

A Sociedade Sinfônica Campineira: memória e tradição na construção do significado de uma orquestra sinfônica

Mariana de Oliveira Candido
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes
maolican@gmail.com

Lenita Waldige Mendes Nogueira
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes
lwmm@unicamp.br

111

Resumo: A Sociedade Sinfônica Campineira, fundada em 1929, teve um importante impacto sobre o cenário musical da cidade de Campinas ao estabelecer um espaço para a música sinfônica e sua apreciação. Sua recepção e reconhecimento foram acompanhados, no entanto, de uma interpretação carregada de significados que remetem à história musical da cidade e ao pensamento das elites locais. Este artigo busca identificar algumas características do passado histórico e da sociedade campineira que dão fundamento aos discursos observados sobre a orquestra sinfônica e seu modo de representação, por volta dos anos 1930. **Palavras-chave:** Sociedade sinfônica, Memória, Sociedade.

The Sociedade Sinfônica Campineira: memory and tradition in the construction of a symphonic orchestra's meaning

Abstract: The Sociedade Sinfônica Campineira, founded in 1929, had an important impact on the Campinas' musical scenery by setting a space to symphonic music and its appreciation. Although, its reception and recognition were followed by an interpretation carried of meanings that refer to the musical history of the city and to the thought of the local elites. This article aims to identify some characteristics of the historical past and of the society of Campinas which give basis to the observed discourse about the symphonic orchestra and its way of representation, around the 1930s. **Keywords:** Symphonic society, Memory, Society.

La Sociedade Sinfônica Campineira: memoria y tradicion en la construcción del significado de una orquestra sinfónica

Resumen: La Sociedade Sinfônica Campineira, fundada en 1929, tuvo un importante impacto en la escena musical de la ciudad de Campinas cuando establece un espacio para la música sinfónica y su apreciación. Sin embargo, su acogida y reconocimiento fueron acompañados de una interpretación cargada de significados que hacen referencia a la historia musical de la ciudad y al pensamiento de las élites locales. Este artículo busca identificar algunas características del pasado histórico y de la sociedad de Campinas que sustentan los discursos observados sobre la orquestra sinfónica y su modo de representación, alrededor de los años 1930. **Palabras-clave:** Sociedad sinfónica, Memoria, Sociedad.

Introdução

A cidade paulista de Campinas registra em sua história um expressivo passado de riqueza material e cultural, cujo florescimento deu-se no primeiro grande momento de modernização do seu espaço urbano, durante a segunda metade do século XIX. Nesse tempo, ainda como cidade imperial, assistiu-se ao desenvolvimento de uma vida cultural relevante, na qual a música destacava-se em suas variadas expressões, das apresentações

líricas no Teatro São Carlos (1850-1922) às bandas de música do passeio público. No acompanhamento das transformações do cotidiano cultural observadas nos centros urbanos brasileiros no início do século XX, a vida musical campineira atualizava-se, inserindo-se no mercado da indústria fonográfica e no universo sonoro do cinema mudo, com seus grupos instrumentais. Também nesse momento ocorria no país um relativo fortalecimento da música sinfônica, com a criação crescente de orquestras, ainda que independentes do financiamento público e de curta existência. Em Campinas, uma importante fase para os concertos sinfônicos teve início em 6 outubro de 1929, quando formalmente organizou-se a Sociedade Sinfônica Campineira, integrada por músicos locais sob a liderança do maestro Salvador Bove.

Com seu surgimento, a orquestra da Sociedade Sinfônica conquistava um espaço inédito para a música erudita¹ na cidade, trazendo concertos mensais que se mantiveram com maior regularidade até o ano de 1936, período de auge do conjunto, cuja existência estendeu-se até 1953. A “Sinfônica” também mobilizou uma rede de relações pessoais, envolvendo músicos, ouvintes e trabalhadores diversos, e institucionais, como o poder público municipal e a imprensa, articulando-os em torno de uma razão musical que possuía grande consenso na sociedade local. Assim crescia a relevância do grupo que, após seu primeiro ano de atuação, em dezembro de 1930, por uma concessão do prefeito, ganhava o recém-inaugurado Teatro Municipal (1930-1965) como espaço para suas apresentações.

De fato, o conjunto sinfônico exerceu um importante impacto cultural na cidade; no entanto, também é interessante notar, para além das instâncias práticas, a construção de um lugar simbólico para a orquestra junto aos discursos que evocam a memória musical campineira. Essa percepção vem da observação dos textos da imprensa que, ao comentarem os concertos, destacaram a Sinfônica não somente por acompanhá-la em seus programas, mas porque essa orquestra passava a ser uma referência no diálogo entre o presente e o passado musical de Campinas. Portanto, ao lado da divulgação e crítica de concertos, havia ainda o elemento da interpretação que, agindo no plano do idealismo, conferia à orquestra uma visão carregada de significados. Nesse discurso, os sentidos

¹ O termo “música erudita” refere-se aqui à música de concerto; no entanto, não era comumente empregado no período abordado.

estabelecidos explicam a missão da orquestra e sua relevância para a experiência musical do público e para a própria noção de identidade cultural da cidade.

Como exemplo desse tom discursivo cita-se: “A Sociedade Sinfônica, preenchendo uma grande lacuna existente no meio musical, jamais descuidará do papel importantíssimo que ora representa, e procurará enaltecer sempre os sentimentos musicais na nossa querida Campinas” (Correio Popular, 25.02.1930). Os comentários sobre os concertos envolviam correntemente uma descrição elogiosa para a orquestra; em um momento, exaltam-se os músicos em sua capacidade de representar a música segundo um ideal de arte; em outra ocasião, ao grupo é atribuído o valor de confirmar, com seu exemplo bem-sucedido, uma certa inclinação dos cidadãos campineiros para a cultura musical:

(...) mais não seria preciso dizer para lhes realçar o valor e para os guindar ao apogeu da glória, à apotheose do deslumbramento, ao renascer da raça forte; pois, no momento, é a esperança desta Campinas, que muitos filhos ilustres tem dado à Pátria brasileira (...) O vigor da batuta de Bove, o entusiasmo crescente desses 57 corações, procurando o enobrecimento da arte mais delicada e profunda, contribuíram para espargir a Campinas toda esse fluido vivificador que eleva os espíritos e que os conduz ao Olympo, para nele se embebedarem com a divina ambrosia dos deuses (Correio Popular, 02.03.1930).

A Sociedade Symphonica Campineira parece ter surgido sob um signo propício. E isso é motivo de contentamento para os bons campineiros que na victoria dessa iniciativa vêem expressivo depoimento a favor dos nossos fôros de povo artisticamente culto, mormente na esfera da musica, cuja maior mentalidade brasileira no seio desta terra teve seu berço (Correio Popular, 04.06.1930).

A Sinfônica, “que se deve manter firme e coesa para honrar as tradições artísticas de Campinas” (Correio Popular, 25.09.1931), é revestida de um significado quase teleológico, em que sua existência possui um sentido determinado naquele lugar, para perpetuar uma história musical que a antecede.

Cabe, assim, uma reflexão em busca das razões pelas quais a orquestra sinfônica ganhou essa relevante atribuição de sentidos. No horizonte social e histórico da cidade, que fatores podem ser apontados como contribuições para a formação de um tal sentido para a Sinfônica? Um percurso possível para encontrar uma resposta pode ter início ao considerar algumas características gerais da cultura musical local que se sedimentaram ainda durante o século XIX – certas noções e práticas direcionariam a formação de um público para a música sinfônica durante o século seguinte. Adiante, procura-se observar no momento mesmo do estabelecimento da orquestra, na década de 1930, os processos

de assimilação do conjunto sinfônico enquanto um bem cultural importante para a sociedade local, com o auxílio dos conceitos de Pierre Bourdieu, pois reconhecer as relações entre público e orquestra é um aspecto fundamental para saber por que esta ascende em significação simbólica no espaço cultural da cidade. Por fim, identificar as particularidades da cidade na formação de sua própria memória, que é também socialmente determinada, dá à questão uma maior compreensão, com a percepção de como tradições do pensar permanecem através do tempo e influenciam o entendimento do que é o presente, aqui referido como o tempo contemporâneo à orquestra.

Música, modernidade e educação - o século XIX

No contexto do desenvolvimento econômico promovido pela lavoura cafeeira durante o século XIX, Campinas tornou-se um dos polos produtores agrícolas mais representativos do território paulista, ao passo que seu centro urbano destacava-se no movimento rumo à modernização em seus variados aspectos, do cenário arquitetônico e dos meios de transporte e comunicação aos costumes e ideias. Acompanhando o movimento da economia, a configuração social da cidade tornava-se cada vez mais complexa quanto se aproximava o século XX. A uma sociedade estruturalmente desigual e hostil à população negra mesmo após a abolição da escravidão, somavam-se outros atores, como os imigrantes europeus, trabalhadores que passaram a povoar as fazendas e a cidade. Dentro dessa sociedade destacadamente elitista, cujos espaços delimitavam visivelmente o lugar e o papel dos indivíduos, entre os estratos mais privilegiados cultivaram-se certos ideais de cultura que envolviam noções de modernidade e progresso.

Amaral Lapa, ao problematizar essa questão especificamente na história da cidade, lembra-nos que ser moderno, entre outras coisas, era ser “amante do progresso, higiênico e sintonizado com o que ia pela Europa e Estados Unidos, considerados modelares para serem transplantados, em muitas de suas soluções e costumes, para Campinas” (LAPA, 2008, p. 19). De fato, a crença no desenvolvimento do Brasil em direção à civilização e ao progresso achava-se no discurso das elites e dos círculos intelectuais de forma generalizada e, marcadamente a partir do período republicano, ganhou maior relevância com o positivismo comtiano. Na segunda metade do século XIX, a que se refere Lapa sobre a modernização de Campinas, “modernização” traduzia-se também em um

refinamento dos indivíduos em suas práticas, que incluía o cultivo da arte e do conhecimento:

O requintamento da sociedade campineira ingressa nesse processo de modernização com três linhas de convergência, que sustentam a vida cultural com que a cidade surpreende os forasteiros, atrai atenções e cria uma tradição. São a educação, o ensino e a cultura, que se traduz esta num movimento artístico, literário e até mesmo científico (LAPA, 2008, p. 161).

A busca pela modernidade, portanto, incidiu diretamente sobre os costumes, dentro dos quais se achavam aqueles relacionados à apreciação da cultura artística, de forma distintiva. Assim, a música enquanto cultura de uma classe, passaria pelo mesmo processo de refinamento de suas práticas. Ao historiar a vida musical da cidade nos tempos do Império, Lenita Nogueira registra que a música, “embora ainda ligada à igreja, passa a ser cultivada em teatros e salões residenciais ou públicos como aqueles das associações artísticas que se formaram visando, além da audição musical, a socialização e o lazer” (Nogueira, 2001, p.10). A prática do cultivo musical como tradução de refinamento era marcada pela estratificação social, como a autora ainda lembra:

As classes mais abastadas frequentavam os teatros e salões, optando por uma programação de caráter europeu, onde a ópera é, num primeiro momento, o gênero predileto. A classe média lutava para ascender socialmente e buscava frequentar esses mesmos espaços (Nogueira, 2001, p.12).

Lapa também considera a realidade da segregação social na cidade, que “organiza-se em função da divisão de classes. O seu espaço, a ocupação dele, a movimentação intra e interespaços far-se-ão tendo em conta também a estratificação social em classes que avançava” (LAPA, 2008, p. 150). O acesso aos espaços e aos conhecimentos da música de elite, portanto, também obedeceria às regras sociais daquele tempo, devendo-se assim reconhecer a educação dos indivíduos pertencentes àqueles círculos sociais o meio pelo qual se transmitiam valores e saberes. Como nos diz o mesmo autor:

A cultural 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, ficando para as classes populares o esforço autodidático de estudo e domínio de um ou mais instrumentos musicais (LAPA, 2008, p.159).

Entre os séculos XIX e XX a cidade possuía, de fato, escolas de elite nas quais o ensino de música era parte do currículo. No Colégio Florence e no Colégio Progresso Campineiro, escolas para meninas, destacava-se o estudo do piano, que incluía audições

públicas para a demonstração do desenvolvimento das alunas. Nos colégios masculinos Culto à Ciência e Externato São João havia respectivamente uma banda e uma orquestra, formadas por alunos. No ambiente privado, o ensino de música era sustentado por dezenas de professores particulares residentes na cidade, que ofereciam suas aulas diariamente nos jornais, principalmente para o estudo de piano, o instrumento mais representativo das elites e classes médias. O estudo do instrumento era tão importante que se formavam clubes musicais específicos de alunas lideradas por seu professor, como o Clube Mozart e o Clube Sant'Anna Gomes, que promoviam mensalmente seus concertos públicos. A partir de 1927, o ensino de música passou ainda por um período de institucionalização com a fundação de vários conservatórios, tornando a cidade uma referência para o estudo musical².

A cultura musical erudita de Campinas alcançou, portanto, uma notável desenvoltura durante o século XIX, prolongando-se ao século seguinte. A construção de práticas em torno da música promoveu a construção de espaços, conhecimentos, meios materiais, instituições e públicos. Junto a isso, construiu-se também um imaginário sobre a música, a arte na qual Campinas mais se destacava. Mesmo durante as primeiras décadas do século XX, com o declínio da economia cafeeira e a emergência de um novo contexto social e econômico, o urbano-industrial, sobrevive a busca por uma modernidade, ainda que ressignificada, e percebe-se a permanência de certas noções e ideais sobre a música enquanto arte e transcendência, e seu papel formador para a educação individual.

Uma das concepções disseminadas sobre a música que alcançou ainda o início do século XX era a de que se tratava de uma arte do espírito, intimamente relacionada ao arrebatamento sentimental, ou seja, uma ideia romântica. Como coloca Natalie Heinrich, as obras de arte possuem propriedades intrínsecas que agem sobre as emoções, sobre as categorias cognitivas, sobre os sistemas de valores e sobre os espaços das possibilidades perceptivas (HEINICH, 2008, p. 139-140). No período histórico considerado e em seus aspectos contextuais de mentalidade e cultura, o impacto da música como arte, comentado pela autora, nesse caso traduziu-se como uma arte espiritual, a “arte que fala em todos os

² Como escolas especializada no ensino musical citam-se o Conservatório Carlos Gomes, fundado em 1927, o Instituto Musical da Sociedade Sinfônica Campineira e o Instituto Musical Doutor Gomes Cardim, de 1933, e o Conservatório Musical Campinas, de 1949.

corações” (Correio Popular, 14.12.1932), como escreveu um crítico musical sobre um dos concertos da Sociedade Sinfônica.

A Sinfônica e seu público – relações fundamentais

Da observação do quadro musical campineiro em seu aspecto histórico percebe-se, portanto, a formação de um círculo cultural erudito no qual a participação dos grupos de elite desempenhou um papel importante em sua manutenção e articulação, iniciado e desenvolvido no século XIX. O estabelecimento e a permanência de tal cultura deveu-se, de forma fundamental, ao papel de instituições tradicionais em sua ação de educação dos indivíduos para a perpetuação de determinadas práticas, as quais exigem formas específicas de conhecimento, como a interpretação de uma partitura, a habilidade de tocar um instrumento musical ou, ao menos, de compreender minimamente, em termos musicais, o que se ouve. Entende-se, então, essa sólida cultura musical local, tradicionalmente mantida, como uma das condições históricas para o florescimento da música sinfônica e sua conquista de um lugar privilegiado na vida cultural da cidade, já algumas décadas após o início do século XX.

Nesse sentido, se os bens culturais inserem-se diretamente nas relações sociais vigentes, uma vez que determinados bens culturais ligam-se a determinados estratos sociais segundo algumas regras ou processos característicos, é interessante buscar identificar as formas de ligação entre a orquestra sinfônica e seu contexto social, pois essas relações podem indicar por que o grupo sinfônico obteve não somente uma boa recepção por seu público, mas recebeu, naquele mesmo momento, a atribuição de um sentido histórico junto à memória da cidade. Alguns conceitos de Pierre Bourdieu contribuem para a percepção das relações sociais nas quais se encontram os objetos culturais; neste caso, seus conceitos são evocados na busca por reconhecer as possíveis formas pelas quais orquestra e público se identificaram e se relacionaram.

Em primeiro lugar, ao pensar sobre a formação da Sociedade Sinfônica Campineira e seus concertos, é preciso considerar a existência de uma cultura musical que favorecesse seu aparecimento e permanência. O fato de que há um reconhecimento sensível da música erudita em Campinas, com espaços, pessoas, instituições e discursos próprios, com estruturas materiais e simbólicas voltadas para essa música, aponta para a existência de um campo musical erudito ali, construído ao longo de muitas décadas. As diferentes atividades, do comércio de partituras e instrumentos às noites de ópera ou de concertos

privados, envolvendo e articulando muitas pessoas em várias funções ligadas à música, configuram certamente um *campo*. Avelino Pereira, aproximando-se dessa abordagem extensiva, também considera que a produção musical envolve as condições materiais e as ideais, englobando os mais diversos agentes dentro desse universo (PEREIRA, 2007, p.31). Encontrava-se ali, portanto, um capital de música erudita, no qual mesmo músicos não pertencentes às elites – como os da orquestra sinfônica – poderiam ter reconhecimento. Ao final dos anos 1920, assim, havia uma estrutura cultural que viabilizou a emergência de um conjunto sinfônico e correspondeu a seus programas musicais.

Nesse grande quadro, como já observado, um dos elementos mais importantes para a manutenção das práticas musicais pode ser apontado como a educação oferecida nos ambientes escolares e familiares, pois são os “espaços em que se constituem, pelo próprio uso, as competências julgadas necessárias em determinados momentos, assim como espaços em que se forma o *valor* de tais competências” (BOURDIEU, 2007, p. 82). No caso da competência musical, em sua prática, aprendia-se não somente seu fazer técnico, mas era também acompanhada de um valor socialmente construído – o domínio da arte musical dava aos indivíduos a marca de sua distinção social e do refinamento cultural, valores perseguidos pelas elites, em busca dos ideais de civilização, como já visto. A reprodução permanente dessas ações educativas resultaram, entre os séculos XIX e XX, na formação de gerações que deram continuidade a essas práticas musicais, justificando o aparecimento de espaços institucionais que estruturaram e formalizaram a vida musical da cidade.

A construção de tal cultura musical na cidade pelos caminhos da educação dos indivíduos leva também a considerar o conceito de *habitus* em Bourdieu, que é o “*princípio gerador* de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, *sistema de classificação* (*principium divisionis*) de tais práticas” (BOURDIEU, 2007, p. 162). *Habitus* também é explicado pelo autor como “sistema de disposições duráveis” (ORTIZ, 1983, p. 19). Natalie Heinich elucida o conceito como “um conjunto coerente de capacidades, de hábitos e de marcadores corporais, que forma o indivíduo pela inculcação não consciente e a interiorização de modos de ser próprios do meio” e ainda relaciona o conceito com uma forma de familiaridade ou intimidade de alguém com ambientes e objetos (HEINICH, 2008, p.76). Destacando o processo de interiorização, pelos meios da

educação, de determinados valores e modos de julgar e escolher, não seria difícil pensar na formação de um *habitus* que envolveu as práticas musicais e lhes conferiu valores entre a alta sociedade campineira, não somente fruto de um processo educativo, mas também como agente perpetuador das mesmas práticas. A acolhida dos programas sinfônicos fazia parte, portanto, do conjunto de escolhas possíveis daqueles grupos, que possuíam não apenas proximidade com o repertório proposto e capacidades para compreendê-lo, mas também uma relação de estima por aquela música. Para esse conceito ressalta-se aqui, propositalmente, o aspecto da permanência dos valores, ou como dito acima, as disposições duráveis que, para além das práticas musicais, muito se revelam através do tipo de discurso sobre a história musical da cidade, como se verá adiante.

Se a orquestra sinfônica e seus programas musicais apresentavam-se como objetos culturais de escolha possível e compatível ao *habitus*, então o seu reconhecimento e adesão pelo público que ora se formava referem-se a outra relação, a da apropriação, pois houve correspondências entre a proposta da orquestra e seus ouvintes, que a apreciaram e interagiram com ela, estabelecendo uma relação de representação. Nesse processo de apropriação ressurgem as ligações necessárias entre as práticas e os conhecimentos, na forma de capacidades, como coloca Bourdieu:

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).

Em um percurso crescente, os capitais proporcionam capacidades, que permitem aos indivíduos apropriarem-se de um objeto. Parece ter sido um caminho análogo o trilhado pelo público dos concertos sinfônicos uma vez que seus representantes, localizados em um espaço social no qual os capitais econômicos, culturais e sociais eram bem estruturados – traduzidos por poder econômico, educação formal privilegiada e relações pessoais articuladas, estiveram em condições de conquistar e desenvolver capacidades específicas do conhecimento musical. Ao fim, chegaram à apropriação material do objeto musical – ao possuírem o poder de pagar e contribuir com os concertos e outros eventos musicais seletos, e à apropriação simbólica – ao tomarem para si a música de concerto como representação de suas identidades sociais.

A apropriação parece estar ligada também à representação, em um processo de interação com o objeto. Bourdieu explica que o *trabalho de apropriação* envolve uma

participação do consumidor na produção do produto que consome através de um trabalho de identificação e decifração (BOURDIEU, 2007, p. 95). Como já visto, na relação entre o público campineiro e a orquestra, por sua vez, parecia estabelecer-se uma identidade baseada não somente nos valores atribuídos à arte musical, mas à memória musical da cidade. A orquestra existia ali para dar continuidade ao sentido que a história da vida musical campineira havia começado a construir há tempos.

Presente na relação entre público e a música de concerto está também a *distinção*, uma vez que Bourdieu afirma que “(...) toda apropriação de uma obra de arte – realização de uma relação de distinção, relação tornada coisa – é, por sua vez, uma relação social, (...) uma relação de distinção” (BOURDIEU, 2007, p. 213). O autor destaca ainda a distribuição não universal das competências que levam à apropriação, tornando-se esta uma relação de exclusividade material ou simbólica, que produz um ganho de distinção e legitimidade (2007, p. 214). Um discurso voltado a um certo exclusivismo na apreciação da música erudita pode ser percebido na crítica ao 19º concerto da Sinfônica, em que escrevia o autor: “A música clássica é inviolável, eterna, não se altera porque é feita de espírito de clara idealização e daí a necessidade do povo em compreendê-la, senti-la e dar-lhe o seu devido valor” (Correio Popular, 25.09.1931). A música parece ser um objeto cuja possibilidade de decifração é distante de qualquer pessoa, e só possível a quem possuir os meios para entendê-la.

A distinção entre o público campineiro pode ser vista não somente sob um ponto de vista interno à própria sociedade campineira, mas ainda sob o olhar da comparação da cidade entre outras cidades, perspectiva que novamente se entrelaça com uma determinada memória musical atribuída a Campinas, à qual o autor dos comentários sobre os concertos sempre se dirigia:

(...) pelo público campineiro que, trazendo de tempos idos as tradições da bela arte da música, jamais perdeu essa primazia, jamais deixou a primeira plana, ufanando-se de ter nascido aqui um Carlos Gomes, um Sant’Anna Gomes, Maria Monteiro, que deslumbrou as plateas da Europa, (...) um Chiaffitelli e tantos outros artistas que souberam honrar a sua terra (Correio Popular, 25.02.1930).

As ideias presentes nesses trechos, bem como em outros textos, certamente podem expressar um ideário generalizado sobre a história musical da cidade e sobre o repertório da orquestra, principalmente ao comentar as obras executadas e suas características. Mesmo como demonstração de um pensamento geral, esses discursos também têm o poder de perpetuar certas noções sobre o objeto musical e suas formas de apreciá-lo e

compreendê-lo, no contexto de uma história local. Natalie Heinich, por exemplo, destaca que a mediação, através dos críticos, tem impacto sobre os receptores, de forma que contribuem para a produção da obra (HEINICH, 2008: 97). Certamente a leitura desses textos pelo público exerceu influências sobre a maneira de interpretar tanto as obras como as instituições que as produziam.

Se as relações entre orquestra, música de concerto e público até então descritas apresentam-se em seu contexto local – Campinas – sob outra perspectiva, poderiam pertencer a cenários urbanos semelhantes em trajetória histórica e social, como o foram diversas cidades brasileiras entre os séculos XIX e XX, mesmo ao relevar que essa cidade, até pouco antes de 1900, ainda sobrepujava, em riqueza econômica e cultural, a própria cidade de São Paulo. No entanto, a identificação das ligações entre o bem cultural considerado e seu público se faz importante para fundamentar a real existência das tais relações que, uma vez ocorridas, tornaram possível a atribuição de um valor à orquestra sinfônica no plano simbólico. Também é certo afirmar que, embora relevantes, esses aspectos devem ser considerados ao lado de outros mais específicos na busca pela compreensão da questão inicialmente proposta.

Memória, tradição e poder

A atribuição de uma identidade para a cidade tornou-se um elemento estruturante na construção da memória campineira, e recaiu justamente sobre a música, cuja relevância junto à vida cultural local de fato pode ser observada a partir de diversos documentos históricos. Na imprensa, a imagem de Campinas como cidade da música é um discurso recorrente e dominante desde as últimas décadas do século XIX, momento de seu florescimento cultural. Um importantíssimo fator que acaba por colaborar para a identidade musical da cidade é, evidentemente, o pertencimento do compositor Antonio Carlos Gomes (Campinas, 1836 – Belém, 1896) a esse lugar, considerando o significado de sua trajetória artística para o Brasil, especialmente durante o Império. Tal memória e identidade da cidade encontraram em Carlos Gomes um fundamento e um sentido que permeariam, por décadas posteriores, os fatos e as práticas musicais de Campinas:

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 Gomes³, 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).

Antes de referir-se à contemporânea Sociedade Sinfônica, em 1930, há um claro apelo ao passado e à historicidade da cultura musical na cidade, cujos representantes, seguidos do principal, Gomes, justificam e reforçam para Campinas uma inclinação quase infalível para a música.

A referência constante à memória liga-se, por sua vez, a outro aspecto que deve ser considerado – o tradicionalismo presente na sociedade campineira. Pontua Castanho (1897, p.175) que “a cultura de Campinas (...) no sentido da expressão dos setores dominantes que interpretam o espaço público (...) foi sempre caracterizadamente tradicionalista”; tal característica, para o autor, somente se diluirá nessa cidade durante o avanço da indústria cultural e das transformações demográficas, econômicas e políticas a partir dos anos 1950 (CASTANHO, 1987, p.177). Diz ainda:

O culto ao passado como forma de preservação da identidade cultural (de uma nação ou de uma cidade) costuma ocultar o fato de que essa identidade está sendo plasmada no presente, apesar de, ou com, ou ainda por força dos conflitos inerentes a uma sociedade heterogênea. Ocorre que, para não aceitar esta heterogeneidade, o discurso prevalecente na esfera pública vai buscar no passado momentos ou vultos paradigmáticos da identidade cultural da nação ou da cidade, restabelecendo a homogeneidade necessária a seu tipo de interpretação coincidente com os valores dominantes (CASTANHO, 1987, p. 176).

De fato, o desejo de homogeneidade diante de uma realidade social e cultural heterogênea, identificado entre as classes dominantes na busca por manter certa oficialidade em seu discurso, encontra grande relação com a memória musical campineira aqui abordada. Se a música de concerto pertence historicamente às elites sociais, é a partir

³ Maria Monteiro (Campinas, 1870 - Gênova, 1897), contralto, recebeu do imperador uma bolsa de estudos em Milão; apresentou-se em diversos palcos da Europa, mas faleceu precocemente (cf. Nogueira, 2001, pp. 397-400). José Pedro de Sant'Anna Gomes (Campinas, 1834-1908), irmão mais velho de Carlos Gomes, maestro, compositor, violinista e professor, foi a principal figura musical de Campinas até sua morte, com contribuição fundamental para a vida musical local. Alfredo Gomes (Campinas, 1888 – Rio de Janeiro, 1977), filho de Sant'Anna Gomes, destacado violoncelista, estudou no Conservatório de Bruxelas, lecionou no Conservatório Brasileiro de Música e participou da fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira (cf. Nogueira, 2001, pp.342-3). Iberê Gomes Grosso (São Paulo, 1905 - Rio de Janeiro, 1983), neto de Sant'Anna Gomes, filho de Alice Gomes Grosso, nasceu na capital paulista mas cresceu em Campinas; dedicando-se ao violoncelo, lecionou na Escola Nacional de Música. Ilara Gomes Grosso, irmã de Iberê, pianista, estudou em Paris; com seus irmãos Iberê e Alda (violinista) e Oscar Borgerth (violinista), integrou o Quarteto Borgerth (cf. Nogueira, 2001, pp.343-4).

de seus valores que se construirá uma identidade que, por sua vez, generaliza a história de uma cidade inteira; apesar de sua pluralidade de culturas, relativas a outros grupos sociais e étnicos, Campinas é representada, para essas elites, como portadora de uma história musical que não inclui em si todas as manifestações da música presentes nesse complexo centro urbano, mas, pelo contrário, sobrepõe-se a todas elas. Desse modo, é a tradição das práticas musicais da elite, amadurecidas durante o século XIX, que vem dar sentido ao cenário musical daquele presente, os anos 1930; trata-se de um sentido, no entanto, construído por um olhar elitista e exclusivo, em um ambiente cultural altamente hierarquizado, em que determinados bens culturais poderiam ser apropriados por uma pequena parte da sociedade, apenas.

Uma comparação com a cidade de São Paulo reforça esse quadro – na década de 1930, o poder público paulistano dava os primeiros passos de sua política cultural, cujos objetivos de democratização da cultura envolviam também a música sinfônica. No campo político e cultural campineiro, por sua vez, inexistiam tais projetos, iniciados somente décadas depois, durante os anos 1960. É possível perceber, assim, como aqueles que ocupavam os espaços privilegiados nos campos econômico, político e cultural tinham não somente o poder de construir uma versão oficial da memória da música, mas de determinar os limites do alcance social dos bens culturais, bem como seus significados.

Considerações finais

No momento em que surgiu, a orquestra da Sociedade Sinfônica Campineira movimentou a cena cultural da cidade, mas também provocou para si a elaboração de um sentido no campo simbólico – um sentido construído em razão de uma estruturada cultura musical, das efetivas relações entre orquestra e sociedade, e dos valores tradicionais dominantes capazes de definir a memória musical da cidade e seus elementos.

A consolidada cultura musical local, com seus espaços, práticas e saberes, ensinados por décadas entre as gerações, estabeleceu um campo para a música e seu cultivo e, estendendo-se ao século XX, foi determinante tanto para o próprio nascimento da orquestra sinfônica como para seu projeto bem-sucedido junto à alta sociedade local. O papel relevante da Sinfônica deveu-se, em grande parte, às relações estabelecidas com

seu público – relações determinadas por valores e conhecimentos específicos, caracterizadas por processos de apropriação e distinção social, e possibilitadas pelo poder econômico e lugar social privilegiado de seus apreciadores.

Do Império à República, o modelo social estratificado e a continuidade da hierarquia entre as culturas, em nada alterados com as mudanças políticas ocorridas no país ao final do século XIX, manteve no campo cultural e discursivo das elites algumas referências históricas consideradas importantes na construção de sua identidade. Em Campinas, durante as primeiras décadas do século XX, essa forma de conservadorismo ainda era sensível, cuja representação admitia o passado histórico como herança primordial, buscando nele os elementos mais importantes para sua afirmação no presente.

Se é possível perceber, nessa cidade, a construção do presente e de sua interpretação a partir dos fortes referenciais do passado, pode-se dizer que, especificamente no cenário musical dos anos 1930, a interpretação da orquestra sinfônica que ora surgia dava-se através das especificidades da trajetória social e histórica das práticas musicais eruditas locais, articuladas em um discurso legitimado pelo lugar de poder de onde se enunciava. Assim, ao mesmo tempo em que inaugurava um novo espaço para a música de concerto na cidade, trazendo sua proposta cultural, a orquestra da Sociedade Sinfônica Campineira também era investida de sentidos e dialogava com aspectos fundamentais que caracterizavam a alta cultura local e garantiam sua perpetuidade pelo correr do tempo. Com sua apropriação, enfim, a orquestra pareceu possuir um duplo papel em seu tempo – o de representação da tradicional cultura musical erudita campineira e o de ser um novo elemento na construção da memória musical de Campinas.

Referências

ANÔNIMO. Crônica artística. *Correio Popular*. Campinas, 25 de fev. 1930.

ANÔNIMO. Crônica artística. *Correio Popular*. Campinas, 2 de mar. 1930.

ANÔNIMO. Crônica artística. *Correio Popular*. Campinas, 4 de jun. 1930.

ANÔNIMO. Crônica artística. *Correio Popular*. Campinas, 14 de dez. 1932.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

CASTANHO, Sérgio Eduardo M. *Política cultural: reflexão sobre a separação entre cultura e educação no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação, Unicamp, 1987.

HEINICH, Natalie. *A sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

LAPA, José do A. *A cidade: os cantos e os antros*. Campinas, SP: Unicamp, 2008.

MONTEIRO, Didier. Crônica artística. *Correio Popular*. Campinas, 27 de fev. 1930.

NOGUEIRA, Lenita W. M. *Música em Campinas nos últimos anos do Império*. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

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

PEREIRA, Avelino R. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

“T.” Crônica artística. *Correio Popular*. Campinas, 25 de set. 1931.

