 604). Não parece despropositado ver em Alexandre Levy um dos pioneiros dessa atividade de “garoto propaganda”.

Apesar de um certo tom anedótico, o historiador Gelásio Pimenta, um dos primeiros biógrafos de Levy, conta um episódio que reforça essa idéia e que ilustra também a pouca inclinação do jovem pianista para as tarefas de comerciante. Assim,

estando uma vez de plantão na loja de seus paes, pediu-lhe uma senhora que tocasse uma polka enfadonha. Alexandre mostrou-se amuado e respondeu com rude franqueza: — “Isso não posso tocar. Ouça esta outra musica, que é melhor”. E executou uma “Sonata” de Beethoven. A fregueza protestou: achou que a “Sonata” não valia nada e insistiu com Alexandre para que lhe vendesse a polka, pois isso de classicos era só para os exquisitões de gosto estragado como elle (Pimenta 1911: 10).

O pequeno Alexandre não conseguiu “converter” a pobre senhora, o que ela queria mesmo era a “polka”.

Assim como se manifestou no gesto precoce de Levy o ensejo de “orientar” a senhora cliente da Casa Levy, também o público em geral foi muitas vezes objeto de inúmeras iniciativas para “educação” musical. Essas ações, que de maneira geral foram levadas a cabo pelos articulistas dos vários periódicos de São Paulo, poderiam ser desde simples recomendações e conselhos sobre concertos a assistir ou atitudes adequadas a assimilar até repreensões severas e por vezes autoritárias e preconceituosas por parte da “vanguarda musical” paulistana.

Um caso precoce dessa prática de repreensão ao público se deu por ocasião da já mencionada visita do célebre pianista Gottschalk a São Paulo, no ano de 1869. Apesar da enorme popularidade de que gozavam esses apóstolos da interpretação transcendente, o concerto do pianista norte-americano foi um fracasso de público. Segundo Carlos Penteado de Rezende, “na noite de 1º de setembro [...] surpreendentemente, os paulistanos se abstiveram de comparecer ao São José”, a assistência ao concerto foi diminuta. Ofendido e magoado, Gottschalk cancelou o segundo e último concerto (Rezende 1954b: 252-3). Foi então que o “lastimável” episódio acabou suscitando, pela indignação que causou, que o colunista d’*O Ipiranga* e acadêmico da Faculdade de Direito, Ferreira de Menezes, afirmasse que “os paulistas, em matéria de música, eram capazes de fritar um rouxinol ao espêto e comê-lo” (apud Rezende 1954b: 252). Também o folhetinista do *Correio Paulistano*, acadêmico e filho do Barão de Paranapiacaba, Cardoso de Menezes, deplorou através de uma nota a “apatia” do público (Id. *ibid.*: 252).

Evidentemente, o tom civilizatório, que era bastante comum nas críticas, acaba dificultando, pelo seu autoritarismo, a compreensão das particularidades do público paulistano. Parece que naqueles anos de incipiente vida musical, “a mesma sala de concerto, que numa noite estava apinhada de gente aparentemente convicta da importância do evento, poderia, algumas noites depois, esvaziar-se em função de uma chuva forte ou mesmo da concorrência de um circo de cavalinhos”. Este tipo de espetáculo, que certamente garantia grande afluência de pessoas, demonstra que para o despeito da “vanguarda musical”

paulistana, encarnada pelos críticos e articulistas e os famosos *dilletanti*, conhecedores do repertório clássico, “o público de concertos não tinha objeções quanto a freqüentar divertimentos tipicamente populares” (Gonçalves 1995: 91-4).

A “instabilidade” do público pode ser observada nas críticas de Alexandre Levy, que, invariavelmente, ora indicam que dado evento teve “casa cheia”, ora que, ao invés, não conseguiu mobilizar mais do que “diminuta concorrência”. Entretanto, na sua posição de músico engajado e “animador musical”, Figarote sentencia que “para ouvir boa musica, o máo tempo não e empecilho para quem [...] gosta e [a] cultiva com dedicação e amor” (Figarote 29 jun. 1890: 2).

Exemplo paradigmático do empenho na transformação e também na formação do público torna-se visível nos periódicos musicais, entre os quais, destacava-se a já citada *A Música para Todos*. Os articulistas da revista, que não perdiam oportunidade de se apresentarem como defensores da “boa música”, “do apuro técnico, do bom gosto e das melhores tradições da cultura musical”, tinham por hábito recomendar concertos e intérpretes, indicar compositores e estimular o público “a adotar determinados comportamentos e desfazer-se de outros”, reputados como menos adequados (Gonçalves 1995: 164). Em um de seus artigos, de julho de 1897, assinado por Lix — possivelmente o compositor Felix de Otero — o crítico d’*A Música para Todos* noticiava a vinda próxima de Henrique Oswald para São Paulo, exortando ao público que “saiba — desta vez — receber condignamente o illustre artista brasileiro”. Com isto, esperava-se que o público superasse o “indifferentismo” com que o músico, residente na Europa, tinha sido recebido no ano anterior, e que “causou verdadeira indignação a todos os que souberam prestar homenagem ao insigne artista” (apud Gonçalves 1995: 195).

Na verdade, o que os críticos e outros representantes da “vanguarda musical” paulistana não conseguiam assimilar é que os incipientes esforços em favor da música séria esbarravam, com freqüência, em um concorrente difícil de superar: a enorme gama de eventos populares, sem dúvida mais coerentes com o provincianismo secular da cidade ainda marcada pelos aspectos rurais, apesar das pretensões de modernidade da jovem elite citadina.

Apesar de ter exercido sua tarefa de articulista com muito comedimento e discrição, manifestando comumente uma verve irônica e de discreto humor, Alexandre Levy não escapará de, eventualmente, manifestar algo dessas pretensões civilizatórias da elite

paulistana.⁶⁸ Nesse sentido, é muito esclarecedor o já citado artigo *Música no Jardim do Largo do Palácio*, de 11 de março de 1890, no qual, como promotor da música de concertos, Figarote discorda da programação musical da Banda dos Permanentes. Ao fim e ao cabo, o que Levy estava procurando, ao exigir do maestro Antão Fernandes que executasse menos as polkas, substituindo-as pelo “sem número de Ouvertures de Operas, de Fantasias, de Poutpourris”, era assegurar para a música séria mais um espaço, ou seja, o coreto do Jardim do Largo do Palácio (Figarote 11 mar. 1890: 2). Conforme explica Levy:

Não queremos de maneira alguma eliminar do grupo musical de Permanentes as polkas, tangos e dobrados, pois é forçoso confessar que entre os nossos tangos muitos ha que são verdadeiramente bons e que até representam a nossa musica popular; execute-as, porém, assim como os dobrados, quando de passeio pelas ruas, ou então quando de regresso para o quartel, mas nunca n’um *coreto*, que o publico circumda expressamente para gozar um pouco de musica mais elevada, não sendo outro o motivo por que vai de casa para o Jardim do Palacio ou para o Jardim Publico (Id. *ibid.*: 2).

Bem a propósito, as bandas de música, civis ou militares, foram tão populares no século XIX em São Paulo que, assim como aconteceu com Levy, devem ter desafiado, de algum modo, muitos dos promotores da música de concertos. Um dado que dá uma idéia da onipresença desses grupos musicais é que, segundo parece, nas salas de espera de espetáculos teatrais, como aqueles protagonizados por companhias dramáticas ou musicais, havia apresentações de quartetos e pequenas bandas de música para entreter o público (Moraes 2004: 602). As bandas gozavam de grande popularidade na cidade, sendo que as duas que disputavam a preferência do público eram a Lira da Lapa, fundada em 1882, composta por operários e artesãos, na sua maioria italianos, e a outra era justamente a Banda dos Permanentes, em atuação desde 1856/1857, tendo ficado popular pela década de 1880 (Id. *ibid.*: 602).

Ainda sobre a popularidade das bandas, é preciso lembrar que a quase totalidade dos concertos apresentados nos teatros ou organizados pelos clubes e associações eram pagos, ao passo que as apresentações desses grupos comumente se davam em locais públicos, como por exemplo no Passeio Público, atingindo em uma apresentação, no ano de 1879, a marca de quatro a cinco mil pessoas. Essas apresentações representaram para a maioria da população

⁶⁸ Para se ter uma idéia mais clara de como o estilo de escrita de Levy se diferencia, pelo seu comedimento e discricção, da tônica civilizatória presente nas críticas jornalistas da época, basta confrontar os seus artigos com aquele de 7 de junho de 1890, intitulado *Theatro S. José*, e assinado por Lemaitre Junior. Apesar de se auto-proclamar longe do “pavoneamento de moralice estulta” não deixa de ser digno de nota o modo como o articulista se refere ao “respeitável populacho” que inundou “a sórdida espelunca”, ou seja, o citado Teatro S. José, na penúltima apresentação da ópera *Mam’zelle Nitouche* de Hervé. Ver Anexo 2.

algumas das raras oportunidades de se ouvir música sem o pagamento de entradas (Elazari 1979: 66, 86, 138).

Parece também que os repertórios executados pelas bandas eram tão variados quanto os espaços em que se apresentavam. Assim, em acontecimentos oficiais, procissões, coretos, festas populares e religiosas, as bandas civis e militares apresentavam-se em programas que continham, indiscriminadamente, músicas regionais, valsas, polcas, trechos de óperas, choros e maxixes (Moraes 2004: 606).

As bandas representavam, inclusive, um elo entre as músicas de igreja, dos salões, das ruas e das praças. Nesse sentido, é interessante notar que “essas corporações tinham fortes características de intermediários culturais, pois seus instrumentistas tinham diversas origens sociais, seu público era bastante amplo e elas circulavam” pelos mais variados espaços culturais (Id. *ibid.*: 597-8).

O ambiente musical paulistano, sobretudo do último quartel do século XIX, que tentamos aqui, de algum modo, investigar, parece ter tido nas bandas musicais um genuíno representante. No seu repertório, transparecia o ecletismo do meio musical paulistano, que se manifestava também nas modas e na própria arquitetura. A sua onipresença demonstra como as manifestações de cunho mais popular estavam muito mais presentes na vida dos paulistanos do que aquelas resultantes dos incipientes esforços pela promoção de uma música séria. O cosmopolitismo, por sua vez, não era estranho a essas corporações, fosse pela presença marcante dos estrangeiros que faziam parte delas — havendo casos em que representavam a maioria dos membros do grupo — fosse pelos repertórios que executavam, que juntavam de “cambulhada” música ligeira e música européia, como as aberturas de óperas. Também no que diz respeito às ambigüidades da elite paulistana decorrentes de suas pretensões civilizatórias, foi possível acompanhar, no caso da crítica de Levy, a tentativa de assegurar para a música séria também os espaços e o público dessas corporações musicais.

Talvez por essa razão, reservamos para o final deste capítulo, em que tentamos conhecer um pouco do universo musical onde viveu e atuou Alexandre Levy, as considerações sobre as bandas. Compreender os esforços do compositor e crítico musical, a sua missão, só seria possível depois de compreender que não era a música de concertos que estava na pauta de interesses da grande maioria da população paulistana, ao contrário, era a banda que, vazando os limites espaciais e de classe, sonorizava o cotidiano de uma sociedade

ainda “atrasada” e que acabara de despertar, por um conjunto de forças de âmbito mundial, do seu sono secular.

CAPÍTULO 3

MÚSICA COMO MISSÃO: LEVY COMO INTELECTUAL NO ÚLTIMO QUARTEL DO SÉCULO XIX

Estamos convencidos de que estas nossas linhas serão acolhidas com benevolência por todos aqueles que prezam e amam a arte, e que a querem ver colocada num alto pedestal, nesta nossa pátria. [...]

O nosso fim é na imprensa — combatendo as inverdades e informando o público do que se passa e não do que querem que se publique.

Figarote,

“Exéquias de D. Luiz”

No capítulo anterior, procuramos compreender a trajetória de Alexandre Levy no quadro das rápidas e profundas transformações sócio-culturais do ambiente paulistano do final do século XIX. Nesse contexto, pudemos identificar parte das preocupações modernizadoras do compositor e crítico musical que, muitas vezes, se confundem com as próprias aspirações de progresso da elite paulistana. Por aqui, empenhamo-nos em aprofundar o conhecimento sobre Levy particularizando a questão ao dirigi-la para o campo da cultura. Para isso, buscamos aproximá-lo dos demais intelectuais da *belle époque*, a chamada “geração de 1870”, na qual se destacavam os “mosqueteiros intelectuais” e “paladinos malogrados”. Esta aproximação possibilitou conhecer um pouco mais da ótica de Levy como intelectual, além de aprofundar aspectos subjetivos pertinentes, como as possíveis razões que o motivaram a encarar a sua ação no meio paulistano como verdadeira “missão”.

3.1. Sobre os intelectuais no Brasil e seu sentimento de “missão”

Em texto escrito para a já mencionada *Polyanthéa*, publicada por ocasião da morte de Alexandre Levy, o jornalista e redator-principal da *Gazeta Musical* do Rio de Janeiro, Ignacio Porto-Alegre, movido por forte indignação, lembra “quantas e quantas vezes [Levy] gritava contra o pouco caso que em S. Paulo se fazia dos artistas que ahi iam dar concertos!” (Porto-

Alegre 1892: s.l. [p. 14]) Na mesma obra, um pouco mais à frente, outro comentarista, com igual engajamento, se recorda que

Alexandre Levy era um d'esses eleitos pela natureza. A morte, infelizmente, interrompeu-lhe a vida ao começar o desempenho de sua nobre missão; e, dupla infelicidade, o pouco que deixou, produziu-o elle n'esta terra onde os homens ainda não sabem o que devem á Arte (J. Cortes. In: Porto-Alegre 1892: s.l. [p. 17]).

Já havíamos também mencionado como a pesquisadora Camila Segala vislumbrava o modo como Levy encarava seu trabalho de músico e crítico, prezando-o como verdadeira missão. Além disso, a construção de nossa investigação numa perspectiva interdisciplinar permitiu esclarecer a proximidade entre o compositor paulistano e os demais intelectuais da *belle époque* brasileira, período em que inúmeros fatores contribuíram para a tomada de consciência da parte deles sobre a difícil situação brasileira, fortemente marcada por uma conjuntura político-social contraditória e excludente. É basicamente o desejo de transformação da “triste” realidade brasileira que vai cativar nesses homens a necessidade de assumirem sua missão e de chamarem para si a responsabilidade de defenderem-se uns aos outros.

Diante disso, tornam-se esclarecedoras as observações feitas pelos cronistas citados acima, os quais, movidos pela atitude de defesa de um dos seus, imediatamente reconhecem e enaltecem a vocação de intelectual engajado manifestada pelo músico paulista.

Dando prosseguimento à tentativa de resgatar Levy na sua singularidade, pareceu-nos oportuno inseri-lo no conjunto dos demais intelectuais do período. Nesse sentido, mostrou-se fundamental tentar compreender como é que surge nesses atores sociais do Brasil o sentimento de “missão”. Além disso, caberia responder por que a relação deles com o público era vista como um “problema”. Finalmente, vimos a importância de investigar a razão pela qual a posição dos intelectuais no Brasil é muitas vezes ambígua, e por que a liderança exercida por eles manifesta, tão freqüentemente, um viés paternalista e, em alguns casos, até mesmo autoritário.

Ao analisar a literatura e seu público no Brasil do século XIX, Hélio de Seixas Guimarães constata, a propósito da “indigência” do ambiente cultural brasileiro, que para os escritores, “a percepção do público como problema — seja pela indiferença, desprezo ou pela simples constatação da exigüidade do leitorado — é tão antiga quanto o início da produção literária no Brasil”, situação que não passou despercebida pela crítica (Guimarães 2004: 46).

Nomes como Sílvio Romero, José Veríssimo e mesmo Machado de Assis, no século XIX, se juntam a inúmeros outros que levaram a reflexão sobre o problema século XX adentro.

Particularmente, no que diz respeito ao século XIX, é preciso compreender que as relações entre escritor e público no Brasil podem ser caracterizadas por dois momentos distintos. Diante das suas dificuldades com a implantação do romance no país, em um primeiro momento, os escritores vão atribuir a baixa ressonância de suas obras à indiferença e ao despreço geral do público pela literatura. É só num segundo momento, sobretudo nas três últimas décadas do XIX, que “aos poucos os homens de letras tomam contato com as condições reais do país e as limitações colocadas à produção intelectual pela carência de freguesia, conscientizando-se de que era preciso ajustar o tom do romance europeu às condições acústicas locais, muito mais modestas” (Id. *ibid.*: 62).

Aliás, uma melhor compreensão da incipiência da vida cultural brasileira como um todo poderia ser favorecida se nos lembrarmos que, proibidas até então, foi somente a partir de 1808, com a de certo modo insólita vinda da família real portuguesa ao Brasil, que foram permitidas as tipografias e impressos os primeiros livros. Foi por essa época que se criou uma importante biblioteca pública, além de tornar-se possível a importação de obras. Abriram-se cursos e foram fundadas algumas escolas superiores. “Só então surgiram os primeiros jornais, o mais importante dos quais, *Correio Brasiliense*, era todavia publicado em Londres, onde residia prudentemente o seu redator.” (Candido 2004: 9-11)

Voltando ao romance, é preciso lembrar que o seu surgimento, nos respectivos países, está estreitamente vinculado ao público burguês, o qual representava o principal destinatário desta forma literária. Essa classe era fruto, em grande parte, dos intensos processos de urbanização e alfabetização desses países centrais. Essas transformações se repercutiram também sobre a figura do escritor. A ampliação das classes médias, “que se tornavam mais auto-confiantes e poderosas”, proporcionava, paulatinamente, a independência dos intelectuais do antigo patronato da aristocracia. O escritor passava agora a “se relacionar com os interesses e capacidades de um público numeroso e anônimo, comprador de livros e financiador da atividade literária” (Guimarães 2004: 63).

A incipiência do meio cultural brasileiro e sobretudo a existência de uma massa colossal de excluídos que vai aparecer nas estatísticas oficiais do Império como analfabetos, vão situar o romance brasileiro em contexto muito diferente. Apenas para dar alguns números, caberia apontar que em 1878, Inglaterra e França tinham respectivamente 70% e 77% de

alfabetizados; em meados do XIX, os Estados Unidos já representavam uma nação de leitores, “com 90% da população alfabetizada e um leitorado de livros, jornais e revistas que já superava o britânico” (Id. *ibid.*: 64). No Brasil, entretanto, a situação mostrava-se bem menos promissora. Ao longo de todo o século XIX, os alfabetizados no país não ultrapassariam os 30% da população. O recenseamento de 1872 apontou que perto de 19% da população livre e 16% da população total, incluindo os escravos, sabiam ler e escrever (Id. *ibid.*: 65-6).

Essa realidade, no entanto, permaneceu ignorada durante toda a primeira metade do século XIX, sendo revelada, com impacto bombástico, em 1872, ano do já citado primeiro recenseamento do Império. Assim, desconhecendo as difíceis condições do país, “uma enorme frustração, que transpira dos textos de Alencar no final de sua carreira e será registrada por Machado de Assis [em sua primeira fase] na década de [18]60” (Id. *ibid.*: 71), será a responsável por levar os escritores a tributarem à indiferença a sua baixa ressonância entre o público.

Expressão significativa do período, usada por Machado em carta de apoio a Alencar, em 1868, é a da “conspiração da indiferença” (Id. *ibid.*: 71). Aliás, é essa também a tônica da grande maioria das críticas musicais, conforme já havíamos levantado através de inúmeros exemplos. Em maior ou menor grau, autores como Cardoso de Menezes, Ferreira de Menezes e também Felix de Otero, este último, articulista da *Música para todos*, atribuíam à indiferença do público a freqüência bem pouco regular aos concertos, ao mesmo tempo em que incitavam mudanças de comportamento através da assimilação, por parte do público, de hábitos “mais civilizados”. Não é difícil, portanto, a partir desses dados, compreender a necessidade de engajamento do escritor, e de modo geral do intelectual, na defesa uns dos outros; e todos contra a indiferença do público.

Essa ótica parece se mostrar também na nota que o compositor Leopoldo Miguez escreveu para a *Polyanthéa*. Assim, a propósito da morte de Levy, o maestro afirma:

O que a patria acaba de perder mal o sabe, infelizmente, a massa geral do povo, tão descuidada na apreciação dos verdadeiros artistas, tão retardataria em fazer a devida justiça aos maiores, aos mais puros engenhos!

Alexandre Levy não tinha um nome feito e respeitado como merecia, senão na pequena esphera d’aquelles que com elle conviviam e dos poucos que sabiam admirar-lhe o enorme talento (Miguez. In: Porto-Alegre 1892: s.l. [p. 16]).

Mais do que destacar a “missão” de Levy, com a qual possivelmente encontrasse ressonância, Miguez tributa a culpa pelo descaso com o jovem pianista ao público, ou, em suas próprias palavras, à “massa geral do povo”. Além disso, suas palavras ajudam a iluminar

ainda mais o “lugar” da música de concertos no Brasil, que já vislumbrávamos um pouco melhor devido à consideração de dois contos de Machado de Assis.

Na mesma linha do maestro, ainda na *Polyanthéa*, outro comentarista constata o “indiferentismo” do público, ao mesmo tempo em que louva a “missão” de Levy e de dois outros talentos:

[...] procurando pela união fazerem-se fortes, ligam-se uns aos outros os homens de arte e empenham-se contra a estúpida sociedade indiferente uma campanha de talento. [...]

No nosso meio artistico eram tres estes martyres do seu grande coração: Alexandre Levy, Rodolpho Bernardelli e Leopoldo Miguez.

Capazes de todos os sacrificios pela Arte, estes dois musicos e este escultor, [sic] estavam sempre unidos para fazer bem aos seus companheiros, para os incitar a proseguir na carreira que abraçaram, para se imporem constantemente ao publico de quem não precisavam e que tinha de vir supplice pedir-lhes as manifestações do seu talento (Reis. In: Porto-Alegre 1892: s.l. [p. 20]).

É curioso encontrar aqui, novamente, o maestro Miguez, o qual em comentário acima defendia Levy do público hostil, e que agora passa a ser defendido por Eduardo de Borja Reis. Essas coincidências não deixam de corroborar a idéia de exigüidade do meio intelectual e a necessidade de seus membros defenderem-se uns aos outros. E quanto a Levy, como ele próprio se posicionava diante dessas questões?

O comedimento do compositor na sua tarefa de crítico e a sua recusa em encampar a posição romântica que atribuía a culpa da baixa ressonância da produção culta ao público parecem indicar que, produzindo suas críticas nos anos de 1889 a 1891, ele já manifestasse uma posição, por assim dizer, mais lúcida do problema da “rarefação cultural” no Brasil. Não obstante o comedimento de Levy em seus escritos, assinados sob pseudônimo de Figarote, em certas ocasiões, ele manifestava um estilo literário que lembra muito o de Lima Barreto de *Os Bruzundangas*. Com uma verve analítica semelhante à do grande escritor, sempre com humor ácido e muitas vezes irônico, mas nunca explícito, Levy destina suas críticas ao que ele chama de “confraria do elogio mutuo”. Para ele, a prodigalidade com os encômios detectada fartamente na imprensa musical era a responsável por corromper os jovens talentos brasileiros, que se perdiam em meio a considerações impressionistas e superficiais. Por isso, Levy defendia ser a imprensa seu propósito, seu “fim”, “combatendo as inverdades e informando o publico do que se passa e não do que querem que se publique” (Figarote 11 dez. 1889: 4).

No último quartel do XIX, muitos fatores contribuíram para uma mudança da percepção em relação aos problemas da cultura brasileira no que diz respeito à sua baixa

ressonância entre a população. Tudo leva a crer que Levy, assim como muitos dos intelectuais do período, estivesse revendo suas posições sobre a realidade do país.

Para Hélio de Seixas Guimarães, foram três os acontecimentos que promoveram alterações profundas na percepção do papel do escritor e “das possibilidades comunicativas da produção literária” no Brasil, por volta de 1870 (Guimarães 2004: 85). Em primeiro lugar, o autor destaca, em 1870, o fim da Guerra do Paraguai, e, com igual importância, a realização e ampla divulgação do primeiro recenseamento geral do Império, em 1872. Finalmente, no campo das letras, Guimarães salienta o lento e complicado processo de “regularização da produção editorial” (Id. *ibid.*: 85).

Mônica Pimenta Velloso chega a considerar a Guerra do Paraguai “um verdadeiro divisor de águas entre o denominado tempo antigo e o moderno” (Velloso 2003: 354). A autora identifica ainda, a partir de crônica de Machado de Assis, alterações das “percepções e sensibilidades sociais” provocadas pelas modificações técnico-industriais do período. Nessa perspectiva, compreendemos melhor as palavras de Machado ao se perguntar: “o que é o tempo? É a brisa fresca e preguiçosa de outros anos ou esse tufão impetuoso que parece apostar corrida com a eletricidade?” (Machado *apud* Velloso 2003: 354)

Quanto ao censo de 1872, é preciso ter em conta que a sua divulgação por todas as províncias do Império não só foi ampla como duradoura. Particularmente em São Paulo, foi publicado, em 1876, por ocasião do fim do levantamento iniciado quatro anos antes, artigo intitulado “Algarismos significativos”. Apresentando dados sobre o índice de analfabetismo no Brasil, o texto conclui com a constatação inexorável: “Somos um povo de analfabetos!” (Guimarães 2004: 88)

Para Eduardo Silva, esses dados, em conjunto com a abolição progressiva da escravidão, produziram “uma verdadeira revolução na auto-imagem e, portanto, na auto-estima daquela jovem comunidade em formação” (Silva *apud* Guimarães 2004: 85). Esse conjunto de fatores fez com que muito do ideário romântico, como o indigenismo, se tornasse moda do passado, longe do gosto e da cabeça dos intelectuais dos anos 1880 “que se defrontavam com grandes e novos desafios” (Id. *ibid.*: 85). Parece que, em meio aos influxos modernizadores e as mudanças de perspectiva que estes catalisavam, as responsabilidades e tarefas dos intelectuais aumentavam. Figura paradigmática desse processo de mudanças é o próprio Machado de Assis, que abandona definitivamente, em sua segunda fase literária, o “tom missionário, militante, dramático e quase religioso” do seu tempo de crítico de teatro,

tempo no qual acreditava na missão educativa e civilizadora desta manifestação artística (Id. *ibid.*: 113).

Muito significativo, também, nesse processo de mudança, ainda que muitas vezes de forma ambígua e contraditória, é a entrada em cena do “popular” na obra e na reflexão desses intelectuais. De um lado, destaca-se novamente Machado de Assis, cuja perspicácia o fará assumir posição antidogmática, em oposição à perspectiva mística e de superioridade atribuída à literatura, de sua fase anterior. Além disso, o escritor consegue, como, por exemplo, na noção arrojada do materialismo que assume em *Brás Cubas*, desembaraçar alguns dos nós envolvidos na questão do texto como produto de consumo (Id. *ibid.*: 85). De outra parte, é digno de nota o caso do escritor maranhense Aluísio de Azevedo (1857-1913). A diferença mais imediata entre o Azevedo do final do XIX e as explicações sobre a baixa representatividade da literatura dadas pelos românticos, como Alencar e mesmo o Machado em início de carreira, “é o abandono da reclamação de indiferença” em favor da perspectiva mais crítica de “reconhecimento do público minguaço” (Id. *ibid.*: 73).

Ainda no caso de Azevedo com o “popular”, é possível identificar, por exemplo, em *Os mistérios da Tijuca*, a mesma nota de indefinição que marca a produção da arte culta no Brasil do século XIX, conforme vimos anteriormente. Para Guimarães, apesar de Azevedo estar “imitando” os *Mistérios de Paris* de Eugène Sue — “paradigma das narrativas baseadas no enredo, na ação e no movimento” — em clara atitude de condescendência com o gosto popular, o escritor brasileiro abre, no meio do texto, um parêntese para criticar justamente aquilo que estava imitando. “Sem qualquer cerimônia, [Azevedo] entrega gato depois de anunciá-lo como lebre, apresentando um folhetim aparentemente conformado às preferências do leitor-comprador para escarnecer do seu gosto atrasado e inocular-lhe o gosto pelo romance moderno.” (Id. *ibid.*: 79) Em atitude, de certo modo, contraditória, o “parêntese” do texto de Azevedo diz:

È preciso ir dando a coisa em pequenas doses [...] Um pouco de enredo de vez em quando, uma outra situação dramática [...] Depois, as doses de romantismo irão gradualmente diminuindo, enquanto as de naturalismo irão se desenvolvendo; até que, um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres (Azevedo apud Guimarães 2004: 79).

O que nos interessa, particularmente, reter na atitude de Aluisio Azevedo é que, muito provavelmente, as dificuldades da produção erudita no Brasil, devido à “indigência” cultural do país, tenham estimulado a busca por soluções que, apesar de contraditórias, poderiam ser vistas como indicativas de originalidade. Com isso em mente, parece tornar-se mais claro que

a condescendência, ou mesmo o interesse pelo “popular”, tenha sido importante recurso de ajuste do romance europeu às condições locais.

Do mesmo modo, só que agora no campo musical, pensando mais particularmente em Levy, não nos pareceria despropositado enxergar no compositor, ao compartilhar das mesmas angústias que afligiam os demais intelectuais do período, uma motivação a aproximar-se do “popular”. Parece-nos bem possível que composições como o *Samba* e o *Tango* tenham sido motivadas, em face das contingências brasileiras no campo da cultura, pela tentativa de, assim como Azevedo, “inocular” o gosto pelo moderno no público. Pode ser, dessa forma, que Levy tenha se utilizado das formas populares para instilar no público de concertos o interesse pelas “modernas” matrizes européias.

De qualquer modo, independentemente das razões últimas que levaram os intelectuais a se aproximarem do popular, sua atitude pode ser vista como indicativa de modernidade. Nesse sentido, eles contribuíram, de algum modo, para a inserção de parte da população que estava fora do projeto romântico, o qual limitava seu olhar à figura do índio, e, ainda assim, de modo estilizado.

Ao investigar o caráter excludente da república brasileira, Velloso destaca a importância, já na passagem do século XIX para o XX, por exemplo, dos intelectuais boêmios, entre os quais poderíamos destacar Bastos Tigre, Raul Pederneiras, Sinhô, entre outros. “Parte expressiva desse grupo tendeu a aliar-se às camadas populares, compartilhando o sentimento de rebeldia e de exclusão social. Houve um forte intercâmbio cultural entre esses grupos, estabelecendo-se freqüentemente parcerias musicais, no teatro de revista e no carnaval.” (Velloso 2003: 361) Apesar das diferenças que podem ser apontadas entre os “boêmios” e os intelectuais que analisamos, entre os quais Levy, parece-nos bastante razoável vislumbrar nestes artistas, ainda fortemente identificados com o pensamento da elite do país, indícios de uma tentativa de aproximação. Nesse sentido, torna-se importante reconhecer o papel deles em criar caminhos para a inclusão social dos grupos marginalizados. Os intelectuais dos anos 1870, ao seu modo, iam se conscientizando de que fazia parte da sua “missão” integrar, social e culturalmente, a imensa parcela da população brasileira que era sistemática e amplamente excluída.

Foi, aliás, esse processo de conscientização, sobretudo através das informações vinculadas pelos periódicos, que acabou chamando a atenção dos intelectuais brasileiros, no âmbito da literatura, para uma triste realidade: “a inviabilidade do projeto de um romance

nacional extensivo, ambicioso na abrangência da representação de todo o Brasil [...]” (Guimarães 2004: 107). Durante toda a década de 1870, as novas informações e sínteses sobre o país, sua população, leitores e eleitores, forçou o desenvolvimento de uma perspectiva crítica na qual a exclusão dos escravos, por exemplo, aceita placidamente pelo ideário do Romantismo, começa a ser questionada. Era o tempo dos movimentos abolicionistas.

A percepção de que a maioria da população brasileira estava alijada de qualquer possibilidade de representação no romance romântico e que apenas uma pequena parcela dos brasileiros poderia ser atingida por esse gênero literário “teve enorme impacto sobre a idéia romântica de construção nacional, que se tornava insustentável [...]” (Id. *ibid.*: 95).

Apenas para exemplificar essa constatação, vejamos o caso de *O Guarani* de José de Alencar, obra de 1857. Como contabilizou o próprio autor em seu opúsculo *Como e por que sou romancista*, num período de 16 anos após a edição do seu principal romance, circularam pelo país no máximo 5.700 exemplares deste (Alencar 1998 [1ª ed. de 1873]: 65-6), (Guimarães 2004: 99). Este dado, para Guimarães, demonstra o caráter relativo da popularidade do romance, “pois trata-se de número irrisório para um país então com mais de nove milhões de habitantes e para uma obra ambiciosa como *O guarani*, com intenção de produzir uma síntese do passado nacional” (Id. *ibid.*: 99).

Esse aspecto do problema da rarefação cultural no Brasil alude imediatamente a uma indagação bastante semelhante à apontada, só que agora no campo musical. Quais as reais possibilidades da música séria funcionar como elemento de “construção nacional”, como veículo capaz de produzir uma tal síntese do passado nacional?

Já tínhamos constatado, ao investigar as relações entre música e Nacionalismo no Brasil do século XX, como a música séria, sobretudo pelo caráter empreendedor e catalisador de Mário de Andrade, tinha se tornado objeto privilegiado na construção da nacionalidade através da cultura. Construção esta que contou, a partir de um certo momento, com toda a legitimidade e respaldo do Estado. Basta lembrar o uso interessado da música, identificável sobretudo durante o Estado Novo, como elemento legitimador da unidade nacional de que o país ainda parecia carecer na sua trajetória de Estado moderno.

Mas voltando ao século XIX, e tendo presente a figura de Levy com todo o seu engajamento, poderíamos vislumbrar condições mais favoráveis que as dos escritores para a promoção e fomento de um projeto nacional através da música? Tudo o que levantamos até agora parece responder negativamente à questão. Aliás, a reflexão sobre esse tema parece

duplamente importante. Em primeiro lugar, porque parece contribuir para compreender, numa perspectiva mais sensível, as angústias enfrentadas por Levy, uma vez que ele visualizava a sua tarefa como missão. De outra parte, ajuda a relativizar a imagem criada pela HMB tradicional, que pelas suas pretensões totalizadoras, quis ver em Levy o iniciador de um projeto nacionalista que, como vimos, só se estabeleceria efetivamente muito após sua morte.

Essa constatação, no entanto, não nos deve impedir de vislumbrar a modernidade do compositor ao acalentar verdadeiramente a ambição de dotar o país de uma música culta, não obstante, lhe faltassem, em absoluto, recursos e possibilidades para tal. Faltava, também, nas suas pretensões, os contornos pragmáticos e a perspectiva nacionalista que só pelos anos de 1920 Mário de Andrade conseguiria dar ao projeto.

Antes, porém, de encerrarmos a questão, mostra-se oportuno apresentar alguns dados que nos parecem aprofundar essa reflexão. Em seu trabalho sobre o público de literatura no século XIX, Guimarães considera, como indícios significativos da incipiência do meio culto no Brasil deste período, dados como as edições de mil exemplares que, além de pequenas, levavam anos para se esgotarem. Pensando na questão musical, mais precisamente na “música séria”, poderíamos nos aproximar dessa perspectiva analítica considerando as informações trazidas por dados como a publicação das obras musicais e, sobretudo, as datas das suas primeiras audições. Isto porque, diferentemente da literatura, campo em que o leitor “consome” a obra individualmente, na música, sobretudo antes da invenção e popularização do fonógrafo, a figura do intérprete mantém-se imprescindível. Nem sempre os consumidores de música são capazes de executar, por si próprios, as obras musicais, principalmente no caso das obras de formação coletiva, como os trios, quartetos e peças para orquestra. Considerando válida a aproximação que estamos propondo, tornam-se elucidativos, nesse sentido, alguns comentários de Mário de Andrade sobre a execução das músicas de Levy. Engajado na construção de uma música “brasileira”, o musicólogo constata, com indignação, que:

Fazem [sic] nada menos de quarenta [sic] anos que o compositor brasileiro e paulista Alexandre Levy escreveu um poema sinfônico. *Comala*. Esse compositor, que foi incontestavelmente um dos gênios mais promissores da música brasileira, morreu aos 27 anos, um ano e tanto depois de terminado *Comala*. E *Comala* nunca foi executado! (Andrade 1933: 299)

Em outra crítica, também sobre as apresentações da Sociedade de Concertos Sinfônicos, Mário destaca que “o que importava mais como música” no concerto do dia 3 de

outubro de 1930, “era a primeira audição de mais uma das partes da *Suite Brasileira*⁶⁹, de Alexandre Levy” (Id. *ibid.*: 303). Mário se referia ao *Idílio Sentimental*.

É curioso constatar que a *Suíte*, tanto tempo depois da morte de Levy, ainda não tinha sido estreada na sua totalidade. Afinal, foi nessas peças que os modernistas vislumbraram, de modo utópico, os marcos fundadores da música brasileira. Considerando a vocação pela oralidade manifestada pela música, insiste a questão: como poderia uma obra musical contribuir para a criação do imaginário nacional de um povo sem sequer ser ouvida?

Em relação à questão das edições de música no Brasil, novamente, o caso Levy torna-se elucidativo. Do catálogo geral das obras do compositor, levantado pelo musicólogo Arnaldo Senise e publicado na *Enciclopédia da Música Brasileira*, não conseguimos localizar impressas senão o equivalente à sua terça parte (Marcondes 1998: 442). Foram consultados para isso as principais bibliotecas e acervos da cidade de São Paulo. Quanta relativa a outro terço da obra foi localizada em versão manuscrita, através dos intérpretes que gravaram as composições de Levy. A terça parte final não foi sequer localizada. Sabemos da existência dela por referências bibliográficas e pelo próprio catálogo.

Nem mesmo Alexandre Levy — herdeiro de uma das mais importantes casas de música de São Paulo, que não só realizou a publicação de partituras como também manteve estreitos laços comerciais com as principais casas editoras européias — teve o êxito de publicar toda sua obra musical. Infelizmente, não caberiam aqui maiores reflexões sobre, por exemplo, a conservação e condições de acesso ao material que sobreviveu ao passar dos anos. Dentro do que conseguimos levantar, a situação não se mostra promissora: parte encontra-se perdida, outra em situação de acesso dificultado por algumas instituições e, finalmente, uma parte encontra-se em mãos de particulares, situação em que o acesso fica evidentemente dificultado.

Para finalizar o assunto, retomando ainda uma vez as primeiras audições da música de Levy, nos informa a pianista Marina Brandão, a partir de esclarecimentos do musicólogo Arnaldo Senise, que a execução na qual tomou parte, em 24 de setembro de 1987, do único movimento do *Trio em ré menor* op. 18 que sobrou, ou seja, o movimento final, foi a primeira audição da obra. Este trecho de Levy precisou esperar quase cem anos para que fosse dado à luz (Sociedade de Concertos de São Paulo 1987: s.l.).

⁶⁹ Cabe ressaltar que a única das quatro partes da *Suíte* que foi estreada em vida do compositor foi o *Samba*.

Se Machado de Assis com seus contos e crônicas nos dá uma dimensão do acanhamento do meio musical no século XIX, Mário de Andrade com o seu posicionamento engajado ilumina muito do ambiente da música séria na década de 1930. Suas observações mostram que a precariedade observada por Machado, anos antes, de certa forma, ainda se fazia notar. Ainda na série de artigos de *Música, doce música*, o musicólogo informa sobre as dificuldades enfrentadas pela Sociedade de Concertos Sinfônicos em encher “os claros de sócios, que ainda se nota nos seus concêrtos” (Andrade 1933: 295). No artigo intitulado “Sociedade Sinfônica de São Paulo”, de 1º de junho de 1930, Mário conta que na primeira audição do *3º Concerto Brandenbarguês* de Bach, realizada na noite anterior, tornou-se “lastimável mais que nunca a falta dum cravo em São Paulo”. O cronista, logo a seguir, em atitude bastante otimista, sentencia: “apareça o cravo que garanto aparecem os cravistas” (Id. *ibid.*: 296-7).

Vemos por aí que a aflição de Levy quanto à lacuna que a música de São Paulo apresentava por falta de uma orquestra, no final do XIX, e cuja defesa tornou-se para ele plataforma do seu projeto modernizador, não tinha sido ainda, século XX adentro, completamente superada. Além disso, esses dados, sem qualquer pretensão de esgotar o assunto, ajudam a atenuar a perspectiva mítica com que foi visto o projeto de construção nacional através da música, sobretudo pelos modernistas. De mais a mais, essas informações também permitiram vislumbrar, numa perspectiva mais sensível, que devem ter sido essas limitações, e por que não dizer essas aflições, uma das responsáveis por deflagrar nos intelectuais brasileiros a sua ação engajada e modernizante.

3.2. Levy e a “geração de 1870”⁷⁰

Muito do que temos observado em Levy até o momento, como por exemplo, o seu engajamento intelectual como pressuposto no enfrentamento das dificuldades impostas pelo atraso cultural do meio musical paulistano, assim como sua obsessão pelo “moderno”, por atualizar o gosto do público paulistano com a música européia, tudo isso nos remete ao perfil típico dos intelectuais brasileiros da chamada “geração de 1870”. No entanto, as ressonâncias entre o compositor paulistano e o referido grupo não param por aí. Não obstante ser herdeiro

⁷⁰ Faziam parte da “geração de 1870” intelectuais como Sílvio Romero, Tobias Barreto, Clóvis Bevilacqua, Araripe Junior, Artur Orlando, Capistrano de Abreu, Graça Aranha, entre muitos outros (Sevcenko 2003: 97).

do historicismo romântico, Alexandre Levy não permaneceu atado ao ideário do movimento, que, no Brasil da segunda metade do século XIX, já dava claras demonstrações de esgotamento. Assim, da nova agitação intelectual, fruto do processo modernizador que se observava na sociedade brasileira daquela época, o músico paulistano vai se apropriar de um dos principais conceitos dela, o de “povo”. Existem indícios de que, no lugar dos contornos vagos da idéia do “popular”, característicos da visão romântica, Levy assumirá uma perspectiva “naturalista”, elegendo o folclore, não obstante não ter tido tempo de se aprofundar nos seus estudos, como “ciência” capaz de empreender uma abordagem sistemática do assunto.

Parece-nos oportuno, inicialmente, retomar os grandes marcos do processo modernizador do final do XIX: o fim da Guerra do Paraguai (1865-1870), o manifesto republicano de 1870, além, é claro, da Abolição da Escravatura de 1888. É nesse contexto de transformações intensas que terá início a movimentação intelectual da “nova geração”, para usar as palavras de Machado de Assis. E mais, essa agitação teve sua origem na Faculdade de Direito do Recife, sob a liderança de Tobias Barreto (Velloso 2003: 354-5). Um dos grandes desafios do movimento intelectual, que rapidamente tomou projeção nacional, era “buscar a integração do Brasil na cultura ocidental” (Id *ibid.*: 354-5). Para tanto, tornou-se necessário modernizar as estruturas da nação, além de promover, pela ação direta desses intelectuais, a “elevação do nível cultural e material da população” (Sevcenko 2003: 97).

Este último aspecto das pretensões modernizadoras da “geração de 1870” nos remete imediatamente à figura de Alexandre Levy, que, segundo informa um cronista da época, “era capaz de um sacrificio enorme de tempo, de dinheiro e de desgostos para realizar um concerto que educasse os seus co-estadinos [...]” (Reis. In: Porto Alegre 1892: [s.l.] [p. 20]). Além disso, como crítico do *Correio Paulistano*, Figarote insistia obsessivamente na solicitação aos professores para realizarem concertos sempre que possível. Com isto, Levy esperava “elevar” o gosto musical do público.

Retomando os intelectuais dos anos 1870, caberia ainda destacar que suas preocupações de integrar o Brasil na grande unidade internacional os levou a uma reflexão profunda sobre a questão da nacionalidade. Nesse sentido, foi muito importante o papel desempenhado pela crítica literária, a qual tomou como ponto de partida indagações de caráter crucial como: “quais os elementos que definem o Brasil? No contexto internacional, o que configurava, enfim, a especificidade de ser brasileiro?” (Velloso 2003: 355)

É preciso ter em mente, como já investigamos, que na reflexão sobre a originalidade brasileira pesou muito a perspectiva racial e da influência do meio⁷¹. Predominava, conforme afirmamos, uma visão pessimista da nacionalidade. O país era considerado atrasado, sobretudo em função da sua “inferioridade étnica”. Essa perspectiva, resultado da leitura do país pelas lentes do darwinismo social, só começará a se alterar por volta de 1910, quando, paulatinamente, o objeto do pessimismo se converterá em superioridade cultural. Isto porque a mistura das raças passa a ser vista como mistura de culturas. Aliás, é esse fato que assegura ao Brasil uma posição de originalidade e singularidade. Entretanto, este é um outro momento, que viria a constituir o *melting pot* de Gylberto Freyre.

Não obstante a perspectiva pessimista de nossa diferenciação, no último quartel do XIX, “a idéia subjacente era a de que esse quadro de atraso e inferioridade poderia ser modificado, desde que o país conseguisse acelerar a sua marcha evolutiva, integrando-se ao contexto internacional” (Id. *ibid.*: 355). Arma poderosa nessa luta “evolutiva” foi o instrumental científico, que invadia todos os campos do saber, fato decorrente da crença de que a ciência podia e devia explicar tudo.

Por isso, segundo Velloso, “para a geração de 1870, ‘ser moderno’ significava, sobretudo, buscar uma compreensão do significado de ser brasileiro, compreensão essa que deveria ser mediada pelo instrumental científico” (Id. *ibid.*: 357). Nesse contexto, a nacionalidade passa a ser compreendida como matéria-prima, como pedra bruta a ser moldada pelo saber científico das elites intelectuais (Id. *ibid.*: 356).

Inspirados por autores como Hippolyte Taine e Herbert Spencer, Araripe Júnior e Sílvio Romero, para ficar em dois exemplos, partindo de um mesmo modelo naturalista e evolucionista, sempre em perspectiva nacionalista, passam a vislumbrar a “nação” “como resultado da progressiva transformação das matrizes européias pela ação do meio e da mistura de raças” (Ventura 1991: 37). Em linhas gerais, era Romero quem enfatizava o aspecto “racial”, enquanto Araripe destacava a influência do “meio”.

A propósito, intelectuais como Sílvio Romero nos chamam a atenção para a modernidade da “geração de 1870” na medida em que anteciparam várias concepções de brasilidade que, mais tarde, seriam retomadas pelos modernistas paulistas. Entre elas está a importância atribuída ao estudo do folclore como elemento de diferenciação nacional. Segundo Velloso, aprofundando esses estudos, Sílvio Romero fez um “recenseamento da

⁷¹ Nesse sentido, ver tópico *O folclore e o mito da mestiçagem*.

cultura brasileira”, “criando instrumentais de pesquisa para estudá-la” (Velloso 2003: 357). A autora destaca ainda que é a partir desse viés analítico que Mário de Andrade vai desenvolver a pesquisa etnográfica da música e das diversas tradições culturais do Brasil (Id. *ibid.*: 357).

A inclusão da questão étnica nas reflexões empreendidas pela crítica literária nos anos 1870 apresenta um matiz de modernidade. Isso porque, na visão romântica, o “popular” era consubstanciado, grosso modo, na figura de um índio idealizado. Ao tratar das limitações do projeto romântico de construção nacional através do romance, Hélio Guimarães destaca que, no nível da representação, o escravo foi completamente ignorado nas obras literárias do período (Guimarães 2004: 100). Apesar da entrada em cena do negro representar um salto qualitativo no que diz respeito à inclusão social, o lugar ocupado pelas raças não brancas nas reflexões do fim do XIX ainda era bastante precário. Isto se deve ao fato de que as culturas populares eram trazidas à luz através da perspectiva etnográfica, ou seja, ficando à margem da história. Nesse sentido, Roberto Ventura esclarece que o nascimento da etnologia se vincula à perspectiva de estudo das “sociedades tidas como desprovidas de história” (Ventura 1991: 21). Mantém-se subjacente a essa perspectiva a idéia da inferioridade das raças não brancas.

Partindo de uma ótica civilizatória, o Nacionalismo literário do século XIX foi marcado por um componente eurocêntrico, apesar de suas reivindicações de autonomia e originalidade. Isto quer dizer que para proceder à análise da realidade brasileira, a “geração de 1870” partia de matrizes européias. É por essa razão que esses intelectuais nas suas obras e reflexões acabavam por reproduzir a abordagem eurocêntrica em relação ao meio, ao mesmo tempo em que procediam a uma aproximação etnocêntrica das culturas populares (Id. *ibid.*: 37)⁷².

O conceito de folclore não escapa a essa lógica, estando fortemente ligado à perspectiva etnográfica. Além disso, do ponto de vista metodológico, nele está implícita uma mudança em relação à visão romântica de “povo”.

Pode-se dizer, grosso modo, que o interesse pelo “popular” aparece primeiramente como fruto do historicismo romântico. Para Renato Ortiz, o impacto do Romantismo sobre a questão pode ser avaliado “quando transforma a predisposição negativa, que havia anteriormente em relação às manifestações populares, em elemento dinâmico para a sua

⁷² Ver item *O folclore e o mito da mestiçagem*.

apreensão” (Ortiz [s.d.]: 18). Característica marcante na ótica romântica é o modo impreciso e vago, marcado por grande subjetividade, com que se concebia a idéia de “povo”, assim como se observava e se recolhia as suas tradições. Entretanto, com o rápido desenvolvimento das ciências, na segunda metade do século XIX, e o surgimento da perspectiva positivista, “os escritores românticos, celebrados anteriormente, devido à sua imaginação exacerbada, passam agora a ser criticados como desvirtuadores da essência popular, adulterando-a com seu apetite artístico e egocêntrico” (Id. *ibid.*: 31).

Essa mudança de perspectiva é que marca o aparecimento do neologismo inglês *folklore*. Destaca-se, nesse sentido, a criação na Inglaterra, em 1878, da *Folklore Society*. Os folcloristas, em oposição aos românticos, tornam-se unânimes em reconhecer que o material deve ser recolhido diretamente do povo. Com a absorção do Positivismo, a “exigência de se estabelecer um procedimento metodológico torna-se imperativa [...]” (Id. *ibid.*: 41). Aparecendo num momento em que se acreditava na possibilidade de se fundar uma ciência positiva em todos os domínios do saber, os folcloristas se viam como mais um grupo que aplicadamente leva “o esclarecimento científico ao domínio popular” (Id. *ibid.*: 29-30). É justamente no que diz respeito ao folclore que tentamos situar mais uma ressonância entre Levy e a “geração de 1870”.

Apesar de não existirem muitas considerações do autor em relação ao assunto, as observações feitas por ele ao compositor João Gomes Júnior, quando da sua estada em Paris, são bastante reveladoras. Em nosso entender, elas indicam o folclore como recurso necessário e suficiente para empreender o conhecimento do que vem a ser a “música brasileira”. Na ocasião, Levy afirmava que “cada nação tinha a sua música característica e que o Brasil um dia haveria de revelar a sua”. Dizia também que para a composição desta, “era preciso estudar a música popular de todo o Brasil, sobretudo a do Norte do país” (Rezende 1946: 4), (Azevedo 1956: 158-9), (Behague 1971: 19), (Segala 2003: 89).

Não obstante as observações de Levy indicarem não ter sido ele, propriamente, um folclorista, elas são bastante reveladoras das relações entre música e “povo”. Primeiramente, as palavras do compositor parecem indicar preocupação com o que foi a pedra de toque da “geração de 1870”, ou seja, a compreensão do significado de ser brasileiro, como apontamos. De outro lado, apesar de não dizer explicitamente, o que Levy parece ter em mente é o folclore; e mais, este aparece no comentário do compositor como uma espécie de solução para a questão da brasilidade.

Seu comentário alude ainda a uma nuance não identificada nos discursos românticos sobre o conceito de povo. Ao indicar que o estudo da música deveria se estender por “todo o Brasil”, Levy alude à necessidade de sistematização para o estudo que pretenda compreender essa música. Perspectiva esta, que como vimos, pertencia à ótica cientificista. Apenas para somar mais um argumento a essa reflexão, acrescentamos a observação, de Mônica Velloso, de que “nessa época, o ideal de observação precisa e laboriosa coleta de dados exercia atração irresistível entre os estudiosos da cultura e da civilização” (Velloso 2003: 355).

Nessa mesma perspectiva, é interessante ver o comentário para a *Polyanthéa* de Antônio Cardoso de Menezes, ex-acadêmico da Faculdade de Direito. O mesmo autor que, em meados do XIX, como crítico de música, tantas vezes manifestou o tom romântico dos inúmeros intelectuais que reclamavam do “indiferentismo” do público, no ano de 1892, ano da morte de Levy, seu discurso já incorporava alguns elementos da ótica naturalista. Sobre a falta que o compositor paulistano faria para a construção de uma arte brasileira, o cronista afirma que:

Elementos para formar uma escola nossa, é cousa que não nos falta; temol-os em prodigiosa abundancia.

O que nos falta é a vontade determinada de reunil-os em grupo concreto e, a exemplo do que têm praticado os centros artisticos mais adiantados do velho mundo, sujeital-os ao trabalho da systematização, de onde possa emergir o movimento evolutivo e a solução final desse alto e fatal problema sociológico (Menezes. In: Porto-Alegre 1892: s.l. [28]).

O comentário se notabiliza não só pela menção à tarefa de sistematização na coleta dos “elementos” musicais, como também, pela concepção evolutiva de história, perspectivas típicas do pensamento da “geração de 1870” (Ventura 1991: 12, 28). Finalmente, o trecho citado interessa por considerar a questão musical “um problema sociológico”. Não é demais lembrar que “a criação do folclore se realiza sob a égide do pensamento gestado pelas Ciências Sociais do século XIX”, entre as quais destaca-se a Sociologia (Ortiz [s.d.]: 29).

Não obstante o comedimento de Levy em não considerar seus esforços como parte do empreendimento da pesquisa folclórica⁷³, não podemos esquecer que a composição do *Samba* pode ser vista como uma contribuição sua à tentativa de atualização da música no Brasil. Isto porque a peça foi escrita a partir de um texto naturalista. O que ela tem de mais “moderno”, a exemplo do que fizeram muitos intelectuais da “nova geração”, foi trazer à luz o elemento negro. Levy tenta levar à cena musical uma dança de negros, fato que nada tem a ver com o

⁷³ Conforme esclarece Luiz Heitor, caberia a Luciano Gallet iniciar “metodicamente” o estudo do folclore musical brasileiro (Azevedo 1956: 159).

“indigenismo” romântico. Nesse ponto, Levy segue caminho próprio em relação ao amigo de família e orientador musical, Carlos Gomes, de *O guarany*.

Tudo leva a crer que a atitude de Levy ao aproximar-se de um programa naturalista fosse a de atualizar seu projeto musical. Nesse sentido, cabe destacar que as relações dele com as letras eram significativas. Para Porto-Alegre, Levy “era extraordinariamente apaixonado pela litteratura e sempre dizia que um bom músico deve ler as melhores obras litterarias, deve educar-se na litteratura” (Porto-Alegre 1892: [s.l.] [p. 14]). O biógrafo salienta ainda que o compositor “apreciava os naturalistas” (Id. *ibid.*: 14).

O fato é que a peça de Levy parece ter mexido com os ânimos de vários intelectuais do século XIX e também do XX, incluindo-se aí Mário de Andrade e outros modernistas. Muito se escreveu sobre ela, entretanto, na sua maioria, esses escritos ficaram, de certo modo, distantes dos aspectos musicais propriamente ditos. Valem, de qualquer forma, por esclarecerem muito das expectativas com a construção de uma música brasileira. Por exemplo, Valentim Magalhães, poeta da “nova geração”, conforme o qualifica o próprio Machado de Assis, em correspondência de 1º de agosto de 1890 ao *Estado de São Paulo*, assim se manifesta:

Envio os meus parabens ao joven compositor paulista Alexandre Levy pelo seu *Samba*, tocado em primeira audição ha dias, nos Concertos Populares.

La fui ouvil-o e desejo que o seu auctor fique sabendo que fui eu que *puche*i pelos pedidos de bis, que fui dos que mais maltrataram as mãos, dando-lhe palmas.

O *Samba* é uma composição lindissima, reveladora não só de uma larga e poderosa inspiração, como de uma competencia profissional de primeira ordem.

Deliciou-me. O que nella, talvez mais do que tudo, me admirou foi a habilidade delicadissima com que nessa composição fundiu o maestro os dois elementos ethnicos da musica brasileira — o africano e o mestiço, o *Jongo* e o *Fadinho*, a toada monódica e banzeira do *urucungo* e da *puita*, o resoar constante no acompanhamento, e o saracotear lascivo e travesso do *cateretê*, no xangarrear das violas, amollentando-se a espaços nas denguices e quebros do lundú. Um primor de expressão, de movimento e de vida, de originalidade na composição geral, (conquanto nella entrassem motivos populares) e na instrumentação, que é de mestre. [...]

O *Samba* é a representação viva e fiel da característica dança dos pretos do interior de S. Paulo, nas festas que já hoje vão desaparecendo, e que Julio Ribeiro descreveu com mão de mestre, danças que tiveram origem nas congadas ainda em pleno desenvolvimento de ha trinta annos, e cuja rudeza primitiva de instrumentos e cantigos selvagens, ásperos e imponentes, foi se modificando para receber, pela intervenção dos caboclos e dos mulatos, a doçura plangente característica da nossa musica pastoril.

Alexandre Levy instrumentou com grande proficiencia esses rythmos guardados pela tradição, e com motivos populares entremeiou a aspereza dos tambaques e dos adufes. O publico applaudiu phreneticamente a peça, que foi bisada (Magalhães apud Pimenta 1911: 23-5). [grifos do autor]

A análise de Magalhães, de um lado revela um certo otimismo com a “eficiência” de Levy em reproduzir a “característica dança dos pretos do interior de S. Paulo” e, de outro, indica muito da perspectiva da “geração de 1870” e sua preocupação sobre o que é ser brasileiro, neste caso, mais particularmente, em relação à música.

Em análise mais recente, o musicólogo norte-americano Gerard Behague, que estudou os chamados “precursores” do Nacionalismo musical, como Itiberê da Cunha (1846-1913), Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920), aponta algumas limitações à “reprodução” da dança popular empreendida por Levy.

O *Samba* faz parte da *Suíte brasileira*, cujas partes são: 1. *Prelúdio*; 2. *Dança rústica — Canção Triste*; 3. *À beira do Regato* e 4. *Samba*. Entretanto, foi estreado, separadamente, no ano de 1890, no Rio de Janeiro, sob a direção do compositor Leopoldo Miguez. Parece que a apresentação alcançou grande sucesso, tendo a peça, segundo Behague, permanecido como “uma das mais aclamadas peças do repertório sinfônico no Brasil”⁷⁴ (Behague 1971: 23). [trad. nossa] Não obstante a enorme popularidade com que foi saudada, a obra permaneceu sem ser publicada, assim como tantas outras peças do jovem compositor (Id. *ibid.*: 23).

Vários indícios levam a crer que a peça tenha sido escrita tendo por programa um trecho do romance naturalista *A carne*, de Júlio Ribeiro. Behague afirma que na partitura da redução para piano a duas mãos, realizada pelo irmão de Levy, Luís, aparece impresso um trecho do romance, no qual, presumivelmente, o escritor naturalista descreveria um “samba rural”. A bem da verdade, não é possível assegurar que o romance esteja realmente descrevendo este gênero musical, apesar de que, aparece representado, na passagem escolhida por Levy, a descrição de um elemento característico da maioria das danças afro-brasileiras: a umbigada (Behague 1971: 24). Aliás, para Behague não é possível nem mesmo assegurar que o próprio Levy tenha observado uma manifestação desse gênero, descrita com detalhes por Mário de Andrade em *O samba rural paulista* (Andrade 1991 [1ª ed. 1941]: 112-85).

Além disso, é importante lembrar que, publicado primeiramente em 1888, o romance de Júlio Ribeiro imediatamente tornou-se objeto de inúmeras polêmicas, fato que pode ser facilmente identificado no período. Nesse sentido, poderíamos lembrar os diversos embates que contaram com a participação de muitos intelectuais, entre os quais, destacava-se Sílvio Romero (Ventura 1991: 71-161). Resultado do escândalo que suscitou, a obra de Júlio Ribeiro

⁷⁴ No original: “Although it remained unpublished, it was performed with great success in Rio de Janeiro in 1890 under the direction of the composer Leopoldo Miguéz and remained one of the most acclaimed pieces of the symphonic repertoire in Brazil.” (Behague 1971: 23)

se tornou muito popular no país. A propósito, a passagem utilizada por Levy, segundo Behague, e que aparece também citada na biografia de Gelásio Pimenta, é a seguinte:

Ao som de instrumentos grosseiros dançavam: eram esses instrumentos dois atabaques e vários adufes.

Acocorados, segurando os atabaques entre as pernas, encarapitados, debruçados neles, dois africanos velhos, mas ainda robustos, faziam-nos ressoar, batendo-lhes nos couros, retesados às mãos ambas, com um ritmo sacudido, nervoso, feroz, infrene.

Negros e negras formados em vasto círculo agitavam-se, palmeavam, compassadamente, rufavam adufes aqui e ali. Um figurante, no meio, saltava, volteava, baixava-se, erguia-se, retorcia os braços, contorcia o pescoço, reboia os quadris, sapateava em frenesi indescritível, com uma tal prodigalidade de movimentos, com tal desperdício de ação nervosa e muscular, que teria estafado um homem branco em menos de cinco minutos.

E cantava:

Serena pomba, serena:

Não cansa de serená!

O sereno desta pomba

Lumeia que nem meta!

Eh! pomba! Eh!

[...] (Ribeiro 1998 [1ª ed. 1888]: 57)

Mais à frente o escritor faz referência explícita ao termo “samba”:

Os que não dançavam, que não tomavam parte no *samba*, grupavam-se, aos magotes, acotovelando-se; olhavam em silêncio enlevados, absortos.

Do solo batido pelo tripudiar de tanta gente erguia-se uma nuvem de pó, avermelhada pelo clarão da fogueira. [...] (Id. *ibid.*: 58-9) [grifo do autor]

Para Behague, Levy se baseou, musicalmente falando, em duas fontes diversas do “samba rural” propriamente dito, a saber, dois temas tradicionais muito conhecidos nas áreas urbanas: *Balaio, meu bem, balaio* e *Se eu te amei*. Esta última, inclusive, muito conhecida em São Paulo, tendo sido harmonizada por José de Almeida Cabral, mestre de capela da Sé Catedral (Behague 1971: 24-5). Behague reitera que “estes temas, obviamente, não correspondem à estrutura melódica do ‘samba rural’ de São Paulo, o qual, como Mário de Andrade tinha mostrado, apresenta uma divisão rítmica um tanto irregular” (Id. *ibid.*: 25). [trad. nossa]

Não obstante as limitações da peça de Levy na efetiva “descrição” do samba, Behague nota nela duas contribuições bastante interessantes. Primeiramente, é extraordinário o modo como o compositor consegue se ater, musicalmente, ao programa fornecido pelo trecho selecionado por ele do romance de Júlio Ribeiro. De outra parte, o compositor “permaneceu

bastante próximo das danças urbanas que se desenvolviam naquele período como o maxixe e mesmo o choro” (Id. *ibid.*: 25-7).

Com relação aos aspectos formais do *Samba*, Behague mostra como estes são determinados pelo material extramusical. Por exemplo, logo no início da peça, sobre um pedal harmônico de mi bemol, tonalidade da música, o compositor vai introduzindo algumas das unidades rítmicas que serão utilizadas ao longo da obra. Para o musicólogo, Levy quer indicar, com esta pequena introdução, o ambiente de preparação anterior ao início da dança, presente no contexto popular.

Allegro Moderato M. M. ♩ = 112

Exemplo 1 — *Samba*, comp. 1 a 8⁷⁵

O “samba” só começa mesmo com a melodia do *Balaio, meu bem, balaio*, apresentada pelos oboés e clarinetas no compasso 9.

Exemplo 2 — *Samba*, comp. 9

⁷⁵ Fonte: LEVY, Alexandre. *Samba (Suite Brésilienne — IV)*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1961. Partitura. Redução para Piano. (Todos os demais exemplos serão extraídos dessa mesma obra).

O tema é contraposto, nesse ponto, aos ritmos apresentados nos compassos iniciais. Uma seção relativamente curta (compassos 41-8) vai promovendo um *crescendo*, construído a partir de movimento melódico ascendente baseado no ritmo pontuado do tema, que conduz a um primeiro momento apoteótico, no qual Levy parece imitar, com a música, a participação completa do coro, como no “samba rural” paulista (compassos 48-60, V. Apêndice), (Id. *ibid.*: 25).

The musical score shows a piano accompaniment for a section of a Samba piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music begins at measure 41. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings include *pp subito e*, *cres*, *dec*, *do*, *poco*, *a*, *poco*, and *ff*. The score ends at measure 45.

Exemplo 3 — *Samba*, comp. 41-8

Repentinamente, ocorre uma mudança de atmosfera, à qual, após a participação efusiva da “turba”, segue-se um trecho em dinâmica muito suave (indicação *pp subito* no compasso 65) representando, muito possivelmente, a intervenção de um solista que canta e dança, enquanto a massa participante permanece em silêncio (Id. *ibid.*: 25). Neste trecho, particularmente, a figura melódica tocada pela flauta imita a improvisação geralmente usada nos choros, a qual tanto poderia ser realizada por este instrumento quanto pelo cavaquinho (compassos 61-9).

Exemplo 4 — Samba, comp. 61-9

O coro, então, irrompe respondendo ao solista, “Eh! Pomba! Eh!” em ambientação garantida pela indicação de dinâmica *ff* e pela instrumentação (compassos 69-70). Nesse trecho, na versão orquestral, entram os instrumentos de metal. Após breve resposta do “coro” volta o “solista” em improvisação como antes (compassos 71-2).

Exemplo 5 — Samba, comp. 69-72

Com isto, Levy consegue, na opinião de Behague, estabelecer a imitação característica das práticas responsórias tanto do “samba rural” quanto da sua versão urbana, o chamado “samba de morro”.

Gerard Behague lembra ainda que o uso que Levy faz das notas repetidas no acompanhamento, em vários momentos da peça, é típico da música popular brasileira, além de antecipar o “fluxo contínuo dos acompanhamentos dos tangos de Ernesto Nazareth”.

A entrada do segundo tema popular, *Se eu te amei*, uma chiba se combina com fórmulas rítmicas intrincadas do maxixe, do tango brasileiro e do samba urbano incipiente (compassos 131-92, V. Apêndice), (Id. *ibid.*: 25).

Gradualmente, o tema principal vai retornando, em variados coloridos orquestrais. Após a repetição da primeira seção, o *Samba* atinge seu clímax, indicando a tentativa de simular o caráter frenético da dança. Num *tutti* executado em dinâmica *fff*, os dois elementos temáticos básicos são combinados, e os ritmos tornam-se mais dinâmicos e intrincados (a partir do compasso 330).

Exemplo 6 — *Samba*, comp. 330-3

Tudo tentando representar uma espécie de transe como aquele provocado pela dança em seus participantes (Id. *ibid.*: 26). Para Behague:

A análise dessa peça indica, antes de tudo, que as influências populares que lhe dão um caráter inequivocamente nacional vieram do ambiente urbano. Rítmica e melodicamente, ela se aproxima mais do tango brasileiro ou da polca, e do maxixe, do que propriamente do samba popular.⁷⁶ (Id. *ibid.*: 26)

Finalmente, o musicólogo conclui:

Ele [Levy] foi receptivo aos mais característicos elementos de música popular urbana, e era capaz de sentir e de expressar pelo menos em algum grau o espírito essencial dessa música. O fato de que suas composições nacionalistas vieram nos últimos anos de sua vida é digno de nota, pois mostra que o aspecto nacionalista de sua produção não era meramente experimental e transitório.⁷⁷ (Id. *ibid.*: 27)

⁷⁶ No original: “The analysis of this piece indicates above all that the popular influences which give it an unmistakable national character came from the urban environment. Rhythmically and melodically, it is closer to the Brazilian tango or polka, and to the maxixe, than to the actual folk samba.

⁷⁷ No original: “He was receptive to the most characteristic elements of urban popular music, and he was able to feel and to express at least in some degree the essential spirit of this music. The fact that his nationalistic compositions came in the last years of his life is noteworthy, for it shows that the nationalist aspect of his production was not merely tentative and transitory.”

Apesar das “limitações” de Levy em uma descrição musical efetiva do samba, parece-nos ser possível contabilizar, nesse ponto, duas contribuições do compositor. Em primeiro lugar, é inegável que, de algum modo, ele consegue atualizar sua música ao se fixar de modo bastante próximo a um “programa” naturalista. Em segundo, e talvez de modo ainda mais significativo, Levy parece ter sido bem sucedido em ajustar sua música, cuja matriz é européia, às condições locais. Ao incorporar o elemento popular, elemento presente na música urbana, o compositor paulistano não só está compartilhando uma tendência modernizadora da “geração de 1870”, como também, ainda que de modo bastante modesto, está interferindo positivamente, no plano da cultura, no sentido de minimizar o caráter profundamente excludente da realidade brasileira do final do século XIX.

Voltando à “geração de 1870”, Ventura lembra que “com a estabilização política a partir de 1898, os escritores deixavam de lado a luta pela regeneração nacional”, tão característica desse grupo (Ventura 1991: 102). Antes, porém, que passassem a enfatizar os aspectos profissionais e do *métier* da sua produção artística como elementos preponderantes, um clima de decepção parece ter abalado essa geração. Os antigos “mosqueteiros intelectuais” dos anos 1870 vão se convertendo, por uma série de reveses políticos nos “paladinos malogrados”. Parece que o próprio Figarote, apesar de sua morte precoce, trilhou essa dura caminhada.

3.3. Figarote: entre o “mosqueteiro intelectual” e o “paladino malogrado”

Mais uma vez, tentamos investigar e apontar algumas das ressonâncias entre o compositor Alexandre Levy e a “geração de 1870”. Com isto, esperamos aprofundar a percepção da modernidade do crítico musical do *Correio Paulistano*, pois, os intelectuais de 1870 se notabilizaram pelo seu ensejo de atualizar o Brasil com o modo de vida promanado da Europa, intregando-o à grande unidade internacional. Antes, porém, caberia uma ressalva. Ao pensarmos nesse grupo de intelectuais, é preciso ter em conta as inúmeras diferenças entre os seus membros, evitando, como salienta Roberto Ventura, “a ilusão da unidade de grupo ou da homogeneidade de época” (Ventura 1991: 10). Assim, apesar dos traços românticos que persistem na obra de Levy, conforme temos apontado, traços identificáveis também em Sílvio Romero (Id. *ibid.*: 11) e por que não no próprio Mário de Andrade, a consideração da

heterogeneidade da “geração de 1870” nos autoriza a levar a cabo as comparações com o músico paulistano sem pretensões de inseri-lo formalmente no grupo.

Primeiramente, é curioso observar que, não obstante serem frutos, na maioria das vezes, das transformações sociais de grandes proporções que se operaram no Brasil das últimas décadas do século XIX, os intelectuais representaram um dos principais catalisadores desse processo de mudanças. Segundo nos lembra Sevcenko, eles “voltaram-se para o fluxo cultural europeu como a verdadeira, única e definitiva tábua de salvação, capaz de selar de uma vez a sorte de um passado obscuro e vazio de possibilidades, e de abrir um mundo novo, liberal, democrático, progressista, abundante e de perspectivas ilimitadas como ele prometia” (Sevcenko 2003: 96-7).

Por essa razão, tornou-se palavra de ordem condenar as estruturas fossilizadas do Império, ao mesmo tempo em que enfatizavam-se as grandes reformas como a Abolição, a República e a democracia (Id. *ibid.*: 97). O autor lembra que “o engajamento se torna a condição ética do homem de letras” (Id. *ibid.*: 97). É nesse contexto que aparece o termo “mosqueteiros intelectuais”, nada mais do que o epíteto com que se auto-intitulava o principal núcleo dos escritores cariocas. Aliás, o termo é sintomático do idealismo e, sobretudo, da disposição para a ação manifestada por esses homens.

Entre os tópicos que esses intelectuais enfatizavam como as principais exigências da realidade brasileira, interessa-nos particularmente retomar a preocupação com a “elevação do nível cultural e material da população” (Id. *ibid.*: 97). Este é um dado que para nós revela-se especialmente útil, porque parece explicar os já citados esforços de Levy em organizar concertos que educassem os seus “co-estadinos” (Reis. In: Porto Alegre 1892: s.l. [p.20]). Para atingir esse ideal, o compositor defendia a realização sistemática de concertos e recitais de alunos, neste último caso, a serem oferecidos pelos professores, e explicava porque:

Está mais do que provado que a educação intellectual nos vem da leitura de obras-modelo, da analyse e da comprehensão, assim como para a musica faz-se mister existirem reuniões onde se as possa ouvir, pois a falta absoluta de theatros entre nós fará com que aquelles que têm certa tendencia para as artes, percam-na em pouco tempo si não se alimentarem por si mesmo, cultivando as boas obras e fazendo reuniões em que se ouça ao menos ao piano, (*o instrumento por excellencia escolhido como o mais perfeito para a photographia das obras symphonicas*) as composições dos grandes mestres, que só os europeus têm a dita de ouvil-os no original, visto possuirem orchestras completas e excellentemente dirigidas (Figarote 13 jun. 1890: 2).
[grifos do autor]

O pressuposto do engajamento parece atingir o paroxismo na atitude manifestada pelos “mosqueteiros intelectuais” de só “atribuir valor às formas de criação e reprodução

cultural que se instrumentalizassem como fatores de mudança social”. Isto tudo constituindo um ilimitado “utilitarismo intelectual” (Sevcenko 2003: 99-100). E mais, os intelectuais não se consideravam meramente os agentes das transformações sócio-culturais, “mas como a própria condição precípua do seu desencadeamento e realização” (Id. *ibid.*: 99). Não parece demais enxergar aí uma atitude, de certo modo, pretenciosa, com indícios até de um contorno paternalista.

Não obstante seu comedimento, Figarote ilustra bem essa tendência. Assim, em suas críticas musicais, ele aconselha, dá ordens, convida os leitores a segui-lo nas suas orientações, além de chegar ao ponto de utilizar-se de um interessante recurso literário. Muitas vezes, Figarote interrompe o curso de seus textos para chamar a atenção dos leitores para a sua “autoridade” nos assuntos musicais. No entanto, para contornar um possível tom arrogante, Levy abandona o uso do “nós”, mais formal, em favor da 3ª pessoa, como se Figarote não fosse ele mesmo. De maneira geral, mas nunca deixando de lado a convicção nas suas idéias, o crítico aproveita essas ocasiões para acrescentar ao discurso uma atmosfera de humor, talvez para amenizar o aspecto autoritário do seu papel de intelectual engajado, ficando com isto mais de acordo com o seu habitual comedimento. Vejamos um exemplo.

No já referido artigo intitulado “O hymno da proclamação da Republica”, Figarote ironiza, sempre com um fundo de humor, o “despeito” e sentimento de injustiça manifestados pelos compositores que não foram contemplados no concurso realizado para a escolha do hino da República. No citado certame, venceu a composição do maestro Miguez. Depois de refutar os argumentos com que os compositores preteridos justificavam as suas derrotas, Levy interrompe o discurso e sentencia:

Agora, em particular e aqui muito à puridade⁷⁸ si querem saber qual a opinião de *Figarote* que, em materia de somá-lo [?] é nenhum *qualquer*, direi que o hymno escolhido, embora não seja o que se esperava, pelo rumor produzido na capital federal, é, não obstante tudo, — o melhor que tem apparecido nesta quadra que atravessamos (*Figarote* 2 mar. 1890: 2). [grifos do autor]

Mais à frente, lança aos leitores o desafio:

E para que não me presenteiem com algum epitheto de pretencioso prophetizador, tomarei como único juiz competente nesse caso, o tempo, que confirmará mais uma vez e de modo preemptório a opinião que enuncio, levado unicamente pela consciência (Id.: *ibid.*).

Levy, reconhecendo o talento do maestro Miguez, toma a defesa dele, ou melhor, a defesa do hino, afinal

⁷⁸ À puridade: em segredo, em particular.

o do maestro Miguez tem por qualidade assimilar-se em estylo aos bons cantos patrioticos allemães, lembrando-nos mesmo, pelas suas modulações e forma, o modo severo e grave dos compositores germânicos (Id.: *ibid.*).

Entretanto, apesar de aproximar-se do “padrão”, ou seja, da música européia, é claro que o pobre hino não poderia superá-la. Por isso:

Figarote não dirá, como o crítico do *Jornal do Commercio*, que o hymno do maestro Miguez poderá hobrear com o Hymno Austríaco, de *Haydn*; é esta um proposição ousada, uma apreciação por demais hyperbolica (Id.: *ibid.*).

Aliás, pela grande maioria das críticas de Levy, notamos o papel ocupado pela música dos mestres europeus, verdadeira “tábua de salvação” capaz de superar o passado em favor do “novo”. Nessa linha, Levy aconselha o maestro Antão Fernandes a tomar a banda italiana Umberto I como exemplo para a sua Banda dos Permanentes (Id. 11 mar. 1890: 2). O crítico garante que se atendido pelo maestro Fernandes, este “verá que só tem a lucrar com estas observações” (Id. *ibid.*: 2). Nessa perspectiva, a análise dos artigos de Levy é bastante ilustrativa para mostrar o papel ocupado pela Europa e sua música nas concepções de progresso musical defendidas pelo crítico do *Correio Paulistano*.

De qualquer modo, parece-nos ainda mais contundente para ilustrar os esforços com a elevação do nível cultural da paulicéia, a “missão” de Levy junto ao Club Haydn. Além disso, seu trabalho junto à agremiação revela certa precocidade. Isto porque, tendo sido criada em 1883, Levy contava na época com apenas 19 anos de idade. Aliás, a análise dos *Estatutos do Club Haydn*, publicado no ano seguinte a sua fundação, em 1884, esclarece muito do papel missionário do grupo, bem como da sua ênfase na música européia como manifestação superior.

Os *Estatutos* informam primeiramente que:

Art. 1º — A sociedade Club Haydn fundada n’esta Cidade de S. Paulo aos 6 de Maio de 1883, compõe-se de numero illimitado de socios, sem distincção de nacionalidade, e tem por fim:

§ unico. — Cultivar a musica instrumental e vocal, cuja audição será feita em concertos mensaes e em um grande festival annual, que terá lugar sempre que o permittir o estado financeiro da sociedade, nos quaes tomarão parte indistinctamente senhoras e cavalheiros, professores⁷⁹ e amadores, residentes n’esta capital ou por ella de passagem. (Estatutos do Club Haydn 1884: 1)

⁷⁹ É importante ter presente que o termo “professor” referia-se não somente àqueles que exerciam o magistério, mas era termo igualmente utilizado para indicar o profissional de música, fazendo, com isto, oposição ao termo “amador”.

Segundo informa o historiador Gelásio Pimenta, Alexandre Levy desempenhava, na associação, o papel de “organizador e director dos concertos” (Pimenta 1911: 12). A propósito, além das funções administrativas, Levy também regia concertos e apresentava-se como solista de piano, como, por exemplo, no concerto de encerramento do Club, realizado aos 10 de janeiro de 1887 (Rezende 1946: 4). Nessa apresentação, o compositor apresentou “a bellissima Polonaise de Chopin op. 22, completa, com acompanhamento de quintetto de cordas” (Porto Alegre 1892: s.l. [p.5]).

Levy, na função de “director de concertos”, era o responsável por fazer valer as preferências artísticas da agremiação musical, que, a propósito, estavam bem de acordo com o “evangelho” do compositor. Segundo o artigo 34 dos *Estatutos do Club Haydn*, competia ao cargo citado:

§ 1º — Escolher as peças que tiverem de ser executadas nas reuniões musicas.

§ 2º — Entender-se com os amadores e professores que forem convidados para tocar e cantar, a respeito das peças que tiverem de executar, e que não poderão ser senão musica dos melhores autores, dando-se, quanto possivel, preferencia ao estylo classico.

[...]

§ 4º — Organizar o programma dos concertos, que será aprovado pela Directoria. (Estatutos do Club Haydn 1884: 11)

Sendo uma das figuras mais ativas dentro da instituição, o diretor de concertos não ficou livre de uma tarefa, digamos, delicada, ou seja:

§ 9º — Adiar ou negar a execução das peças que tenham de ser tocadas ou cantadas, quando, por falta de ensaios ou qualquer outro motivo justo, não possam ou não devam ser executadas. (Id. ibid.: 11)

Não obstante seu programa claramente voltado para o fomento da “música séria”, mais particularmente da música de concertos, todos os esforços do clube musical nesse sentido não foram suficientes para galvanizar a associação dos influxos da onipresente música popular urbana, como se vê na crítica bem humorada de um de seus sócios, publicada n’A *Província de São Paulo*, em resposta a uma reclamação, de outro sócio, sobre um possível caráter elitista, e por que não “autoritário”, da agremiação.

Sr. novo sócio, concordo plenamente com v.s. em gênero, número e caso. Reformemos o Club Haydn. Nada das letárgicas beberagens destiladas por aqueles grandes beócios que se chamam Haydn, Beethoven, Mozart e tantos outros ilustres desconhecidos. Dêem-nos as modinhas e de preferência o langoroso lundu com seu buliçoso saracotear. Isso sim que são músicas de alta sociedade, tanto da dos fidalgos de raça como dos de dinheiro. No grande mundo parisiense hoje só se canta o langoroso lundu, não ficando esquecido o buliçoso saracotear; e o pequeno mundo elegante de São Paulo não deve ficar atrás de Paris.

Também combino completamente com o Sr. Novo Sócio quanto à reforma do Club no sentido de democratiza-lo o mais possível. Sim sr., vivemos numa época de liberdade, portanto todos temos direito de nos divertirmos como quisermos, sem precisarmos pedir o concurso e a licença dos ricos e fidalgos, que têm outros usos e costumes. Julgo que tanto direito tem de pertencer a uma sociedade de divertimento ou de filantropia não só o que vende o rubro vinho como o que vende mesmo o vinho rubro de mistura com livros, amêndoas, conservas, etc., etc., vender por vender, em grande casa ou pequena casa, tudo é vender. Quanto mais que a grande casa já foi.

Tudo isso prova a vantagem da democracia e da liberdade, nestes tempos que correm, e qual a vantagem que poderemos tirar de democratizarmos mais o Club Haydn.

Um outro sócio (apud Elazari 1979: 137-8).

Não obstante o destacado idealismo e participação obstinada no processo modernizador da nação, os “mosqueteiros intelectuais” acabaram alijados da vida política na recém-inaugurada República. É claro que a concretização das aspirações mais caras desses intelectuais, como a Abolição em 1888, a Proclamação da República em 1889 (com sua promessa de democratização), deveria suscitar uma mudança de atitude. Seria natural abandonar o engajamento dos primeiros momentos em favor de uma atitude construtiva da nova realidade e das estruturas políticas recém-inauguradas. O problema é que “a consolidação das novas instituições deu-se por meio de um processo extremamente caótico e dramático, que não poderia deixar de imprimir marcas nas consciências dos que as aspiravam como um ideal imaculado” (Sevcenko 2003: 107). O novo regime acabou conspurcado “pelas adesões maciças e disputas canhestras pelo poder e cargos rendosos”, o que acabou por esvaziar os sonhos acalentados pelos intelectuais por três décadas (Id. *ibid.*: 108).

De promotores das transformações, os “mosqueteiros” foram se tornando oposição, até serem, finalmente, “varridos da vida pública e dos meios oficiais para a margem e a miséria, sob o estigma de anti-sociais e perniciosos”⁸⁰ (Id. *ibid.*: 108). Transformavam-se assim nos “paladinos malogrados”.

Assim, de modo precoce, ainda no Governo Provisório, Lopes Trovão, segundo Sevcenko um dos próceres da campanha republicana, afirmava: “essa não é a República dos meus sonhos” (Id. *ibid.*: 108). Também de modo precoce, Levy proclamava sua percepção sobre o país. Apesar de manifestar-se mais especificamente em relação à questão musical, um de seus biógrafos afirmava que “pouco antes de sua morte (1892), taciturno e descrente de tudo, [Levy] dizia que é uma vergonha a música no Brasil” (Porto-Alegre 1892: s.l. [p. 14]).
[grifo do autor]

⁸⁰ José Veríssimo conseguiu captar com clareza a ambigüidade da decepção vivida pelos intelectuais no período. O autor afirmava, em 1904, em uma crônica da *Revista Kosmos*, que: “Todos se presumiam e diziam republicanos, na crença ingênua de que a República, para eles palavra mágica que bastava à solução de problemas de cuja dificuldade e complexidade não desconfiavam sequer, não fosse na prática perfeitamente compatível com todos os males da organização social, cuja injustiça os revoltava.” (apud Sevcenko 2003: 108)

Ainda no que tange à questão republicana, no artigo intitulado “Execução de Hymnos”, Levy constata uma decepção que parece ir além do aspecto musical. Tratando do concerto realizado em 7 de março de 1890, no Jardim do Largo do Palácio, para a execução dos hinos apresentados mas não selecionados no concurso realizado na capital federal para a escolha do Hino da Proclamação da República, o crítico musical observou que “o publico ouviu-os a todos com a maior indiferença, inclusive o hymno adoptado, o do maestro Miguéz” (Figarote 07 mar. 1890: 2). Fato que não poderia ser interpretado, segundo Figarote, como falta de patriotismo, uma vez que:

Ao romper do *Hymno Nacional*, tocado em ultimo lugar, o publico que era numeroso e que até então se conservava na maior frieza, não poude conter-se; enthusiasmo-se delirantemente pedindo por tres vezes a repetição do velho hymno que foi ouvido entre applausos e acclamações (Id.: *ibid.*: 2).

Até que ponto se confundiria a “indiferença” do público com a do próprio crítico musical?

Voltando outra vez aos “paladinos malogrados”, caberia ainda lembrar que um dos temas mais característicos e disseminados pela crítica intelectual do período passou a ser a recriminação da “inversão das posições”. Essa perspectiva pode ser fruto do sentimento de terem sido eles, os “homens de talento”, preteridos nos quadros da República em favor de “aventureiros, oportunistas e arrivistas sem escrúpulos” (Sevcenko 2003: 108). Fato é que, mais particularmente no campo da cultura, e, em especial no universo musical, a percepção da “inversão” se torna moeda corrente. Já tínhamos observado essa propensão ao investigarmos as origens do sentimento missionário dos intelectuais no Brasil.

Evidentemente, Levy, enquanto crítico musical, não vai escapar dessa tendência, que ilustra o pessimismo dos seus últimos anos. De qualquer forma, nem mesmo na manifestação de suas desilusões o crítico abandonaria seu habitual comedimento. Essa disposição vale ser ilustrada, usando para isso as próprias palavras do crítico musical. Consideremos a crítica intitulada “Exéquias de D. Luiz”, publicada no dia 11 de dezembro de 1889. Nesse artigo, Figarote dá asas à sua verve irônica.

Começando por parafrasear o artigo do *Diário de Notícias*, de alguns dias antes, em que se elogiava “descabidamente” a performance do maestro Gomes Cardim, como voz de “baixo” e como regente da orquestra; o crítico cuida de colocar as coisas no seu devido lugar. Toma para isso a defesa de alguns músicos que, estes, sim, representam exemplos de boa execução e boa voz. Não é preciso dizer que o Sr. Serbolini, voz de baixo, e a orquestra da

Companhia Musella são italianos. Além desses bons exemplos, para ilustrar uma performance competente, Figarote arrola também “alguns nossos bons professores da capital”:

Pois bem, os nossos leitores também devem estar lembrados que os cantores, coristas e orchestra da Companhia Musella, nunca mereceram senão um *regular* e raras vezes um *bom*.

Nas exequias de D. Luiz o caso muda de figura; a orchestra esteve *explendida, magistral*, os solos *sublimes*, e o sr. Cardim cantou *inexcedivelmente!*

É abusar muito da bondade do nosso bom povo paulista.

Para não faltar-mos com a verdade, podemos afirmar que o sr. Cardim sahiu-se bem da sua árdua tarefa, (si árdua é), fazendo executar *soffrivemente*, à vista dos elementos que possuímos, a missa do sr. Santuci com orchestração do sr. Gianini, já não sendo muito correto executar uma obra com orchestração que não seja do Próprio autor.

Diremos também, — sempre para não faltarmos à verdade que a missa não foi à *grande orchestra*, mas sim à *pequena orchestra*.

Diremos também — para não faltarmos ainda à verdade, que o *ensemble* não foi *magistral e nem sorpreendente*; que os *solos* não foram *sublimes* mas sim discretos, sendo cantados por distintos amadores da nossa capital.

Para concluirmos com a maior das verdades, diremos — o sr. Cardim não cantou *inexcedivelmente*, [?] poder o sr. João Pedro Gomes Cardim ser tudo; ser um bom professor, um bom músico, porém, nunca um bom cantor e ainda menos *cantor inexcedível* (Figarote 11 dez. 1889).

Finalmente, Levy explica porque é importante não inverter os valores e ataca o que ele chama de “Confraria do Elogio Mútuo”:

É cousa também muito sabida que, — quanto mais elogiado é o artista, menos elle estuda e mais presumido fica, vindo a ser essa a razão porque nós por cá nunca possuiremos um músico notavel, um verdadeiro artista, e um bom compositor — tudo pelo simples facto da facilidade com que a imprensa na sua maioria, prodigaliza encômios exagerados ao primeiro chegado. [Id. *ibid.*: 2]

As comparações poderiam seguir ainda, através de outras ressonâncias entre nosso objeto, os “mosqueteiros” e os “paladinos malogrados”. Entretanto, restringimos aqui nossa abordagem aos poucos elementos de conotação política que aparecem na crítica de Levy, bem como aos sentimentos e angústias que o compositor parecia compartilhar com os demais intelectuais de seu tempo. Com isto, tentamos, sobretudo, compreender como seu profundo idealismo foi se transformando na frustração e sentimento de “vergonha” manifestado no final de sua vida. É bem possível que ele começasse a ver suas ações preteridas em favor de ações mais oportunistas, ou mesmo, que as manifestações típicas de seu engajamento fossem inócuas na sociedade brasileira daqueles anos. Sentir-se alijado da possibilidade de ação e transformação devia ser o que de pior poderia acontecer aos intelectuais do período. Afinal, como lembra Sevcenko, “o pior destino que se pode legar a um mosqueteiro intelectual é não incumbi-lo de nenhuma missão” (Sevcenko 2003: 116).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ROMÂNTICO OU MODERNO?

[...] Alexandre Levy [...] lançou, talvez impensadamente, as bases de uma escola, que está por certo destinada a fazer triunfante carreira nos domínios da arte moderna.

Antonio Cardoso de Menezes,
“Polyanthéa”

[...] porque a sua [de Levy] transcendência pertence ao capítulo seguinte, dedicado à Música na República, como expressão moderna e anteporta da criação contemporânea.

Francisco Curt Lange,
“A música erudita na Regência e no Império”

Durante nossa investigação, foram vários os momentos em que nos deparamos com fortes indícios da modernidade, ou antes, das preocupações modernizadoras do compositor paulistano Alexandre Levy. Parece-nos, inclusive, que esses indícios tenham se tornado visíveis devido à perspectiva interdisciplinar com a qual procuramos elaborar nossa narrativa. Desse modo, nossa primeira “imagem” de Levy, aquela construída a partir da leitura das obras da historiografia musical tradicional, foi cedendo espaço para a consolidação de um novo personagem. Além disso, nosso esforço de investigação dos processos culturais que ficam subjacentes nas narrativas dessa historiografia, permitiu-nos constatar que a dificuldade em perceber a modernidade de Levy não se deve, unicamente, ao fato dos modernistas, e da historiografia que os seguiu, terem olhado para os compositores do final do XIX com as lentes do movimento de 1922. Contribuiu para agudizar essa questão a atitude, ainda hoje presente em inúmeros trabalhos musicológicos, de sustentar para a música uma posição à parte em relação às demais áreas do saber, desligando-a, com isto, dos seus estreitos vínculos com a sociedade. A propósito, essa atitude foi chamada por Edward Said, com muito senso de oportunidade, de auto-referente (Said 1991: 18).

Para contornar essa dificuldade metodológica, a aproximação com a história cultural se mostrou uma alternativa viável. Esse esforço interdisciplinar nos permitiu alcançar alguns resultados que nos parecem, muito embora modestos, bastante significativos, sobretudo pela sua novidade em relação à tônica de outros trabalhos afins. Retomando o eixo de observação de nossa investigação, ou seja, o lugar do “nacional” e do “popular” na obra de Levy, podemos relacionar algumas constatações.

Apesar das tentativas de Levy de aproximação com o popular manifestarem-se desde cedo, parece que foi após a sua ida à Europa para estudar que essa aproximação tenha se tornado mais efetiva e sistemática. Aliás, essa viagem nos parece representar, inclusive, um ponto de inflexão na carreira intelectual do compositor e crítico musical. Após seu regresso a São Paulo, Levy vai, paulatinamente, abandonar alguns de seus traços românticos em favor de uma verdadeira plataforma de modernidade.

Assim, no campo musical, essa passagem poderia ser vislumbrada na seqüência de três das suas principais obras: *Variações sobre “Vem cá, Bitu”*, *Tango Brasileiro* e *Samba*. Se na primeira o popular se restringe ao tema, ocupando assim o lugar do exótico, da cor local dos românticos, no *Tango*, Levy consegue empreender eficazmente, conforme defende Behague, a ambientação típica da música popular urbana, além de apresentar várias influências do maxixe. Finalmente, no *Samba*, além dessa ambientação, garantida sobretudo pela presença da música popular urbana e não exatamente do “samba rural”, o autor vai mais longe. Levy manifesta nessa obra a tentativa de atualizar sua música elaborando-a a partir de um programa naturalista, ou seja, de um trecho de *A carne*, do escritor Júlio Ribeiro.

Ainda na questão musical, é preciso frisar dois aspectos do seu programa modernizador. Ao defender a música européia como paradigma da “boa música”, Levy vai empreender uma distinção no que diz respeito, mais particularmente, à música para piano. Ao colocar-se a favor dos grandes mestres europeus, o compositor passa a ver criticamente as obras com preocupações meramente virtuosísticas, tão em voga no período. Com isto, Levy vai antecipar Mário de Andrade, por exercer, ao seu modo, uma crítica, *avant la lettre*, à “pianolatria”. Além disso, a própria música para piano fica preterida em relação à música orquestral. Depois de sua volta de Paris, Levy vai compor quase que exclusivamente para essa formação. É desse momento também a tentativa de aproximar-se da música de Wagner, tida como o que havia de moderno naquele momento. Quanto à ópera, segundo aspecto do programa de atualização de Levy que queremos frisar, é interessante notar sua tentativa de articulação de uma posição mais crítica em relação ao repertório vocal. O compositor o separa

em dois, a saber, um decadente e outro moderno. Em suas críticas, Levy vai frisar a importância deste último grupo, sobretudo através da defesa daqueles compositores que para ele representavam essa tendência, como por exemplo, Georges Bizet e Jules Massenet.

Indo mais além em nosso balanço, caberia destacar, ainda no campo da crítica musical, algumas características de Figarote, pseudônimo com que Levy assinava seus artigos para o *Correio Paulistano*. Aqui também se observam indícios de sua modernidade. Ao adotar comumente uma atitude de comedimento em relação às questões musicais — optando muitas vezes por um tom humorístico nos seus escritos — além de prestigiar, na sua reflexão crítica, na maior parte das vezes, aspectos técnicos da execução musical, Levy vai se diferenciar dos demais articulistas da capital. Não obstante manifestasse em seus artigos, por vezes, algo da ótica civilizatória presente nas concepções modernizadoras da elite paulista, com seu comedimento e humor, Levy consegue atenuar essa perspectiva, revelando-se um articulista mais discreto e, por que não dizer, mais moderno. Uma certa oposição entre Figarote e Levy, no que diz respeito ao popular, revela um pouco das ambigüidades presentes nas relações dos intelectuais do final do século XIX com a cultura não letrada. Se de um lado Levy aposta na música popular urbana como elemento privilegiado na construção de sua música, Figarote, como promotor da música séria, tenta assegurar mais e mais espaços de difusão, na acanhada São Paulo do XIX, para esta manifestação artística, que na perspectiva civilizatória daquele momento era vista como “superior”. Além disso, a música européia, como outras manifestações provenientes do Velho Continente, era tida como condição de modernização e, conseqüentemente, de atualização do gosto musical.

Para concluir, seria necessário resgatar algumas das constatações sobre o Levy intelectual no final do século XIX. Também aqui pudemos contabilizar mais pistas sobre sua modernidade. Da aproximação da “geração de 1870” que tentamos empreender, pudemos observar algumas das inúmeras ressonâncias que Levy partilhava com esses intelectuais. Primeiramente, insinua-se, pela sua crítica, uma concepção “evolutiva” de História, dado revelador da ótica naturalista presente naquele momento. Um dos pontos altos do projeto de modernização da nação manifestado pela “nova geração” e partilhado por Levy foi a notável preocupação em elevar o nível material e intelectual da sociedade brasileira, ideal que, em São Paulo, o “animador musical” assumiu através do seu papel de crítico, estimulando a realização de recitais e concertos, sobretudo dos alunos de música. Levy também parece trazer para a reflexão musical o instrumental científico ao constatar ser o folclore a “ciência” capaz de empreender uma síntese da música brasileira. É oportuno citar que, por conta de sua morte

prematura e de algumas dificuldades impostas às pesquisas musicais naqueles anos, Levy não conseguiu realizar, sistematicamente, a pesquisa das tradições musicais brasileiras.

Sem nos restringirmos nos avanços alcançados, acreditamos que nossa investigação nos proporcionou também o reconhecimento das inúmeras lacunas que persistem na música de São Paulo. Não é demais resgatar que, parte importante desta investigação, o que constatamos foi a presença marcante da música popular urbana como substancial influência na música de Levy. Seria necessário, portanto, aprofundando a questão, resgatar na música do compositor mais particularidades da música paulista, tarefa à qual esperamos intervenção oportuna de outros trabalhos.

Esperamos ter, de algum modo, contribuído com o avanço do quadro atual das pesquisas em Musicologia e, sobretudo, ainda que de forma muito modesta, ter auxiliado na reiterada busca da interdisciplinaridade, tarefa defendida tanto no âmbito musicológico quanto no meio acadêmico. Reiteramos aqui que nosso esforço procurou não se limitar a um mero artifício retórico, buscamos, antes, ações concretas no sentido de nos aproximarmos dos temas e das reflexões, em nosso caso, da história cultural. Tarefa que, olhando em retrospecto, se nos mostrou de grande importância para a consecução deste trabalho.

Finalmente, voltando ao “precedente” que apresentamos no início deste trabalho, relativo à organização do programa de recital, acreditamos que o exercício de reflexão propiciado por essa pesquisa, sem dúvida, nos impulsiona para uma consideração mais ampla do que vem a ser música brasileira. Acreditamos que desse esforço ficará a certeza de que, enquanto manifestação artística, a música, brasileira ou não, precisa ser compreendida de forma extensa, procurando inclusive não restringir nossas possibilidades de apreciação estética através de critérios peremptórios e reducionistas que, antes de tudo, ignoram os processos culturais e históricos em que se gestam as obras de arte.

BIBLIOGRAFIA

Obras da historiografia musical brasileira (HMB) tradicional

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006a [1ª ed. 1928]. (Coleção Excelsior, v. 42)
- _____. *Pequena história da música*. 10. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003 [1ª ed. 1944]. (Obras de Mário de Andrade, v. 8)
- _____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991 [1ª ed. 1941]. (Obras de Mário de Andrade, v. 11)
- _____. “Cultura musical” (Oração do Paraninfo — 1935). In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991 [1ª ed. 1941]. (Obras de Mário de Andrade, v. 11)
- _____. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1980 [1ª ed. 1930]. (Obras de Mário de Andrade, v. 19)
- _____. *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda, 1933.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *150 Anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*. 4.ed. Porto Alegre: Movimento, 1997. (Coleção Luís Cosme, v. 9)
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

Historiografia geral, história cultural e crítica literária

- ALENCASTRO, Luis Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: NOVAIS, Fernando (Coord.). *História da vida privada no Brasil, Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (v. 2)
- ANDERSON, Benedict. “Introdução”. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). *Um mapa da questão nacional*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p.7-22.
- _____. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do Nacionalismo*. Trad. Catarina Mira. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1991.
- ARAÚJO, Vitor Gabriel de. *A crítica musical na imprensa paulista (1854-1875)*. 1991. 262 f. Dissertação (Mestrado em História) — Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. “População e sociedade em São Paulo no século XIX”. In: PORTA, Paula (Org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade no Império 1823-1889*. São Paulo: Paz e Terra, 2004a, p. 15-53. (v. 2)
- _____. “Vida cotidiana e lazer em São Paulo oitocentista”. In: PORTA, Paula (Org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade no Império 1823-1889*. São Paulo: Paz e Terra, 2004b, p. 251-305. (v. 2)
- _____. “Eudes. São Paulo: desenvolvimento urbano e arquitetura sob o Império”. In: PORTA, Paula (Org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade no Império 1823-1889*. São Paulo: Paz e Terra, 2004c, p. 187-249. (v. 2)
- CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.
- ELAZARI, Judith Mader. *Lazer e vida urbana: São Paulo, 1850-1910*. São Paulo, 1979. 228 f. Dissertação (Mestrado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- FREHSE, Fraya. *O tempo das ruas na São Paulo de fins do Império*. São Paulo: Edusp, 2005.
- GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo: o circuito da partitura*. São Paulo, 1995. 316 f. Dissertação (Mestrado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- GUIBERNAU, Montserrat. *Nacionalismos: o Estado nacional e o Nacionalismo no século XX*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin Editorial; Edusp, 2004.
- HARDMAN, Antonio Foot. “Antigos modernistas”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- HOBSBAWN, Eric. “Introdução: a invenção das tradições”. In: _____; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23. (Coleção Pensamento Crítico, v. 55)
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro: Capivara, 2001. (Coleção Visões do Brasil, v. 2)
- LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.) *Usos & abusos da história oral*. Trad. Luiz Alberto Monjardim et alii. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- MACHADO, Maria Helena. “Sendo cativo nas ruas: a escravidão urbana na Cidade de São Paulo”. In: PORTA, Paula (Org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade no Império 1823-1889*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.57-97. (v. 2)
- MORAES, José Geraldo Vinci de. “Arranjos e timbres da música em São Paulo”. In: PORTA, Paula (Org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade colonial*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 585-635. (v. 1)
- _____. *As sonoridades paulistanas — final do século XIX ao início do XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d’Água, s.d.

- REZENDE, Carlos Penteado de. *Cronologia musical de São Paulo (1800-1870)*. São Paulo: Tipografia Ideal, 1954a. (Separata do 2º volume *São Paulo em quatro séculos* do Instituto Histórico e Geográfico de S. Paulo)
- _____. *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*. São Paulo: Saraiva, 1954b.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. (Coleção Leitura)
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. rev. aum. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: NOVAIS, Fernando (Coord.). *História da vida privada no Brasil*. República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (v. 3)
- SCHAFF, Adam. *História e verdade*. 5.ed. Trad. Maria Paula Duarte. Rev. Carlos Roberto F. Nogueira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. “O modernismo e a questão nacional”. In: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (org.) *O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil republicano, v.1, p. 353-386)
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar; Editora da UFRJ, 2004.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. Trad. Maria Julia Cottvasser. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- WISNIK, José Miguel. “Machado Maxixe: O caso Pestana”. *Teresa revista de literatura brasileira*, São Paulo: Editora 34, n. 4/5, p. 13-79, 2003.
- _____. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: _____; SQUEFF, Enio. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. (Temas e Debates, 1)

Musicologia e obras sobre música

- ANDRADE, Mário de. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.
- BEHAGUE, Gerard. “The beginnings of musical nationalism in Brazil”. *Monographs in musicology*, Detroit: Information Coordinators, n.1, p. 4-43, 1971.
- CONTIER, A. D. “O ensaio sobre a música brasileira: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928)”. *Revista Música*, São Paulo: ECA-USP, v. 6, n. 1/2, p. 75-121, mai/nov 1995.

- DUPRAT, Regis. “Pequeno histórico-musical no Brasil: algumas reflexões”. *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 19, p. 81-90, 1991.
- IKEDA, Alberto. “Musicologia ou musicografia?: algumas reflexões sobre a pesquisa em música”. In: SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1, 1998, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 63-8.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (Coleção OPUS-86)
- LUCAS, Maria Elizabeth. “Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro”. In: SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1, 1998, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 69-74.
- MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. *Henrique Oswald (1852-1931). Un compositeur brésilien au-delà du nationalisme musical. L'exemple de sa musique de chambre avec piano*. Paris, 2000. 786 f. Tese (Doutorado em Musicologia) — Sorbonne, Paris IV.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Nepomuceno e a República musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.
- RAYNOR, Henry. *História social da música: Da idade média a Beethoven*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- SAID, Edward. *Elaborações musicais*. Trad. Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- SEGALA, Camila Durigan. *Alexandre Levy (1864-1892): uma revisão*. São Paulo, 2003. 122 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.
- SENISE, Arnaldo. “Nota sobre o autor”. In: LEVY, Alexandre. *Sinfonia op. 21*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- _____. *Lista das obras de Alexandre Levy*. São Paulo: s.n., s.d.
- TACUCHIAN, Ricardo. Reavaliando o Romantismo musical brasileiro. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: n. 14, p. 2-7, maio de 2003.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Textos de época e literários

- ALENCAR, José Martiniano de. *Como e por que sou romancista: autobiografia literária em forma de carta*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. [1ª edição de 1873]
- AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo: Carrenho Editorial; Narrativa Um; Carbono 14, 2004. [1ª ed. 1957]
- BETTENCOUT, Gastão de. *Temas da música brasileira — Conferências realizadas em Lisboa*. Rio de Janeiro: A noite, 1941.
- ESTATUTOS DO CLUB HAYDN. São Paulo: Typographia Garraux, 1884.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “A nova geração”. In: _____; COUTINHO, Afrânio (Org.). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 809-836. (v. III)

- _____. “O machete”. In: GLEDSON, John (Org.). *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a, p. 21-31.
- _____. “Um homem célebre”. In: GLEDSON, John (Org.). *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b, p. 417-425.
- MARTINS, Antonio Egydio; PORTA, Paula (Coord.) *São Paulo antigo, 1554-1910*. São Paulo: Paz e Terra, 2003 [1ª ed. 1911/1912]. (Coleção São Paulo, v. 4)
- MOURA, Paulo Cursino de. *São Paulo de outrora (evocações da metrópole)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980. [1ª ed. 1932]
- PIMENTA, Gelásio. *Alexandre Levy: Trabalho apresentado ao Instituto Histórico e Geográfico de S. Paulo, em sessão de 20 de Setembro de 1910*. São Paulo: Rosenhain, 1911.
- PORTO-ALEGRE, Ignácio. *Alexandre Levy: compositor e pianista brasileiro*. Reimp. São Paulo: Casa Levy, s.d. [*Polyanthéa* publicada pela *Gazeta Musical* do Rio de Janeiro em 17 fev. 1892]
- PRADO, Paulo; CALIL, Carlos Augusto (Org.) *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 [1ª ed. 1928]
- RIBEIRO, Júlio. *A carne*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998 [1ª ed. 1888]. (Série Bom Livro)

Filosofia e Estética musical

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)
- FUBINI, Enrico. *Estetica della musica*. Bologna: il Mulino, 2003. (Lessico della Estética)
- _____. *L'estetica musicale dal settecento a oggi*. Torino: Einaudi, 2001. (Piccola Biblioteca Einaudi — Arte, Architettura, Teatro, Cinema, Musica)
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da Estética da arte dos sons*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2002. [1ª ed. 1854]
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- VIDEIRA, Mário. *Do idealismo ao formalismo: Hanslick e o belo musical*. São Paulo, 2004. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

Metodologia e pesquisa científica

- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 19. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos)
- RODRIGUES, André Figueiredo. *Como elaborar citações e notas de rodapé*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2004.
- _____. *Como elaborar referência bibliográfica*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2004.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

Obras de referência e dicionários

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. 3. ed. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2005.

KOBBÉ, Gustave. *Kobbé: o livro completo da ópera*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LOVELOCK, William. *História concisa da música*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MARCONDES, Marco Antônio (Org.) *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: ART Editora, 1998.

SADIE, Stanley (Ed.). *The new Grove dictionary of music & musicians*. New York: MacMillan, 1980.

ZAMACOIS, Joaquín. *Teoría de la música: dividida en cursos*. 18. ed. Barcelona: Labor, 1983. (Libro I)

_____. *Curso de formas musicales*. 4. ed. Barcelona: Labor, 1979.

Artigos de jornais e periódicos

JUNIOR, Lemaitre. “Theatro S. José”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 jun. 1890. n. 10123. Palcos e Salões, p. 2.

REZENDE, Carlos Penteado de. “Alexandre Levy na Europa em 1887”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 jan. 1946. n. 21683. p. 4.

SENISE, Arnaldo. “A harmoniosa lição de modéstia de um mestre”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 mar. 1980. n. 175. Suplemento Cultural, p.7.

TOLEDO, Xavier de. “Litteratura musical”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 8 ago. de 1867. n. 3357. A Pedido, p. 2.

Artigos de Alexandre Levy assinados sob pseudônimo de Figarote

FIGAROTE. “Companhia hespanhola de Zarzuela”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10 dez. 1889. n. 9979. Palcos e Salões, p.2.

_____. “Exequias de D. Luiz”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 11 dez. 1889. n. 9980. Palcos e Salões, p. 1.

_____. “Companhia hespanhola de Zarzuela”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 dez. 1889. n. 9981. Palcos e Salões, p. 2.

_____. “Companhia hespanhola de Zarzuela”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 dez. 1889. n. 9982. Palcos e Salões, p. 2.

- _____. “Companhia hespanhola de Zarzuela”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 dez. 1889. n. 9983. Palcos e Salões, p. 2.
- _____. “Companhia hespanhola de Zarzuela”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 31 dez. 1889. n. 9997. Palcos e Salões, p. 2.
- _____. “O hymno da Proclamação da Republica”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 mar. 1890. n. 10046. Palcos e Salões, p. 2.
- _____. “Execução de hymnos”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 mar. 1890. n. 10049. Palcos e Salões, p. 2.
- _____. “Musica no Jardim do Largo do Palacio”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 11 mar. 1890. n. 10052, Palcos e Salões, p. 2.
- _____. “Concerto João Gomes de Araujo”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 abr. 1890. n. 10085. Palcos e Salões, p. 2.
- _____. “Emilio Pons”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 25 maio 1890. n. 10113. Palcos e Salões, p. 2.
- _____. “Guitarristas hespanhoes”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1 jun. 1890. n. 10119. Palcos e Salões, p. 2.
- _____. “Concertos — Emilio Pons”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 jun. 1890. n. 10123. Palcos e Salões, p. 2.
- _____. “Concertos”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 jun. 1890. n. 10125. Palcos e Salões, p. 2.
- _____. “Ettore Bosio”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 jun. 1890. n. 10129. Palcos e Salões, p. 2.
- _____. [Sem título]. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 jun. 1890. n. 10130, Palcos e Salões, p. 2.
- _____. “Concerto Bosio”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 jun. 1890. n. 10143. Palcos e Salões, p.2.

Entrevistas

BRANDÃO, Marina. Entrevista concedida a Said Tuma. São Paulo, 13 abr. 2007.

CARVALHO, Valdilice de. Entrevista concedida a Said Tuma. São Paulo, 20 abr. 2007.

RODRIGUES, Lutero. Entrevista concedida a Said Tuma. São Paulo, 29 set. 2007.

Programas de concerto

SOCIEDADE DE CONCERTOS DE SÃO PAULO. 9ª APRESENTAÇÃO. Intérpretes: Marina Brandão; Dorisa de Castro Soares; Paulo Tacetti. Local: Auditório Baccarelli. 24 set. 1987.

Partituras

- LEVY, Alexandre. *Samba (Suite Brésilienne — IV)*. São Paulo: Musicália, 1977. Partitura. Piano.
- _____. *Coeur blessé, op. 13, n° 1*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. Partitura. Piano.
- _____. *Amour passé, op. 13, n° 2*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. Partitura. Piano.
- _____. *Doute, op. 13, n° 3*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. Partitura. Piano.
- _____. *Deuxième mazurka, op. 6, n° 2*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. Partitura. Piano.
- _____. *Romance sans paroles, op. 4 [n° 1, das 3 Improvisations]*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. Partitura. Piano.
- _____. *A la hongroise, op. 4 [n° 2, das 3 Improvisations]*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. Partitura. Piano.
- _____. *Pensée fugitive, op. 4 [n° 3, das 3 Improvisations]*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. Partitura. Piano.
- _____. *Romance sem palavras: (Fôlha d'álbum)*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964. Partitura. Piano.
- _____. *Impromptu-caprice, op. 1*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1963. Partitura. Piano.
- _____. *Recuerdos: Polca*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1963. Partitura. Piano.
- _____. *Samba (Suite Brésilienne — IV)*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1961. Partitura. Piano.
- _____. *Allegro appassionato, op. 14*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1960. Partitura. Piano.
- _____. *Tango brasileiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1959. Partitura. Piano.
- _____. *Mazurka, op. 6*. Mainz: Schott, [s.d.]. Partitura. Piano.
- _____. *Valse caprice, op. 5*. Mainz: Schott, [s.d.]. Partitura. Piano.
- _____. *Andante romantique*. São Paulo: L. Levy & Irmão, [s.d.]. Partitura. Piano.
- _____. *Fantasia Brillante sull'opera "Il guarany"*. Milano: F. Lucca, [s.d.]. Partitura. Piano.
- _____. *Schumanniana: Suite pour piano*. São Paulo: Casa Levy, [s.d.]. Partitura. Piano.
- _____. *Suite Brésilienne: "Samba"*. São Paulo: L. Levy & Irmão, [s.d.]. Partitura. Piano.
- _____. *Variações sobre um tema popular brasileiro: Vem cá, Bitú*. São Paulo: L. Levy & Irmão, [s.d.]. Partitura. Piano.

Partituras manuscritas

- LEVY, Alexandre. *Comala: Poema Symphonico para grande orchestra*. [S.l.]: [s.n.], 1890. Partitura. Orquestra.
- _____. *Drama (Werther): Ouverture pour orchestre*. [S.l.]: [s.n.], 1890. Partitura. Orquestra.
- _____. *Trio (ré mineur) [Final — IV]*. [S.l.]: [s.n.], 1889. Partitura. Trio (Piano, violino e violoncelo).
- _____. *Deuxième impromptu, op. 6*. [S.l.]: [s.n.], 1882. Partitura. Piano.
- _____. *En mer, poème musical*. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. Partitura. Piano a 4 mãos.

_____. *Papillongage* [completada por Ezequiel Ramos Júnior]. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. Partitura. Piano.

_____. *Plaintive*. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. Partitura. Piano.

Gravações

BARROS, Eudóxia de. *Alexandre Levy (1864-1892)*. São Paulo: Chantecler, 1964. 1 disco, 33 rpm, 12 pol. (Homenagem ao primeiro centenário do autor)

BRANDÃO, Marina. *São Paulo e seus compositores*. São Paulo: Carbonos Studios, 2006. 1 CD (ca. 72 min), digital, estéreo.

BRANDÃO, Marina. *Romance*, obras para piano de compositores brasileiros e portugueses. São Paulo: Paulus, 1997. 1 CD (ca. 65 min), digital, estéreo.

BRANDÃO, Marina; FERRAZ, Yara. *Ave, libertas!* O piano sinfônico de Neukomm, Levy, Miguez e Amaral Vieira. São Paulo: Velas produções artísticas e musicais, 1994. 1 CD (ca. 70 min), digital, estéreo.

BRANDÃO, Marina; FERRAZ, Yara. *Rituais*, música brasileira. São Paulo: Velas produções artísticas e musicais, 1993. 1 CD (ca. 74 min), digital, estéreo.

BRITO, Cláudio de. *Cláudio de Brito interpreta Francisco Braga e Alexandre Levy*. São Paulo: Estúdio Eldorado, s.d. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.

CARVALHO, Valdilice de. *Páginas brasileiras*. São Paulo: Estúdio Santa Marcelina, 2003. 1 CD (ca. 55 min), digital, estéreo.

_____. *Luiz & Alexandre Levy*. São Paulo: Estúdio PANorama, 1996. 1 CD (ca. 72 min), digital, estéreo.

COHEN, Arnaldo. *Brasiliana*, Three centuries of brazilian music. Sweden: Bis Records, 2000. 1 CD (ca. 72 min), digital, estéreo.

IRUZUN, Clélia. *Latin american dances*. Sweden: Intim Musik, 1998. 1 CD (ca. 65 min), digital, estéreo.

LIMA, Souza; Orquestra Sinfônica Brasileira. *Alexandre Levy: Suíte Brasileira*. Rio de Janeiro: Festa, 1969. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.

MENDONÇA, Belkiss Carneiro. *O piano brasileiro no século XIX*. São Paulo: Paulus, 1999. 2 CD (ca. 45 min + 61 min), digital, estéreo.

OGNIBENE, Clélia; MALTESE, Sylvia. *Miguéz, Levy e Napoleão: Música brasileira para piano a quatro mãos*. São Paulo: Estúdio 32, 1995. 1 CD (ca. 68 min), digital, estéreo.

RODRIGUES, Lutero; Sinfonia Cultura. [Sem título] [Alexandre Levy: Sinfonia em mi menor]. São Paulo: [s.n.], 2002. 1 CD (ca. 36 min), digital, estéreo.

RUDGE, Antonieta. Sem título. s.l.: Master Class, 1998. 1 CD (ca. 56 min), digital, estéreo/mono. (Grandes pianistas brasileiros, v. 1)

SVERNER, Clara. *O piano nas Américas*. Rio de Janeiro: Estúdio Vison Digital, 2000. 1 CD (ca. 55 min), digital, estéreo.

YANK, Fritz. *Compositores brasileiros em solo de piano*. Rio de Janeiro: Odeon, s.d. 1 disco, 33 rpm, 12 pol.

ANEXOS

ANEXO 1

ARTIGOS DE ALEXANDRE LEVY⁸¹

1. *Companhia hespanhola de Zarzuela*, 10 dez. 1889.
2. *Exequias de D. Luiz*, 11 dez. 1889.
3. *Companhia hespanhola de Zarzuela*, 12 dez. 1889.
4. *Companhia hespanhola de Zarzuela*, 13 dez. 1889.
5. *Companhia hespanhola de Zarzuela*, 14 dez. 1889.
6. *Companhia hespanhola de Zarzuela*, 31 dez. 1889.
7. *O hymno da Proclamação da Republica*, 2 mar. 1890.
8. *Execução de hymnos*, 7 mar. 1890.
9. *Musica no Jardim do Largo do Palacio*, 11 mar. 1890.
10. *Concerto João Gomes de Araújo*, 22 abr. 1890.
11. *Emilio Pons*, 25 maio 1890.
12. *Guitarristas hespanhoes*, 1 jun. 1890.
13. *Concertos — Emilio Pons*, 7 jun. 1890.
14. *Concertos*, 9 jun. 1890.
15. *Ettore Bosio*, 13 jun. 1890.
16. *[Sem título]*, 14 jun. 1890.
17. *Concerto Bosio*, 29 jun. 1890.

⁸¹ Respeitada a grafia original.

1. Companhia Hespanhola de Zarzuela⁸²

Com as zarzuelas – *Los Comediantes de Antonio* e a *Tempestad* fez sua estréia nesta capital a companhia de zarzuelas da empresa Braga Júnior.

A primeira levada à scena no sabbado ultimo e a segunda no domingo, conseguiram agradar bastante e colher bom número de palmas.

A companhia, modesta como é, e com seus preços razoaveis pode perfeitamente encher, por varias vezes, o velho S. José e agradar sempre; visto possuir bom repertório, e não repetir peça alguma, qualidade esta essencial quando se trata de musica ligeira.

A zarzuela *Tempestad* agradou muito.

A música é leve, agradável e por vezes excellente; notamos no segundo acto o grande *concertante* que produzirá grande effeito si fôr executado por um grupo numeroso de coristas e por uma orchestra mais completa do que a que nos trouxe essa troupe, que é realmente pequena e por vezes fraquissima.

O regente, sr. *Juan Camps*, é bem discreto e faz com que o conjuncto seja muito regular.

Conseguiram agradar os srs. *Abella* (barytono), *Mori* (tenor) e a sra. *Plá*, artista graciosa, possuindo voz fraca, porém, tendo a attenuante de ser uma *muy guapa muchacha*.

Desta ultima qualidade o publico fez-lhe jus, chamando-a, por vezes, ao proscenio⁸³ e applaudindo-a sempre.

A sra. *Cuaranta*, apezar de um tanto *quarentona*, sahiu-se bem.

É fóra de dúvida que a presente companhia veio dar côbro às noites fastidiosas da Paulicéia, e, si todos pensarem como nós, é natural que o São José esteja sempre cheio daquelles que se enternecem por um *salero* ou uma *jota* dançada pela *hermosa Plá*.

Figarote.

2. EXEQUIAS DE D. LUIZ⁸⁴

Uma triste notícia.

A população de S. Paulo, que não assistiu às exequias do Rei D. Luiz, realizadas na igreja do Carmo no dia 7 do corrente, com toda a pompa e com missa cantada, deve estar hoje bem arrependido por não ter ido até lá, ao menos para ouvir a parte musical, que constava de uma missa do maestro Santucci orchestrada pelo maestro Gianini, sendo regida, tanto a missa à *grande ochuestra* como as *massas coraes* e *solos* pelo sr. Cardim, professor este bastante conhecido entre nós.

Pois, meus senhores:

Esta missa foi, segundo refere o *Diario de Notícias* de 7 do corrente, d'esta capital, uma revelação para o publico paulista, pelo modo por que foi executada, sendo o *ensemble* da orchestra e coros *magistral*, os *solos-sublimes* (sic) e o sr. Cardim, com voz de baixo, cantou o solo *Dies irae* – *inexcedivelmente* (sic).

⁸² FIGAROTE. Companhia hespanhola de Zarzuela. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10 dez. 1889. n. 9979. Palcos e Salões, p. 2.

⁸³ Proscênio: *Palco, cena*.

⁸⁴ _____. Exequias de D. Luiz. *Correio Paulistano*, São Paulo, 11 dez. 1889. n. 9980. Palcos e Salões, p. 1.

Já estamos ouvindo os nossos leitores exclamarem um tanto arrependidos:

- Como diabo fomos nós perder uma execução d'estas?!

É o caso de darmos parabens á capital por possuir uma voz de baixo, que bem poderia ter substituído o sr. Serbolini da Companhia Musella, que jamais cantou inexcelsivelmente, tendo apenas conseguido uns magros e discretos elogios, apesar de possuir realmente boa voz e de ser justamente considerado como *baixo* por toda a parte onde tem cantado.

Á vista de tal notícia do *Diario*, ficamos de hoje em diante prevenidos – que o sr. Cardim tem voz de *baixo*, que canta inexcelsivelmente e poderá, em caso de força maior, substituir um ou outro cantor de opera lyrica.

Ficamos também scientes de que em S. Paulo existe uma orchestra que executa trechos magistral e esplendidamente, quando é dirigida pelo sr. João Pedro Gomes Cardim, cousa esta que não acontece quando essa mesma orchestra está debaixo da direcção de alguns nossos bons professores da capital, e que já têm dado provas cabaes de sua capacidade para dirigirem uma orchestra, produzindo effeitos muito superiores ao do *Hino de D. Luiz*, tocado *sem surdina com a imitação de canhões saltando ao longe* – como disse a illustre folha vespertina.

Sabemos mais que o illustre *maestro* Cardim *sahiu-se de uma maneira brilhante da melindrosa tarefa de que foi incumbido, tanto mais difficil quanto é certo que o nosso meio musical inda não faculta todos os elementos requisitados para execuções de grande vulto.*

Estas palavras, que são do *Diario de Notícias*, não nos mostram mais do que um descabido amor patriotico e uma facilidade innocente em elogiar por elogiar.

É cousa por demais sabida que a Europa é a parte do globo que maior número de notabilidades possui, e isto é sem dúvida alguma devido ao criterio e severidade com que se fazem alli as criticas.

É cousa também muito sabida que, - quanto mais elogiado é o artista, menos elle estuda e mais presumido fica, vindo a ser essa a razão porque nós por cá nunca possuiremos um músico notavel, um verdadeiro artista, e um bom compositor – tudo pelo simples facto da facilidade com que a imprensa na sua maioria, prodigaliza encomios exagerados ao primeiro chegado.

Os nossos leitores devem estar lembrados que a Companhia Lyrica Mussela possuía uma *grande orchestra*, um numeroso grupo de *coristas* de ambos os sexos, 3 um conjuncto de *cantores solistas* muito e muito regular.

Pois bem, os nossos leitores também devem estar lembrados que os cantores, coristas e orchestra da Companhia Musella, nunca mereceram senão um *regular* e raras vezes um *bom*.

Nas exequias de D. Luiz o caso muda de figura; a orchestra esteve *explendida, magistral*, os solos *sublimes*, e o sr. Cardim cantou *inexcelsivelmente!*

É abusar muito da bondade do nosso bom povo paulista.

Para não faltar-mos com a verdade, podemos afirmar que o sr. Cardim sahiu-se bem da sua árdua tarefa, (si árdua é), fazendo executar *soffrivelmente*, à vista dos elementos que possuímos, a missa do sr. Santuci⁸⁵ com orchestração do sr. Gianini, já não sendo muito correto executar uma obra com orchestração que não seja do Proprio autor.

Diremos também, – sempre para não faltarmos à verdade que a missa não foi à *grande orchestra*, mas sim à *pequena orchestra*.

Diremos também – para não faltarmos ainda à verdade, que o *ensemble* não foi *magistral* e *nem sorpheendente*; que os *solos* não foram *sublimes* mas sim discretos, sendo cantados por distinctos amadores da nossa capital.

Para concluirmos com a maior das verdades, diremos – o sr. Cardim não cantou *inexcelsivelmente*, [?] poder o sr. João Pedro Gomes Cardim ser tudo; ser um bom professor, um bom musico, porém, nunca um bom cantor e ainda menos *cantor inexcelsível*.

⁸⁵ Notar que na sua primeira aparição esse nome appareceu como: *Santucci*.

Estamos convencidos de que estas nossas linhas serão acolhidas com benevolencia por todos aquelles que prezam e amam a arte, e que a querem vêr colocada num alto pedestal, nesta nossa patria.

Estamos também certos de que, si a crítica jornalística fôr mais severa de hoje em diante do que tem sido, nós poderemos mais dia, menos dia applaudir o talento latente de muitos musicos nacionaes. É factó provado que todo o brasileiro tem propensão natural para as artes e, sobre tudo para a musical, fazendo-se portanto mister que o aconselhemos, nas occasiões necessarias, e não nos deixemos levar por um estulto entusiasmo que vem quasi sempre, como no caso vertente, destruir os bons e aproveitáveis elementos que ha nos nossos jovens artistas, tirando-os do terreno da presumpção, e não aniquilando-os com descabidos elogios.

O nosso fim é na imprensa – combatendo as inverdades e informando o publico do que se passa e não do que *querem que se publique*.

Por hoje basta.

Figarote.

Nota: Aproveitamos a oportunidade para transcrever aqui uma notícia que aparece logo abaixo da assinatura de Figarote.

Companhia de Zarzuelas

Será levando hoje á scena no S. José – *Cadiz*, uma peça que mais successos tem alcançado ultimamente.

A música é de Chueca e Valverde, autores applaudidíssimos da *Gran-Via* (sic).

É de esperar uma enchente real.

3. Companhia Hespanhola de Zarzuelas⁸⁶

Realisou-se ante-hontem com diminuta concurrencia a terceira representação da Companhia de Zarzuelas com a peça – *O Anel de Ferro*, uma das melhores do repertório hespanhol.

Não obstante o S. José achar-se quasi vazio, não faltaram, no entanto, applausos aos artistas incumbidos de represental-a.

Sobressahiram os srs. Abella, Benach, Mori, a sra. Bernard e a *enfant gaté*, a sra. Plá, que de dia a dia mais conquista as sympatias do nosso publico, pelo modo gracioso porque (sic) canta e representa seus papeis.

O *Anel de Ferro* é uma zarzuela muito dramatica possuindo um enredo que consegue prender a attenção do expectador e uma musica por vezes ligeira e por vezes dramatica.

Nós daqui reiteramos nossas palmas àquele conjuncto de artistas que, modestamente e sem reclames, sabe se fazer applaudir e nos proporcionar ao mesmo tempo o ensejo de passar todas as noites umas duas horas bem apraziveis, ouvindo música ligeira e bem afinadinha.

Hontem representou-se a *Cadix*, peça historica que no Rio alcançou grande successo.

Amanhã daremos pormenores.

⁸⁶ _____. Companhia Espanhola de Zarzuela. *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 dez. 1889. n. 9981. Palcos e Salões, p. 2.

E *hasta mañana*.

Figarote.

4. *Companhia Hespanhola de Zarzuelas*⁸⁷

Com grande concorrência foi ante-hontem ouvida no Theatro S. José a zarzuela *Cadix*, um dos maiores atractivos da actual companhia.

Apesar de possuir um enredo um tanto *embroglio*, esta zarzuela conseguiu agradar immensamente sendo bizado vários trechos e applaudidissimos os artistas que nella tomaram parte, sobressahindo-se como sempre a sra. Plá, que incontestavelmente motrou-nos no papel de protagonista (sic) uma das suas mais adoraveis interpretações.

Um tanto desbotadas, foram as danças que, interpretadas sómente por uma simples e unica *corista* conseguiram em vez de entusiasmar o publico, excital-o ao riso o (sic) a condescendencia de sujeitar-se ao antigo rifão:

Quem não tem cão caça com gato.

Estas danças hespanholas, eminentemente nacionaes, dariam um realce incontestavel e produziriam sobre o nosso publico a maior das sensações, si fossem dançadas por quatros jovens *muchachas* como foram na capital Federal e não por uma so como aconteceu ante-hontem aqui.

A musica saltitante de verve e de jovialidade agradou muitissimo, e sobremodo, o coro do 1º quadro que foi bisado com verdadeiro entusiasmo assim como as coplas em serenata, ditas pelo cégo e confiadas a um artista de veia improvisadora e de bastante graça.

Continuaram a agradar os srs. Abella, Benach, Mori, a sra. Bernard e *outras muchachas guapas*, cujos nomes não nos occorrem.

Deo principio ao espetáculo a zarzuela em um acto: - *Um côro de senhores*, provocando muita hilariedade (sic) no publico e agradando deveras.

*
* *

Hontem representou-se a nossa conhecida e apreciada *Marina*.

Amanhã daremos pormenores sobre esta zarzuela, porém, prevenimos o publico que não esperamos da orchetra, uma execução *maravilhosa* como aconteceu com o prelúdio do terceiro acto do *Annel de Ferro*, segundo informa-nos uma noticia de um dos nossos collegas da manhã.

E isto, pelo simples facto de ser a orchestra desta companhia muito incompleta e portanto, impossibilitada de executar *maravilhosamente* seja o que for.

Figarote.

⁸⁷ _____. Companhia hespanhola de Zarzuela. *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 dez. 1889. n. 9982. Palcos e Salões, p. 2.

5. Companhia Hespanhola de Zarzuelas⁸⁸

A *Marina* representada ante-hontem pela companhia não conseguiu encher o S. José, apesar de ser uma das zarzuelas mais conhecidas e apreciadas pelo publico de S. Paulo.

Não obstante, a representação correio regularmente, sendo applaudida a sra. *Guaran* [?] no papel de protagonista; os srs. *Abella*, *Benach* e sras. *Villar* e *Vallina* portaram-se bem nos respectivos papeis.

A *Habanera* final foi bastante applaudida, sendo ella cantada por todos os artistas e pelo corpo de côros.

Deo fim ao espetaculo a engraçada *fantochada comica-lyrica macarronica*, intitulada

Comiei T[?] agradando imensamente e onde a sra. Plá, graciosa como sempre, soube mais uma vez dominar a platéa, fazendo com que esta a applaudisse constantemente.

Para hoje esta annunciado a espetaculosa *Marselhesa* que terá certamente uma casa a deitar fôra (sic).

Para amanhã, mui acertadamente resolveu a empreza, anunciar a *Cadix*, peça que obteve grande exito e onde a sra. Plá mostra-nos que, si não tem pacto firmado com o demonio, sabe por si só enfeitiçar todo aquelle que tem orgulho de conhecer um pouco de esthetica physico-feminina, e deixar sempre os espectadores presos por um só de seus olhares bregeiros.

Terça-feira daremos pormenores sobre estas duas representações que serao indubitavelmente mais dois triumphos para a graciosa artista.

E, *nada mas por hoy*.

Figarote.

6. Companhia Hespanhola de Zarzuelas⁸⁹

Sabbado com pequena casa e domingo com casa cheia, deu-nos a companhia de Zarzuelas duas representações, sendo a primeira o *Diablo en el Poder* e a segunda a repetição da opereta francesa *Mascote* que grande successo obteve na primeira exhibição.

As duas representações correram regularmente sendo bastante applaudidas na primeira as sras. *Cuaranta Matheos* e *Mori* e na segunda a sra. Plá, que no papel de *Bettina* tem uma das suas melhores interpretações; a senhorita *Mattheos* (sic), e os srs. *Abella*, *Benach* e demais artistas, sendo por vezes applaudidos e chamados a proscenio.

A orchestra e côros andaram, salvo alguns senões, regularmente.

Para hoje anuncia-nos a companhia, a peça, *A mocidade de D'artagnan* que com certeza chamará ao São José grande concurrencia.

Figarote.

⁸⁸ _____. Companhia hespanhola de Zarzuela. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 dez. 1889. n. 9983. Palcos e Salões, p. 2.

⁸⁹ _____. Companhia hespanhola de Zarzuela. *Correio Paulistano*, São Paulo, 31 dez. 1889. n. 9997, Palcos e Salões, p. 2.

7. O HINO DA PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA⁹⁰

[...] *ridiculus mus?* [...] ⁹¹

Depois de muita decepção, de muito nevrosismo e de muitas chimeras, eis que surge-nos finalmente o tão esperado hymno adoptado e escolhido apoz concurso realizado na capital federal, ha um mez para cá mais ou menos.

O acolhimento que teve entre nós, foi dos mais lisongeiros e ao mesmo tempo dos mais contradictorios.

Explico-me:

Na nossa adoravel bohemia musical, existem compositores para todos os paladares: bons, máus e alguns mesmo que mais entendem de sapataria que da arte musical. D'entre muitos destes, alguns houve que concorreram com parcelas de sua inspiração para esse concurso, e, triste foi o resultado, pois, de lado foram todos postos; protestaram, gritaram, berraram, é exacto, porém em vão, ninguém deu-lhes attenção; o hymno preferido havia de ser o do maestro Miguez: assim queria o jury examinador, assim aconteceu.

Terrível decepção para aquelles que contavam como certa a victoria e que já se insuflavam entre nós como escolhidos e já unidos aos quatro melhores d'entre os trinta e tantos apresentados! !

Para estes a adopção do hymno do maestro Miguez foi uma dolorosa e pungente decepção. Originou-se no espirito delles o mais rancoroso despeito.

O coitado (do hymno, já se vê) teve de ser alvo de todo o odio e de toda a billis dos exilados; foi examinado com o auxilio do microscopio, analysado e autopsiado, sendo; (sic) por último, sentenciado: *chulo* (?), *banal*, *sem idéa*, *pobre*, *plagiado* e *xujo* (sic) ! !

Um dos censores, e nesse ponto com razão, achou nelle reminiscências do Fausto!

Cumpre notar-se que d'entre os hymnos que, foram de cá para lá, uns havia que não eram *pessimos*.

Entre eles destacava-se um em que a palavra: *Liberdade*, cahia sobre um tom menor, plangente, que mais dava a idéa do uivar de um cão moribundo que de um canto exultante e cheio de jubilo como requeria o caso.

Um outro era muito dansante. Havia mesmo entre elles, um, que adaptava-se perfeitamente a uma segunda parte de quadrilha !!

Enfim, a maior parte dos nossos concurrentes que não foram classificados e que por essa mesma razão não foram premiados, explicam o caso pelo facto de terem seus hymnos tomado outra direcção e não terem chegado a tempo ás mãos da commissão examinadora do Hymno da Proclamação.

Essa é a pura verdade, *como elles proprios o dizem* !

Consolam-se com pouco, é certo; porém, já não e esta uma consolação?

Não seria máu que S. Paulo abrisse um concurso para o hymno de seu Estado; pois, seria então azado ensejo para uma refrega e uma desforra em regra por parte das nossas *summidades maestrificas*, que saberiam mostrar o que valem e o que podem, provando a sua capacidade musical, e não a sua influencia perante o jury que haveria de julgal-os tal como deu-se na capital federal.

Só assim teriamos na opinião desses *maestros*, um bom hymno, vivaz, cheio, cantante, inspirado no fogo do patriotismo, enfim um *Hymnãõ*, como diz o vulgo, e não um abôrto, como dizem a respeito do hymno escolhido os concurrentes exilados.

⁹⁰ _____. O Hymno da Proclamação da Republica. *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 mar. 1890. n. 10046. Palcos e Salões, p. 2.

⁹¹ Logo abaixo do título do artigo aparece essa inscrição que não se pode ver completamente.

Para os outros não-músicos a produção do maestro *Miguez* não conseguiu despertar o entusiasmo. Acharam-lhe falta do cheiro da pólvora, do retintim das harpas e do metálico e estridente som da trombeta.

Agora, em particular e aqui muito à puridade⁹² si querem saber qual a opinião de *Figarote* que, em materia de somá-lo (?) é nenhum *qualquer*, direi que o hymno escolhido, embora não seja o que se esperava, pelo rumor produzido na capital federal, é, não obstante tudo, - o melhor que tem apparecido nesta quadra que atravessamos. E não é dizer pouco, porque os hymnos têm sido tantos e de tão variados gostos, que confundimos constantemente uma Polka ou Valsa, ouvida em algum *Café*, com um novo Hymno.

O do maestro Miguez tem por qualidade assimilar-se em estylo aos bons cantos patrioticos allemães, lembrando-nos mesmo, pelas suas modulações e forma, o modo severo e grave dos compositores germanicos. Isto quanto à parte cantante, pois pela introdução pertence à cathegoria dos hymnos vulgares.

Figarote não dirá, como o crítico do *Jornal do Commercio*, que o hymno do maestro Miguez poderá hobrear com o Hymno Austríaco, de *Haydn*; é esta um proposição ousada, uma apreciação por demais hyperbolica. Reconhecendo, porém, valor na composição do maestro brasileiro, não o consideramos isento de senões, sobresahindo, entre eles, o grandíssimo defeito de sua pouco ou nenhuma probabilidade de popularisar-se, visto ser o seu canto de difficil percepção e não ter o hymno melodia facil e espontanea, para o publico poder decoral-a em duas ou três audições.

E para que não me presenteiem com algum epitheto de pretencioso prophetizador, tomarei como único juiz competente nesse caso, o tempo, que confirmará mais uma vez e de modo peremptorio a opinião que enuncio, levado unicamente pela consciência.

Figarote.

8. Execução de Hymnos⁹³

Conforme esteve annunciado, realisou-se hontem à noite no jardim do Largo do Palacio e, pela, banda de permanentes a execução dos novos hymnos apresentados e não apresentados ao concurso aberto na capital federal.

O publico ouviu-os a todos com a maior indifferença, inclusive o hymno adaptado, o do maestro Miguéz.

Ao romper do *Hymno Nacional*, tocado em ultimo lugar, o publico que era numeroso e que até então se conservava na maior frieza, não pode conter-se; enthusiasmo-se delirantemente pedindo por tres vezes a repetição do velho hymno que foi ouvido entre applausos e aclamações.

Figarote.

⁹² À puridade: *Em segredo, em particular*

⁹³ _____. Execução de Hymnos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 07 de mar. 1890. n. 10.049. Palcos e Salões, p. 2.

9. Musica no Jardim do Largo do Palacio⁹⁴

Por mais de uma vez temos ouvido reclamações contra o abuso do amor funambulesco pelo qual tem decidida vocação a nosso Banda de Permanentes, banda esta, que n'outros tempos teve o seu renome como uma das melhores do nosso paiz; porém, como a lei geral do progresso consiste em nos fazer seguir a evolução por que passam as artes, industrias e sciencias, é natural que essa banda de hoje não passe de um realejo retrospectivo dos bons tempos passados, em que a *Valsa do Beijo* (para não fallar em cousas peiores) fazia a delicia de nossos salões, e, em que tinha a musica execuções mais ou menos identicas ás que nos dá hoje essa mesma banda do Corpo Policial de Permanentes.

Esse grupo musical, apesar dos bons exemplos que tem deante de si quando ouve alguma das bandas italianas que lhe devem deliciar os ouvidos com boas peças da musica, não se emenda e continúa rotineiramente a nos *regalar* com uma collecção de polkas e tangos, cada qual mais frivola, ou então com um celebre *dobrado* extrahido da ópera *Guarany* que, como composição musical, é digno de lastima.

Será muito bom que, de uma vez por todas acabem com estas caricaturas musicaes.

Elas não fazem mais do que excitar o riso nas pessoas de bom senso e ainda mais, nas que são verdadeiramente affeitas á musica e, que a consideram como uma das artes que mais serviços prestam á humanidade sugerindo-lhes impressões agradabilíssimas (em vez de ideias pornographicas como os tangos ou polkas) com a audição de peças do mais alto valor musical.

Não queremos com isso dizer que toquem musica classica, não; mesmo porque seria uma irrissão; mas não ha entre nós um sem numero de *Ouverturas de Operas*, de *Fantasias*, de *Potpourris*, - todas perfectamente instrumentadas para Bandas?

As valsas de *Strauss* e de *Waldteufel* não são muito preferíveis a qualquer *cateretê* com o competente chocalho?

Não queremos de maneira alguma eliminar do grupo musical de Permanentes as polkas, tangos e dobrados, pois é forçoso confessar que entre os nossos tangos muitos ha que são verdadeiramente bons e que até representam a nossa musica popular; execute-as, porém, assim como os dobrados, quando de passeio pelas ruas, ou então quando de regresso para o quartel, mas nunca n'um *coreto*, que o publico circumda expressamente para gozar um pouco de musica mais elevada, não sendo outro o motivo por que vai de casa para o Jardim do Palacio ou para o Jardim Publico.

Antes de tudo o publico que fôr ao Jardim, deve saber o que vae ouvir, e, para isso faz-se mister que as peças a executar sejam annunciadas com antecedencia nos jornaes da manhã, como é de costume fazel-a nas cidades Europeas e com grande acolhimento dos assistentes; pois, não raro, muitos d'entre elles para alli vão exclusivamente com o fim de ouvirem muitas vezes uma unica peça do programma.

Assim o fez aqui a Banda Italiana *Umberto I*, que, ultimamente tem, e com justiça, obtido grande successo nos Jardim do Palacio e isto devido principalmente aos seus bons programmas que são annunciados, á bôa interpretação, á certeza e afinação do conjuncto e ao amor e vida com que tocam.

A Banda de Permanentes não annuncia o que toca.

Terá porventura vergonha de o fazer?

Esta ultima hypothese lhe seria uma attenuante favoravel e, para nós um prazer immenso, pois ficaríamos convencidos de que o gosto musical não está tão depravado como se julga, visto a propria Banda reconhecer a pouca ou quasi nenhuma importancia de seus programmas a ponto de côrar de pejo só com a ideia de que fossem lidos pelo publico e confrontados com os da Banda *Umberto I*.

⁹⁴ _____. Musica no Jardim do Largo do Palacio. *Correio Paulistano*, São Paulo, 11 de mar. 1890. n. 10.052. Palcos e Salões, p. 2.

Temos mesmo notado que, quando esta Banda se anuncia, o Jardim do Palacio se enche de um auditorio diverso do que está habituado a ouvir os taes Tangos dos Permanentes.

Isto... porque?

Naturalmente pela razão acima exposta.

Os programmas publicados e uma execução discreta de bons trechos de música; attrahirão sempre maior concurrencia do que o Dobrado do Guarany ou alguns *Tangos com chocalho ou mesmo sem elle*, os quaes só têm a approvação não da boa sociedade que frequenta o Jardim, mas da malta de garotos que invade o mesmo o que faz *bisar* todas essas puerilidades musicas com grande alarido e com acompanhamento de assobios.

Por hoje fazemos ponto final, na esperança de que estas justas observações encontrarão o apoio de todos que se interessam pelo nosso progresso, tanto mais que São Paulo é bastante considerado em materia de arte.

Atenda-nos a Banda de Permanentes e verá que só tem a lucrar com estas observações.

Poupe mais o seu Bombo (sic); e lhe dê menos importancia do que lhe tem dado até hoje.

Quanto á execução dos hymnos na quinta-feira passada, onde esse instrumento tornou-se um verdadeiro martyrio para os ouvidos do publico, mórmente na execução do *Galope Nacional* (!).

Não é bom lembrar de novo cousas que entristecem e que, em nada abonam a fama de que goza a banda do Corpo Policial de Permanentes.

Figarote.

10. Concerto de João Gomes de Araujo⁹⁵

Como estava anunciado, realisou-se sabbado ultimo, no Club Germania, o concerto organiado pelo maestro João Gomes de Araujo, com o concurso de suas discipulas.

O vasto e selecto auditorio que enchia o salão, teve mais uma vez occasião de apreciar devidamente o progresso obtido pelas alumnas do distincto professor, que, honra lhe seja feita, tem concorrido sobremodo para estimular o gosto musical entre suas alumnas a ponto de podermos destacar entre ellas algumas que, realmente, são dignas dos maiores encomios.

O programma, apesar de um pouco longo e de soffrer pequenas alterações foi executado integralmente e era o seguinte:

Primeira Parte

1º Léo Delibes: Les Norwegiennes, córo.

2º C. Gomes: Lo Schiavo, aria, pela exma. sra. d. Maria J. Rodrigues dos Santos.

3º Chopin: Bolero, op. 19, pela exma. sra. d. Julia Freitas.

4º João Gomes: Edméa, aria, pela exma. sra. d. Joanna Godowin.

5º Verdi: Il trovatore, duetto, pela exma. sra. D. Leonor Ramalho e dr. Miguel Vianna.

6º Gottschalk: Pasquinade, a quatro mãos, pelas exma. sra. d. Olympia Adelina Leal e J.Gomes.

7º Lecoq: Les cent vièrges, pela exma. sra. d. Maria do Carmo Moreira.

8º J. Gomes: Edméa, scena e aria, pelo dr. Miguel Vianna.

⁹⁵ _____. Concerto João Gomes de Araujo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 abril 1890. n. 10085. Palcos e Salões, p. 2.

9º Verdi: Il trovatore, raconto ⁹⁶ pela exma. sra. d. Leonor Ramalho.

10º Bizet: Carmen, habanera, pela exma. sra. Maria C. Benevides e coros.

Segunda Parte

1º J. Gomes: Edméa, aria e coros.

2º Marchetti: Ruy-Blas, aria, pela exma. sra. d. Adelia de Barros.

3º Wroblewsky: Chant du Coucou pela exma. sra. d. Brasília Camargo

4º Meyerbeer: Dinorah, aria da sombra, pela exma. sra. d. Maria Constança Benevides.

5º Chopin: Polaco, op. 163, pela exma. sra. d. Bemvinda Cesar.

6º Verdi: Aída, aria, pela exma. sra. d. Leonor Ramalho.

7º A. Thomas: Mignon, romança, pelo dr. Miguel Vianna.

8º Gottschalk: Dernière Esperance, a quatro mãos e violoncelo, pela exma. sra. d. Julia Freitas, J. Gomes e A. Leal.

Na primeira parte destacamos o lindo córo de *Delibes*, o elegante autor da *Lakmé*. *Les Norwegiennes*, pela correcção, afinação e justeza com que foi cantado pelas gentis interpretes e alumnas do maestro.

O duetto do *Trovador*, cantado pelo dr. Miguel Vianna (que estreava essa noite) e por mlle. Leonor Ramalho, foi calorosamente aplaudido. O dr. Vianna nos fez ouvir uma voz de tenor que, não obstante fraca e de pequena extensão, agradou-nos immensamente, por ser de emissão naturalíssima, de igualdade nos registros e de afinação irreprehevel. Cantou com bastante expressão e sentimento a par de boa escola e de estylo.

Quanto a mlle. Ramalho, que já a tínhamos ouvido em concertos anteriores do mesmo maestro J. Gomes de Araújo, só temos a acrescentar os nossos parabéns pelo desenvolvimento por que tem passado sua possante e theatral voz de mezzo-soprano. Podemos augurar ser em breve uma das melhores cantoras paulistas. O *Racconto* do *Trovador*, cantado por essa jovem teve freneticas e repetidas palmas.

Encerrou-se a primeira parte do programma com a *Habanera* da op. (sic) *Carmen*, do mallogrado *Bizeth* (sic), e chefe da moderna escola franceza e aquelle a quem devemos hoje grande parte da reforma evolutiva musical. Dizer que essa *habanera* foi cantada por mlle. Maria Constança Benevides, é o mesmo que amnunciar um successo completo.

Incontestavelmente, e sem rodeios, podemos affirmar ser esta distincta amadora a melhor cantora que actualmente possuímos entre nós. Sua voz, um pouco fraca e de timbre pouco volumoso, é ouvida sempre com grande prazer, pela correcção, estylo e graça natural com que sabe revestir os trechos que canta, tomando sempre parte saliente em todos os concertos em que se faz ouvir.

Os *lieder* de *Schubert*, *Schumann*, *Lassen*, *Mendelssohn*, e os romances de *Massenet*, *Bizet* e *Delibes* não encontram melhor interprete em um salão.

Na segunda parte destacamos a aria e córo da op. (sic) *Edméa*, do maestro J. Gomes de Araujo.

Incumbiu-se da parte solista o dr. Miguel Vianna que lhe deu o necessario colorido par fazer sobressahir as bellezas da composição, assim como o córo característico de Rendeiras⁹⁷.

A ária da *sombra* (sic), da *Dinorah*, teve execução esmerada por parte da mlle. M. C. Benevides. Cantou com escola⁹⁸ e graça, e vocalizou-a de modo a receber, ao finalizal-a, grande ovação de calorosos applausos.

Foi uma das peças capitais do programma.

⁹⁶ Considerando-se as peças anteriores deveria existir aqui uma vírgula. É interessante notar que existe a palavra *raconto* em português como o mesmo significado do italiano *racconto*.

⁹⁷ Essa palavra não está perfeitamente legível no original. Do modo em que se apresenta poderia indicar também a palavra *Bandeiras* ou mesmo *Fiandeiras*.

⁹⁸ Não está perfeitamente clara essa palavra.

A aria da op. (sic) *Aída*, cantada por mlle. Ramalho obteve também grandes applausos pelo brilhante modo porque foi interpretada.

Segui-se a *romanza* de Tenor (sic), da op. *Mignon*, onde o sr. Vianna mais uma vez recebeu do publico demonstrações de sympathia pela frescura de sua voz e pelo sentimento e expressão que dera a essa pagina de A. Thomas.

Terminou o concerto com a execução do *miserere* do *Trovador*. Cantou a parte de soprano mlle. Benevides e a do Tenor o dr. Vianna. Os córos *somente de senhoras* poderiam ter prejudicado o effeito geral do trecho, senão fosse a justeza e afinação que fizeram com que a falta das vozes de homens não fosse tão sensível como prevíamos.

O sucesso deste último trecho foi completo. Os acompanhamentos de harpas eram feitos por mme. Gatta-Preta (?), professora conhecida entre nós e por mlle. Julietta Falcão.

Ao concluir o *miserere* foram freneticamente applaudidos, tanto mlle. Benevides e o dr. Vianna como o córo que se compunham (sic) das alumnas do maestro J. Gomes de Araújo.

Reiteramos os nossos applausos a tão gentis amadores e fazemos votos para que prossigam perseverantes no estudo *serio* da arte musical, fazendo com que o maestro Gomes de Araújo nos regale por mais amiudadas vezes com semelhantes concertos.

Por esse modo o maestro estimulará não só o gosto musical do publico mas também a sua brilhante pleiade de jovens artistas amadoras, que poderão mais dia menos dia tornar-se verdadeiramente dignas de concorrerem para o desenvolvimento do estudo musical ainda muito embryonário em São Paulo, a capital artística brasileira, segundo Sarah Bernhardt.

Mui propositadamente deixamos para o fim os nomes dos distintos amadores: mlles. Maria Rodrigues dos Santos, Julia Freitas, Olympia Adelina Leal, Maria do Carmo Moreira, Adelia Barros, Brazilia⁹⁹ Camargo, Bemvinda Cezar, e mme. Joanna Godwin¹⁰⁰, as quaes foram calorosamente applaudidas pelos progressos obtidos tanto nas peças de piano como nas de canto, onde mostraram possuir vocação e gosto musical, fazendo-nos antever grande adeantamento para o proximo concerto em que se façam ouvir.

Sentimos bastante não escrever agora mais detidamente sobre estas ultimas executantes, á vista do pouco espaço que nos resta para esta pallida resenha.

Oxalá que todos os professores de São Paulo façam como o maestro Gomes de Araújo: seria caso para termos todos os mezes, ao menos, um concerto onde possamos ouvir boa música a par de bons executantes e de boas vozes.

O gosto musical de S. Paulo desenvolve-se rapidamente e podemos sem receio assegurar grande proveito a quem quizer seguir o exemplo do sr. João Gomes de Araujo, dando todos os mezes um concerto para que o publico julgue da excellencia do methodo de ensino de cada professor.

Por hoje nos limitamos a cumprimentar o maestro pelo seu brilhante successo e animal-o para que nos dê de vez em quando noitadas como a de sabbado ultimo que deixou em todos os corações que lá estiveram, uma nota de saudade que precisa ser suavizada por uma outra audição de boas obras contadas por seus intelligentes discípulos e suas discípulas, que só têm a lucrar com esses concertos.

Parabens ao maestro João Gomes de Araujo.

FIGAROTE.

⁹⁹ Notar como está escrito de modo diferente da primeira aparição: *Brasília*.

¹⁰⁰ Nota-se aqui também a diferença da grafia em relação à primeira aparição: *Godwin*.

11. Emilio Pons¹⁰¹

A estada de Emilio Pons n'esta capital deu ensejo a que a casa dos srs. Leal e Gonçalves tivesse a feliz lembrança de organizar um pequeno concerto onde o joven (sic) artista se exhibisse e se apresentasse à imprensa paulistana, que, na noite de ante-hontem, ouviu satisfetissima aquelle que, por longo tempo, residiu entre nós e, que aos quinze annos de idade, já era justamente considerado como um bom pianista e, ainda mais, promettendo tornar-se notabilidade (sic) no instrumento que cultiva com tanto afan.

Filho de Eduardo Pons, professor bastante conhecido e considerado entre nós, será mais uma razão para que, no seu concerto annunciado para o dia 20 do corrente não exista um só logar vago no quadro do Congresso Gymnástico Portuguez.

Emilio Pons fez-se ouvir com applausos no seguinte programma dividido em duas partes:

I

Gottschalk – Murmúrios Eolios
 Pons – La Primavera.
 Ketten – Les Oeillades.
 Chopin – Polonaise em mi b op. 53.

II

Pons – Ariel.
 Thomé – Aragonaise.
 Ketten – Postillon.
 Ketten – Mache des Djins.

De prime abord, na phrase dos francezes, não podemos dizer que o repertório do joven (sic) pianista seja selecto, visto não conter nomes mais respeitaveis que os de Gottschalk, Thomé e Ketten que são, não diremos máus compositores, porém, compositores para diletanti e, para serem ouvidos em salão por pianistas de menor importância.

Por esta razão (sic) a peça mais applaudida foi sem contradicção a *Polaise* em *mi b* de *Chopin*; peça de grandes difficuldades technicas e de incontestavel belleza pela sua contextura marcial e solemne. O sr. Pons executou-a de modo a podermos avaliar dos seus predicados, mostrando-nos possuir agilidade e igualdade a por de um pulso forte e firme.

Quanto á interpretação dessa peça diremos que o movimento geral foi um tanto apressado e a interpretação com pouco colorido. Esperamos anciosos (sic) o concerto do joven artista para nos enunciarmos com mais precisão e mesmo com mais franqueza diante de um bom programma onde espera-nos ouvil-o em uma *Sonata* de *Beethoven*, um trecho de Schumann ou mesmo em um simples *Nocturno* de *Chopin*.

Entre a primeira e a segunda parte as pessoas presentes foram agradavelmente sorprendidas com uma taça de champagne, e uma mesa de doces, sendo por essa occasião levantados varios *toasts*, aos amáveis proprietários, ao sr. Pons e á toda a imprensa paulista que alli se achava representada.

Reiterando os nossos agradecimentos aos srs. Leal & Gonçalves pela amabilidade do convite, fazemos fervorosos votos para que nos dêem de vez em quando serões dessa ordem concorrendo dest'arte para o desenvolvimento musical do nosso Estado.

Figarote.

¹⁰¹ _____. Emilio Pons. *Correio Paulistano*, São Paulo, 25 maio de 1890. n. 10113. Palcos e Salões, p. 2.

12. Guitarristas Hespanhoes¹⁰²

Ante-hontem á noite no salão da Casa Levy ouvimos os srs. Toboso e Oroso, guitarristas hespanhões, que alcançaram verdadeiro successo no Rio de Janeiro e ultimamente em Santos, onde também se fizeram ouvir com grandes applausos em vários concertos alli realizados.

Na verdade não são immerecidos os elogios que os dois artistas receberam tanto da imprensa fluminense como da santista, pois são elles dois *violonistas* de mão cheia e tiram dos instrumentos, especialmente fabricados, segundo planos seus, effeitos magníficos pela ordem o contextara completamente nova com que foram feitos esses violões.

A fórma d'esses instrumentos é muito maior e mais bojuda que os nossos conhecidos: possuem onze cordas, sendo oito sobre o *espelho* e três soltas, abrangendo portanto uma extensão de tres ou quattros oitavas, si não nos falha a memoria.

Com esses requisitos todos, tiram os dois artistas os effeitos mais perfeitos que é dado a um violonista tirar de seu instrumento.

Ouvimos varias peças entre as quaes destacamos a valsa *Les Sirenes* de Thomé, o *minuetto* de Balzoni, a valsa em *la* (sic) *menor* de Chopin, uma phantasia sobre trechos da opera *Balle* (sic) *de máscaras*, e a esplendida (sic) *phantasia militar* de Kelor-Bola (sic) onde necessariamente, e com rara perfeição ouvimos o *toque do clarim*, o rufo do *tambor*, o bimbalar do sino e a majestosa e imponente religiosidade dos sons de um Orgam (sic).

Ouvimos ainda com grande prazer uma canção arabe maraimã [?] e para fechar a audição musical que era dedicada á imprensa paulista que alli se achava, o sr. Toboso tocou só e com grande maestria um *potpourri* de arias nacionaes hespanholas onde ouvimos a *jota a seguedilha* e outras danças características do paiz de *las miñas guapas*.

Reccomendamos estes dois artistas originaes ao público de S. Paulo que não deve perder o concerto que elles pretendem dar na próxima (sic) sexta-feira no theatro do Congresso Gymnastico Portuguez.

Á casa Levy nossos agradécimentos (sic).

Figarote.

13. Concertos – Emilio Pons¹⁰³

Realizou-se ante-hontem, no theatro do Congresso Gymnastico Portuguez, o concerto do pianista Emilio Pons.

A concurrencia boa, e o programma fielmente executado, deu ensejo a que mais uma vez ouvíssemos o joven artista que de novo mostrou-nos possuir uma execução e agilidade admiraveis, tornando-se mesmo por varias vezes notavel quanto á correcção e igualdade com que vence as difficuldades de uma ou outra peça.

O sr. Pons sobresahiu-se na *Tarantella* de Listz (sic), no *Postillon* de Ketten e na *Truite* de S. Heller sendo esta ultima, executada em movimento um tanto rapido.

A *Polonaise* de Chopin interpretada sem colorido e em *tempo vivace* perdeu o seu effeito. A tendencia predominante que tem o sr. Pons em apressar sempre o movimento das peças é um dos seus pontos fracos. O jovem pianista para obter execuções brilhantes não trepida em prejudicar o

¹⁰² _____. Guitarristas Hespanhoes. *Correio Paulistano*, São Paulo, 01 junho de 1890. n. 10119. Palcos e Salões, p. 2.

¹⁰³ _____. Concertos – Emilio Pons. *Correio Paulistano*, São Paulo, 07 junho de 1890. n. 10123. Palcos e Salões, p. 2.

valor artístico das composições deixando sempre em logar secundário, a interpretação, o estylo e o sentimento; qualidades estas que, sem as quaes, não haverá compositor nenhum que não seja *executado*, quando suas peças forem tocadas por pianistas que só queiram impor-se pelo seu mecanismo e pela sua extraordinaria agilidade como acontece no caso vertente.

O andante do *primeiro concerto* de *Chopin* foi mal escolhido.

Esta composição a não ser executada como foi escripta, isto é, com orchestra, não produzirá effeito algum e sempre se achará na contingencia de ser mutilada como o foi hontem. O sr. Pons fez-se ainda ouvir na *Aragonaise* de *Thomé*, e no *Aricle* (sic), composição sua, peças estas de somenos importancia.

O barytono L. Vetorezzo nosso conhecido, fez-se applaudir em duas peças de canto: *Edmea* de Catalani e *Filho Prodigio* de Ponchielli, assim como o *Grupo Coral do Club Mendelsohnn* (sic) que cantou com a justeza e afinação que lhe conhecemos desde ha muito, dois córos de *Silche* (sic) e um de Maciel[?] sendo calorosamente applaudidos.

A *Berceuse* de Danbé[?] a serenata de *Moszkowzky*[?] e o *Melodrame* de *Guiraud*[?] tocados pelo sr. *Bastiani* com acompanhamento de instrumentos de arco produziram bastante effeito, e o sr. Bastiani assim como seus companheiros receberam innumerous applausos.

Ouvimos ainda com prazer o *Frio* (sic) *em ré menor de Mendelsohnn* (sic) executado pelos srs.: Pons (piano) Bastiani (violino) e Leal (violoncello) que deram as esta obra magistral, execução regular sendo bastante applaudidos ao finalizar o *presto*.

Fazemos ponto por hoje, reiterando os nossos applausos ao distincto pianista Pons que, se alliaz (sic) á execução e agilidade que possui, uma interpretação e colorido mais em relação com os auctores que interpreta, virá a ser em não muito tempo um dos bons pianistas da época.

Figarote.

14. Concertos¹⁰⁴

Decididamente os srs. Toboso e Orozco, guitarristas hespanhóes, entraram sem São Paulo com o *pé direito*. O concerto d'estes artistas, realizado ante-hontem no theatro do Congresso, foi mais um triumpho para os sympathicos e guapos muchachos que souberam fazer com que o publico se conservasse em silencio e attencioso durante as peças que tornaram, sendo sempre ao finalizal-as, cobertas de calorosos e entusiasticos applausos.

A marcha Marechal Deodoro da qual já fizemos menção foi executada com brio e com correcção assim como a walsa[?] *Dolores* que, digamos a verdade, fez muita gente suspirar de prazer pela maneira com que a interpretaram.

O mesmo aconteceu com a *habanera da Cadix* que realmente ganha muito sendo executada por dois distinctos violonistas como são os dois concertistas.

Destacamos ainda o *Capricho Hespanhol Moraima*[?], o *Tescette de las Rotas*[?] da *Gran-Via* que foi bisada, e varias phantasias sobre as operas *Balle* (sic) *de Mascaras*, *Trovador Poliuto*, sendo digno de nota a correção com que modulam as tonalidades, a justeza, e a afinação irreprensível dos instrumentos.

Para finalizar o concerto, o sr. Toboso tocou só, uma deliciosa *Bondalla*[?] *hespanhola*, ou para melhor dizer um verdadeiro *basar* (sic) das daças nacionaes da Hespanha. Este trecho é realmente magnífico pela sua côr-local e pelo character essencialmente *saleroso*, que nos faz divagar sobre as bellezas andaluzas e sobre o poetico e sensual das *muchachas* do paiz de *Calderon*.

¹⁰⁴ _____. Concertos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 09 junho de 1890. n. 10125. Palcos e Salões, p. 2.

Que os srs. Toboso e Orozco no deu (sic) ocasião de ouvil-os mais uma vez é o que fervorosamente lhe pedimos. Visto a bôa concurrencia que tivervam na noite de ante-hontem e como ainda grande parte da nossa capital não ouviu estes dois artistas *sui generis* será medida acertada resolverem dar mais um ou mesmo dois concertos para que os paulistas fiquem sabendo quanto vale uma *jota* e um *zapatiado* executado pelos *violões magicos* dos srs. Toboso e Orozco.

Figarote.

15. Ettore Bosio¹⁰⁵

O nome que encima estas linhas não é de todo desconhecido do publico paulista.

Compositor de primeira ordem, tendo feito seus estudos sob a direcção do celebre *Martucci*, director do *Lyceu Musical de Bologna*, Ettore Bosio obteve successo em seu paiz, onde deu varios concertos, e por ulmo (sic) no *Lyceu de Bolonha* onde ao concluir o seu curso, fez-se ouvir em varias composições suas que obtiveram dos mestres e alumnos desse *conservatorio* os maiores applausos e a mais franca acceitação[?].

Ha approximadamente dois annos que Ettore Bosio reside entre nós, e, devido á sua grande modestia e susceptibilidade em não querer ser visto sorrateiramente pelos seus collegas d'arte, é que só hoje os nossos leitores vão conhecel-o verdadeiramente, pois, este artista distincto soube disfarçar-se sob a capa de afinador e concertador (sic) de pianos, o Ilmo e consciencioso compositor de *operas* e de *musica symphonica* que o publico vae julgar no proximo concerto que o sr. Bosio pretende realisar entre nós em muito breve espaço de tempo.

Em S. Paulo, a *roda* que o conhece de perto é muito limitada.

Não ha muito tempo reunia-se na casa do nosso amigo Pacheco Netto o que tinhamos de melhor em amadores e artistas e nesses serões musicaes é que tivemos a dita de ouvir entre um gole de *Spaten* e um trecho da *Moema* as operas *Semele* e *Ideale* do compositor italiano.

Cumpre notar que essas obras eram applaudidas por dilettante e artistas de primeira ordem e não pela confraria do Elogio Mutuo.

No concerto que pretende realisar o nosso amigo Bosio, tomarão parte além de varios artistas e amadores conhecidos, a exma. sra. d. Zulmira de Andrada Machado, cantora já apreciada entre nós, o professor Chiaffarelli, e os srs. Conde e Condessa Roszwadowsky, dois eminentes amadores que reúnem semanalmente em sua residencia os nossos bons artistas e amadores e onde se ouve a par dos *poemas symphonicos* de *Liszt*, obras de *Beethoven*, *Schumann*, *Grieg*, *Saint-Saens* e outros vultos grandiosos da arte moderna tão pouco comprehendida e cultivada entre nós, mesmo pela falta absoluta de reuniões musicaes como é de uso fazer-se em quasi todas as cidades europeás.

Aqui, em S.Paulo, não se faz *musica* e, nem é bom fallar em tal, pois, quando vemos uma joven sentar-se ao piano é sempre para nos fazer ouvir uma *Fantasia*, um *tango*, a *Dallila* ou então a *Prière d'une Vierge*.

Si as nossas *amadoras* não quizerem mudar de systema musical damos-lhe o conselho que nos occorre neste momento: *dansem*.

Está mais dos que provado que a educação intellectual nos vem da leitura de obras-modelo, da analyse e da comprehensão, assim como para a musica faz-se mister existirem reuniões onde se as possa ouvir, pois a falta absoluta de theatros entre nós fará com que aquelles que têm certa tendencia para as artes, percem-na em pouco tempo si não se alimentarem por si mesmo, cultivando as boas obras e fazendo reuniões em que se ouça ao menos ao piano, (o *instrumento por excellencia escolhido como o mais perfeito para a photographia das obras symphonicas*) as

¹⁰⁵ _____. Ettore Bosio. *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 junho de 1890. n. 10129. Palcos e Salões, p. 2.

composições dos grandes mestres, que só os europeus têm a dita de ouvir-os no original, visto possuírem orquestras completas e excellentemente dirigidas.

Si contássemos as reuniões musicas entre nós como contamos as *dansantes*?, estaria? fora de duvida que há muito a musica teria tomado outro rumo e estaríamos mais educados para devidamente apreciarmos uma boa companhia lyrica e os concertistas que raramente nos visitam.

Quanto ao concerto do maestro Bosio estamos certos de passar uma noitada agradável e esperamos que tenha da parte do publico uma concurrencia animadora para que possa o nosso artista regressar á sua patria e la trabalhar para collocar-se ao lado dos notaveis compositores contemporaneos.

No programma figura, além de outras peças que não nos occorrem agora, um *Concerto de Beethoven*, para dois pianos, *Um (sic) poema symphonico de Liszt*, *Les Preludes*, a dois pianos, uma *Marcha Funebre*, um *Minueto* e a imponente *Marcha* da opera *Copa d'Oro*, estas tres ultimas, de Ettore Bosio.

Esperamos anciosos a occasião de applaudil-o e de apreciarmos de novo as suas importantes composições.

* *

*

THEATRO S. JOSÉ

A companhia Guilherme da Silveira deu-nos ante-hontem *As Andorinhas*.

Casa regular e bom desempenho.

Com o espectáculo de hontem despediu-se a companhia, e, segundo nos informam, parte hoje para Santos.

Levou-se hontem á scena *O Gato Preto*.

Figarote.

16. [Sem título]¹⁰⁶

Em reunião intima, e com o fim de fazer ouvir alguns de seus alumnos, organisaram ante-hontem em casa de sua residencia, o maestro Andrada Machado e sua exma. sra. d. Zulmira de A. Machado, um pequeno *concerto* no qual só tomaram parte alumnos e alumnas dos dois distinctos professores.

Julga nos (sic) desnecessario relembrar aos nossos leitores que o maestro A. Machado nosso conterraneo assim como sua exma. senhora fizeram sua educação musical no Conservatorio de Milão e, portanto, estão ambos nos casos de prestar grande serviços á mocidade que se dedica á difficil arte musical quanto mais, é certo que entre nós mui poucos a consideram seriamente e contentam-se em executar para si, trechos de *operetas* e tangos sem valor.

O concerto a que ante-hontem assitimos constou do seguinte programma que brilhou pela sua confecção séria e mostrou o accurado gosto de seus organisadores:

↓

Schumann – *Le Rondine*, córo para vozes de senhoras.

Haendel – *Largo* para piano a quatro mãos, por Mlle. Marina Campos e A. Machado.

¹⁰⁶ _____. [Sem título]. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 junho de 1890. n. 10130. Palcos e Salões, p. 2.

Boito – *Serenata*, (Mefistofele) duetto para contralto e soprano, Mlle. Brazilia de A. Machado e Mme. Angela Mesquita.

Schumann – *Canzone de Maggio*, córo para vozes de senhoras.

II

Schumann – *Canzone della Filatrice*, córo.

Beethoven – 1º tempo da V. Symphonia, Mlle. Antonia Souza Queiroz e Mme. Zulmira de A. Machado.

Massenet – *Arioso do Rei de Lahore*, sr. Paula Souza.

Beethoven – 1º tempo da Sonata em dó sustenido, Mlle. Josephina Melchert.

Gluck – *Aria de Orpheo*, Mlle. Brazilia Machado.

Schumann – *Canzone de Primavera*, coro.

É bom que se diga que os alumnos destes distinctos professores não datam senão de mezes, e alguns somente de um anno de estudo, sendo portanto enorme o progresso obtido por essa gentilissima pleiade de jovens discipulos que, realmente são dignos dos maiores encômios pela maneira porque se dedicam ao estudo musical dando preferencia aos mestres classicos e cantando os córos de Schumann, como ante hontem tivemos occasião de ouvir e applaudir, tanto pelo modo por que cantaram como tambem pela interpretação regularissima que deram a essas pequenas joias difficilimas do grande vulto allemão.

Tocaram no piano Mlles (sic) Marina Campos, que executou com seu professor o Largo de Handel, mostrando ter gosto, aptidão e firmeza; Mlle. Josephina Melchert, que executou o Andante da Sonata em dó menor (ao luar) de Beethoven, mui correctamente, com sentimento e boa interpretação, e Mlle. Antonia de Souza Queiroz, que executou com bastante brio a 4 mãos com sua professora Mme. Zulmira de A. Machado, o *Allegro* da V. Symphonia de Beethoven.

São estas tres discipulas que nos fazem antever tres boas pianista, si continuarem a cultivar os bons mestres e o estudo acurado desse difficil e ingrato instrumento.

As peças de canto foram confiadas a Mlle. Brazilia de A. Machado que mostrou possuir uma boa e muito aproveitavel voz de *contralto*, Mme. Angela Mesquita, e Mlle. Gabriella de Oliveira, ambas com voz de soprano, e o sr. Paula Souza que incontestavelmente tem feito progressos com uma boa voz de barytono.

Finalizamos aqui, recomendando aos distinctos professores que nos dêem por mais amiudadas vezes, *ensaios musicaes* desta ordem, que não fazer senão estimular o gosto entre suas discipulas e inicial-as na comprehensão da verdadeira arte musical que consiste no cultivo da boa e sa musica dos mestres classicos e modernos.

*

CLUB DOS DEMOCRATICOS

Este club deu ante-hontem um saráu concerto onde se exhibiram com o costumado brilhantismo os guitarristas hespanhóes Toboso e Orozco.

D'entre as musicas que foram executadas com delicadeza e perícia, notámos: O córo das Ratas, de *Gran Via*, a walsa *Dolores* e outras.

Depois do concerto houve um esplendido baile, no qual aquelles alegres rapazes divertiram-se como a situação lhes proporcionava.

Foi incontestavelmente uma festa que deixou boa impressão em todos quantos a assistiram.

*

THEATRO S. JOSÉ

Representou-se hontem ainda uma vez o *Gato Preto*.

Repete-se hoje a mesma magica.

Figarote.

17. Concerto Bosio¹⁰⁷

Realizou-se ante-hontem no salão do theatro S. José o anunciado concerto do maestro Ettore Bosio.

A concurrencia regular apesar do máo tempo, teve occasião de apreciar devidamente o magnífico programma, e, ainda mais conhecer de perto esse artista que, residente entre nós desde ha muito, só nessa noite mostrava a sua verdadeira individualidade, isto é: um compositor fino, original e de grande merecimento.

O programma soffreu pequenas alterações e ficou estabelecido como se segue:

PRIMEIRA PARTE

1. Bosio – *Preludio em Fá*, para 2 pianos, Conde Rozwadowski, o Autor.
2. Massenet – *Re di Lahore*, arioso, sr. Vitorazo.
3. Dancla – *Andantino* e *Polonaise*, para violino, professor J. Bastiani.
4. Condessa R. Rozwadowska – *Regrets d'un frère* (sic), para piano, Conde Rozwadowski.
5. a) Schumann – *Conto de Primavera*,
b) Verdi – *Aria de Gilda no Rigoletto*, exma. sra. d. Zulmira Machado.
6. Liszt – *Les Préludes*, poema symphonico para 2 pianos, sr. Conde Rozwadowski, e professor Chiaffarelli.

SEGUNDA PARTE

1. Bosio a) *Marcha funebre*, para 2 pianos,
b) *Scherzo-Danza* para 2 pianos, exma. sra. Condessa Rozwadowska, o Autor.
2. a) Ralf-Cavath[?], b) Hauser – *Original Ungarischer* para violino, professor Bastiani.
3. Listz (sic) – *Rhapsodia Espanhola*: *Folie d'Espagne* e *Jota*, Arogonesa, professor Chiaffarelli.
4. Bosio – *Marcha triumphal* extrahido da opera *Coppa D'Oro* para 8 mãos, exma. sra. Condessa R. Rozwadowska, Conde Rozwadowski, professor Chiaffarelli, e o Autor.

Todos os artistas e amadores que nelle tomaram parte, sahiram-se garbosamente e foram calorosamente applaudidos pele selecto auditorio que constava na sua maior parte, do nosso mais fino grupo de *dilletanti* que, hontem deu provas de que, para ouvir boa musica, o máo tempo não é empecilho grave para quem a (sic) gosta e cultiva com dedicacão e amor.

Pedimos venia para nos occuparmos hoje, só, e unicamente do maestro Bosio.

¹⁰⁷ _____. Concerto Bosio. *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 junho de 1890. n. 10143. Palcos e Salões, p. 2.

As suas composições foram ante-hontem, uma revelação para o publico de São Paulo que, infelizmente, alheio a tudo que diz arte, teve a surpresa de ouvir peças de verdadeiro peso, não obstante serem ellas escriptas para grande orchestra.

As reducções que ouvimos a dois pianos deram-nos uma idéa muito clara e consisa de effeito surpreendente que devem produzir em uma grande orchestra, mórrmente quando se tem o dom de conhecer familiarmente (como o maestro Bosio) todas as intrincadas difficuldades que apresenta uma orchestra com seus elementos heterogeneos e complicadissimos.

Figarote conhece Instrumentações do E. Bosio e póde portanto asseverar a quem ler estas linhas que elle maneja com rara felicidade as massas instrumentaes, e as auas [sic] partituras são dignas de serem lidas por todo aquelle que se dedica a arte musical e, sobretudo, á symphonica.

Das peças de programma agradou-nos immensamente o magnifico *Preludio* em fá maior, que a par de uma melodia simples e clara, reúne uma fôrma bem accentuada e uma harmonisação sempre interessante e as vezes mesmo, completamente nova.

A *Marcha Funebre* que foi expressamente composta para ser executada na *cerimonia funebre* em memoria do *Duque de Aosta* e, que por falta de orchestra não o foi, é uma composição de valor pela sua cór grave e fôrma um tanto nova.

O *Scherzo-Dança* é um *bijou* no gênero.

Foi magnificamente interpretado com muita delicadeza e com fino colorido.

O concerto finalisou-se com a *Marcha da Coppa d'Oro* que, estamos certos, pro[?]

.....

¹⁰⁸uma individualidade e estylo completamente seus; a suas composições pertencem ao genero italiano *porém ao Italiano bom, moderno e são*; a esse *italiano* que é hoje cultivado por poucos, por muito poucos mesmo; por aquelles que mais tarde com justiça se proclamamão os reformadores da hoje decadente musica italiana.

Ettore Bosio é um reformador; póde com o talento que tem, ilustrar a sua pátria de mais de um volume das obras importantes, si quizer impôr-se ás intemperies da sorte e trabalhar com o fim maior de conseguir em seu paiz, *ser representado*,

.....
¹⁰⁹quando se tem talento, vence-se todas as difficuldades.

Ettore Bosio tem talento e mesmo muito.

Siga o nosso conselho: volte a Europa, não esmoreça e verá que a felicidade, assim como chega a tantos também acabará por visital-o e collocal-o em pedestal digno de seu grande engenho e de sua rija tempera de artista.

Ao amigo Bosio, um abraço pela esplendida noitada que nos proporcionou, e, as gentillissimas: Zulmira Machado, Condessa Roswadowska, e os srs. Conde Roswadowsky, J. Bastiani, L. Chiaffarelli, L. Vetorazo e A. C. Machado mais um bravo pelo esplendido auxilio prestado ao maestro, e pelo successo que obtiveram na noite de sexta-feira.

Figarote.

¹⁰⁸ Todo esse trecho encontra-se completamente apagado.

¹⁰⁹ Idem.

ANEXOS 2
ARTIGO DE LEMAITRE JUNIOR

Theatro S. José, 7 jun. 1890.

Theatro S. José¹¹⁰

Repetiu-se ante-hontem no S. José a opereta de Hervé – *Mam'zelle Nitouche*.

A enchente foi geral; o respeitavel populacho não compareceu na penúltima representação, com seria (sic) contrariedade da empreza e magno regosijo do publico educado que poude (sic) apreciar as bellezas da peça na digna ausencia da cascalhada emmudecedora que provocam as momices dos *clowns* dramaticos e as exhibições choreographicas de obscenidade torpe.

Longe de mim o pavoneamento de moralice estulta.

Mas já que estamos em tempos de reconstrucção, bom seria que a imprensa fosse cogitando da regeneração do nosso Theatro, novo e pobre e já na senilidade precoce de um gasto e baboso D. João de sordida espelunca.

Mam'zelle Nitouche é uma opereta fina e delicada. A musica genuinamente franceza se desenvolve com graça e expressão sob tres temas característicos de euphonia facil e essencialmente agradável: *Cadet e Babet*, no primeiro acto; *Rondó, escapade*, no segundo e a cançoneta – *lenda do bombo*, no terceiro.

As trasições do *sacro* para o *ligeiro* são de muita felicidade e imprimem um cunho essencialmente comico.

O libreto é traçado por mão de mestre. A acção basea-se no contraste entre o sagrado e o comico, o sério e o jocoso.

Celestino, professor de canto-chão no convento das Andorinhas, esconde o mais que póde sob a seriedade condigna com tal mister as manifestações de seu talento como compositor de operetas, e por uma série de aventuras em que se vê envolvido já pela perseguição de seu perigoso rival, já pela curiosidade indiscreta da educanda do convento Mlle. Heloise de Flavigny, encontra-se em situações provocadoras de gargalhada franca.

Mlle. Nitouche, que é o nome adoptado por Heloise para poder conservar-se incognita, educar-se no convento e sob a austeridade propria áquella santa casa, occulta um espirito sagaz e curioso, e pouco amoldado ás imposições do claustro. Mas tal é sua apparencia de humilde e crente que é tida pelas madres do convento em conta de creança intelligente, mas uma santa cuja innocente ambição é a suprema felicidade de ser esposa do senhor.

Ingenua por educação, porém dotada de grande vivacidade, Nitouche acompanha o professor de musica em todas as peripecias, chegando a encontrar-se de espada em punho frente á frente com elle.

A situação é de um comico irresistível e foi perfeitamente salientada com esta phrase de Floridor, nome de guerra de Celestino: “Ah se a senhora madre abbadessa nos visse agora ! ? “

O major, velho militar, de temperamento espalhafatoso e brutal, está apaixonado por uma actriz que ama o *maestro* e que obriga o tempestuoso soldado a situações ridiculas.

Os demais papeis são secundarios e creados para desenvolvimento da acção.

Com enredo bem conduzido, espirituoso, scenas de effeito, movimentação larga, o libreto teve ainda a felicidade de cahir nas mãos de traductores conscienciosos [?] e aptos.

O difficil papel de Nitouche foi confiado a Rose Villiot [?]. Não podia estar em melhores mãos. Parece que ou a distincta artista foi creada para aquelle papel ou este para ella. Póde-se affirmar que Rose Villiot é inexcedível na *Mlle. Nitouche*. Não se póde ser mais naturalmente hypocrita nem maiz (sic) hypocritamente ingênu.

¹¹⁰ JUNIOR, Lemaitre. Theatro S. José. *Correio Paulistano*, São Paulo, 07 junho de 1890. n. 10123. Palcos e Salões, p. 2.

O papel é de feitura a servir de diapasão nos dotes de uma actriz de merito; presta-se ao declive para a exagerada santidade como para o da malícia, e a música accrescenta-lhe ainda exigências de voz, affinação e graciosidade; Rose Villiot conserva-se na devida altura, sem descambar, sustenta-o admiravelmente.

É o *ite* [?] da talentosa actriz aquelle ar de ingenua, e olhar de simplicidade e candura com que sabe rebuçar a phrase da malícia a mais requintada. Apresenta-lhe portanto, como luva em mão de mocinha vaidosa, o papel de Heloise e Nitouche; não [?] vae nisso esforço de talento. Onde elle se revela, e pujante, é no equilíbrio com que se sabe haver na interpretação fiel do difficil personagem. A Rose Villiot caben as honras de um sincero – bravo!

Machado encarregou-se do professor e compositor de musica.

Artista de reconhecido talento não podia destoar da affinação dada pela sua graciosa collega. O mesmo acontece com Guilherme da Silveira que apresenta um major perfeitamente caracterizado, sustentando galhardamente com toda a naturalidade que era de esperar do seu elevado merito artistico.

Mesquita vê-se á vontade no papel de Champlatreux. Moço, intelligente, de boa figura, sympathico, com uma voz bem timbrada e consciencioso, como é, poderia este nosso galan salientar-se entre os primeiros se não fosse a falta de inflexões na declamação. Naturalmente no começo de sua carreira artistica ouvia ao ensaiador a observação de que fallasse alto e habituou-se de tal modo a gritar, com uma só entonação, que representa como se estivesse em um primeiro ensaio. Assim, quando entrega a carta á abbadessa no primeiro acto, falla-lhe baixo para não ser ouvido por quem está do lado opposto do biombo e faz suppor que a abbadessa é surda como uma porta, e que não consta da peça, ou que se acha a um kilometro de distancia. Porque não se esforça o talentoso actor em perder esse habito ? Que é um simples veso a que se acostumou, não padece duvida, pois que por vezes, quando se esquece, dá ás phrases tons de verdadeira compenetração. Relevem-se-me estas ligeiras observações, pois que tenho em vista apenas vel-o, como merece, entre os seus collegas de primeira plana.

O sr. Mesquita dispõe de todos os elementos para se tornar um galan de verdadeiro merecimento; livre-se daquelle defeito e sel-o-á.

Menarezzi e Oudin acompanham a affinação geral dos seus pequenos papeis.

Peixoto, moço ainda no palco, revela grande vocação para a carreira e não será de admirar se o virmos em breve aclamado pelo publico, para isso porém deve deixar a tendencia para o exagero que o levará á valla commum dos palhaços de scena. Precinde-se, por exemplo, daquella entonação de pedido de garçon – olha isso que saía ! – que deu de impingir em todas as peças; á primeira vez tem graça, a segunda já enfada.

Braga, no *director do teatro*, apresenta um bom typo, mas perde-o com a preocupação dos *ditos de effeito* que não só prejudicam o publico, com aquelles impossiveis e inoportunos “*sublime!*” “*sublimissimo!*” a abafarem as derradeiras notas do *Cadet e Babet*, como tambem, por serem sempre os mesmos, dão a todos os seus papeis um só character.

A opereta está ensaiada a[?] capricho e posta em scena com luxo e gosto. A orchestra sob a batuta do conceituado *maestro* A. Lindner, portou-se perfeitamente bem assim os coros. Para não quebrar a [?] do apuro do *ensemble* seria conveniente que o director da empreza avisasse a dois dos officiaes que é *feito* vir para scena sem punhos; basta-lhes já as figuras.

Os scenários são novos e devidos ao conhecido pincel do nosso C. Rossi.

Mlle. Nitouche é o *bijou* do repertorio e certamente dará á empreza mais algumas casas boas.

—

Segundo parece, a companhia do Guilherme da Silveira dá os seus ultimos espectaculos na proxima semana.

Antes da sua partida haverá uma representação em que o teatro S. José será indubitavelmente pequeno para a grande affluencia de espectadores; e senão calcule-se: sera representado ainda o *Gato Preto*, e nessa popular peça será exhibida pela primeira vez a importante apoteose da “Exposição de Paris” que nos dizem ser surpreendente, haverá tambem varias

novidades, entre as quaes a subida do “Machado” n’um balão e o seu para-quadras ! Tudo isso traduz-se n’uma enchente descommunal !

—

Brevemente chegará a esta capital a companhia de cavallinhos, de que faz parte o celebrado “Blondin”, quadrupede equilibrista; o tablado do theatro São José, onde vem a companhia trabalhar, está prompto.

Lemaitre Junior.

ANEXO 3**SAMBA DE ALEXANDRE LEVY¹¹¹**

¹¹¹ Fonte: LEVY, Alexandre. *Samba (Suite Brésilienne — IV)*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1961.

SAMBA

(SUITE BRÉSILLENNE)
IV

Revisão de
Souza Lima

ALEXANDRE LEVY
Redução para piano de LUIZ LEVY

4 Allegro Moderato M.M. ♩ = 112

PIANO *p*

7

11

15

© Copyright 1961 by Irmãos Vitale S/A. Ind. e Com.-São Paulo-Rio de Janeiro-Brasil.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países-All rights reserved.

4

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a sequence of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment. The dynamic marking *m.s.* (mezzo-soprano) is present in both staves.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues with complex chordal textures and includes a four-measure rest in measure 6. The left hand maintains a consistent rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 9-12. The right hand features a melodic line with fingerings 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The left hand has a steady accompaniment with fingerings 2, 5, 2, 5. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated.

Musical notation for measures 13-16. The right hand has a more active melodic line with accents. The left hand accompaniment is steady. The dynamic marking *f* (forte) is present in measure 13, and *pp subito e* (pianissimo subito e) is marked in measure 16.

Musical notation for measures 17-20. The right hand features a melodic line with a crescendo. The left hand accompaniment is steady. The dynamic markings *cres* (crescendo), *cen* (crescendo), *do* (diminuendo), and *poco* (poco) are indicated.

53

54

a *poco* *ff*

Detailed description: This system contains measures 53 and 54. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a complex texture of chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *a* (accanto), *poco* (poco), and *ff* (fortissimo).

55

56

ff sempre

Detailed description: This system contains measures 55 and 56. The right hand continues with intricate chordal patterns, and the left hand maintains its rhythmic accompaniment. The dynamic marking *ff sempre* (fortissimo sempre) is present.

57

58

Detailed description: This system contains measures 57 and 58. The right hand has a more active melodic line with some grace notes, while the left hand continues with chords. A dotted line above measure 58 indicates a continuation of the piece.

59

60

pp subito

Detailed description: This system contains measures 59 and 60. The right hand features a rapid sixteenth-note passage with fingerings 1, 2, 4, 5, 4, 2, 3, 1, 2, 4, 2, 4, 1, 3. The left hand has a simple accompaniment with fingerings 4, 5, 2, 4. The dynamic marking is *pp subito* (pianissimo subito).

61

62

63

64

pp *ff*

Detailed description: This system contains measures 61 through 64. The right hand has a rapid sixteenth-note passage with fingerings 1, 2, 4, 5, 4, 2, 3, 1, 2, 4, 2, 4, 1, 3. The left hand has a simple accompaniment with fingerings 4, 5, 2, 4. The dynamic marking is *pp* (pianissimo) in measure 61 and *ff* (fortissimo) in measure 64.

6

70

pp

ff

1 3 3 5 1 2 2 4 1 3

75

pp

1 2 1 3 3 5 1 2

80

pp

1 4 1 5 3 2 1 2 1 2

85

ff

p

ff

p

cresc.

90

ff

1 2 4 1 3 5

8 7

Musical score for measures 87-94. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with chords and moving lines. Fingering numbers (1-5) are indicated below the bass staff notes.

8

Musical score for measures 95-102. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and continues with harmonic accompaniment. Fingering numbers are present in both staves.

100

Musical score for measures 103-110. The system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic passage with many slurs and accents, and includes fingering numbers 1, 4, 1, 3, 4, 5, 4, 5, 4, 5. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

105

Musical score for measures 111-118. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, including fingering numbers 2, 1, 2, 1, 2, 1. The lower staff continues with harmonic accompaniment. A measure rest is indicated in the lower staff at the end of the system.

110

Musical score for measures 119-126. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff includes a dynamic marking of *f* (forte) and continues with harmonic accompaniment. Fingering numbers 2 and 5 are shown in the lower staff.

8

111

pp

119

sempre pp

124

m.d.

128

pp dolce molto espre.

132

vo

136

140

144

148

152

10

Musical notation for measures 152-155. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 2, 1, 3, 4, 3, 2, 1). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical notation for measures 162-165. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 1, 5, 3, 1, 4, 2). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3). The dynamic marking *pp* is present.

Musical notation for measures 168-171. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 4, 2, 5, 3, 4, 2, 5, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3). The dynamic marking *ff* is present.

Musical notation for measures 172-175. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 2, 1, 3, 4, 2, 1, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3). The dynamic marking *ff* is present. The instruction *com 8^a ad.lib.* is written below the staff.

Musical notation for measures 178-181. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 2, 1, 3, 4, 2, 1, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3). The dynamic marking *ff* is present.

184

System 184: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Features a series of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A slur covers the first two measures.

189

System 189: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Features a series of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A slur covers the first two measures. The right hand has a fermata over the final chord. The tempo marking *allarg. molto* is present.

194

System 194: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Features a series of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A slur covers the first two measures. The tempo marking *ff a tempo* is present. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

199

System 199: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Features a series of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A slur covers the first two measures. The tempo marking *ff pp subito* is present. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

202

System 202: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Features a series of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A slur covers the first two measures. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

12

ff pp

pp

f pp mf

f pp pp

f pp pp

232

Musical score for measures 232-235. The piece is in B-flat major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 2, 2-2). The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *cres*, *cen*, *do*, and *poco*.

237

Musical score for measures 237-240. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 2). The left hand accompaniment includes a triplet in measure 240. Dynamics include *a*, *poco*, *ff*, and *pp*.

235

Musical score for measures 235-238. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern with slurs and fingerings (2, 4, 3, 2, 2, 3, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 2, 3, 4, 3, 2). The left hand accompaniment includes a triplet in measure 238. Dynamics include *cresc. molto*.

239

Musical score for measures 239-242. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern with slurs and fingerings (2, 2, 4, 3, 2, 2, 3, 1, 4, 1). The left hand accompaniment includes a triplet in measure 242. Dynamics include *ffpp subito*.

244

Musical score for measures 244-247. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern with slurs. The left hand accompaniment includes a triplet in measure 247.

14

Musical notation for measures 145-148. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 145 starts with a circled measure number '145'. The music features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. Slurs are used to group notes across measures.

Musical notation for measures 149-152. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 149 starts with a circled measure number '149'. The music continues with complex textures. A dynamic marking of *mf* appears in measure 152. Fingering numbers '2' and '5' are shown for the right hand in measure 152.

Musical notation for measures 153-156. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 153 starts with a circled measure number '153'. The music continues with complex textures. A dynamic marking of *f* appears in measure 155. Fingering numbers '2', '5', and '4' are shown for the right hand in measure 156.

Musical notation for measures 157-160. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 157 starts with a circled measure number '157'. The music continues with complex textures. A dynamic marking of *pp* appears in measure 158. A performance instruction *pp subito e crescendo poco a poco* is written across measures 158 and 159. A dynamic marking of *f* appears in measure 160. Fingering numbers '3', '4', and '5' are shown for the right hand in measure 160.

Musical notation for measures 161-164. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 161 starts with a circled measure number '161'. The music continues with complex textures. The system ends with a large brace under the bass staff.

Musical notation for the first system, measures 1-5. The piece is in a minor key. The right hand features a complex texture of chords and arpeggios, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.

Musical notation for the second system, measures 6-10. The right hand continues with dense chordal textures. A dynamic marking of *ff sempre* is placed in the middle of the system. A first ending bracket labeled '8' spans the final two measures.

Musical notation for the third system, measures 11-15. The right hand has a first ending bracket labeled '8' over measures 11-13. A dynamic marking of *pp subito* is placed in the fourth measure of the system.

Musical notation for the fourth system, measures 16-20. The right hand features a prominent sixteenth-note melodic line. A dynamic marking of *pp* is placed in the second measure of the system.

Musical notation for the fifth system, measures 21-25. The right hand continues with sixteenth-note patterns. A dynamic marking of *fff* is placed in the second measure, and a dynamic marking of *pp* is placed in the fourth measure.

16

Musical score system 1, measures 292-295. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a complex melodic line with many sixteenth notes, some beamed together. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords and some sixteenth notes. Dynamic markings include *fff* and *pp*. A circled measure number '292' is at the beginning.

Musical score system 2, measures 296-301. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with sixteenth notes and some slurs. The lower staff has a bass line with chords. A circled measure number '302' is at the beginning.

Musical score system 3, measures 302-307. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with sixteenth notes and slurs. The lower staff has a bass line with chords and some sixteenth notes. Dynamic markings include *ff* and *p*. A circled measure number '302' is at the beginning.

Musical score system 4, measures 308-313. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with sixteenth notes and slurs. The lower staff has a bass line with chords and some sixteenth notes. A circled measure number '310' is at the beginning.

Musical score system 5, measures 314-319. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with sixteenth notes and slurs. The lower staff has a bass line with chords and some sixteenth notes. Dynamic marking *ff.* is present. A circled measure number '314' is at the beginning.

315

Musical notation for measures 315-320. Measure 315 features a treble clef with a dotted line above it and fingerings 2, 3, 1. The bass clef has a dotted line above it. The key signature has two flats.

321

Musical notation for measures 321-326. Measure 321 has a treble clef with a dotted line above it. Measure 322 has a bass clef with a dotted line above it and a forte (*ff*) dynamic marking. The key signature has two flats.

327

Musical notation for measures 327-333. Measure 327 has a treble clef with a dotted line above it and fingerings 2, 1. Measure 328 has a bass clef with a dotted line above it and fingerings 5, 3. Measure 333 has a treble clef with a dotted line above it and a *marcato* marking. Measure 334 has a bass clef with a dotted line above it and a *fff* dynamic marking. The key signature has two flats.

334

Musical notation for measures 334-339. Measure 334 has a treble clef with a dotted line above it. Measure 335 has a bass clef with a dotted line above it and a *mf* dynamic marking. The key signature has two flats.

336

Musical notation for measures 336-341. Measure 336 has a bass clef with a dotted line above it and fingerings 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1. The key signature has two flats.

18

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It includes a *ff* dynamic marking and a fermata over a measure in the upper staff.

Second system of musical notation, including a vocal line with lyrics: *cres - cen - do sempre*. The piano accompaniment features a *cres* marking and a fermata over the vocal line.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a fermata and a triplet of eighth notes in the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a fermata, a measure rest of 8 measures, and a *fff* dynamic marking.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a *sempre* marking and a fermata over a measure in the upper staff.

362

Musical score for measures 362-365. The piece is in B-flat major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 365 ends with a double bar line and repeat signs.

366

Musical score for measures 366-369. The right hand has a rapid eighth-note passage with slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure 369 includes the dynamic marking *fff sostenuto*. An 8-measure repeat sign is indicated above the right hand.

370

Musical score for measures 370-373. The right hand continues with a rapid eighth-note passage. The left hand has a more complex accompaniment with some chords. Measure 371 includes the dynamic marking *ff allargando*. Measure 372 includes the dynamic marking *molto e cresc.*. An 8-measure repeat sign is indicated above the right hand.

374

Musical score for measures 374-377. The right hand has a rapid eighth-note passage. The left hand has a more complex accompaniment with some chords. Measure 375 includes the dynamic marking *ff*. Measure 377 includes the dynamic marking *fff*. An 8-measure repeat sign is indicated above the right hand.

ANEXO 4

ILUSTRAÇÕES

1. No alto: Anúncio de venda da partitura do Hino da Proclamação da República.¹¹²
Abaixo: Artigo de Alexandre Levy de 7 de março de 1890.¹¹³
2. Folha de rosto do manuscrito da redução para piano a quatro mãos do segundo movimento da *Sinfonia* de Alexandre Levy.¹¹⁴
3. Primeira página do manuscrito da abertura *Werther* para orquestra de Levy.¹¹⁵
4. Anúncio publicado no *Correio Paulistano* de 15 de outubro de 1870 mostrando o programa do concerto da pianista portuguesa Judith Ribas de Sá que contou com a participação do prof. Giraudon.¹¹⁶
5. Programa publicado no *Correio Paulistano* anunciando o concerto do pianista chileno Thomaz Rodenas, onde participaram outros professores da capital paulista.¹¹⁷
6. Rua das Casinhas, 1862/1863. Bico-de-pena realizado a partir de fotografia de Militão Augusto de Azevedo. Artista: Vera Regina Tuma.
7. Rua do Rosário, 1862/1863. Bico-de-pena realizado a partir de fotografia de Militão Augusto de Azevedo. Artista: Vera Regina Tuma.
8. Rua XV de novembro, 1901 (Antiga Rua do Rosário). Bico-de-pena realizado a partir de duas fotografias mostrando vistas complementares. (Notar à direita do desenho a Casa Levy). Artista: Vera Regina Tuma.
9. Rua XV de novembro, já retificada, em direção ao Largo do Tesouro. Fotografia de Guilherme Gaensly, segundo Afonso de Freitas, de 1908.¹¹⁸
10. São Paulo. Casas antigas. Bico-de-pena. Reprodução de estudo do pintor José Wash Rodrigues¹¹⁹. Artista: Vera Regina Tuma.
11. Chafariz do Piques. Bico-de-pena. Reprodução de estudo do pintor José Wash Rodrigues¹²⁰. Artista: Vera Regina Tuma.
12. Janelas, rótulas e muxarabiês de São Paulo antigo. Bico-de-pena. Reprodução de estudo do pintor José Wash Rodrigues¹²¹. Artista: Vera Regina Tuma.

¹¹² Fonte: *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 mar. 1890. n. 10046. p.2.

¹¹³ Fonte: FIGAROTE. “Execução de Hymnos”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 mar. 1890. n. 10049. Palcos e Salões, p. 2.

¹¹⁴ Fonte: LEVY, Alexandre. *Sinfonia (Andante Romantique)*. [S.l.]: [s.n.], 1886. Manuscrito. Redução para piano a quatro mãos.

¹¹⁵ Fonte: LEVY, Alexandre. *Drama (Werther): Overture pour orchestre*. [S.l.]: [s.n.], 1890. Manuscrito. Orquestra.

¹¹⁶ Fonte: REZENDE, Carlos Penteado de. *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*. São Paulo: Saraiva, 1954.

¹¹⁷ Fonte: Id. *ibid.*

¹¹⁸ Fonte: LEMOS, Carlos A. C. *O álbum de Afonso*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

¹¹⁹ Fonte: RODRIGUES, José Wash. *Documentário arquitetônico*. 2. ed. São Paulo: Martins Editora; Edusp, 1975.

¹²⁰ Fonte: Id. *ibid.*

¹²¹ Fonte: Id. *ibid.*

SECÇÃO LIVRE

HYMNO DA PROCLAMAÇÃO DA REPUBLICA

DE

LEOPOLDO MAGUEZ.

À venda na

CASA APOLLO

DE

Gonçalves, Leal & Brazilliano
RUA DE S. BENTO, 27 A—CAIXA, 416
São Paulo

FALCÕES E SALTÕES

EXECUÇÃO DE HYMNOS



Conforme esteve anunciado, realizou-se ontem à noite no jardim do Largo do Palácio e, pela banda de permanentes a execução dos novos hymnos apresentados e não apresentados ao concurso aberto na capital federal.

O publico ouviu-os a todos com a maior indiferença, inclusive o hymno adoptado, o do maestro Mignéz.

Ao romper do *Hymno Nacional*, tocado em ultimo lugar, o publico que era numeroso e que até então se conservava na maior frieza, não ponde conter-se; entusiasmou-se delirantemente pedindo por tres vezes a repetição do velho hymno que foi ouvido entre applausos e acclamações.

Figurate.

Symphonie I

(Andante Romantique)

redact.²²¹ pour piano a 4 mains

par

Alexandre Levy

12-11-86

(40-)

Adagio Molto (Quasi Lento)

Overture Dramatique
Alex. Gluck

2 Flautas $\text{C} \flat \flat \flat \flat \flat \flat \frac{3}{4}$ s

2 Oboes $\text{C} \flat \flat \flat \flat \flat \flat \frac{3}{4}$ s

2 Clarinettes $\text{C} \flat \flat \frac{3}{4}$ s

2 Fagots $\text{C} \flat \flat \flat \flat \flat \frac{3}{4}$ s

en Mi b
 Trompas I & II $\text{C} \flat \frac{3}{4}$ s
 Trompa III $\text{C} \flat \frac{3}{4}$ s

2 Trombas $\text{C} \flat \frac{3}{4}$ s

2 Trombones (Tenors) $\text{C} \flat \flat \frac{3}{4}$ s

Trombone Basso $\text{C} \flat \flat \frac{3}{4}$ s

Timpani $\text{C} \flat \frac{3}{4}$ s

Harpa $\text{C} \flat \flat \frac{3}{4}$ s

Violini I $\text{C} \flat \flat \frac{3}{4}$ s

Violini II $\text{C} \flat \flat \frac{3}{4}$ s

Alto $\text{C} \flat \flat \frac{3}{4}$ s

Violoncello $\text{C} \flat \flat \frac{3}{4}$ s

Contrabajo $\text{C} \flat \flat \frac{3}{4}$ s

THEATRO DE S. JOSE'

Grande concerto

Dado pela pianista Portuense JUDITH RIBAS DE SA', com o gracioso concurso do distincto rabequista cego o sr. J. HEINE, M. me ADA HEINE e do sr. GABRIEL GIRAUDON.

SABBADO 15 DE OUTUBRO

PROGRAMMA

PRIMEIRA PARTE

- Quvertura pela orchestra.
- | | |
|---|----------------------------|
| 1.º LA FILLE DU REGIMENT—grande fantasia de concerto, executada por Judith Ribas | H. HERZ. |
| 2.º DUETO DE VIOLINO E PIANO—sobre motivos da opera <i>Lucrecia Borgia</i> , pelo exímio rabequista cego J. Heine e M. me Ada Heine | SAINTON. |
| 3.º A PRECIOSA—Grande Duo para 2 pianos, por M. me Heine e Judith Ribas. | CH. LYNSBERG
GOTTSCHALK |
| 4.º COLUMBIA—grande capricho de concerto, por J. Ribas. | |
| 5.º IL GUARANY—Balletto da opera, a 4 mãos pelo sr. G. Giraudon e Judith Ribas | A. C. G |

SEGUNDA PARTE

- A orchestra executará um novo hymno Academico composto e offerecido ao 5.º anno actual, pelo talentoso academico o illm. sr. Brazilio Iliberd
- | | |
|--|--------------------------|
| 6.º SES YEUX—Grande polka de concerto, executado em dons pianos pelos sr. G. Giraudon e J. Ribas. | GOTTSCHALK. |
| 7.º DUETO DE VIOLINO E PIANO—O carnaval de Veneza, pelo distincto rabequista J. Heine e M. me A. Heine. | PAGANINI. |
| 8.º ZAMPA—Grande duo para dois pianos por M. me Ada Heine, e Judith Ribas. | LISTZ. |
| 9.º LES ECHOS DU BREZIL—polka dedicada as senhoras paulistas pelo sr. J. Heine e por elle executada na gaita de latão. | J. HEINE.
GOTTSCHALK. |
| 10.º TARANTELLA—(a pedido) por J. Ribas. | |
- Os bilhetes poderão ser procurados no hotel da Europa ou ao theatro: Preços de costume. Começará ás 8 horas

"Correio Paulistano", 15 de outubro de 1870

GRANDE CONCERTO PARTICULAR
 NO SALÃO DO SR. M. J. DE O CAMPOS, LARGO DE PALACIO
 DADO EM BENEFICIO DA
Sociedade REDEMPTORA
 PELO PIANISTA CHILENO
THOMAZ RODENAS
 COM A COADJUVACÃO DOS DISTINCTOS PROFESSORES
 E. do Lago, H. Levy, e Jovita G. do Lago
 E DOS DISTINCTOS AMADORES
 Brazilio Itiberê e Augusto Telles
 SABBADO 20 DE AGOSTO DE 1870

—«»—

Primeira Parte

- 1.º LUCIA DE LAMERMOOR, grande duo a dous pianos, pelos Srs. Itiberê e Rodenas.
- 2.º A SUPPLICA DO ESCRAVO, meditação por B. Itiberê, executada pelo autor.
- 3.º GRANDE ARIA original, variada, para clarineta e piano, de Cavallini, pelos Srs. H. Levy e E. do Lago.
- 4.º EL JUEGOS DE CAMPANAS, estudo do concerto de Mendelsohn, por Thomaz Rodenas.

Segunda Parte

- 5.º RÉVEIL DU LION, capricho heroico de Okontsek a quatro mãos, pelos Srs. E. do Lago e Augusto Telles
- 6.º TRAVIATA, phantasia de concerto de Ganz, por E. do Lago.
- 7.º SERENATA DE SCHUBERT, para violoncello, rabeca e piano pelos Srs. Jovita C. do Lago B. Itiberê e T. Rodenas.
- 8.º OJOS CRIOLLOS, danza cubana de Gottschalk a quatro mãos, pelos Srs. Augusto Telles e T. Rodenas.

Terceira Parte

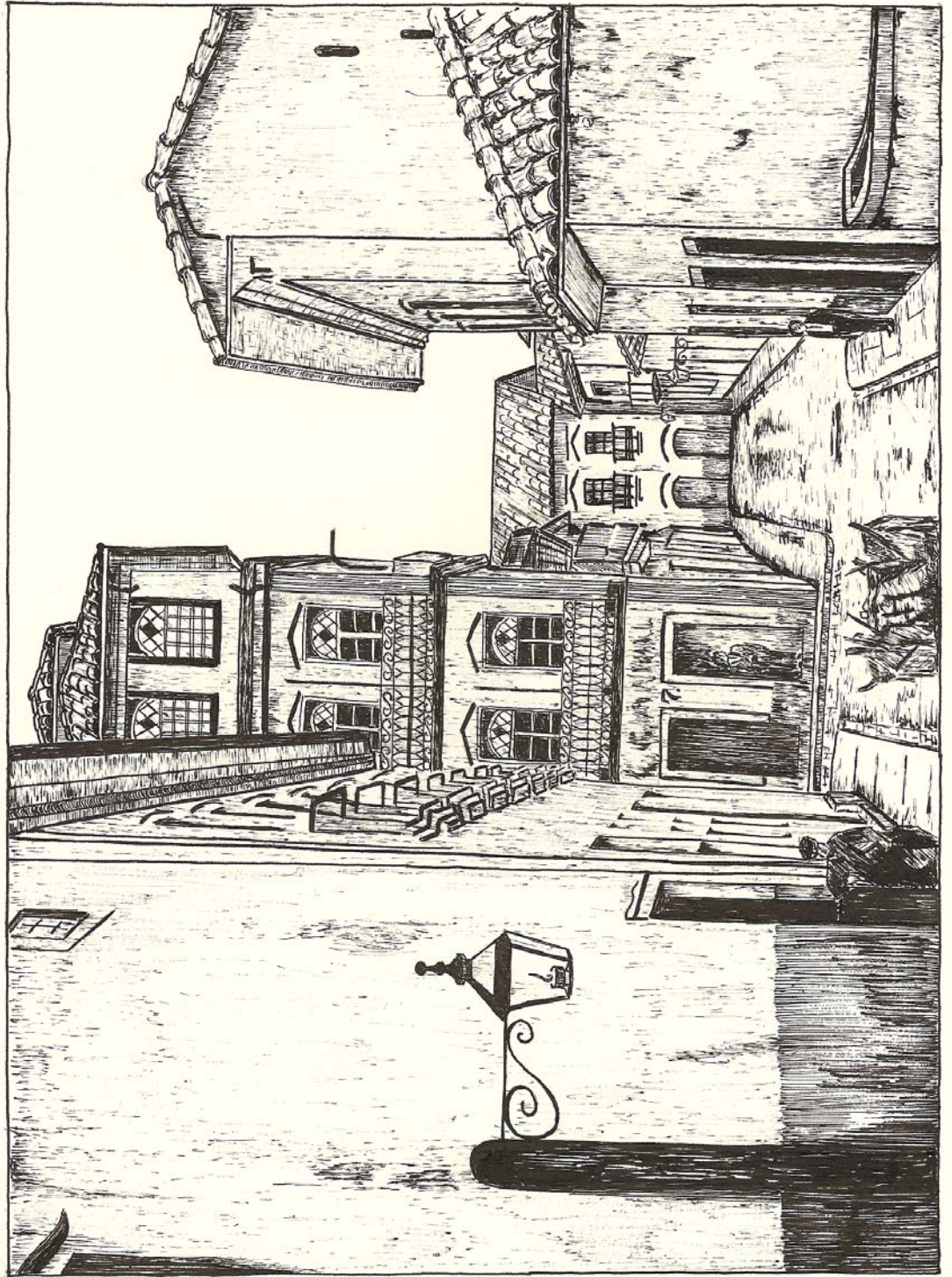
- 9.º 2.º GRANDE GALOPE DE CONCERTO, de B. Itiberê, executado pelo auctor.
- 10.º ARIA VARIADA, para clarineta e piano, do maestro Carlos Gomes, por H. Levy e E. do Lago.
- 11.º SCHERZO DE BRAVURA, de Prudent, por E. do Lago.
- 12.º SUS OCHOS, grande polka, de Gottschalk, á dous pianos, pelos Srs. E. do Lago e T. Rodenas

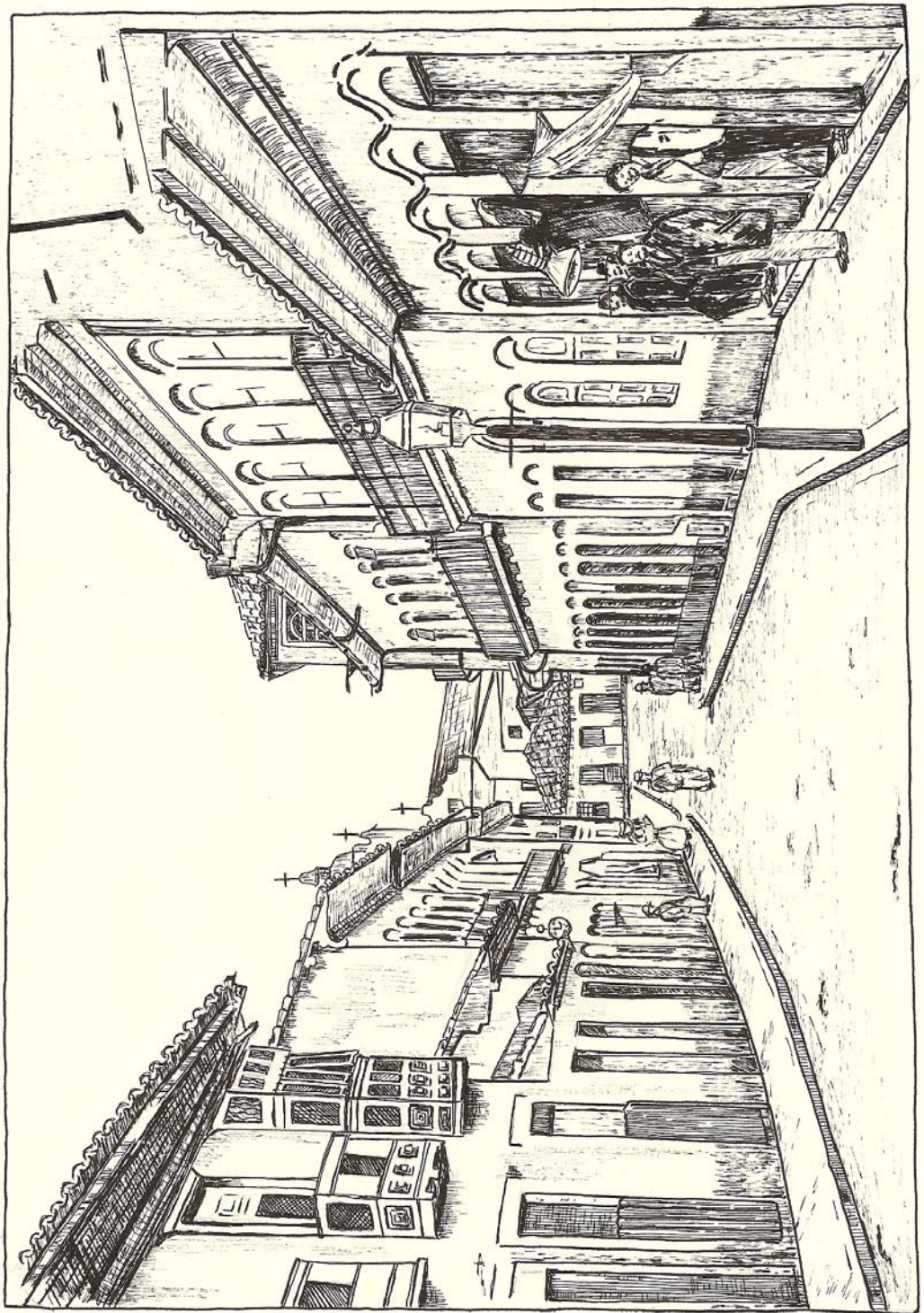
A's 8 horas em ponto.

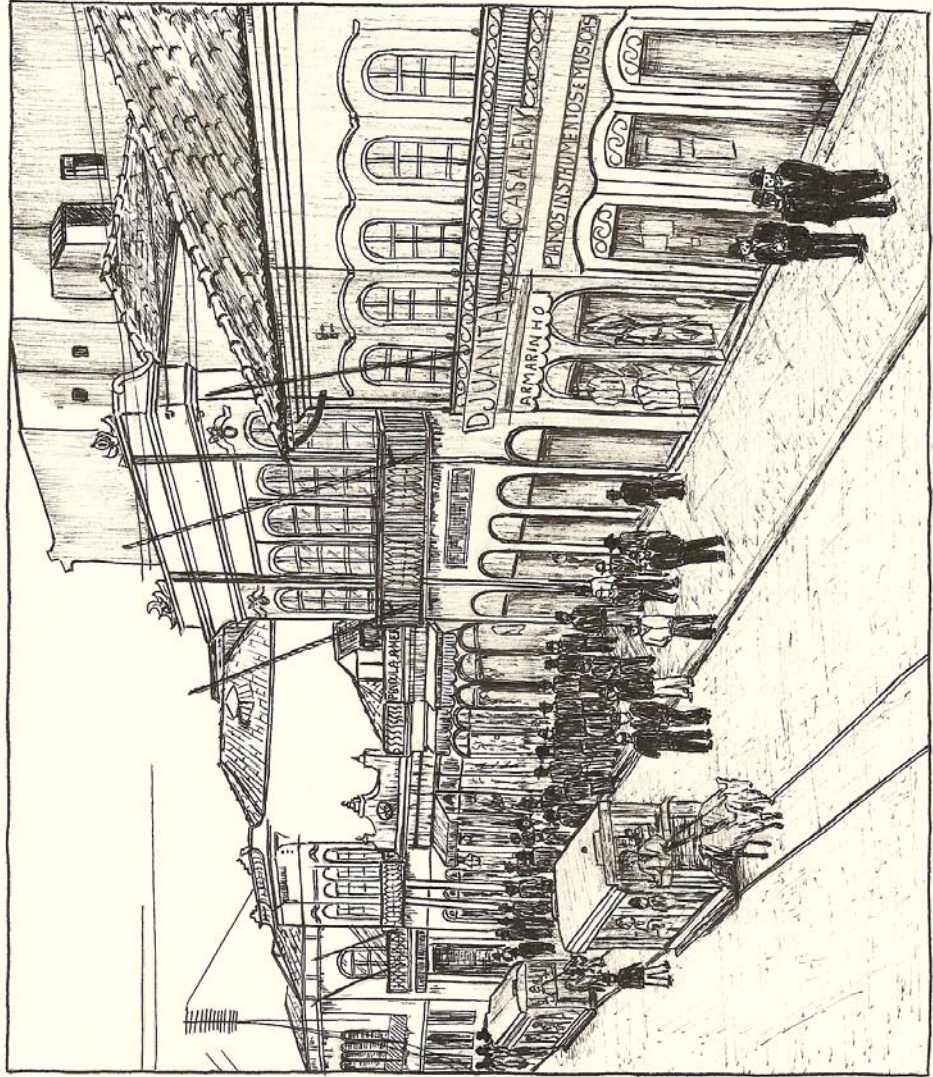
Os bilhetes podem ser procurados no escriptorio do «Correio Paulistano».

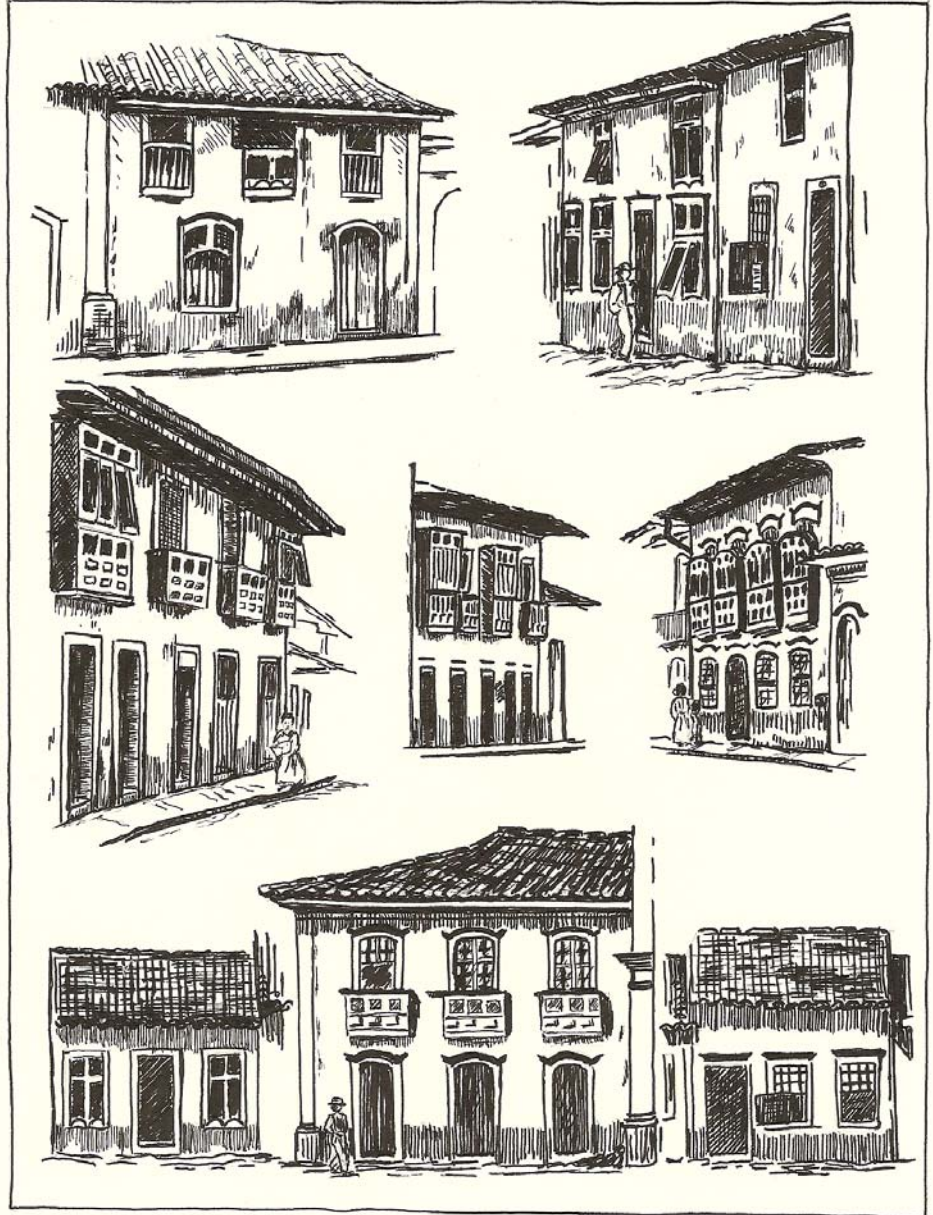
N. B. Na porta da entrada do salão, estará uma commissão encarregada de receber as esportulas e os bilhetes.

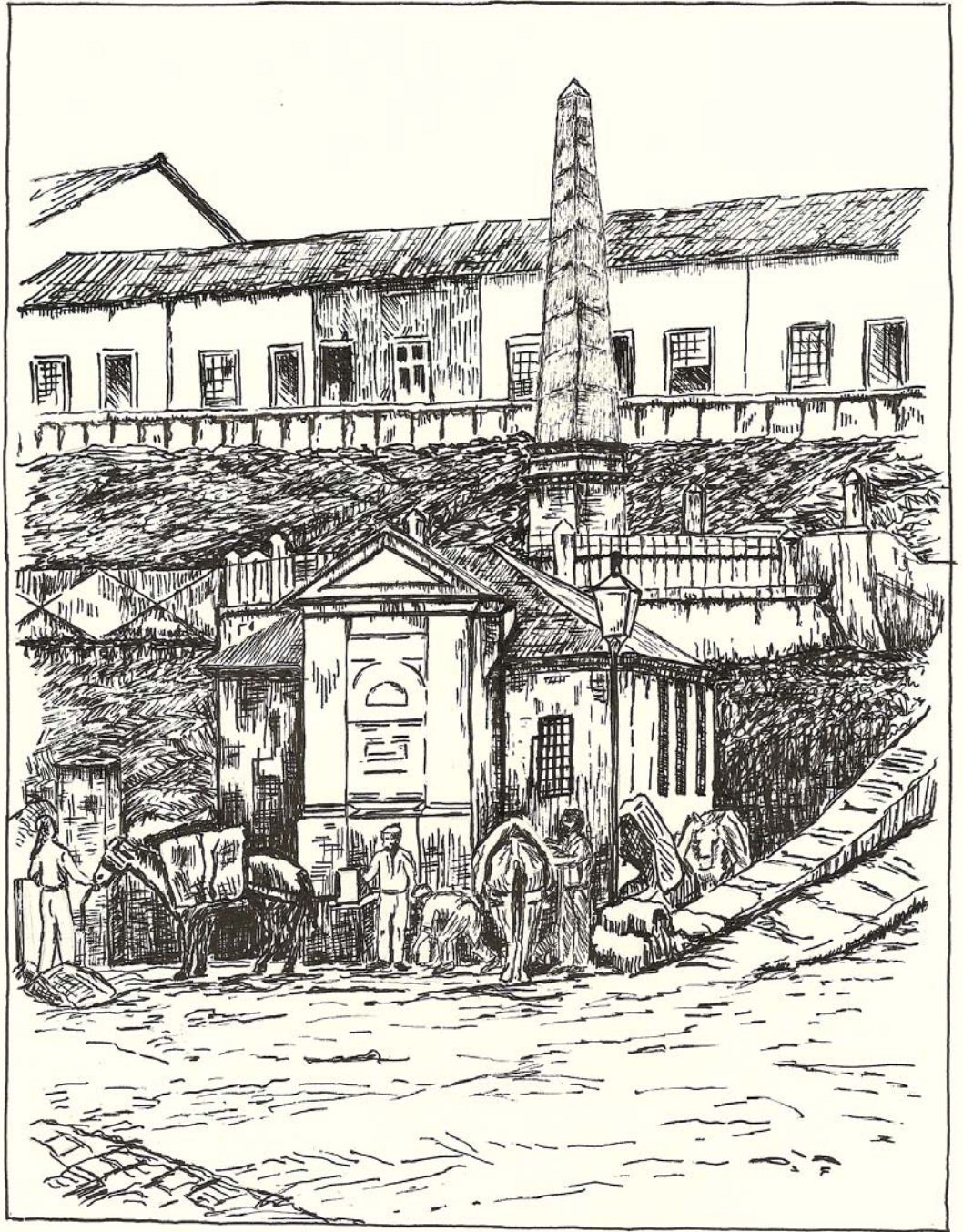
«Typ. do «Correio Paulistano»

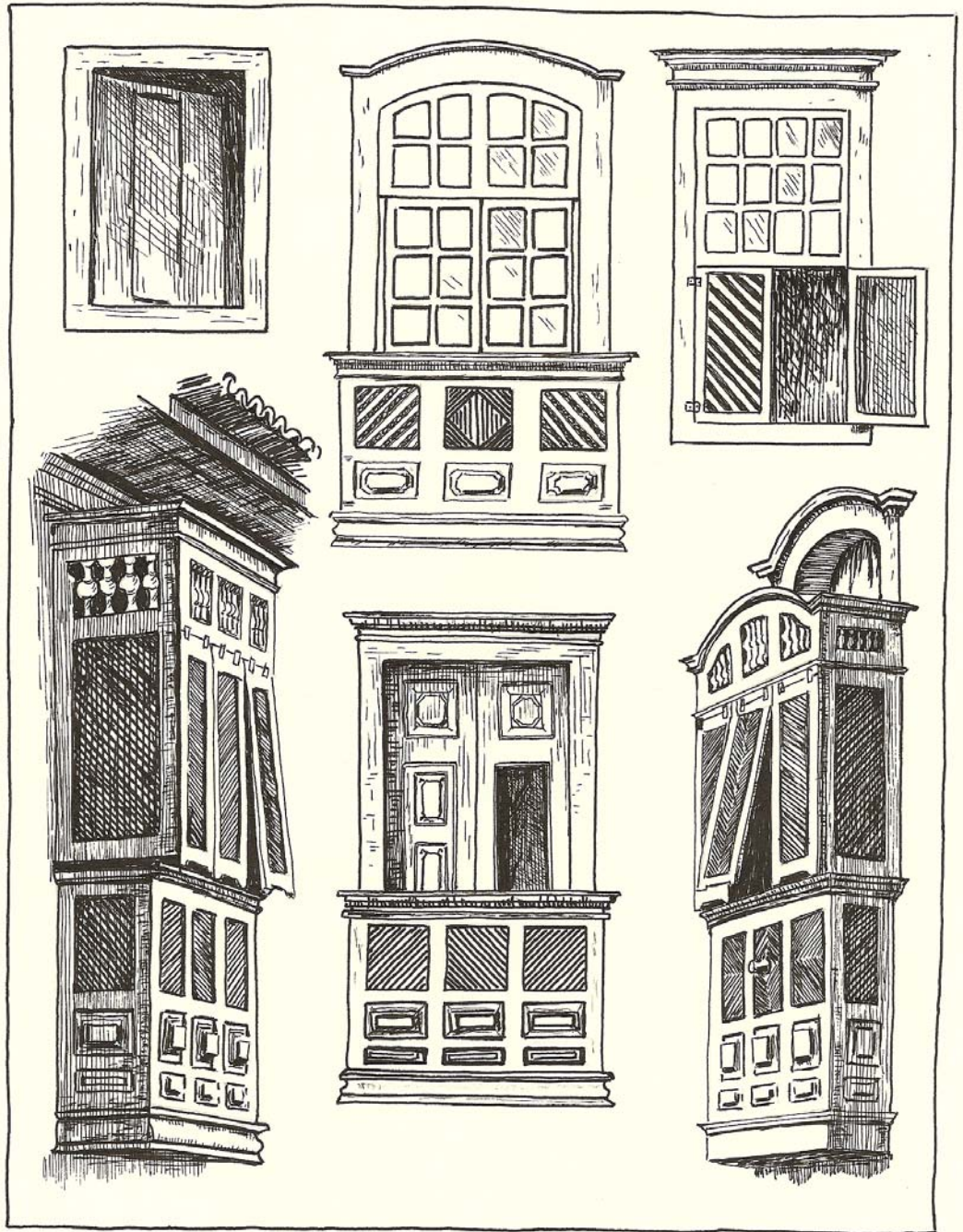












Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)