

Música e dominação cultural em Campinas nos primeiros anos da República

COMUNICAÇÃO

Mariana de Oliveira Candido
Universidade Estadual de Campinas – marianacandido2009@hotmail.com

Lenita Waldige Mendes Nogueira
Universidade Estadual de Campinas – lwmn@iar.unicamp.br

Resumo: Como cidade de notável desenvolvimento econômico desde o século XIX, Campinas, no interior de São Paulo, destacou-se também pela sua interessante vida musical. O presente artigo procura refletir sobre as vivências musicais de seus habitantes em seus aspectos sociais, nos anos iniciais da República. Enfatiza, no entanto, as práticas musicais da elite por sua posição de domínio cultural sobre a sociedade, no contexto da transição política a partir de 1889. As reflexões apresentadas fazem parte de uma pesquisa de mestrado na área de Musicologia Histórica.

Palavras-chaves: Vida musical. Campinas. Sociedade. República.

Music and Cultural Domination in Campinas in the Early Republic

Abstract: As a city of a remarkable economic development since the 19th century, Campinas, within the state of São Paulo, has stood out also for its interesting musical life. This article aims to think about the musical experience of its inhabitants in the social view, in the early Republic. It emphasizes, however, the elite's musical practices due to its cultural domination position in the society, in the context of the political transition from 1889. The presented reflections are part of a master degree research in the area of Historical Musicology.

Keywords: Musical life. Campinas. Society. Republic.

A cidade de Campinas, historicamente, constituiu-se como localidade relevante no país durante o século XIX pelo desenvolvimento econômico advindo da produção cafeeira. Como centro urbano de considerável importância durante o Império, Campinas também possuiu uma importante vida cultural, com espaços, pessoas e instituições que a sustentaram culturalmente. Ao iniciar-se a era republicana, era ainda notável sua riqueza musical, evidenciada pelo Teatro São Carlos, com orquestra própria e em que se realizavam concertos e variados gêneros musicais, de óperas a vaudevilles. Bandas de música, associações culturais, saraus e grandes celebrações, sacras ou profanas, com grupos musicais, caracterizavam a vida musical da pujante cidade.

Como reflexão sobre a vida musical dos anos iniciais da República nessa cidade, busca-se aqui, ainda que resumidamente, evidenciar a problemática da pesquisa na busca pelo conhecimento da diversidade de experiências musicais naquela sociedade, segundo os grupos sociais que a compunham. Trata-se de evidenciar, principalmente, a posição da alta sociedade campineira em relação à arte musical, partindo-se das concepções republicanas de representação social, nas quais se gerou a elite.

Segundo I. Supicic (1997), o século XIX foi um período de transformações no universo musical europeu, em que houve um processo de democratização da música, acompanhado de uma explosão cultural, com a grande elevação do número de concertos, e um mercado musical em expansão. Ao lado de tais mudanças, no mesmo período vê-se que a ascensão conseguida pelos membros da burguesia era crescente, conquistando mais poderes políticos e econômicos. Parece haver, então, um endosso à formação de uma cultura burguesa, que construiu tanto uma música quanto hábitos musicais, a fim de pertencerem ao seu universo representativo. Um quadro semelhante existiu em Campinas, cidade em que a elite também construiu seu mundo cultural e musical.

É possível dizer que a população urbana, em geral, desfrutava de considerável acesso aos eventos musicais, em especial pelo fato de muitos ocorrerem no espaço público. No entanto, na busca pela música nas fontes documentais – jornais, livros de memória da cidade e outros documentos – impõe-se, muitas vezes, uma determinação social no que se refere aos registros das atividades musicais. Há enorme facilidade de se encontrar referências e descrições de concertos, óperas e saraus, frequentados pela elite, mas o mesmo não ocorre quanto aos eventos musicais nos quais estavam presentes as classes menos privilegiadas. Refletindo quase que diretamente o poder social emanado de cima para baixo, os periódicos, por exemplo, comentavam em compridos artigos sobre refinados saraus íntimos ou exibiam completas críticas acerca dos acontecimentos artísticos na cidade.

O mundo musical considerado relevante, pertencente à parcela da sociedade que o construíra, referia-se, portanto, aos acontecimentos musicais ocorridos dentro dos limites sociais toleráveis. Constituíam-se de um público específico, amadurecido em seu gosto artístico e detentor dos saberes necessários para o exercício do poder crítico sobre a arte. Esse grupo social bem se amoldava à definição de M. Monteiro:

É preciso pensar a questão do público como um agrupamento de agentes sociais que produz e consome a música, que interage com a obra de arte e que forma, de maneira mais ou menos análoga, uma certa identidade entre as pessoas que o

compõe. Essas pessoas estão juntas, ouvindo a mesma música ou assistindo à mesma ópera, em um mesmo momento, em um mesmo lugar. A palavra ‘público’ aqui se refere ao grupo de pessoas ou indivíduos que ouve ou que escuta, assinalando uma interação coletiva, através de suas funções fisiológicas e psicológicas. O simples fato de reunir pessoas para ouvir ou escutar alguma coisa, já traz, sub-repticiamente, uma ideia sociológica e histórica; isto é, não são mais indivíduos isolados, mas uma coletividade que se identifica ou é compelida, por princípios religiosos e sociais, a ouvir ou escutar alguém ou alguma coisa. (MONTEIRO, 2008 :25)

A partir da consideração acima, no entanto, seria necessário questionar a relação existente entre o conceito aplicado a *público* e a identidade social que o representa. Parece ser muito evidente que a significação desse termo tenha que ver somente com o estrato social que consome um determinado produto musical. Da mesma forma como, por exemplo, no século XIX e por muito tempo ainda, no século XX, o conceito de *povo* aplicava-se somente à segregada população letrada e possuidora de direitos políticos, as classes baixas, fora dos espaços do teatro e das associações culturais, na vivência de sua cultura musical, não constituiria jamais um público. A ideia de público, portanto, parece depender da existência de uma determinada circunstância social, na qual esteja presente uma coletividade que lhe seja equivalente.

Faz-se necessário lembrar que as mudanças políticas trazidas pela implantação da República, a partir de 1889, deram-se, na prática, como grande contradição social, expressadas pelo liberalismo oligárquico. O tom liberal do discurso e das leis republicanas passou por alto a marcada estratificação da sociedade brasileira, conferindo, com naturalidade, a representatividade da cidadania apenas a minorias. Como nos lembra Gilberto Freyre sobre a ação ambígua de muitos republicanos:

No mais é também evidente (...) ter-lhes parecido sensato ou prudente continuar o Brasil republicano a ser, no essencial da sua organização social, o mesmo Brasil monárquico incluindo-se, nesse essencial, todo um conjunto de símbolos reguladores ou ordenadores das relações de poder entre os sexos e entre os grupos econômicos. (FREYRE, 2004: 333).

Os ideais de progresso e civilização, por sua vez, estariam presentes no discurso do conservadorismo liberal, valorizando o cultivo e o desenvolvimento da arte, por exemplo, como adiantamento de uma sociedade. Não seria improvável pensar que as classes elevadas de Campinas, cidade relevante nacionalmente como reduto de ideias republicanas, dotariam também a arte musical de um sentido político.

Embora no espaço da cidade a música se fizesse onipresente, nos variados lugares e circunstâncias, parecem emergir daquele quadro diferenças sociais e culturais que

determinavam a presença e a ausência dos ouvintes e participantes do momento musical. Os diferentes grupos sociais e culturais que compunham a cidade, em suas práticas musicais, poderiam ser descritos, de forma geral, segundo as características traçadas por alguns autores da abordagem cultural.

M. Monteiro (2008) associa a atividade musical como representação direta da cultura de uma sociedade, em que os homens partilham de um consenso de símbolos. Os símbolos presentes na música são decifráveis e compreendidos por aqueles que estão nos setores sociais em que é produzida. Também afirma que “práticas musicais devem ser entendidas como práticas artísticas e culturais, como manifestação de uma determinada sociedade, como um dispositivo agregador funcional em seu tempo histórico.” (2008: 31)

Entendendo, pois, a música como discurso no qual residem signos, e os signos, segundo Bakhtin, como existentes apenas no plano do interindividual (BAKHTIN, 2009: 35), em que os indivíduos se relacionam grupalmente, pode-se pensar, então, a cultura musical de um grupo como tendo em parte de si a linguagem cultivada dentro dele. Geertz, de forma complementar, defende a arte como plena de sentido apenas quando contextualizada culturalmente (GEERTZ, 1997: 146).

Os indivíduos do grupo socialmente privilegiado, por exemplo, mantinham-se nos moldes burgueses que englobavam os aspectos da educação, do comportamento e do cotidiano, possuindo um universo mais ou menos distinto de significações. Como parte da cultura desse grupo, a música se encontrava em concordância com seus signos, construída com os símbolos distintivos da elite.

Sob uma configuração social recorrente no período do século XIX brasileiro, marcadamente no quadro da sociedade cafeeira do oeste paulista, a elite campineira formava-se de famílias membros da oligarquia cafeeira, detentoras de terras e politicamente influentes, e de profissionais liberais. No interior do universo cultural desse grupo, a música elevou-se a valor social, entrando em seu plano ideológico (no sentido dado por BAKHTIN, 2009: 46).

Como iniciação a tal universo musical desse grupo, pode-se considerar a educação musical, como fator relevante por constituir-se como aspecto estruturante da experiência do indivíduo com a música em sua forma e linguagem específicas. É um importante meio pelo qual o conhecimento necessário à apreciação e compreensão de tal música será construído no

indivíduo, ao passo que projetará nele os referenciais de gosto e da valorização musical partilhados pelo grupo a que pertence.

Esse aspecto educacional se enquadra na questão colocada por Geertz (1997: 149) sobre a sensibilidade coletiva, dentro da qual se constitui a arte. A coletividade do grupo, munida da experiência e do conhecimento, obterá as devidas capacidades para apreciar e reconhecer a linguagem da arte musical e ao citar Baxandall (idem, p.155), Geertz reforça a ideia da existência de habilidades e de uma bagagem intelectual do público para entender uma obra. Também Bourdieu destaca o fator da competência artística, na qual será fundamental o grau de conhecimento do indivíduo em relação à obra de arte (BOURDIEU, 2003: 73). Deve-se ressaltar, no entanto, que tais habilidades não provinham necessariamente do aprendizado musical *stricto sensu*, mas podiam ser construídas através das vivências musicais daqueles indivíduos.

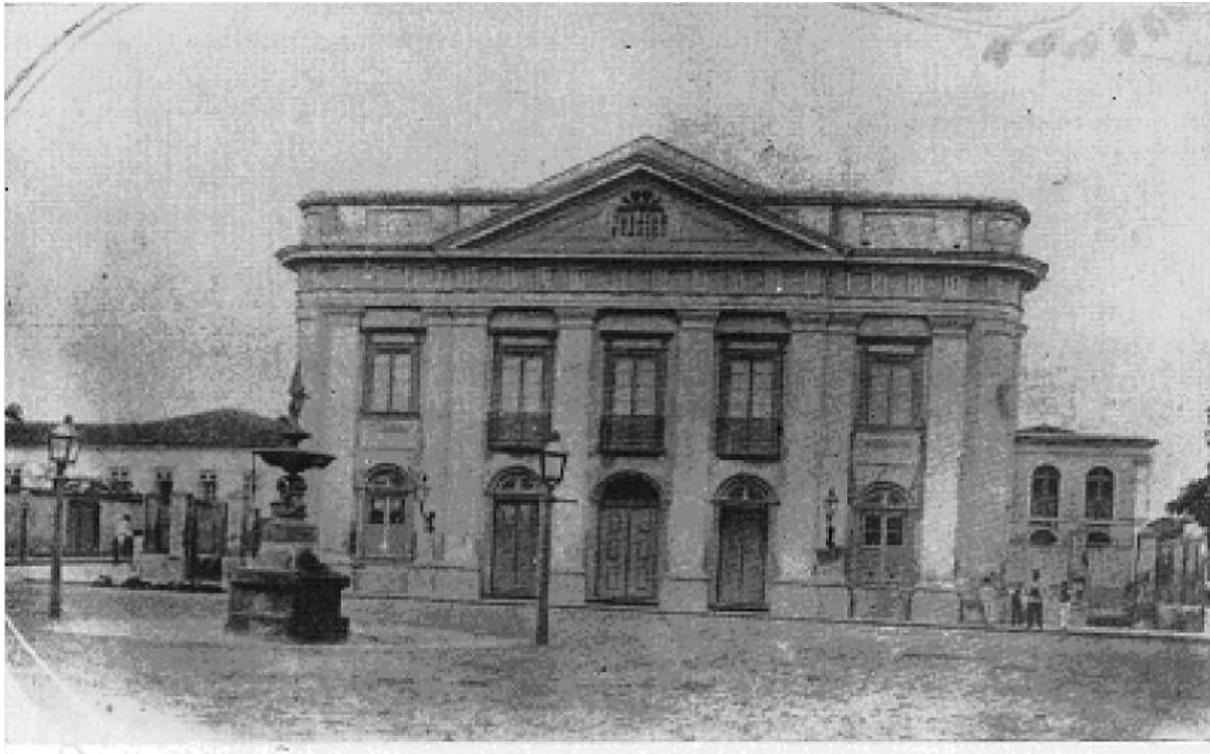
O aprendizado musical, portanto, estabelecia-se como valor, percorrendo os veios da educação formal e passando ao legado familiar para, afinal, manifestar-se socialmente. Pertencendo, pois, aos mesmos espaços, cultivando os mesmos gostos e afirmando-se como identidade, também musicalmente a elite campineira pode ser tomada como um corpo harmônico. Aquele restrito público musical, como uma coletividade, dotou a música de um valor social próprio, elevando-a ao domínio da ideologia e construindo um cenário musical favorável a si mesma. Em meio a suas práticas musicais, edificou-se como identidade e estabeleceu-se como cultura.

Um movimento mais ou menos fluido, no entanto, perpassava os setores elevados e medianos. A passos atrás, assemelhando-se ou buscando assemelhar-se às classes altas, os setores médios da sociedade buscavam da mesma forma uma representação social distinta, ou o acesso ao adiantamento cultural. Na questão musical isso se revela, por exemplo, na frequência aos mesmos eventos artísticos no teatro ou no cultivo da música no espaço privado.

Em relação às classes baixas, no entanto, o distanciamento de universos sócio-culturais era abrupto, marcadamente pela existência rígida da segregação social de determinados espaços. Pertencendo a grupos étnicos e culturais distintos, ex-escravos, muitos imigrantes e a população pobre em geral ou possuíam seus próprios círculos de vivências sociais ou, nos eventos festivos no espaço público da cidade, participavam passivamente, muitas vezes como em uma ausência relativa.

É evidente que, junto à perpetuação da antiga ordem social no regime republicano – malgrado a libertação dos escravos, os círculos sociais privilegiados deram continuidade à emanção de um poder cultural sobre a sociedade, esta em seu sentido mais amplo. Nas palavras de um crítico musical do Diário de Campinas, por exemplo, ao comentar sobre o valor da arte musical na cidade, estabelece a erudição como representação direta do adiantamento cultural do país, unilateralmente: “Um povo só é povo, na grande acepção sociológica da expressão, quando nele a cultura intelectual não é uma simples e mera palavra sem objetividade real.” (Diário de Campinas, 07.03.1894).

No estudo da vida musical dessa cidade, identificado o exclusivismo no discurso elitista, portanto, faz-se emergente a busca pela diferenciação social e cultural revelada pelo cultivo musical de seus habitantes, admitindo que a música se revela como uma manifestação sócio-cultural. Essa preocupação ganha mais sentido no período histórico considerado, em que a concepção de cidadania e da democracia eram ainda tão estreitas. Trata-se de, ao menos, reconhecer a existência de uma diversidade de experiências musicais dentro da tão estratificada sociedade dos primeiros anos da República, ainda que seja dificultosa a identificação de tais experiências a partir das fontes históricas.



O Teatro São Carlos em 1889
Fonte: Sesso Junior, p.70.

Referências bibliográficas:

- Anônimo. “Club Sant’Anna Gomes”. *Diário de Campinas*, Campinas, p.1, 07 mar. 1894.
- BAKHTIN, Mikhail. “A relação entre a infraestrutura e as superestruturas” In: *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 13ª ed. São Paulo: Hucitec, 2009. pp. 40-48.
- BOURDIEU, Pierre. “Obras culturais e disposição culta” In: *O amor pela arte: os museus de arte da Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. pp. 68-111.
- FREYRE, Gilberto. “A República de 1889 e a ordem social brasileira”. In: *Ordem e Progresso*. 6ª ed. São Paulo: Global Editora, 2004. pp. 291-351.
- GEERTZ, Clifford. “A arte como um sistema cultural” In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. pp. 142-181.
- MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- SESSO JUNIOR, Geraldo. *Retalhos da Velha Campinas*. Campinas: SP, Palmeiras, 1970.
- SUPICIC, Ivo. “Situação sócio-histórica da música no século XIX” In: MASSIN, Jean. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- RESENDE, Maria Efigênia Lage de. “O processo político da Primeira República e o liberalismo oligárquico” In: FERREIRA, J. (org.) *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente – da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. pp. 91-119.