

1

Uma Revista de Vida e Cultura Musical: as entrelinhas...

“É um dever de todo o brasileiro culto dar o seu apoio moral e material ao desenvolvimento das artes. – Um punhado de artistas brasileiros. Profissionais de alto valor e profundamente sinceros – lançaram a revista musical *Weco*.”¹

Este texto publicitário fazia parte de uma circular, a ser divulgada em Porto Alegre, para conseguir assinaturas para a revista que havia sido lançada em novembro de 1928: a *Weco- Revista de Vida e Cultura Musical*. Invocando uma responsabilidade do “brasileiro culto” com os “artistas brasileiros”, Luciano Gallet, diretor artístico e autor da circular complementava a sua propaganda, enumerando os objetivos:

1. Informar os amantes da boa música sobre todos os acontecimentos musicais no Brasil e no estrangeiro.
2. Guiar e instruir os estudantes musicistas.
3. Propalar a pedagogia musical moderna.
4. Estimular o amor à boa música
5. Criar um ambiente de música nacional²

Antes de tentarmos delimitar o significado desta “boa música”, buscaremos neste primeiro capítulo, compreender os objetivos da revista *Weco* em quatro aspectos: a) em relação aos agentes sociais que produziram a revista, mais especificamente a editora proprietária, a Casa Carlos Wehrs, e o diretor artístico, o maestro Luciano Gallet; b) em relação ao debate cultural da época, fomentado pelo Movimento Modernista; c) em relação as formas como estes objetivos se apresentaram na estrutura da revista; d) e em relação ao debate político imediato à Revolução de 1930.

Os três primeiros objetivos da *Weco* eram informar os amantes da boa música; guiar e instruir estudantes musicistas e propalar a pedagogia musical moderna. A enunciação desses objetivos já nos permite delimitar qual o perfil dos seus leitores: musicistas, estudantes de música e quem se interessasse por técnicas, estética e crítica musical, enfim,

¹ Gallet, Luciano. Cartão circular. Rio de Janeiro: Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ. Arquivo Luciano Gallet, pasta 17.

² Ibid

um público bastante específico num país cujo acesso às revistas já era dificultado pelo extenso analfabetismo. Talvez por este motivo, o primeiro edital, em novembro de 1928, constatava que as revistas musicais sofriam a “sina de morrer na infância”, destino do qual a *Weco* não escapou, sendo publicada apenas até 1931.³

Este primeiro edital corroborava os objetivos enumerados por Gallet, pois, se comprometia com o “aproveitamento, ilustração e cultura” de um “público musical” que tinha pouco acesso a bibliografias sobre música. Constatava-se a ausência de trabalhos em língua portuguesa sobre “história da música”, música de câmara, virtuosos, orquestra, interpretação e estilo dentre outros temas.⁴ A revista *Weco* assumia uma preocupação pedagógica, ao se comprometer em educar e direcionar os seus leitores para a “boa música”, preenchendo a ausência desta bibliografia musical.

Esta preocupação pedagógica da revista pode ser melhor compreendida quando reconhecemos os agentes sociais que estão por trás de sua criação e reprodução. Estudaremos, principalmente a editora proprietária da revista, a Casa Carlos Wehrs, e o diretor artístico, Luciano Gallet.⁵

Fundada em 1851 como manufatura de pianos, a firma Carlos Wehrs foi reconhecida na época, como a primeira fábrica de pianos do país e fornecedora para a corte de D. Pedro II.⁶ Em 1925, Cristiano Carlos João Wehrs constituiu sociedade com Gustavo Eulenstein, Numa Hess, Djalma de Vicenzi e Carlos Wehrs Junior, fato que contribui para a ampliação dos serviços. A Casa Carlos Wehrs comprou a Casa Carlos Gomes e passou a vender variados instrumentos musicais, partituras, acessórios para instrumentos, discos, fonógrafos e rádios, além de materiais para fotografias e cordas para raquetes de tênis. Estes dois últimos produtos estavam relacionados as atividades dos novos sócios. Numa Hess era fotógrafo, Djalma de Vicenzi e Gustavo Eulenstein eram tenistas.⁷

Destas informações importa-nos reconhecer o interesse da firma em comercializar as novas tecnologias e ampliar o comércio de produtos relacionados à música. A própria

³ A revista *Weco*. *Weco*, RJ, ano 1, n.1, novembro de 1928,p.3.

⁴ *Ibid*

⁵ Provavelmente, o nome *WECO* corresponde as iniciais de Wehrs e Companhia.

⁶ Wehrs, Cristiano Carlos João. *O Rio Antigo, pitoresco e musical. Memórias e diário*. Rio de Janeiro, 1980.

⁷ *Ibid*.

Revista *Weco* foi um espaço de propaganda destes novos produtos, já que era direcionada para os interessados em música e portanto, possíveis consumidores.

Isto não significa que a revista tenha sido apenas um instrumento de propaganda, um anúncio dos produtos da casa. Os propósitos de ilustrar e criar as condições para uma “música nacional”, expressos no primeiro edital da revista, também apareceram em outros projetos que surgiram no interior da casa Carlos Wehrs, como, por exemplo, a Associação Brasileira de Música, criada em julho de 1930, tendo Carlos Wehrs como sócio benemérito.⁸

A opção pelo professor Luciano Gallet como diretor artístico da revista também demonstra a preocupação pedagógica e estética da casa Carlos Wehrs. A autodidaxia de Gallet, que entrou para o Instituto Nacional de Música somente em 1914, caracteriza uma trajetória singular para um músico considerado erudito.

Em 1910 já tocava na sala de espera de um cinema, que segundo o próprio Gallet, era de “baixa categoria”. Também tocava em festas e bailes, com um repertório, que provavelmente era de “músicas para dança”. Em 1912, passou a acompanhar a violinista Paulina D’Ambrósio, e em 1913, integrou o sexteto do bar Rio Branco, sob a direção do então violoncelista Villa-Lobos.⁹

Em 1922, Luciano Gallet provocou polêmica no meio musical ao promover uma audição de *30 compositores brasileiros*, com a participação de Ernesto Nazareth, considerado um “músico popular”. No cartaz da audição, realizada no Instituto Nacional de Música, foi publicada a frase: “Para que conheçamos o que é nosso”.¹⁰ Como professor do Instituto, Gallet assumiu o risco de ensinar uma música que não acompanhava os padrões considerados eruditos.

Cabe ressaltar que, em 1922, um período de intenso debate acerca dos rumos da arte no país, Gallet reunia em sua audição, duas idéias fundamentais, que seis anos depois iriam

⁸ Gallet, Luciano. Associação Brasileira de Música. *Weco*, ano 2, N. 5 e 6, julho de 1930.

⁹ Andrade, Mário. In: Gallet, Luciano. Introdução. In: *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Editora Carlos Wehrs, 1934

¹⁰ Os compositores eram: Leopoldo Miguez, Luiz Levi, Sá Pereira, Francisco Braga, Nininha Velloso Guerra, Luciano Gallet, Carlos de Mesquita, Araújo Vianna, Delgado de Carvalho, Arthur Napoleão, Alexandre Levy, Barroso Netto, Octaviano Gançalves, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazareth, Custódio Góes, Henrique de Mesquita, Julio Reis, João Nunes, Villa-Lobos, Manoel Faulhaber, Francisco Valle, Glauco Velasquez, Sylvio Froes, Flavio Elysis, Henrique Oswald, Agnello França, Dagmar Chapot Prévost, Lorenzo Fernandez, Frutuoso Vianna. (Programa do concerto *Audição de 30 compositores brasileiros*. Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ. Arquivo Luciano Gallet, Pasta 16.)

conformar os objetivos da revista *Weco*: a idéia de uma “música popular” identificada com a idéia de “propriedade nacional”.

A audição de *30 compositores brasileiros* sinalizava o início de uma preocupação com a criação e valorização de uma “música brasileira”. Para além de um projeto pedagógico, Luciano Gallet consolidou um projeto estético, intensificado no momento em que o maestro se lançou numa vasta pesquisa musical, publicada após a sua morte sob o título de *Estudos de Folclore*.¹¹

Os objetivos desta pesquisa, incentivada pelo amigo Mário de Andrade, era buscar os elementos provenientes da chamada “música popular”, que serviriam como fonte para a criação de uma “música brasileira”.¹²

Gallet compartilhava com Mário de Andrade uma concepção evolucionista de cultura, que reconhecia no Brasil a carência da “civilização” encontrada em países europeus.¹³ Para se adaptar à “civilização”, haveria a necessidade de buscar os elementos que constituíssem uma “entidade nacional”, termo utilizado por Mário de Andrade para definir um substrato cultural comum a todos os brasileiros.¹⁴ Tratava-se de construir uma cultura que diferenciase o Brasil dos demais países, uma cultura nacional que estivesse equiparada a “cultura civilizada”.

Num artigo intitulado *Folclore Brasileiro: Música Própria*, Luciano Gallet identificava a base da criação desta “cultura nacional”. “Para as realizações musicais,

¹¹ Luciano Gallet. In: *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Editora Carlos Wehrs, 1934

¹² Mário de Andrade formou-se em música, piano e canto pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1917. Tornou-se professor de História da Música em 1922. Mário de Andrade e Luciano Gallet trocaram uma vasta correspondência de 1926 até 1931, ano de falecimento de Luciano Gallet. Após o falecimento de Gallet, Mário de Andrade fichou todas as cartas do maestro, a pedido da viúva Luísa Gallet. Mário de Andrade também escreveu a Introdução do livro *Estudos de Folclore*, obra póstuma do compositor. Os dois compuseram juntos a canção *Lenda do Pai do Mato* (poema de Mário de Andrade e música de Luciano Gallet). Informações disponíveis em: <www.ieb.usp.br/ieb/redir_mario.html>

¹³ Segundo Eduardo Jardim de Moraes “as teses evolucionistas a que Mário de Andrade dá adesão em sua compreensão do elemento folclórico repousam sobre um pressuposto que se desdobra em duas afirmações. A primeira indica que a presença no mundo ‘civilizado’ dos elementos folclóricos explica-se pela sobrevivência de traços culturais relativos a um momento anterior, menos evoluído, do processo evolutivo - aquele em que as explicações mágico-religiosas do real tinham vigência. A segunda afirmação, que traduz uma postura mais nitidamente normativa, caracteriza o elemento folclórico como menos civilizado ou primitivo relativamente a um padrão cultural que se considera civilizado.” Moraes, Eduardo Jardim. *A constituição da idéia de modernidade no Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, UFRJ: Tese de doutorado. p.87.

¹⁴ Amaral, Adriana Facina Gurgel do. *Artífices da reconciliação: Intelectuais e vida pública no pensamento de Mário de Andrade*. PUC-Rio: Dissertação de Mestrado, 1997. p.10

procura-se na fonte popular os elementos nativos, que venham contribuir para determinar um feitiço racial, e caracterizar nacionalidade própria.”¹⁵

Para Gallet, os elementos que formariam esta identidade brasileira, estariam no folclore, entendido como a fonte das características da “raça”. A “música brasileira” estava no período propício para a sua formação, e deveria ser constituída a partir deste elemento folclórico. Daí a preocupação do maestro em promover as condições de formação da “música nacional”.

Para além da função de estudioso da cultura, Gallet buscou empreender a organização desta “música nacional” através de suas múltiplas funções como maestro, professor, folclorista, crítico musical e compositor. Porém, esta postura atuante não era incompatível com a imagem, comum na época, do intelectual como pensador e porta-voz das necessidades do restante da população.

Buscando implementar o seu projeto pedagógico e de renovação estética da música, Gallet fez da revista *Weco* um instrumento do seu ideal. O maestro transferiu para a *Weco* a sua preocupação com uma “música nacional” expressa no quarto e no quinto objetivo da revista: “estimular o amor à boa música e criar um ambiente de música nacional”.

Mas, se por um lado, com Luciano Gallet, os objetivos da revista demonstram-se além dos interesses comerciais da Casa Carlos Wehrs, estes interesses não deixaram de estar presentes no direcionamento dos artigos da *Weco*, o que provavelmente provocou tensões entre os propósitos de Gallet e os da firma.

Muitos assuntos tratados pelos artigos da revista reforçavam as propagandas de partituras editadas pela Casa Carlos Wehrs. Na *Weco* de janeiro de 1930, por exemplo, após um artigo sobre o compositor Barrozo Netto, foi publicada uma propaganda das Novas Composições Musicais da Editora Carlos Wehrs. Entre as novas composições estavam cinco obras de Barrozo Netto.¹⁶

A própria edição das partituras da Casa Carlos Wehrs acompanhava os temas que estavam na moda. Em maio de 1930, a revista publicou a propaganda de um álbum de partituras em homenagem à Miss Brasil.

“Os editores Carlos Wehrs e Cia, pioneiros nas criações de músicas populares de maior sucesso em nosso país, não podiam de forma alguma deixar de homenagear a nossa pátria,

¹⁵ Gallet, Luciano. Folclore brasileiro, música própria. In: *Weco*, ano 1, N. 1, novembro de 1928, p.9.

¹⁶ Gomes, Tapajós. Barrozo Netto. In: *Weco*, ano 1, N. 9, janeiro de 1930 .

senhorita Olga Bergamini de Sá, eleita ‘Miss Brasi’ para representar o encanto sutil da mulher brasileira na parada estética de Galveston, nos Estados Unidos da América do Norte.”¹⁷

Também foram publicadas na revista, entrevistas e artigos de compositores cujas obras eram vendidas pela própria editora. José Francisco de Freitas, pianista da casa Carlos Wehrs, teve suas composições, dentre elas *Dorinha meu amor*, divulgadas na *WECO*, sendo inclusive capa da revista em janeiro de 1929, às vésperas do carnaval.¹⁸ Em suma, a motivação comercial se confrontava e negociava com o projeto estético e pedagógico da publicação.

A estrutura da *Weco*, ao reunir tanto motivações comerciais como pedagógicas, permitia a publicação de autores com posicionamentos diferentes acerca da música, também autorizando leituras variadas.

Dessa forma, não poderíamos deixar de considerar nesta análise, a participação ativa de outros atores sociais imprescindíveis na formação da revista *Weco*, os leitores. Embora não nos propondo a precisar a forma de participação dos leitores, devemos lembrar que qualquer tipo de indução das leituras encontrava seus limites na própria autonomia dos leitores.¹⁹

Por outro lado, os autores da revista eram musicistas e musicólogos que foram fundamentais na formação deste espaço de discussão sobre a “música popular” e a “música nacional”. Dentre os que escreveram para a *Weco* estavam o professor e pianista Arnaldo Estrela²⁰, com sete artigos; com dois artigos cada: o cantor, compositor e instrumentista Tapajós Gomes²¹, o pianista João Nunes²² e o escritor e musicólogo Mário de Andrade;

¹⁷ Iguassú, J. As músicas de miss Brasil. In: *Weco* Ano 1, n.6, maio de 1929, p.14.

¹⁸ Iguassú, J. Um compositor de músicas para o povo. In: *Weco*, ano 1, n.3, janeiro de 1929, p.3.

¹⁹ Chartier, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*, p.126 e 127.

²⁰ Arnaldo Estrela (Rio de Janeiro, 1908-1980) formou-se pelo Instituto Nacional de Música em 1930. (Marcondes, Marcos Antônio. org. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. SP: Art Editora, 2ª ed, revista e ampliada.)

²¹ Tapajós Gomes escrevia para crítica de arte para a revista *Para Todos*. (Lista de colaboradores da *Weco*. Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ. Arquivo Luciano Gallet, Pasta 16.) do Instituto de Música da Bahia. (Marcondes, Marcos Antônio. org. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. SP: Art Editora, 2ª ed, revista e ampliada.)

²² João Nunes (São Luís, 1877- Rio de Janeiro, 1951) foi fundador da Escola De Música do Maranhão e livre docente do Instituto Nacional de Música, autor de *A Inteligência Musical* e crítico do *O Globo*, *Diário Carioca* e *O Jornal*. (Marcondes, Marcos Antônio. org. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. SP: Art Editora, 2ª ed, revista e ampliada.)

com apenas um artigo estavam Manuel Bandeira²³, Renato Almeida²⁴, Luiz Heitor²⁵ e Lorenzo Fernandez²⁶. Os correspondentes da revista eram Sá Pereira²⁷, em São Paulo; Nilda Guedes, no Rio Grande do Sul e Deolindo Fróis²⁸, na Bahia. Na Colômbia, a *Weco* também mantinha um correspondente, Emirto de Lima.

Por terem analisado e estabelecido estratégias de organização da arte musical no país, estes homens podem ser chamados, neste trabalho, de intelectuais da música. Eram musicistas e musicólogos que tinham algo em comum além da música: a preocupação pedagógica. Assumindo um *status* de porta-vozes de uma nação e intérpretes de sua coletividade, estes musicistas e musicólogos incorporavam o papel de direcionadores da cultura, escolhendo as manifestações culturais que poderiam e deveriam ser difundidas nas escolas, nos rádios e nos espaços públicos.

Segundo Angela de Castro, o campo artístico-cultural dos anos 20 foi “um terreno privilegiado para a construção de projetos de intervenção social, sendo os intelectuais vistos e se representando como atores pioneiros e privilegiados na ‘condução’ do futuro do país.” A autora ressalta que esta noção de intelectual está relacionada ao consenso entre estes intelectuais sobre a sua função pedagógica na sociedade.²⁹

²³ A relação do poeta Manuel Bandeira com a música se consolidou através da amizade de vários compositores que freqüentavam a sua casa na Lapa, entre eles estava Jaime Ovalle, que compôs duas músicas para os poemas Azulão e Modinha.

²⁴ Renato Almeida (Bahia, 1895- Rio de Janeiro, 1981) se formou em direito em 1915, entrando para o Serviço de Informações do Ministério das Relações Exteriores. Publicou em 1926 o livro *História da Música Brasileira*, e em 1948, *Compêndio de História da Música* entre outros. (Marcondes, Marcos Antônio. org. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. SP: Art Editora, 2ª ed, revista e ampliada.)

²⁵ Luiz Heitor Correia de Azevedo (Rio de Janeiro, 1905- Paris-1992) Estudou piano no Instituto Nacional de Música, escreveu para O Imparcial entre 1928 e 1929 e A Ordem entre 1929 e 1930. Foi secretário da Associação Brasileira de Música. (Marcondes, Marcos Antônio. org. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. SP: Art Editora, 2ª ed, revista e ampliada.)

²⁶ Oscar Lorenzo Fernandez (Rio de Janeiro, 1897-1948) estudo música com Henrique Oswald e Francisco Braga. Em 1923 passou a dar aula de harmonia no Instituto Nacional da Música. Uma de suas mais importantes composições foi *Imbapara*, baseada nos temas dos índios parecis. Em 1930 fundou a revista *Ilustração Musical*.

²⁷ Antônio de Sá Pereira (Bahia, 1888—Rio de Janeiro, 1966) aperfeiçoou seus estudos de piano na Alemanha, em Paris e na Suíça. Foi diretor do Conservatório de Música de Pelotas (RS) e criador da Revista Musical Ariel. Juntamente com Mário de Andrade e Luciano Gallet, promoveu uma reforma no Instituto Nacional de Música em 1931. (Marcondes, Marcos Antônio. org. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. SP: Art Editora, 2ª ed, revista e ampliada.)

²⁸ Silvio Deolindo Fróis (Bahia, 1865-1948) foi diretor do Conservatório de Música e fundador do Instituto de Música da Bahia. (Marcondes, Marcos Antônio. org. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. SP: Art Editora, 2ª ed, revista e ampliada.)

²⁹ Castro, Angela de. *Essa gente do Rio...: Modernismo e Nacionalismo*. p.22

A revista *Weco* tornou-se espaço privilegiado de exposição e organização da função pedagógica desses intelectuais da música, via para divulgar os seus projetos de construção de uma unidade cultural para o Brasil. Desta forma, participaram do debate cultural e artístico da época, dialogando e, em muitos momentos, aderindo ao movimento modernista, sofrendo suas influências e contribuindo para a sua intensificação.

Tendo o seu principal marco fixado na semana de 1922, o Modernismo entre nós se constituiu muito antes desta data, estabelecendo suas raízes desde o final do século XIX, a partir da busca gradativa de diversos artistas pela construção de uma unidade cultural nacional.³⁰ Mas se processos históricos extrapolam marcos formais, a década de 1920 e a passagem para a década de 1930 não deixaram de se constituir no momento de maior ênfase do debate modernista.

A revista *Weco*, sendo fundada em meio a esse borbulhar de idéias e absorvendo o pensamento de colaboradores como Mário de Andrade, abriu um importante espaço em seu interior para a expressão modernista na música. Da mesma forma que o modernismo não foi um movimento de idéias previamente fixadas e nem expressou um grupo coeso, a revista *Weco* se configurou em espaço de intensos debates e permanente autocrítica. Isso ficou demonstrado no artigo, publicado em maio de 1930, escrito por Lorenzo Fernandez. O compositor dizia: “ser moderno – não é sinônimo de – ser incoerente – ou extravagante. A Arte tem sido, por muitos, sacrificada a inovações inúteis e estéreis, e o artista que quiser meditar um pouco poderá facilmente, observar a inconstância na Arte moderna.” E, mais adiante, concluía: “Sejamos universais nacionalizando-nos, isto é, concorrendo, com o nosso sentir, para a grande obra da redenção e da fraternidade humana pela arte.”³¹

A nacionalização da cultura proposta por Fernandez, enfim, não pressupunha o seu isolamento. Segundo Eduardo Jardim de Moraes, o movimento modernista, mesmo na sua segunda fase, a mais nacionalizadora, não abandonaria o ideal universalista, que visava equiparar o Brasil ao que Mário de Andrade chamou de “concerto das nações cultas”³².

Ao mesmo tempo, para os autores da *Weco*, o Brasil estava atrasado. E precisava entrar na modernidade, entendida como uma evolução natural, à qual deveria se adequar.

³⁰ Velloso, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996, p.32.

³¹ Fernandez, Lorenzo. Considerações sobre a música brasileira. In: *Weco*, ano II, n. 4, maio de 1930, p.11.

³² Eduardo Jardim de Moraes. *A constituição da idéia de modernidade no Modernismo brasileiro*, p.13.

Esta noção de atraso em relação a outros países indica que as idéias evolucionistas, encontradas nos trabalhos de Mário de Andrade e Luciano Gallet, também se faziam presentes.

Diagnosticando uma defasagem entre o Brasil e determinados países europeus, eram muitos os artigos que reclamavam a ausência de civilização no país. Na *Weco* de março de 1929, Mário Camargo escreveu um diálogo sobre a crítica musical no Brasil. O primeiro personagem perguntava: “Qual a situação do grande público em face do momento musical atual? Está a par, ou ficou atrasado?” O segundo personagem, mais esclarecido sobre a situação do público, aquele que provavelmente encarnava opinião de Mário Camargo, respondia: “Excetuando-se em casos raros que confirmam a regra geral, o grande público está atrasado.”³³

Criticando o domínio do interesse comercial e a ausência de corais e música de câmara, o segundo personagem diagnosticava a situação do público carente:

“Mas o caso é que nunca lhe deram os meios de entrar em contato mais direto com estes 50 anos de evolução rápida; nem pela ilustração falada ou escrita, nem pela audição. As ocasiões fortuitas de execuções de uma ou outra obra, não podem constituir base de instrução e educação.”³⁴

Na narrativa de Camargo, sobressai a preocupação em educar os ouvintes para recuperar os “50 anos” de defasagem da música no Brasil em relação à Europa. Mas, para autores como Camargo, a busca por diminuir um “atraso” do Brasil em relação à “civilização” não poderia ser alcançada apenas através da cópia de modelos culturais. A linguagem musical deveria ser “universal”, mas os músicos precisavam também encontrar os elementos musicais constitutivos de uma música que diferenciasse o país, que caracterizasse uma identidade. Se era conferido à música popular o *status* de “mais forte criação da nossa raça”, a “música artística nacional”, por extensão, também deveria ser composta a partir dos elementos existentes nesta chamada “música popular”.³⁵

Importa lembrar que a busca desta “música nacional”, em tempos de modernismo, não significava a negação completa dos compositores brasileiros do passado. Havia apenas a constatação de que as novas composições deveriam seguir critérios nacionalizadores. O projeto estético da *Weco* não comportava tais rupturas. Eduardo Moraes lembra que o

³³ Camargo, Mário. A crítica musical entre nós. In: *Weco*, ano 1, n. 4 e 5., fevereiro e março do 1929, p.3

³⁴ *Ibid.*, p.4.

³⁵ Andrade, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. SP Livraria Martins Editora, 1972.

próprio movimento modernista não rompeu com o passado.³⁶ A valorização da linguagem artística do passado foi aceita na medida em que estava adequada ao seu tempo mas, devia ser superada.

Podemos concluir que universalismo, nacionalização com base em uma “música popular”, ideal civilizatório e não ruptura total com o passado se configuraram em dimensões amplificadas daqueles objetivos iniciais da revista. Em uma análise mais abrangente de toda a estrutura da revista, suas seções e principais temas, é possível identificar estes objetivos gerais como linha condutora da *Weco*. Analisemos primeiramente o ideal universalista.

Nas primeiras oito edições, a revista publicou a seção “Música Universal”. Em três de suas edições, “Música Universal” foi dedicada à divulgação de biografias de compositores europeus do século XIX: Bethoven, Shubert e Haydn.³⁷ Em outras edições, “Música Universal” tratou da música no século XX, mas manteve o foco geográfico. Durante quatro números, a revista transcreveu um estudo de Ugo Fleischmann intitulado “A evolução da música alemã depois da guerra”. Tal artigo tecia críticas ao período romântico e apresentava as características da nova música que tinha um dos seus principais expoentes em Schönberg.

“O estilo atual, é antes de mais nada uma reação; representa a resistência ardente dos moços aos detentores da tradição convencional; consiste na negação da afetação, do romantismo piegas, da sentimentalidade doentia.

A época do *dancing*, do esporte, do *jazz*, do automóvel, do aeroplano, da radiofonia, marca por força o estilo atual.”³⁸

Pedagogicamente, a revista *Weco* apresentava o tipo de música universal que deveria ser seguida pelos “músicos brasileiros”. O modelo era a “música alemã” que, após oferecer ao mundo obras de compositores como Beethoven, se modernizava, assimilando inovações tecnológicas e artísticas como o *jazz*.

Porém, como os seus leitores pouco conheciam o período clássico romântico, a revista oferecia breves biografias de compositores, a fim de atualizar o conhecimento, diminuindo uma defasagem não somente de informações como de experiências em relação

³⁶ Eduardo Jardim de Moraes. *A constituição da idéia de modernidade no Modernismo brasileiro*, p.28

³⁷ Thieffry, Jeanne. Ensaio de interpretação. A sonata em dó sustenido de Bethoven. In: *Weco*, ano 1, n.1, novembro de 1929; Shubert. In: *Weco*, ano 1, n. 2, dezembro de 1929; e Nunes, João. J. Haydn. In: *Weco*, ano II, n.3, abril de 1930.

ao público musical de países como a própria Alemanha. Cabe lembrar que o primeiro edital reclamava a ausência de uma literatura em língua portuguesa sobre música.

A noção de música universal veiculada pelos artigos da *Weco* não era homogênea. Havia divergências sobre a valorização ou não das sinfonias, ou sobre o reconhecimento, ou não das obras de Schönberg. Mas, havia sobretudo um consenso a respeito da relação entre a “música universal” e o “modelo musical europeu”. Em *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade constatava que...

“... a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia européia. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa.”³⁹

Concluindo que a criação de um novo sistema harmônico seria impraticável, Mário de Andrade defendia o uso das harmonizações européias, considerando que a hierarquia dos graus tonais e os acordes por superposição das terças não tinham mais “raça”, perderam o “caráter nacional”, e eram portanto “universais”.

A assimilação das novidades tecnológicas e a valorização de músicas consideradas populares na constituição da “música universal” também foram um consenso entre os autores da *Weco*. Vários artigos da revista foram dedicados às novas tecnologias, como o cinema falado e o fonógrafo, e as suas implicações para o trabalho do musicista.⁴⁰ Em fevereiro de 1930, por exemplo, a *Weco* publicou um artigo sobre a importância do fonógrafo para os registros de músicas “folclóricas” no Brasil. Buscava-se a inserção do desenvolvimento tecnológico num projeto de desenvolvimento cultural. Mas, foram as temáticas da “música popular” e da “música nacional” que ganharam maior espaço na revista.

Nas vinte edições da revista *Weco*, trinta e dois artigos analisaram ou fizeram referência à “música popular”. Dois realizaram entrevistas com compositores considerados populares, Sinhô e José Francisco de Freitas, dez editais analisaram a situação da música no Brasil e outros dez publicaram ensaios sobre as obras de compositores brasileiros.

³⁸ Fleischmann, Ugo. A evolução da música alemã depois da guerra. In: *Weco*, julho 1929. N.7, ano 1, p.6.

³⁹ Andrade, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. p.49.

⁴⁰ Iguassú, J. Filmes Sonoros. In: *Weco*, nov. 1928; Prestes, Ugo. O Cinema falado entre nós. In: *Weco*, outubro de 1929; Nurmi, Paavo. O direito autoral em disco. In: *Weco*, fevereiro de 1930; O Fonógrafo. In: fevereiro de 1930. Um receptor de ondas curtas para todos, in: *Weco* dezembro de 1930.

A ênfase da maioria dos artigos era sobre a crítica da situação da música no Brasil e sobre o papel da chamada música popular na formação de uma “música brasileira”. Neste sentido cabe-nos interrogar sobre alguns dos motivos que levaram à valorização desses temas.

Uma reflexão sobre esta questão deve levar em conta o processo de valorização de novos estilos musicais, decorrido no final da década de 1920, na cidade do Rio de Janeiro. Santuza Cambraia Naves lembra que muitos músicos da capital tinham passado, à época, a incorporar temas e expressões do cotidiano da cidade, assim assimilando as diferentes linguagens provenientes do crescimento e complexificação da sociedade. A autora constata que a modernização, que trouxe o rádio, o microfone e as novas técnicas de gravação, permitiu a difusão de diferentes estilos musicais.

“Um dos instrumentos mais importantes para a realização dessas mudanças teria sido certamente o rádio, que passou a veicular a música que a população negra começara a desenvolver, a partir dos anos 20, nos morros do Rio de Janeiro, pouco consumida até então por outros segmentos da cidade.”⁴¹

Importa lembrar que estas novas músicas não seguiam os moldes da “música universal” e criavam um dilema para os autores da *Weco*, preocupados com a formação de uma “música nacional” que não fugisse aos “padrões europeus”. Diante do desafio, optaram por reconhecer e analisa-las, não deixando de qualifica-las e seleciona-las conforme uma dada hierarquia musical.

Na base desta hierarquia estava a música que deveria ser combatida, aquela que Mário de Andrade chamou de “popularesca”. No meio, estava a música popular, aquela que deveria servir para os propósitos de nacionalização. No topo da hierarquia, estava a “música artística”, a que deveria se “nacionalizar” acompanhando a linguagem “universal”.

Uma discussão mais detalhada sobre estes significados da música, e também sobre as categorias comumente utilizadas: “popular”, “nacional” e “cultura” serão assunto do nosso próximo capítulo. Mas, ainda resta analisarmos como a Revista *Weco* avaliava o passado musical do Brasil, e como assimilou a tendência modernista de não romper com este passado.

⁴¹ Naves, Santuza Cambraia. *O violão azul: Modernismo e Música Popular*. p.89

A seção “música no Brasil”, por exemplo, é bastante ilustrativa a esse respeito. Reconhece esse passado musical, mas, propõe que este tipo de música não mais seja reproduzido. Como o título da seção bem indica, trata-se de música executada **no** Brasil, mas não necessariamente música **do** Brasil.

As biografias de compositores do século XIX, como Carlos Gomes ou Alexandre Levi, publicadas nesta seção contribuíam para criar uma memória da “música brasileira”, ao reconhecer a importância desses musicistas. Porém, como Mário de Andrade, na *Weco* de dezembro de 1928, concluía: “O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional.”⁴²

Por este motivo, tornava-se mais importante para a revista valorizar a publicação de biografias de compositores brasileiros contemporâneos, capazes de produzir uma “música brasileira”. A seção “Nossa Capa”, inteiramente dedicada ao músico nascido no Brasil, além das fotos na capa da revista, trazia uma breve biografia do musicista homenageado. Das vinte edições, apenas quatro se dedicaram a músicos já falecidos: José Maurício, Carlos Gomes, Glauco Velasquez e Alberto Nepomuceno.⁴³

Em suma, os propósitos da *Weco* eram educar e orientar o público, criando condições para o surgimento de uma música que definisse uma “entidade nacional”, a fim de equiparar a música do Brasil à dos países considerados civilizados.

Ao debaterem tais ideais, os musicistas e musicólogos da *Weco* também expressavam suas preocupações políticas, seus vínculos e diferentes posições em relação ao movimento político de 1930, que consolidava uma transformação dos grupos até então no poder.⁴⁴

Os musicistas e musicólogos da *Weco*, através do debate cultural, contribuíam para que os seus leitores compartilhassem formas de pensamento que de algum modo legitimavam as mudanças entre grupos no poder. Enquanto intelectuais identificados de modo geral aos setores dominantes, contribuíam para a criação de “consensos

⁴² Andrade, Mário. Critério duplo de música brasileira. In: *Weco*, ano 1, n. 2, dezembro de 1928.p.2.

⁴³ Alberto Nepomuceno. In: *Weco*, ano 1, n.4, fevereiro/março de 1929; Glauco Velasquez. In: *Weco*, ano 1, n.5, maio de 1929; José Maurício. In: *Weco*, Ano II, n.3, abril de 1930; Carlos Gomes. In: *Weco*, ano II, n.5/6, junho/julho de 1930.

⁴⁴ Importa lembrar que as transformações políticas de 1930 foram geradas no bojo de amplos movimentos de contestação política durante a década de 1920, entre eles estavam a criação do Partido Comunista e a Coluna Prestes.

espontâneos” entre os seus leitores que pudessem vir a colaborar com as mudanças em curso.⁴⁵

A publicação não mantinha relações diretas com o Estado, porém, não deixou de colaborar na instância de sociedade civil, para a construção de uma hegemonia. Três pensamentos por ela divulgados eram coerentes com pensamentos políticos que legitimaram a revolução de 1930. Foram eles: a necessidade de adequar o desenvolvimento cultural do Brasil ao patamar de “civilização” atingido pelos países europeus e pelos EUA; a necessidade de organismos centralizadores que se encarregariam da “nacionalização” cultural; e, por último, a necessidade de educação e direcionamento do “povo”, ainda que reconhecendo a sua participação, na condição de “matéria prima”, na formação cultural do país.

Ao lançar uma “Campanha pela boa música”, na *Weco* de março de 1930, Luciano Gallet citava o exemplo norte americano...

“Lembro apenas um fato. Há uns 15 anos, as estatísticas norte-americanas acusavam um consumo de 95% de música ruim contra 5% de música melhor. Há 3 ou 4 anos tinha-se operado a inversão completa; sobravam apenas 5 % de música ruim.

Uma estatística recente, através de um inquérito pelo Rádio, acusa a seguinte transformação:

- Quais as preferências dos Rádio-Auditórios norte-americanos?

- 85% para os discos Records (grandes obras musicais Sinfônicas); 12% para a Música-de-câmara (conjuntos e solistas); 3% para a música de Ópera.

E ninguém poderá negar que a atual organização musical norte americana é formidável em todos os sentidos.

Sigamos o exemplo americano, e estou certo que não nos arrependemos.”⁴⁶

Em junho do mesmo ano, a Revista publicou um artigo em que Albert Austin explicava o sucesso do modelo norte-americano de ensino musical.⁴⁷ No entanto, por mais que a organização radiofônica e de educação musical fosse os Estados Unidos, a linguagem musical a ser seguida era identificada à harmonia européia.

A referência ao exemplo americano expressa um olhar atento destes intelectuais para as manifestações musicais dos Estados Unidos. Havia um misto de admiração e

⁴⁵ “A relações entre os intelectuais e o mundo da produção não é imediata, como ocorre no caso dos grupos sociais fundamentais, mas é ‘mediatizada’, em diversos graus, por todos o tecido social, pelo conjunto das superestruturas, do qual os intelectuais são precisamente os ‘funcionários’. Grasmci, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. V.2, p.20.

⁴⁶ Gallet, Luciano Reagir. In: *Weco*, ano II, n. 2, março de 1930, p.3.

⁴⁷ Austin, Albert. As bandas rurais escolares nos EUA. In: *Weco*, ano II, n. 5/6, junho, julho de 1930. p. 42

preocupação com a forte divulgação das músicas “norte-americanas”, os foxtrots dos filmes e os discos de jazz que influenciaram orquestras brasileiras.

Santuza Cambraia Naves lembra que em 1929, a gravadora *Victor Talking Machine of Brasil* foi instalada no país. Desde então, passou a desenvolver arranjos orquestrados para músicas consideradas populares.⁴⁸

A *Weco* de outubro/novembro de 1930 transcreveu um artigo da *Musical Quarterly*. Laubenstein, o autor do artigo, enumerava os débitos e os créditos do jazz. Entre os créditos, o autor ressaltava a forte polifonia, enquanto que entre os débitos, citava a “amoralidade absoluta”, o desprezo pela inspiração e a “tendência para uma arte de intuítos meramente práticos”.⁴⁹

A expansão comercial do jazz preocupava muitos autores da revista *Weco*. A “tendência aos intuítos meramente práticos”, atribuída ao jazz, no artigo transcrito, pode ser interpretada como uma dupla crítica: à intensa valorização da prática instrumental, como também, à valorização da prática comercial da música.

Apesar das críticas, as inovações harmônicas garantiam um certo reconhecimento destas manifestações musicais. Tanto Luciano Gallet quanto Mário de Andrade reconheciam no jazz uma semelhança com a “música popular brasileira”, ambos tributários da “cultura negra”. Para Gallet, “o jazz não é só norte-americano, pois aqui sempre se chamou choro”.⁵⁰

Essa identificação com os Estados Unidos expressa uma tensão do debate intelectual, que oscilava entre a valorização de uma cultura identificada com a Europa, e respeitada por sua história, e uma cultura pan-americana mais identificada com os EUA, que exemplificaria a capacidade de um país americano, colonizado pelos europeus, em produzir a sua independência cultural.⁵¹

A segunda idéia divulgada pela *Weco*, que também ajustava-se bem à transformação das relações hegemônicas em 1930, foi a constatação de que aquele momento era mais

⁴⁸ Naves, Santuza C. *O violão Azul: Modernismo e Música Popular*. p.176

⁴⁹ Laubenstein. Débitos e créditos do jazz. In: *Weco*, ano II, n.9/10, outubro e novembro de 1930. p. 11

⁵⁰ Itiberê da Cunha. Pelo Jazz ou contra o jazz? – A opinião de Mascagni e a de alguns dos nossos compositores: Assis Republicano, J. Octaviano, Ernesto Ronchini e Barrozo Netto são contra; Luciano Gallet a favor. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1927.

⁵¹ O interesse da *Weco* por uma cultura pan-americana é expresso pela manutenção de um colaborador na Colômbia, o compositor Emirto de Lima.

propício para a construção de uma cultura nacional. As mudanças políticas em curso viam como positiva a formação de organizações que atuassem em nível nacional e que, de modo centralizado, encaminhassem a construção e o direcionamento desta cultura.

Em junho de 1930, a Revista *WECO* publicou as bases da recém-criada Associação Brasileira de Música que contava também com musicistas colaboradores da *Weco*. Dentre os fundadores estavam Renato Almeida, Luiz Heitor, Andrade Muricy, Djalma de Vicenzi e Luciano Gallet, este último nomeado diretor. A A.B.M. visava unificar e centralizar os seus esforços na organização e formação de uma “música brasileira” que deveria alcançar todo o território nacional.⁵²

Em dezembro de 1930, logo após a chegada de Vargas ao poder, a Revista *Weco* publicou o artigo: “O Ministério da Educação e a Música”, escrito por Arnaldo Estrela.⁵³ Nele, o autor notificou um fato, em que a cantora Bidú Sayão entregou ao novo presidente um memorial sobre as “pretensões e necessidades” dos músicos no Brasil. Em resposta, Vargas nomeou uma comissão para avaliar a situação.

Arnaldo Estrela tornou o seu artigo um manifesto. Concluiu que, para além do diagnóstico da situação, o novo governo precisava obter soluções. E passou a listar as soluções para incentivar o gosto do público e melhorar as condições de trabalho dos musicistas. Dentre as soluções estavam a educação musical pelo rádio e a criação de uma diretoria de assuntos musicais no recém criado Ministério da Educação. Ressaltava que o cargo de direção deveria ser ocupado por um músico, conhecedor das dificuldades do meio.

Foram muitos os artistas, principalmente literatos que participaram do Governo Vargas. Mas, o que chama a atenção aqui, é a antecipação de musicistas como Bidú Sayão e Arnaldo Estrela, que no período imediato à Revolução já buscavam estabelecer alianças com o novo governo para que este interferisse no meio cultural, imprimindo-lhe orientação.

Em janeiro de 1931, a *Weco* publicou “Um manifesto aos músicos de todo o Brasil”. A Comissão Central de Música Brasileira, constituída por representantes de associações musicais da capital, solicitava sugestões de músicos de todos os estados para produzirem as Bases para a Organização da Música no Brasil, que seriam encaminhadas para o governo.⁵⁴

⁵² Gallet, Luciano. Associação Brasileira de Música. In: *Weco*, ano II, n. V e VI, junho e julho de 1930. p.10

⁵³ Estrela, Arnaldo. O Ministério da Educação e a Música. In: *Weco*, ano II, n. 9, dezembro de 1930. p.5

⁵⁴ Um manifesto aos músicos de todo o Brasil. In: *Weco*, ano II, N. 12, janeiro de 1931. p.9

Luciano Gallet ficou responsável pela parte relativa à organização da rádio -cultura, em que sugeriu a criação de uma estação de rádio federal, com uma programação de cultura para “todas as classes e camadas sociais”. A seção de música deveria irradiar concertos com orquestras, coros e artistas líricos. Nas observações gerais para as Bases da Organização da rádio-cultura, Gallet ressaltava a direção que buscava dar ao projeto:

“Centralizando-se assim a irradiação artística, seria impedida a transmissão de concertos e espetáculos particulares em teatros e salas de concertos. Essas irradiações devem ser suprimidas porque espalham programas musicais de gosto duvidoso, cuja realização entretanto não se pode impedir.”⁵⁵

O novo governo representava para estes musicistas a possibilidade de centralização de suas ações, de direcionamento da cultura e censura ou, em outras palavras, de coerção das manifestações incompatíveis com a “cultura nacional” idealizada por estes intelectuais. Para tais propósitos, musicistas e musicólogos reclamavam a filiação ao Ministério da Educação, como forma de garantir a sua participação no governo.

Importa lembrar que muitas destas sugestões foram aceitas posteriormente às vésperas do Estado Novo. Entre elas, a criação da Rádio MEC, antiga Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, doada por Roquette Pinto ao Governo Federal em 1936.⁵⁶

A revolução de 1930 representou, para os musicistas da *Weco*, a possibilidade de criação de uma organização nacional para direcionar a cultura. O próprio diretor da *Weco*, Luciano Gallet foi nomeado por Vargas para o cargo de diretor do Instituto Nacional de Música em dezembro de 1930. Com a colaboração de Mário de Andrade e Sá Pereira, Gallet elaborou um projeto amplo de reformas no Instituto.

Por outro lado, os ideais de “música nacional” destes intelectuais nem sempre se adequaram aos projetos oficiais para a criação de uma música nacional. O projeto de reforma do Instituto Nacional de Música foi alvo de vasta oposição, fato que culminou com o pedido de demissão de Luciano Gallet, no mesmo ano do seu falecimento em 1931.⁵⁷ Tanto Gallet, como os demais autores da *Weco* elaboraram os seus projetos de música a partir de suas inserções no meio artístico, político e mercadológico. Estes projetos foram

⁵⁵Gallet, Luciano. Bases da Organização da Rádio-cultura. Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ. Arquivo Luciano Gallet. Pastas 14 e 22.

⁵⁶Moreira, Sônia Virginia. *O Rádio no Brasil*. p.18

⁵⁷Rosane Bardanachvili informa que as reformas no Instituto Nacional de Música buscavam uma formação ampla do artista, com conhecimentos sobre história da música, conhecimentos sobre a “formação étnica do

resultados de conflitos e negociações entre as demandas destas diferentes esferas da sociedade, nas quais os musicistas e musicólogos estavam inseridos.

Por fim, a terceira idéia divulgada pela revista *Weco*, que colaborou com as transformações políticas, foi a imagem de um “povo” que deveria ser tutelado culturalmente, ou direcionado. Num artigo publicado na *Weco* de março de 1930, Gallet afirmava que “O gosto geral deve ser conduzido amparado e desenvolvido. Como se faz para tudo: com um animal, uma planta ou uma criança. Se não é assim, decai facilmente.”⁵⁸

A tutela cultural acompanhava e contribuía para a idéia de que também era necessária a tutela política. Este “povo” que guardava em si, os elementos que constituiriam a nacionalidade, precisava ainda ser orientado política e culturalmente.

Brasil”, e desenvolvimento da capacidade criativa e pedagógica. Bardanachvili, Rosane. *O nacionalismo na trajetória de Luciano Gallet*. p. 74

⁵⁸ Gallet, Luciano. Reagir. In: *Weco*, Ano II, n. II, março de 1930.p.3.