



Memória e cultura musical: a Sociedade Sinfônica Campineira (1929-1953) no diálogo entre o presente e o passado

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA, ESTÉTICA MUSICAL E INTERFACES

Mariana de Oliveira Candido

Universidade Estadual de Campinas – maolican@gmail.com

Lenita Waldige Mendes Nogueira

Universidade Estadual de Campinas – lwmm@unicamp.br

Resumo. A Sociedade Sinfônica Campineira (1929-1953) ocupou um lugar importante na vida musical da cidade de Campinas (SP), mas relacionou-se, na verdade, com uma cultura de elite que desde o século XIX dominava a sociedade local. Este artigo procura identificar as relações entre a orquestra sinfônica e seu público a partir de um contexto sociocultural. Com o auxílio de alguns conceitos de Pierre Bourdieu, busca também explorar as relações entre a elite, enquanto grupo social, e a cultura musical que a representa. Nessas relações, a construção de uma memória sobre o passado musical da cidade teve um papel fundamental na manutenção das práticas culturais da alta sociedade campineira.

Palavras-chave. Sociedade sinfônica. Cultura musical. Sociedade. Elite. Campinas.

Title. Memory and Musical Culture: the Sociedade Sinfônica Campineira (1929-1953) in the Dialogue between Present and Past

Abstract. The Sociedade Sinfônica Campineira (1929-1953) has occupied an important role in the city of Campinas' (SP) musical life, but actually it has related to an elitist culture, which has dominated the local society since the 19th century. This article aims to identify the relations between the symphonic orchestra and its public from a sociocultural context. With the help of some Pierre Bourdieu's concepts, it also pursues to explore the links between the elite, as a social group, and the musical culture that represents it. In these connections, the building of a memory of the city's musical past has had a central role by keeping the Campinas' high society's cultural practices.

Keywords. Symphonic Society. Musical Culture. Society. Elite. Campinas.

1. Introdução

Em 15 de novembro de 1929, os jornais de Campinas (SP) anunciavam o primeiro concerto da Sociedade Sinfônica Campineira. Tratava-se de uma orquestra recém-fundada por um grupo de músicos da cidade, iniciativa que estruturava um novo espaço para a música sinfônica, oferecendo concertos mensais a um público pagante, que em sua maioria formava-se de sócios contribuintes. À primeira vista, parece ser mais um fato comum na tradição da cultura musical das elites, observada desde o século anterior em vários centros urbanos do país. Por outro lado, para além da aparência natural dos fatos, a formação de uma orquestra

sinfônica e de um público que por ela se interessa também traz reflexões sobre a música como cultura e as questões históricas e sociais que a envolvem.

Na cidade em questão, que a partir da segunda metade do século XIX cresceu como um centro econômico de notoriedade, desenvolveu-se uma rica vida cultural, dentro da qual a música manifestou-se de variadas formas, e entre grupos sociais diferentes. As elites locais, por sua vez, construíram, com suas práticas e em seus espaços, uma cultura musical própria e estabelecida, que se tornaria uma referência para a posteridade, como se verá. O que se chamará de elite deve ser entendido, a princípio, como os grupos sociais economicamente privilegiados que, no período abordado, coincidem com os detentores da alta cultura. Embora as classes médias também possam ser apontadas como participantes da vida musical erudita, em sua aspiração por elevação social, a referência da origem cultural da música de concerto mantém-se ligada aos mais altos estratos da sociedade, por ser essa mesma sua origem histórica, cuja influência ainda permanece predominante no quadro musical da cidade durante as primeiras décadas do século XX.

Ao pensar sobre as raízes musicais da alta sociedade que se lançam durante o século XIX e, décadas depois, sobre o surgimento da Sociedade Sinfônica Campineira em 1929, percebe-se que há ligações importantes que unem os dois momentos. A pergunta que se faz é sobre quais aspectos de ordem sociocultural e histórica podem ser considerados na busca pela relação entre o passado e presente considerado, capazes de explicar minimamente a razão por que se mantêm certos valores e práticas musicais. Para tanto, um caminho proposto é o de perceber na divisão estrutural da sociedade brasileira a realidade da distinção entre as culturas, e ainda, partindo da contribuição da sociologia de Pierre Bourdieu, procurar entender a dinâmica da cultura presente no interior do próprio grupo social abordado.

2. Música, sociedade e domínio cultural – Campinas em seu contexto

A formação histórica de Campinas, que remonta aos períodos colonial e imperial, relaciona-se com uma formação social baseada no domínio senhorial cujo poder, embora nomeadamente extinto ao final do século XIX, continuou existindo sob outras representações sociais, com a perpetuidade de seu domínio mesmo em uma sociedade em transformação. Assim, já em tempos republicanos, seguindo o contexto social brasileiro, a sociedade campineira do início do século XX baseava-se ainda em modelos tradicionais de divisão sociocultural. Portanto, para tal período histórico é preciso considerar, ainda mais, as relações entre cultura e sociedade, uma vez que a uma demarcada estratificação social associava-se

uma separação entre práticas de cultura; abordar culturas musicais implica em reconhecer seus limites sociais.

O pensar sobre as formas de convivência social ainda na altura do século XIX, em uma sociedade estruturada fundamentalmente pela diferença, leva a considerar a existência de momentos de aproximações e de distanciamentos – sejam físicos, sociais e culturais. Há que se pontuar, nesse quadro, que a mera aproximação física entre sujeitos sociais diferentes era perpassada pelo distanciamento social e cultural, de modo que a convivência ou a proximidade entre senhor e escravo, por exemplo, ou membros da elite e da não-elite, implicava sempre em uma relação de subordinação destes àqueles, e não em uma existência comum e participativa.

A proximidade de indivíduos socialmente distintos aqui considerada difere, portanto, da simples proximidade física, uma vez que o estar em um espaço comum não significa partilhar de uma relação social de igualdade, mas de uma relação de poder de uns sobre os outros. Um claro e conhecido exemplo que ilustra esse aspecto pode ser dado ao recordar o costume de se levar escravos à ópera; sua presença em um teatro longe estava de significar sua interação cultural com o espetáculo musical, mas sim seu dever se servir a seus senhores também naquele espaço.

Por outro lado, as marcações das diferenças sociais nem sempre evitavam as mútuas influências entre as culturas manifestas dentro do arranjo social. Ao discorrer sobre esse problema na sociedade da Corte, Monteiro encontra a complexidade dessas interações culturais:

“É preciso compreender cada uma dessas culturas através de dispositivos próprios que as mantêm vivas. Seja na oralidade das ruas, senzalas e habitações mais modestas, seja na Capela Real, nos palácios e teatros, nas igrejas e nas intimidades cortesãs, os indivíduos articularam-se como puderam. Em alguns momentos era pertinente, ou por uma questão de tradição, ou por uma das formas mais espontâneas da ideologia, que cada segmento ou grupo social mantivesse suas práticas restritas a si próprios. Em outras ocasiões, os grupos ou segmentos sociais se encontravam – e foi nesses espaços comuns onde as trocas aconteceram.” (MONTEIRO, 2008, p. 179).

Assim, os grupos sociais e suas culturas existem em uma relação de convivência, que se dá pela percepção e observação do outro em um espaço de proximidade, mas também de separação, pela incompreensão e percepção de não pertencimento ao mundo alheio; ao mesmo tempo, como sugere o autor, o encontro das culturas também promoveu, ainda que não intencionalmente, uma troca mútua de elementos. Na música brasileira em geral, muitos exemplos podem ser encontrados que traduzem a circulação de elementos interculturais presentes nas práticas de execução e na composição musical.

No Brasil colonial e monárquico, pode-se identificar a distinção fundamental das manifestações musicais ameríndia, africana e europeia, que em alguns momentos se tocaram, mas nunca se uniram profundamente. As práticas musicais social e publicamente aceitas na sociedade brasileira foram, como se sabe, as da cultura europeia. Assim, a música sacra cristã tornou-se a primeira referência musical que se impôs ao todo social. Posteriormente, com o crescente desenvolvimento das cidades, outras formas musicais europeias tomaram o cenário cultural, como a ópera ou a música de câmara. Essas formas de cultura musical opunham-se claramente à cultura musical de indígenas, africanos ou de camadas populares urbanas, em suas manifestações.

Tais discursos de combate à cultura musical de outros grupos eram recorrentes e antigos na sociedade brasileira, mas um novo movimento de diferenciação emergiria então no interior da própria cultura musical dominante. Até meados do século XIX, é interessante notar um relativo compartilhamento de repertórios mesmo entre indivíduos socialmente distintos, principalmente na música sacra. O crescimento da vida musical urbana, com o oferecimento de programas variados, da ópera ao teatro de revista, também passa a envolver mais fluidamente diferentes grupos sociais, da pequena burguesia à nobreza. Em meio a esse cenário, na cidade do Rio de Janeiro, o centro cultural do Brasil, uma elite não mais identificada com a música dos teatros buscou um novo ideal musical para sua representação, a partir da década de 1870. Magaldi explica que, em contraposição à “música moderna” – a música dos teatros e seus derivados, impôs-se a “música clássica”, entendida naquele momento como o repertório de compositores germânicos dos períodos clássico e romântico. Essa opção cultural da elite local ocorria em um contexto em que a monarquia e suas instituições sofriam abalos e o republicanismo se fortalecia:

“Em meio a um crítico cenário social, político e econômico, a música clássica tornou-se uma ferramenta crucial que ajudou a dar forma à identidade da elite local, garantindo a ela uma posição não somente de distinção social, mas de superioridade cultural”.¹ (MAGALDI, 2004, p. 67)

Mais tarde, com a instauração da República, um movimento estético e musical identificado com o wagnerismo desenvolveu-se no Instituto Nacional de Música com seus principais dirigentes, como o compositor Leopoldo Miguéz. Para esse grupo, defensor de um seleto repertório de compositores germânicos e franceses, havia uma missão civilizadora a cumprir através da música, a fim de educar o público; assim, julgados pouco relevantes em complexidade musical, excluía-se a ópera italiana, os gêneros alegres e a música popular em

sua referência direta. No entanto, como mostra Volpe (2012, p.191-2), além de sucumbirem aos críticos de orientação político-estéticas contrárias e conservadoras, tais ideais tiveram pouca repercussão e realização junto ao público frequentador de teatros, alienado de tais questões musicais.

Os debates musicais centrados em aspectos estéticos e políticos desenvolveram-se em outros momentos no século XX, como os empreendidos pelo modernista Mário de Andrade. Nota-se, no entanto, a permanência de dois princípios que desde o século anterior se impõem – a necessária diferenciação de repertórios segundo um julgamento estético, julgando entre obras e gêneros interessantes ou não, e o ideal de educação pela música, que também dependia de um repertório adequado.

Como centro urbano e cultural, Campinas possuía um cenário de cultura musical semelhante ao observado no Rio de Janeiro no mesmo período. Entre os membros da alta sociedade, o teatro, as associações culturais e os salões residenciais eram os espaços para a música lírica e de concerto. Por outro lado, esse meio cultural campineiro identificou-se mais pela manutenção das práticas de música tradicionais, estabelecendo seus limites mais claros entre as elites e a população em geral, do que pela construção de discursos críticos mais teorizados sobre a música, capazes de construir espaços de debate. As fronteiras de diferenciação cultural mais evidentes ali eram, portanto, aquelas já constituídas pela posição social.

Os jornais da cidade, por exemplo, colaboravam para estabelecer a distinção entre a cultura musical de elite e as manifestações culturais de outros grupos, embora essas manifestações nem mesmo eram consideradas uma forma de cultura. Nas colunas dedicadas à música, os concertos promovidos por membros da alta sociedade eram demoradamente descritos em seus detalhes e elogiados os seus participantes, mas uma reunião musical de negros era relatada em tom depreciativo e repressor, atribuindo-lhe um aspecto de desordem. Subsiste, assim, a ordem social que também impõe uma hierarquia cultural, na qual a elite tem garantida sua liberdade de representação.

3. A Sociedade Sinfônica Campineira – música para a elite

Como já dito, o surgimento da Sociedade Sinfônica Campineira e o espaço que conquista na sociedade local não podem ser considerados eventos simples ou naturais no quadro cultural da cidade, mas devem ser observados segundo algumas estruturas de ordem social e cultural que os tornaram possíveis. Do ponto de vista sociocultural, no entanto, vê-se

que a Sociedade Sinfônica constrói um lugar social que dialoga diretamente com uma elite, esta que detém as possibilidades de reconhecer e de se relacionar com o que propõe aquela sociedade musical. Assim, trata-se de uma orquestra sinfônica que se apresenta em um local especial² – ao qual nem todos possuem acesso – que executa música de um repertório específico – que possui uma linguagem própria, para a qual se exige um conhecimento prévio – além de ser necessário associar-se ou pagar por ingressos para ouvi-la. No programas impressos ou nos jornais, ainda, os textos sobre compositores e obras tocadas a cada concerto criavam mais um eixo cultural exclusivo para aqueles que o podiam acompanhar. A Sinfônica parece institucionalizar na cidade um espaço social e cultural para uma elite cujas práticas e conhecimentos musicais foram historicamente desenvolvidos naquele lugar, agora em constante diálogo com um novo hábito – o concerto sinfônico.³

Partindo desse quadro, o conceito de *apropriação*, em Bourdieu, contribui em muito para que se compreenda a relação estabelecida entre a sociedade sinfônica e seu público. Segundo o autor:

“As possibilidades de que um grupo venha a apropriar-se de uma classe qualquer de bens raros (...) dependem, por um lado, de suas capacidades de apropriação específica, definidas pelo capital econômico, cultural e social que ele pode implementar para apropriar-se, do ponto de vista material e/ou simbólico, dos bens considerados, ou seja, de sua posição no espaço social (...)”. (BOURDIEU, 2007, p. 114)

Se a apropriação de um bem depende das capacidades definidas por determinados capitais de um grupo, então pode-se dizer que a apropriação material e simbólica da música sinfônica pelo público em questão dependeu de certos fatores que podem ser logo identificados. O capital econômico, associado ao poder financeiro, permitiu a apropriação material do bem musical, uma vez que esta era oferecida pela iniciativa privada, em um sistema associativo, dependente das contribuições mensais dos sócios assinantes ou de ouvintes pagantes. De fato, historicamente, o capital econômico da elite local manifestou-se como um dos fatores que ao longo do tempo ofereceu o acesso à música da alta cultura, aquela presente em teatros e espaços privados, além de proporcionar os bens materiais que envolvem a prática musical e seu aprendizado, como a posse de um instrumento musical e o estudo particular. Vê-se que a prática e a apreciação musical dependem, muitas vezes, de condições materiais favoráveis.

O capital cultural da elite local relacionado à música está associado intimamente às condições educacionais de seus membros, desde a infância. No século XIX, a educação

musical fazia parte de um ideal de educação dos indivíduos, pois estava presente no currículo das instituições escolares, e era ainda mais profundamente ensinada em colégios para os filhos de famílias abastadas. Como lembra Amaral Lapa (2008, p.159), que acertadamente também cita o ambiente familiar como um espaço de educação musical: “A cultura musical começava na infância, oferecida nos colégios e nas famílias, sem discriminação sexual, mais restrita porém aos que podiam pagar a escola ou professor particular”. Mesmo as experiências de audição musical junto ao teatro ou aos concertos de câmara podem ser fatores de grande contribuição para a educação musical, dando aos ouvintes um capital cultural que se desenvolve ao longo dos anos, em um processo de conhecimento e amadurecimento estético.

O capital social, constituído pelas relações sociais que unem os indivíduos em torno de seus interesses, pode ser encontrado em um traço característico da sociedade campineira – o associativismo. A organização de concertos possuiu grande destaque nas associações culturais, articulando pessoas, músicos ou não, interessadas em um cultivo musical programado. A música, como prática coletiva e organizada, dependeu, em muito, das possibilidades de ligações pessoais com objetivos em comum. A iniciativa particular em prol da música, por parte de seus interessados, seguiria como o principal impulso da cultura musical na cidade até muito tempo depois.

Observando a existência de uma cultura musical que sobrevive ao tempo e que se prolonga com sua influência ao presente, ou seja, do século XIX ao XX, percebe-se que se mantém um repertório de bens culturais relativos à música, acompanhados das práticas com que se relacionam – uma obra musical, de determinado compositor, é ouvida, apreciada, tocada, estudada e aprendida, em certos instrumentos, de certa maneira, em certos espaços. Se é possível considerar uma esfera musical que une espaços, práticas e repertórios específicos de uma cultura de elite, pode haver uma identificação com o conceito de *habitus*, pensado por Bourdieu (2007, p.162) como o “*princípio gerador* de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, *sistema de classificação (principium divisionis)* de tais práticas, ou também como refere-se Ortiz (1983, p.19) a outra definição do autor para o mesmo termo, como um “sistema de disposições duráveis”. O *habitus* poderia ser entendido, assim, como um universo limitado de possibilidades de ações, todas orientadas por um mesmo fundamento, que lhes dá origem e também as caracteriza e as distingue de outras.

O universo musical em questão fundamenta-se em uma base de valores, sentidos e regras que originam práticas musicais possíveis – variadas, mas todas relacionadas aos fundamentos que as circundam. A escuta, o estudo da música, ou a leitura de assuntos

musicais são práticas elegíveis dentro de uma estrutura maior, na qual os indivíduos que a ela pertencem agem com suas escolhas. Como um “sistema de disposições duráveis”, o *habitus* musical também identifica-se com o poder de permanência dos princípios e valores musicais do grupo, que acabam por perdurar e assegurar a continuidade de certas práticas, como organizar ou assistir a um concerto de câmara, ter uma noite de ópera no teatro ou ouvir um concerto sinfônico. Esses são exemplos de práticas referentes a um sistema durável ainda quando se desenvolveram no século XIX, mas que também atravessaram as décadas, de um século a outro.

Com essa referência conceitual, pode-se pensar em tal preservação de práticas e valores musicais no tempo, que passa por algumas gerações, como uma das razões por que há um público interessado em uma sociedade sinfônica em 1929. A herança do capital econômico e cultural entre os grupos da elite local permitiu a permanência de um *habitus* musical próprio. No contexto em que, no meio cultural brasileiro em geral, ocorria a ascensão da música sinfônica com lugar cada vez mais central na vida musical das cidades, com a formação de orquestras locais, a elite campineira adere à proposta dos concertos sinfônicos como uma prática que a representa. O espaço de realização dos concertos – o suntuoso Teatro Municipal, inaugurado em 1930 – também tornou-se uma representação simbólica da distinção, demarcando ainda mais os limites sociais da música sinfônica.

O século XIX campineiro e sua história musical acabou por desempenhar na cidade, posteriormente, a construção de uma memória de Campinas como cidade da música, na qual a trajetória da família Gomes teve um importante significado. Parece haver, assim, uma relação entre as ditas permanências de práticas musicais associadas à música erudita,⁴ que atravessam as décadas e as gerações, e a sustentação de um discurso que dá à cidade uma identidade musical inviolável. Porque Campinas é um berço de músicos e artistas, assim deve ser e permanecer; as iniciativas musicais, como a da Sociedade Sinfônica Campineira, possuem um sentido em seu presente, pois é entendida como parte de uma história mais antiga. Ao comentar um dos concertos, assim escrevia o crítico no jornal:

“Campinas artística, berço do glorioso maestro Carlos Gomes; Campinas histórica na divina arte; Campinas, que tem produzido vultos na cultura de Maria Monteiro, Sant’Anna Gomes, Alfredo, Iberê e Ilara Gomes, musicistas exímios, a par de tantos outros mais, procura não desmerecer do conceito que até aqui tem gozado, concitando os amantes da divina arte, com calor e animação, como ora se verifica com a Sinfônica, sociedade altamente simpática e que vai desempenhando a contento seu árduo programa em nosso meio artístico.” (Correio Popular, 27.02.1930)

A interpretação da realidade presente proporcionada pelos concertos da sociedade sinfônica parte, portanto, de um diálogo com o passado, e com uma memória musical que se quer preservar na cidade. Os programas sinfônicos, como um relativo novo modo de prática musical para seu público, são logo incorporados a uma sólida cultura da música. Parece haver, ainda, uma obsessão pelo passado, considerada por Le Goff (2013, p.209) como um traço de conservantismo social praticado por certos grupos.

No entanto, trata-se também de uma memória particular a uma cultura musical específica, seletiva e exclusiva de um determinado círculo social. Essa forma de representação do passado, por sua vez, faz pensar sobre a permanência de um desejo de diferenciação, por parte de uma elite cultural, de outras culturas que com ela se articulam na sociedade local. Assim, o constante diálogo entre presente e passado dá-se não somente pela continuidade das práticas musicais de sua cultura, mas de seu destacamento sobre todas as outras que, embora existentes, estão ausentes na construção da memória musical da cidade.

4. Considerações finais

A Sociedade Sinfônica Campineira, com seus concertos, não somente construiu um espaço para a música sinfônica no meio musical local, mas também foi apropriada e passou a ser parte de uma representação social para seu público, de forma distintiva. A Sociedade Sinfônica foi possível, enfim, tanto pelo encontro das condições materiais e pelo compartilhamento de ideias e valores sobre música, como pelos sentidos históricos que lhe foram atribuídos, em consonância com a memória de uma certa cidade musical.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- CORREIO POPULAR. *Crônica artística*. Campinas, 27 de fevereiro de 1930. Centro de Documentação do Correio Popular de Campinas.
- LAPA, José do A. *A cidade: os cantos e os antros*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.



MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham, MD: Scarecrow, 2004.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

VOLPE, Maria Alice. “A batalha dos símbolos’: ópera no Brasil, da Monarquia à República” In: VOLPE, M. A. (org.). *Atualidade da ópera*. Série I Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. v.1, pp. 185-194.

Notas

¹ Tradução livre.

² O Teatro Municipal de Campinas tornou-se o local oficial dos concertos da orquestra a partir de dezembro de 1930.

³ Os concertos sinfônicos são referidos como um novo hábito porque realizavam-se mensalmente, organizados pela Sociedade Sinfônica; no século XIX, Campinas possuiu algumas orquestras, mas que não ofereciam programas regulares como esses.

⁴ O termo “música erudita” aqui empregado refere-se simplesmente ao repertório da música lírica, de concerto ou sinfônica, pois não se usava ainda tal expressão no período abordado.