

Antônio Leal de Sá Pereira e seus artigos de Pelotas: antecipações da ideologia modernista de 1922

Isabel Nogueira

**Antônio Leal de Sá Pereira
and his articles in Pelotas:
anticipations of the
modernist ideology of 1922**

Resumo: Este trabalho analisa os artigos e críticas sobre música escritos por Antonio Leal de Sá Pereira e publicados nos periódicos da cidade de Pelotas no período em que atuou como diretor artístico e professor de piano do Conservatório de Música da cidade (1918-1922). Os artigos constituem um conjunto de onze textos que até então eram desconhecidos da musicologia brasileira, apresentando idéias que fizeram parte do pensamento modernista brasileiro, tais como a valorização da canção de câmara em detrimento da ópera, do canto em língua portuguesa, a necessidade de uma formação ampla para o artista, e a importância das instituições na promoção de concertos e na formação de platéias.

Palavras-chave: história da música brasileira, pensamento musical brasileiro, crítica musical, Antônio Sá Pereira, modernismo musical.

Abstract: This text analyses a series of press articles and musical criticisms of Antonio Leal de Sá Pereira published during his years as piano teacher and artistic director in the Conservatory of Music at the city of Pelotas, south Brazil (1918- 1922). Those writings represent a set of eleven unrevealed pieces for the Brazilian musicology, so far. They bring ideas that were part of the Brazilian modernist thought such as the appraisal of art song over opera, the value of Portuguese song texts, the need of a wider musical preparation for artists as well as the high relevance of institutions in the promotion of both concerts and audiences' awareness.

Keywords: Brazilian music history, musical thought, musical criticism, Antônio Sá Pereira, musical modernism.

Apresentação

Este trabalho pretende analisar e discutir os artigos e críticas sobre música publicados por Antônio Leal de Sá Pereira no período 1918-1922, quando atuou na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, como primeiro diretor artístico e professor de piano do Conservatório de Música da cidade, instituição criada no ano de 1918. Sá Pereira retornava ao Brasil depois de uma temporada de dezessete anos de estudos na Europa, e fixou-se diretamente na cidade sulina, a partir do convite de Guilherme Fontainha, então diretor do Conservatório de Música de Porto Alegre e idealizador do projeto de interiorização da cultura artística no Estado, para que assumisse a cátedra de piano na escola. Em 1923, Sá Pereira deixa a cidade de Pelotas, dirigindo-se para São Paulo, onde participa da fundação da *Ariel Revista de Cultura Musical*, um dos porta-vozes do movimento modernista na capital paulista; posteriormente, veio a ser diretor da Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro.

Este artigo está inserido em um projeto mais amplo que pretende analisar a atuação de Sá Pereira no Rio Grande do Sul: iniciado com os estudos sobre a escola pianística desenvolvida no Conservatório de Música de Pelotas (Nogueira, 2003), sobre a história da instituição (Nogueira, 2005), prossegue agora com a análise dos artigos de Sá Pereira publicados no seu período em Pelotas.

Estes projetos de pesquisa são desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel, no âmbito do projeto Centro de Documentação Musical da mesma instituição, onde, desde 1997, realizamos trabalhos de organização e sistematização do acervo histórico da instituição, bem como levantamento de documentos de fonte primária que possam municiar o estudo da história da música na cidade de Pelotas e no Rio Grande do Sul.

O levantamento de documentos de fonte primária vem sendo realizado principalmente em acervos particulares e nos periódicos da Bibliotheca Publica Pelotense, onde estão sendo

identificados artigos e críticas sobre música, com o objetivo de compreender os diversos aspectos da vida musical da cidade de Pelotas durante o período da Primeira República. Durante este trabalho de identificação, coleta e sistematização foram encontrados os artigos publicados por Antônio Sá Pereira no período 1918-1922, bem como as imagens da harmonização do Hino Nacional Brasileiro para quatro vozes que Sá Pereira compôs no mesmo período, e que será tema de um trabalho analítico específico.

Tendo em vista a significação e importância dos conceitos expressos por Sá Pereira nos artigos de Pelotas, bem como a dimensão ampla com que concebe o fazer musical, consideramos que seria de fundamental importância que este material pudesse vir novamente à luz através de uma republicação acompanhada de considerações analíticas, tornando-o acessível ao público leitor da atualidade.

Os artigos

A partir da pesquisa realizada, foram encontrados onze artigos de Sá Pereira, publicados nos três principais periódicos em circulação na cidade de Pelotas no período: o Diário Popular¹, o Opinião Pública² e a Revista Ilustração Pelotense³, conforme mostra a tabela a seguir:

ANO/MÊS/DIA	PERIÓDICO	TÍTULO
1919/04/11	<i>Opinião Pública</i>	Conferência sobre o Lied, no recital de Andino Abreu
1920/10/28	<i>Diário Popular</i>	"Atmosphera Musical" (1ª parte)
1920/10/29	<i>Diário Popular</i>	"Atmosphera Musical" (2ª parte)
1920/10/30	<i>Diário Popular</i>	"Atmosphera Musical" (3ª parte)
1921/07/01	<i>Diário Popular</i>	"Depois de Friedman" (Reflexões)
1921/08/27	<i>Diário Popular</i>	"Backhaus"
1921/10/1-15	<i>Revista Ilustração Pelotense</i>	"Os ideais do Centro de Cultura Artística"
1921/11/23	<i>Diário Popular</i>	"Recital de canto de Andino Abreu"
1922/07/02	<i>Diário Popular</i>	"Vianna da Motta - Ecos do seu concerto em Pelotas – Sugestões"
1922/08/01	<i>Opinião Pública</i>	"Circular de Sá Pereira: Brailowsky virá a Pelotas?"
1922/08/03	<i>Opinião Pública</i>	"Pela cultura Musical de Pelotas"
1922/08/04	<i>Diário Popular</i>	"Pela cultura Musical de Pelotas"

Os artigos encontrados podem ser agrupados em três temas diferentes:

1. sobre canto e música vocal: onde encontramos a conferência sobre o Lied, realizada antes do recital do barítono Andino Abreu (1919), e o artigo sobre o recital do cantor, realizado em 1921;
2. sobre recitais de piano: aqui classificamos os artigos sobre os concertos dos pianistas Ignaz Friedmann (1921), Wilhelm Backhaus (1921) e Vianna da Motta (1922);
3. sobre instituições e gestão cultural: dentro desta perspectiva, podemos colocar a conferência intitulada Atmosfera Musical (que foi publicada em três dias consecutivos em outubro de 1920), o discurso "Os ideais do Centro de Cultura Artística" (outubro de 1921), a carta-circular intitulada "Brailowsky virá à Pelotas?" e sua resposta "Pela cultura musical de Pelotas", ambas publicadas em agosto de 1922.

Tendo em vista que estes artigos foram publicados apenas nos jornais da cidade de Pelotas no período 1919-1922, procuramos expor o mais fielmente possível não apenas o pensamento de Sá Pereira expresso neste material, mas também a forma como este pensamento foi estruturado, os argumentos com que foi construído e a linguagem utilizada.

Ao identificar idéias e conceitos expressos nos artigos, tivemos sempre em mente a atuação de Sá Pereira como professor de piano e diretor artístico do Conservatório de Música de Pelotas no período 1918-1922, buscando relações entre esta prática e a estrutura e argumentos escolhidos pelo autor para seus artigos, entendendo-os no contexto da cidade de Pelotas no período.

Análise dos artigos

Conferência sobre o Lied, realizada no recital de Andino Abreu

Esse artigo possui 2.926 palavras, e trata-se da publicação da conferência proferida por Sá Pereira entre a segunda e a terceira parte do recital de Andino Abreu, onde este interpretou obras de Bach, Rameau, Grétry, Haendel, Borodine, Kopylow, Sokolow, Glazounow, Sá Pereira e Ruy Coelho.

Andino Abreu foi o primeiro professor de canto do Conservatório de Pelotas. Características de seu repertório tais como valorização da música brasileira de sua época, bem como dos gêneros camerísticos de canção foram transmitidos aos seus alunos. Foi um dos primeiros intérpretes das obras de Camargo Guarnieri e responsável pelas primeira grava-

ções mundiais das canções de Villa-Lobos, realizadas em Paris, com a esposa do compositor Lucília Villa-Lobos ao piano.

Essa conferência não pretendeu ser um comentário ou uma crítica sobre o recital de Andino Abreu, mas uma explanação sobre a música vocal enfatizando a música de câmara e a canção nacional, e também expondo algumas idéias sobre o papel da música na sociedade. É importante observar que, nessa ocasião, temos a atuação, em um primeiro evento público, do professor de canto e do professor de piano do Conservatório de Música; tendo em vista que, até o momento, só havia sido realizado um recital de alunos, em dezembro de 1918.

O texto possui caráter bastante didático, sem ser demasiado acadêmico e apresenta diversos enfoques sobre a canção nacional para um público que, certamente, estava tendo seu primeiro contato com este gênero.

Sá Pereira inicia sua fala tomando como modelo as canções interpretadas por Andino Abreu, observando que estas canções russas e portuguesas eram exemplos característicos do *Lied*. Observa que, apesar do uso da palavra de origem germânica, esta é, ainda, a terminologia mais adequada para referir-se à canção artística.

Deixa bem claro que “não é a *chanson* francesa, nem a *canzone* italiana. Tão pouco deve o *Lied* ser confundido com a pretenciosa ária de ópera, ou a romança sentimental”. Para o autor, o *Lied* está muito mais próximo da canção popular, “como a sua forma mais requintada, mais artística”. Porém, uma das diferenças entre os dois gêneros, segundo Sá Pereira, estaria no acompanhamento. Enquanto no gênero popular o acompanhamento tem um papel secundário, por ser acompanhado por instrumentos “pobres de recursos harmônicos, como o violão e a guitarra”; o mesmo não acontece no gênero da canção artística, onde o piano não apenas acompanha a melodia, mas forma um “todo homogêneo e indissolúvel” com a voz, sublinhando e colorindo o conteúdo poético da palavra.

É o acompanhamento, com a riqueza de suas possibilidades harmônicas, diz Sá Pereira, que permite ao compositor traduzir os mais sutis estados de alma, atingindo recônditas regiões da nossa *psyche*.

O autor considera a música como a forma expressiva que mais diretamente atinge a sensibilidade humana por ser “a mais imaterial e impalpável” das artes.

Estabelecendo uma classificação das diferentes artes, o autor coloca a arquitetura como a “mais presa à matéria”, e portanto “a mais limitada de possibilidades emotivas”. Logo após, ele coloca a escultura, e a seguir, muito superior em recursos, a pintura. Mesmo que em diferentes graus, todas estas artes estão presas à matéria; e ficam aquém da vastidão de horizontes aberta pela palavra, “a rica e maleável palavra do poeta, com a sua quase infinita

gama de matizes e de sutis associações de idéias”. Mas, mesmo esta, é limitada. E é então, quando a palavra se esgota, “que começa propriamente o domínio da música”.

Nas artes materiais, explica o autor, nossa mente dificilmente se desprende da forma. Na poesia, o campo é mais vasto, embora a fantasia esteja relativamente presa à idéia sugerida pela palavra. Sá Pereira considera que a música é livre de tais atributos e, portanto, “um campo ilimitado para a fantasia”. Observa que a música é uma arte essencialmente evocativa, e a isto se deve seu poder de expressar as sutilezas que a palavra não alcança.

Para exemplificar sua idéia, cita o “grande músico-poeta” alemão Robert Schumann (1810-1856), destacado compositor do gênero do Lied, e sua obra “Amor de Poeta”, onde “ele abandona a voz do cantor durante toda uma página”. Cita o crítico francês Paul Landormy⁴, ao referir-se que, nesse momento, só a música sem palavras poderia exprimir “o drama interior” do compositor.

Sá Pereira explica que é justamente durante o período romântico, com Schubert, Mendelsohn e, principalmente, Schumann, que o gênero do *lied*, criado pelos clássicos Mozart e Beethoven, chegaria ao seu auge de desenvolvimento. A partir de então, o gênero passou a ser cultivado por compositores de diferentes nacionalidades e épocas, tendo em vista “sua grande condensação”, que para Pereira, “tanto se presta à confidência, ao íntimo segredo”.

Cita o pensamento do poeta português Affonso Lopes Vieira (1878-1946), que afirma ser o *lied* a “mais tocante das expressões musicais... através do mais comunicativo e misterioso dos instrumentos – a voz”, acrescido do acompanhamento.

Affonso Lopes afirma, também que, para que o *lied* mantenha seu caráter de gênero superior, concorre o fato de que é difícil cantá-lo adequadamente. Sobre a maneira de cantar o Lied, Sá Pereira cita Lopes Vieira quando refere que o Lied é a “dicção cantada”, e que “a voluptuosa mentira de uma Ária pode encantar-nos, mas um Lied nunca poderá viver se não for sincero”.

A seguir, cita países como a França, a Rússia, a Alemanha, a Itália, a Suíça e a Noruega, onde as tradições musicais seculares, nos cantos populares, são grande fonte de inspiração para seus compositores. Destes, destaca a produção russa, onde souberam explorar esse “rico manancial que é a canção do povo”. Esta tradição, transmitida de geração a geração, faria parte do patrimônio cultural do povo, bem como sua língua, seus costumes e sua crença. Exemplifica sua observação com a composição “*Méditation du taboureur*”, de Kopylow, interpretada por Andino, momentos antes, e na maneira como a melodia desenvolvida em 4 compassos pelo piano pode comover-nos muito mais do que as 12 estrofes do poema. Sá Pereira coloca que, “embora profundamente sentido”, o poema é “incapaz de nos provocar o ‘flúidico arrepio’ de que fala Affonso Lopes”.

Buscando um contraponto à sua preferência pelo *lied*, cita o pensamento do escritor e ensaísta Liev Tolstói⁵, em seu livro de crítica *Qu'est-ce que l'Art*, onde condenava “toda e qualquer obra d'arte que não fosse de caráter exclusivamente religioso”.

Logo a seguir, comenta a forma irônica como o visconde de Santo Tyrso escreveu, em artigo publicado no jornal “O Paiz”, do Rio de Janeiro, quem, no dizer de Sá Pereira, “finge adotar estas idéias do velho Tolstói fanatizado, proclamando a imoralidade da música”. Santo Tyrso não tem outro objetivo senão desconcertar e deliciar seus leitores com sua veia satírica, ao contrário de Tolstói, “que clamava em santa ira contra a música”.

Sá Pereira defende ser a música não apenas necessária para as emoções como também possui poder moralizante, por seu poder de comoção, de ultrapassar o cotidiano, “transportando-nos por encantamento para o mundo do ideal, da pura imaginação e emoção”.

Lamenta, porém, que nem o povo brasileiro nem o português cante, segundo ele, por não possuímos melodias genuinamente populares e ainda pela falta de educação primária do nosso povo. Cita ainda o “preconceito enraizado entre as classes mais instruídas de que a língua portuguesa não seria cantável”, e refere a indignação de Lopes Vieira contra esta idéia “monstruosa”. Diz o poeta que toda linguagem através da qual o homem se exprime pode ser utilizada na linguagem musical.

Refere-se à iniciativa de Affonso Lopes Vieira, juntamente com o compositor lusitano Ruy Coelho⁶, em criar o *lied* português, e cita a coleção de Canções de Saudade e Amor. Ainda desconhecidas do público carioca, comenta Sá Pereira, algumas destas canções foram apresentadas na última parte do programa do recital de canto de Andino Abreu.

Também no Brasil, a falta de cantos populares tradicionais dificulta a tarefa dos compositores que quiserem desenvolver esse gênero. Afirma estarem as platéias “positivamente intoxicadas pelo veneno infiltrante da ópera italiana”, com suas “inúmeras concessões ao mais baixo gosto do público”.

Cita “a grande biografia da nossa grande pianista Antonieta Rudge Miller”, escrita por Carlos de Vasconcellos, em que o “violento polemista” destaca a ausência de critério artístico musical da platéia carioca⁷. Observa que Antonieta Rudge, ao lado de Paulina de Ambrósio e Brazilina Bormann, desenvolveu um projeto de concertos de música de câmara com o objetivo de elevar o gosto artístico do público, tendo que finalmente convencer-se da inviabilidade do mesmo.

Observa que ainda não existe bastante público para a música de câmara, posto que esta é contrária “às gesticulosas maneiras teatrais” presentes, por exemplo, no que ele classifica como “culto do tenor”.

Diz também que a “idolatria do tenor nada tem que ver com arte”, mas trata-se de uma “sensação puramente psicológica”. Cita o psiquiatra francês Joseph Grasset (1849-1919) para corroborar sua tese. Descreve duas espécies de centros psíquicos, inferiores e superiores. Os sentidos apreendem as sensações com os inferiores. Algumas pessoas mantêm sua percepção apenas neste primeiro nível sensorial enquanto outras transformam “o fenômeno psíquico em sensação psíquica”, utilizando seus “neurones” superiores. Observa que a maior ou menor sensibilidade dos centros psíquicos superiores é o que distingue os artistas dos não-artistas.

Refere a importância da boa educação e orientação artística para a elevação do gosto do público, propondo novos padrões para que aqueles “que forem ávidos de beleza e de ideal” possam afastar-se do pseudo-artístico.

Finaliza seu discurso afirmando que “é isto o que tentamos fazer esta noite”, com sua conferência e com o recital de Andino Abreu, composto por repertório camerístico.

Atmosfera Musical – 1ª parte

O jornal “Diário Popular” publicou, nos dias 28, 29 e 30 de outubro de 1920, a transcrição da conferência realizada pelo professor e diretor do Conservatório de Música, Antonio Leal de Sá Pereira, quando da inauguração do salão de concertos da instituição, intitulada “Atmosfera musical” com um total de 4.041 palavras.

Diretamente ligada ao título do artigo, a analogia inicial de Sá Pereira refere-se à atmosfera. O autor compara a atmosfera que nos circunda com a atmosfera artística, “o nosso ambiente espiritual”. Assim como a primeira está composta de dois elementos, um essencialmente ativo, entusiasmado e outro moderador, passivo e sereno, que são o oxigênio e o nitrogênio, respectivamente; o nosso espírito também deve ser fruto de uma combinação de dois elementos complementares. Sá Pereira refere o senso crítico como a mais elevada forma do caráter de inércia espiritual que possui o elemento passivo. Observa ainda que é da conjugação destes dois elementos que se produzirá uma excelente atmosfera artística.

Para ilustrar sua concepção, Sá Pereira evoca personagens da literatura mundial, como *Peer Gynt*, de Ibsen, que para ele, é “o tipo perfeito do artista nato, dotado de exuberante imaginação, mas ao qual em absoluto falta o controle de ordem moral e intelectual”. Ainda referindo-se a personagens literárias, cita Dom Quixote e Sancho Pança, o primeiro sendo um artista nato, “destituído de todo senso crítico”, mas que vive em conflito com a realidade, “sucumbindo à luta contra a sociedade burguesa”. Por outro lado, Sá Pereira refere-se a

Sancho Pança como o burguês de bom senso, mas que não possui imaginação.

Em seu entendimento, somente a combinação entre moderação e entusiasmo fará com que o ouvinte compreenda e consiga distinguir quais são os elementos da verdadeira cultura musical. Compreende ser preciso entusiasmar-se pelas coisas certas, pois considera que exista uma música “verdadeira” e uma “falsa”. Observamos, assim, que o autor entende que nem todas as obras ditas ou apresentadas como de qualidade realmente o são.

Todos “gostamos imenso da música”, da “arte divina”, mas, quando podemos, fugimos da arte divina e damos preferência ao circo de cavalinhos. E ainda mais quando se trata de um solista! Que maçada! Ainda se fossem dois ou três, ou melhor muitos, como nas companhias de operetas, aí o dinheiro é gasto com satisfação, porque se um artista não nos interessa, podemos “mirar” um outro, ou então as coristas, o que é mais divertido ainda!!

Para Sá Pereira, aqui aparece uma outra questão, que ocupa seu interesse em diversos artigos do período: a riqueza do piano em relação, por exemplo, à voz humana e ao violino. Por serem instrumentos monódicos, tornam-se monótonos, mesmo que possuam qualidades de timbre e vibração que podem comover ou encantar profundamente a platéia. Aqui, o autor contrapõe um prazer puramente sensorio, associado a uma sensação física, a um prazer espiritual, quando refere:

Mas esta comoção não passará de uma sensação física, de um prazer puramente sensorio, se a beleza física de uma voz ou do violino não for posta ao serviço da beleza espiritual de uma idéia concebida pelo artista criador.

Ora, o piano é evidentemente incapaz de produzir o som doce, cariciante, perturbador mesmo, às vezes, que produzem o violino ou a voz humana.

Mas esta sua pobreza é a sua riqueza. Incapaz de nos seduzir pela sua beleza física, ele limita-se a proporcionar-nos delícias espirituais.

O uso das analogias e referências a personagens literárias, evidencia a abrangência de conhecimentos do próprio autor e sua busca entusiasmada pelas motivações que influenciam na formação do gosto musical do público.

Aqui observamos uma idéia que é também constante nos escritos de Sá Pereira: a concepção de que a arte é mais do que o sensorial pode apreender.

Atmosfera Musical – 2ª parte

Sá Pereira fala da música como resultante de três componentes emotivas: o ritmo, a melodia e a harmonia, cuja combinação é a responsável por comover a alma humana. O

autor menciona que foi com a descoberta da harmonia que o homem adquiriu uma arte mística que possibilitou a comunicação com o transcendental e o filosófico.

Cita obras de Bach e Beethoven como exemplos da grande arte musical, em contra-posição à “Ave Maria”, de Charles Gounod, a qual refere como exemplo de uma “tendência niveladora do grande público – e infelizmente também de muitos músicos – de rebaixar a música a um agradável passatempo de sala de visita.”

No entanto, Sá Pereira recorda que a música, sendo a expressão do ser humano, é tão capaz de ser trivial como de ser transcendente, dependendo simplesmente do espírito que a concebeu; cabendo a nós o dever de separar o trigo do joio.

Em sua concepção, a verdadeira música exige “cultura interior”:

exige recolhimento d'alma, exige silêncio, exige introspecção, ela é avessa a mundanismos. Mas o nosso público – na sua maioria – não está para estas maçadas. Ele quer ouvir melodias de fácil e amável tratamento essencialmente harmônico, pouco se presta a estes prazeres superficiais – é e fica sendo o grande maçador!

Música verdadeira, música séria são termos utilizados por Sá Pereira para esta música que, segundo ele, exige que o ouvinte saiba “fechar os olhos, ausentar-se, sonhar, sonhar”. Este país dos sonhos, ou país das quimeras, no dizer de Jean Jacques Rousseau, é referido por Sá Pereira como o domínio próprio da música, “o único mundo digno de ser habitado”.

Sá Pereira, no entanto, refere que custa esforço buscar essas condições de “isolamento espiritual”, para ascender ao citado país das quimeras. Ao invés de empreender esse esforço, o autor constata que o público prefere agarrar-se ao que define como exterioridades, apreciando apenas a agilidade técnica dos cantores e instrumentistas. Refere-as como exterioridades acidentais, que são um meio para um fim, mas não são música, não são o país das quimeras. No entanto, observa que o público, ao não entender, ataca sem hesitar, citando novamente *Peer Gynt* para ilustrar a intolerância e o exteriorismo, como forma de conclamar a platéia para combater o formalismo superficial que Sá Pereira chama de “falta de vida interior”.

Sá Pereira refere-se ao cientista francês Blaise Pascal, quando diz que “a verdadeira eloquência zomba da eloquência”, como forma de dizer que a arte é sincera e espiritual e não precisa valer-se do que é falso e exterior.

Esta sessão da conferência encerra-se com a narração de um pequeno episódio ocorrido anos antes daquela data com o compositor Richard Strauss. Durante o ensaio de uma nova ópera sua, foi questionado por uma prima-donna, quem, a respeito da linha melódica de sua personagem, argumentava : “Maestro, isto não é canto, isto não fica bem na minha voz”. Strauss respondeu: “minha senhora, quando eu quero ouvir canto, eu escrevo para a clarinetista!”

Sá Pereira observa que tanto Pascal como Strauss proclamam a beleza da vida interior e sua vitória sobre a futilidade e a superficialidade mundana, a vitória da arte sobre o artifício.

Atmosfera Musical – 3ª parte

Conclamando todos a uma maior interiorização da vida, Sá Pereira considera o “exteriorismo” como um “defeito nacional”, “inimigo jurado de toda verdadeira, profunda cultura”. Considera que, para alcançar a vida interior, é necessário abdicar do artifício da vaidade.

Neste momento, o âmbito da análise de Sá Pereira vai além das individualidades e o autor manifesta a sua consideração de que é um dever nacional a intensificação da cultura espiritual.

Aqui o autor critica o que classifica como “arraigada mania pelo mais insípido teatro lírico”, pois considera seu “exteriorismo artificial e chocante” como símbolo de atraso e má orientação.

Critica as revistas cujos clichês são retirados de revistas estrangeiras e que deixam de encorajar os artistas nacionais. Com exceção do que considera “alguns bons e talentosos caricaturistas e pintores”, Sá Pereira considera que a produção nacional em matéria de desenho e artes gráficas só serve “entre nós para entristecer as pessoas de bom gosto”. Observamos aqui a indignação do autor, devidamente pontuada com exclamações ao final de cada frase, com a ausência da intervenção política ou de protestos contra o que ele classifica como “miseráveis reclames”. Para isto, então, refere o exemplo dos Estados Unidos e da Europa, onde a propaganda tornou-se uma verdadeira arte e seus artistas muito bem pagos. Cabe observar que, nesse momento, os cartazes são realmente uma arte em ebulição na Europa, tendo em vista o surgimento e a popularização do cinema e ainda das casas de espetáculos, como o Moulin Rouge; e tornaram-se uma forma de arte bastante valorizada dentro do estilo Art Nouveau, tendo Toulouse-Lautrec como um de seus expoentes.

Sá Pereira observa que no Brasil não há verba para tais despesas, “qualquer rabisador é encarregado do serviço e pronto”, e ainda que, outras artes, como escultura e arquitetura, são quase inexistentes entre nós. Assim, o gosto musical, segundo ele, ainda é o mais acentuado e, como tal, se faz necessário “explorar as possibilidades latentes e intensificar e nobilitar o gosto musical”. Sá Pereira defende que a educação do povo deveria começar pelas canções populares tradicionais, no sentido das “canções dos povos

européus”, observando que esta é uma função do governo. Denuncia o gosto popular pelo que denomina “abomináveis canções carnavalescas”.

Recomenda que o governo, ou mesmo particulares de posses, pudessem realizar concursos, com premiações estimulantes, para a salvação da “arte gráfica e decorativa, que ainda está mais necessitada que os músicos”.

Além de garantir a qualidade dos anúncios, tal iniciativa proporcionaria “pequenos prazeres estéticos”, cuja vivência abre portas para outras experiências. Aqui Sá Pereira cita a experiência norte-americana, no sentido da realização de concertos sinfônicos em magazines ou mesmo durante o período de trabalho das grandes usinas. “Será por interesse utilitário, mas não deixa de ser humanitário e nobre”, observa o autor. Outros concursos são ainda citados por ele como importantes, se realizados, como o concurso entre poetas e músicos para composição de canções populares. Refere aqui a importância das iniciativas particulares nesse campo, pelos “homens de fortuna que queiram ter um gesto de idealismo e amor ao próximo”, uma vez que o governo central não se interessa por tais iniciativas. Ressaltamos aqui que Sá Pereira considera que estas deveriam ser iniciativas governamentais, mas também diz que “nossa iniciativa particular podia ser cem vezes maior e ainda não estaria onde devia estar”. Cita como exemplo o Conservatório de Música fundado pelo proprietário das fábricas Kodak na cidade norte-americana de Rochester.

A partir do relato, chama a atenção para a existência de mais de três mil centros musicais organizados nos EUA e outros citados pela revista *Le Monde Musical*. No Brasil, cita o exemplo da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, observando que em Porto Alegre toma-se semelhante iniciativa e fomenta a idéia de que a cidade de Pelotas siga o exemplo da capital.

Comenta que, nos Estados Unidos, existe uma estrutura pela qual empresários gerenciam a carreira dos artistas, cuidando do agendamento de concertos, da divulgação e de que o piano esteja em condições adequadas. Desta forma, o artista “só tem que executar e embolsar. E todos dão-se muito bem com este regime, que aliás corta logo pela raiz a possibilidade de diletantes se armarem em artistas”.

No Brasil daquele momento, a situação é bem diversa, a começar pela consideração do artista pela sociedade.

Entre nós, o artista é visto com olhos suspeitos. Os concertos são organizados quase que por empenho, em salas que não são destinadas a este fim, com impossíveis, anacrônicos pianos de ocasião.

O público tem a sensação de estar sendo explorado e contribui com a sua “esmola”, só com a idéia de se ver depressa livre dum parasita.

Dessa forma, Sá Pereira observa que é preciso tratar, com urgência, da organização de uma sociedade de cultura artística, que possa “contratar artistas de sólida reputação e nos proteger contra falsificações, proporcionando às criaturas *bonae voluntatis* momentos de gozo intelectual, de purificação espiritual”.

Sá Pereira conclui seu artigo voltando à idéia anteriormente exposta sobre a atmosfera musical, relacionando-a com a criação de uma sociedade de cultura artística, que viria a concretizar-se já no ano seguinte e seria “um grande passo para a elevação do nosso nível artístico”.

Sá Pereira utiliza, no texto, uma linguagem direta e por vezes coloquial para falar da necessidade de uma música séria, vinculada não apenas ao intelecto, mas ao que classifica como “vida interior”, relacionando atividades como o sonhar e o isolamento espiritual. A necessidade de uma cultura ampla para o músico e para o público está expressa no próprio texto do autor, onde são diversas as referências à literatura, à poesia e à filosofia.

Depois de Friedmann (Reflexões)

Nessa crítica, Sá Pereira apresenta suas impressões após o concerto do pianista Ignaz Friedmann, realizado em 27 de junho de 1921, onde foram interpretadas obras dos compositores Gluck, J.S. Bach, Frédéric Chopin, Gaertner, Ignaz Friedmann e Franz Liszt. Ignaz Friedmann (1882-1948) foi um dos maiores pianistas do século XX, famoso por suas interpretações de Frédéric Chopin, e discípulo de Hugo Riemann e Theodor Leschetizky

Antonio Sá Pereira começa seu texto comparando Ignaz Friedmann a um meteoro, “pela rapidez e fulgor da sua passagem”, cujo brilho, segundo o autor, deixará “por muito tempo, ainda, na nossa recordação estupefata, o tanto indelével do fenomenal”.

Ao igual que a crítica internacional, Sá Pereira reconhece em Friedmann “um outro valor”, se refere ao pianista como “um verdadeiro artista”, para quem a arte é “religião não um trampolim de vaidades”. Interessante observar que, através do reconhecimento da arte de Friedmann, Sá Pereira discorre a respeito de suas próprias concepções sobre técnica e aspectos individuais do artista, que o autor concebe como a aliança entre intelectualidade e espiritualidade.

Destaca a tendência introspectiva de Friedmann, que o faz perder o contato com os aplausos do auditório, levando-o, segundo Sá Pereira, para algo que é recorrente em seus escritos: o onírico.

O momento descrito como “as regiões longínquas do sonho”, o conceito do onírico como

um lugar além da realidade para onde se transporta o verdadeiro artista, já havia aparecido em textos anteriores de Sá Pereira publicados nos jornais da cidade de Pelotas.

Ao mesmo tempo, e sem se contrapor à idéia expressa anteriormente, Sá Pereira destaca que Friedmann, “pelo poder e predominância do seu intelecto”, quase consegue fazer com que o público esqueça de sua “fantástica técnica lisztiana”.

Aqui Sá Pereira expressa sua interessante concepção sobre técnica pianista, também recorrente nos escritos do período de Pelotas. Ao mesmo tempo em que referenda a importância desta, considerando-a condição *sine qua non* para a formação de um bom artista, ressalta que qualquer um pode, com trabalho e perseverança, adquirir uma certa técnica em canto ou instrumentos.

No entanto, observa que “a técnica não poderá refletir nunca mais do que aquilo que o individuo possui”. Sá Pereira elenca outros elementos que, aliados à técnica são os que vão qualificar um grande artista. Destaca como essenciais um forte potencial intelectual, uma viva imaginação e sensibilidade.

Como representantes artísticos possuidores de tais qualidades, destaca os violinistas Kreisler e Isaje, o cellista Pablo Casals, e os pianistas Busoni, d’Albert, Paderewski, Blanchet, Rubinstein, Backhaus, Guiomar Novaes, Antonieta Rudge e Friedmann; demonstrando um grande conhecimento de vários artistas de sua época. Como distintivo, ressalta que “é a maior ou menor potencialidade intelectual que dá maior ou menor relevo à fisionomia de um artista”, e cita aqueles artistas como exemplos de destaque segundo esse critério.

Recordando o contador de lendas dos povos orientais, que empolga a sua assistência, e comparando-o com Friedmann, destaca seu poder de encantar o auditório com sua vigorosa fantasia e grande poder de construção. Exalta a interpretação de Bach e Chopin pelo pianista, observando que deste ultimo compositor é o “mais completo e autorizado intérprete”.

Por sua capacidade expressiva, Sá Pereira observa que Friedmann deve sentir-se “príncipe na aristocracia intelectual”. Interessante observar que Sá Pereira utiliza continuamente as palavras intelecto, intelectualidade, potencialidade intelectual para caracterizar o que considera um verdadeiro artista, aliado aos conceitos de imaginação, sensibilidade e fantasia.

Alia a estes, ainda, o conceito de espiritualidade, presença recorrente em seus escritos, quando diz que “o concerto de Friedmann em Pelotas toma o caráter de um acontecimento excepcional na vida espiritual da cidade”.

Finalizando seu artigo, Sá Pereira relata que Friedmann, ao ouvir a manifestação de uma aluna do Conservatório de Música de Pelotas sobre sua imensa admiração e profundo desânimo, respondeu: “estude trinta e três anos seguidos, como eu, e talvez chegue a tocar ainda melhor do que eu”. Ao citar esta passagem, Sá Pereira expressa que a considera uma

admirável lição de coragem, que descontando-se a bondade e a modéstia de Friedmann, que o autor considera como “um grande espírito”, certamente encerra muita verdade.

Backhaus

No dia 27 de agosto de 1921, o jornal *Diário Popular* publicou a crítica de Sá Pereira (376 palavras) a respeito do recital do pianista alemão Wilhelm Backhaus (1884-1969), realizado no Teatro Guarany em 24 de agosto, onde foram interpretadas obras de Beethoven, Chopin e Liszt.

Sá Pereira começa seu artigo anunciando que um concerto de piano “pressupõe da assistência um grande poder de interiorização e requinte de emotividade”, por ser este, na concepção do autor, o “menos sensual, o mais austero e espiritualizado de todos os instrumentos, incluída a voz humana”. Afirma ser este um instrumento inicialmente inacessível para muitos, mas que recompensa com sua amizade aqueles que se familiarizam com sua “abstração espiritual”.

A seguir, faz alusão à “enorme e espontânea concorrência” que compareceu ao concerto, refletindo, no entender do autor, “reconfortante testemunho de legítima cultura interior”, em contraponto a outras críticas suas publicadas, como a do recital de Andino Abreu e Vianna da Motta, em que a ausência do público foi alvo da indignação do autor.

O autor também informa que o pianista vinha de um “formidável ciclo de 21 concertos”, em Buenos Aires, chegando a Pelotas “procedido duma fama de verdadeiro mágico do teclado”.

Sá Pereira comenta que a platéia do concerto ficou “inteiramente subjugada” com a técnica prodigiosa de Backhaus, especialmente na última parte do programa, inteiramente dedicada a Liszt. Os elementos da interpretação pianística destacados na análise do autor demonstram uma preocupação com aspectos globais, características que se manteriam em toda a produção sapereriana. Refere a elasticidade de pulso, a conformação de mão e os efeitos de dinâmica que Backhaus coloca a serviço de uma “forte idéia geradora de intérprete”.

Observa que o pianista consegue aportar novidades mesmo a obras consagradas do repertório, como a segunda Rapsódia, de Liszt. Sá Pereira traz os elementos literários presentes na Balada de Chopin, considerando que Backhaus ali revelou-se um verdadeiro “poeta e construtor”, tanto quanto havia antes se mostrado um especialista em virtuosidade, configurando “sua fama mundial de mágico dos teclados”.

Os Ideais do Centro de Cultura Artística de Pelotas

Na segunda reunião do Centro de Cultura Artística, instituição fundada no ano de 1921, Sá Pereira profere um discurso que seria posteriormente publicado na Revista *Ilustração Pelotense* (1921), com o título “Os ideais do Centro de Cultura Artística”. O autor começa sua exposição destacando os principais objetivos do Centro de Cultura Artística: o desenvolvimento da cultura musical pelotense através de concertos com artistas célebres e, segundo ele, de “indiscutível valor”. É interessante perceber como desde o princípio Sá Pereira já trabalha com a idéia de que nem todos os concertos são significativos para a construção de uma cultura musical crítica, sendo necessário que uma triagem seja realizada pelos conhecedores para identificar aqueles que são “os legítimos mensageiros do Belo”.

Ressalta que essa sociedade, embora perfeitamente autônoma, trabalhará em conjunto com o Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul, com sede em Porto Alegre, o qual pretende fundar um conjunto de quinze escolas de música em diferentes cidades do estado, a saber: Bagé, Alegrete, Cachoeira, Itaqui, Montenegro (estas em funcionamento já em 1921), e posteriormente, Jaguarão, Rio Grande, Santa Maria, Cruz Alta, Uruguaiana, Santa Cruz, Caxias, São Gabriel, Santana do Livramento e São Leopoldo. Destaca que “em cada uma dessas cidades pretende o Centro organizar, em seguida, uma filial com a mesma designação”, com o objetivo de reduzir custos para possibilitar a vinda de artistas de renome internacional.

Para enfatizar o valor e a grandiosidade do projeto, o autor anuncia que o mesmo contava com o “apoio moral e material” do então presidente do estado, o Sr. Borges de Medeiros, denotando assim a importância social desse movimento artístico.

A partir da rede criada entre estas quinze cidades, os concertos selecionados pelo Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul estariam organizados da seguinte forma: haveria “uma apresentação em cada cidade menor, dois concertos em Pelotas e três concertos em Porto Alegre”.

Sá Pereira destaca que, desta forma, os contratos poderiam ser firmados em condições mais vantajosas, oportunizando ao público o contato com artistas que, de outra forma, nunca viriam. Refere ainda que “tanto Friedman como Backhaus mostraram-se encantados com esse movimento em esboço, prometendo voltar e chamar também a atenção de outros músicos afamados do nosso meio musical em formação”.

Assim, busca-se reabilitar o hábito de concertos, que, de acordo com as palavras de Sá Pereira, estaria “tão desacreditado pelas decepções que o público tem sido vítima, em audições de concertistas de pouco ou nenhum valor”. Cita Monteiro Lobato, quando diz

que “no Brasil, não se lê porque o livro é caro, e o livro é caro, porque não se lê”. Salienta que movimento similar ocorre com a prática dos concertos: “o público não vai aos concertos, porque, em regra, os concertos não prestam. E os concertos não podem prestar, porque o público não vai aos concertos”.

Desta forma, conclama o público a colaborar com o Centro de Cultura Artística, posto que esta instituição pretende “sanar esse estado de coisas, dando ao público absoluta garantia de que o artista contratado, é de fato, uma grande personalidade”.

Sá Pereira ressalta o ineditismo da proposta levada a termo pelas cidades de Porto Alegre e Pelotas, observando que este é um exemplo de “forte vontade e de adiantamento intelectual”, uma vez que existe o critério de escolha dos artistas. Segundo o autor:

Não nos consta que haja no Brasil, organizações idênticas as nossas. Em São Paulo existe, é verdade, uma Sociedade de Cultura Artística, que se limita, entretanto, a dar a seus sócios concertos de artistas em trânsito pela cidade, artistas que não foram expressamente contratados. Ora, evidentemente, assim não será fácil separar o ótimo do bom e o bom do apenas suportável.

Ressalta que, segundo os estatutos da sociedade, pretende-se convidar anualmente apenas quatro ou cinco concertistas, mas “artistas que emprestem à solenidade dum concerto a fulguração do nome afamado, garantia de excepcional valor”.

Questionando a necessidade de que os movimentos culturais devam partir sempre das capitais, exalta a beleza de “podermos aqui, no sul, provocar uma florescência artística, criando um sincero hábito de concertos, como ele existe na Europa e nos Estados Unidos!”.

Para complementar essa idéia de descentralização da cultura, Sá Pereira traz o exemplo da cidade de Bethlehem, na Pensilvania, onde se realizam os “celebérrimos Festivais Bach”, considerado por Sá Pereira como “o mais austero e místico de todos os músicos”.

Observa que os festivais já são parte do calendário, ressalta a participação de todas as famílias da cidade, o ganho do comércio local e da indústria hoteleira, devido à grande afluência de turistas para os festivais, a divulgação do evento nos jornais de todo o país e a forma como contribuem para “desenvolver enormemente o sentimento de orgulho local e aumentar a confiança da comunidade nas suas próprias forças”. Observa ainda que tudo isto apenas foi possível pelo idealismo do industrial M. Charles Schwab, referido por Sá Pereira como “homem de fé e vontade e de enormes recursos financeiros”.

Utilizando o exemplo citado, Sá Pereira observa que o mesmo idealismo marca as ações desta nova instituição que está sendo criada, posto que o desejo é que se faça “alguma coisa de ideal e de novo, alguma coisa que, desenvolvendo-se, possa servir ao país de exemplo de idealismo e adiantamento cultural”.

Finalizando, conclama a todos os presentes para sustentarem, com entusiasmo e tenacidade, esta organização nascente, “sustentemos, custe o que custar, essa obra educativa e, portanto, patriótica, e algum dia ainda havemos de ter orgulho e satisfação de a termos criado e sustentado”.

Recital de canto de Andino Abreu

Publicada dois anos após a “Conferência sobre o Lied”, na edição do dia 23 de novembro de 1921 no jornal *Diário Popular*, a crítica que Sá Pereira escreve sobre o recital de Andino Abreu, realizado neste mesmo ano, possui apenas 338 palavras. Em um texto conciso, o autor concentra-se principalmente no repertório “ecléctico e requintado” de Andino Abreu, observando que programa semelhante só se poderia ouvir nos “centros europeus de grande cultura”, visto que mesmo em São Paulo e no Rio de Janeiro ainda se cultiva o que o autor considera “canções banais, sem arte nem estilo; misturadas a estafadíssimas árias de ópera”.

Compara Andino Abreu a outros artistas de “orientação moderna”, como a cantora Vera Janacopoulos, e destaca os impressionistas russos Kopilow, Sokolow, Antipow e Borodine, que fizeram parte do programa do barítono, ao lado do italiano Ottorino Respighi, além de compositores brasileiros “neo-românticos”. Dedicar-se a descrever a voz do barítono, destacando seu “escuro metal”, que o temperamento de “artista sério”, aliado à “sobriedade e inteligência” com que o mesmo a utiliza, o caracteriza como legítimo camerista.

Sá Pereira destaca também a humildade de Andino Abreu perante as obras que interpreta, “deixando a obra d’arte, como o autor a concebeu, agir imediata sobre o auditório”, não cedendo às tentações do narcisismo, que apenas pretende “arrancar aplausos baratos à parte menos culta da platéia”. Por fim, o autor comenta o pequeno público, “só quarenta interessados”, “um por mil de toda a população”, confirmando sua idéia a respeito da pequena popularidade deste repertório.

Vianna da Motta – Ecos de seu concerto em Pelotas

A crítica que Sá Pereira escreve sobre o concerto do pianista português Vianna da Motta, realizado em 23 de junho de 1922 no Teatro Guarany, é a mais extensa dentre as que se referem a temática pianistas, com suas 1.129 palavras. O programa do concerto

apresentava obras e transcrições dos compositores Bach-Busoni, Rameau-Godowski, Paderewski, Vianna da Motta, Chopin-Liszt e Liszt.

Primeiramente, o autor manifesta seu desapontamento, considerando que a assistência de apenas duzentas pessoas (“sempre as mesmas”), é um número muito inexpressivo, considerando-se que o Teatro Guarany, inaugurado no ano anterior, possui capacidade para 1.200 pessoas.

A seguir, comenta o fato de que na mesma ocasião do concerto do pianista realizava-se festividade comemorativa ao “feito lendário dos arrojados aviadores”⁸ e, também, o concerto da cantora portuguesa Cacilda Ortigão. Opina que a sociedade local deveria ter aproveitado o momento para realizar uma “esplendorosa semana portuguesa”, que conjugasse esses eventos em prol da valorização desta cultura. Esta expectativa desfez-se ao recordar que alguns assistentes inclusive devolveram seus ingressos. Observa que Vianna da Motta mereceria homenagens não apenas da comunidade portuguesa, mas por ser um dos poucos discípulos, ainda vivos, do compositor Franz Liszt.

Segundo Sá Pereira, “falar da técnica pianística de Vianna da Motta seria carregar corujas para Atenas”, ressaltando ser desnecessário falar sobre a técnica de um pianista consagrado como este. Segue observando que “a técnica em si é coisa que hoje já não impressiona”, pois esta os grandes pianistas possuem, mas o que distingue um artista é “a emotividade e força construtora, o poder de sugestão, profunda musicalidade e vastíssima erudição e cultura geral”.

Compara a Chacona de Bach e a Sonata de Liszt, observando que ambas são “monumentos que exigem do pianista um enorme poder arquitetônico”. Considera, ao comentar a Sonata de Liszt, que o “profundo silêncio que a assistência observou durante essas obras pesadas” seria a prova “das grandes qualidades de domínio e de força do mestre”, uma vez que o intérprete conseguiu manter a atenção e o interesse do público em uma obra tão longa e densa.

A seguir comenta a *Chaconne* de Bach interpretada por Vianna da Motta, que considera como “a música mais casta e espiritual que se possa conceber”. Aqui, Sá Pereira pontua os elementos artísticos presentes na obra de Bach, observando que, nesta “não há amores nem paixões, mas há uma imensa compaixão, uma infinda piedade e comiseração para com as desgraças humanas”. Tendo em vista que nesse momento, a obra de Bach, no Brasil, está deixando de ser vista como mero exercício técnico e passando a ser considerada música artística, torna-se interessante observar que Sá Pereira busca chamar a atenção para a música em si. Corroborar para esta idéia o fato de que o autor tenha incentivado suas alunas de piano do Conservatório de Música de Pelotas a interpretar Bach nas audições públicas

da escola. Critica a suposta idéia, por parte do público, de que determinadas obras, como a de Bach, seriam apenas para poucos entendidos, como podemos ver na citação abaixo:

Mas, isto será assim, mas só para os entendidos em música.

Para nós leigos isto é xarope!

É este o termo já clássico, é esta a primeira objeção, a primeira trincheira dos inexpugnáveis inimigos de conceitos.

Ora, nada mais falso.

Sá Pereira mostra-se, assim, contrário à idéia de que para entender música é necessário conhecer suas regras, observando que o contato com ela, através de audições, é o suficiente. Assim, traça um paralelo com a língua falada, onde não é necessário o conhecimento de gramática para sua compreensão. Aqui o autor aborda uma idéia recorrente em seus artigos, a necessidade da assistência a “concertos sérios”, para que o público acostume o ouvido a fórmulas que se afastem de “banalidades, do lugar comum”.

Observa, então, que em música, existem lugares comuns, onde “o público se sente a vontade porque a compreensão não lhe causa esforço”. No entanto, há que dizer-se que “quanto mais requintado for, mais ele evitará os caminhos partidos”, e é preciso que o público não fuja de um esforço inicial para dele aproximar-se, ouvindo música constantemente, mesmo sem compreender. “Dentro em pouco verá que compreende!”, exclama Sá Pereira.

Finaliza sua crítica conclamando o leitor a organizar uma sociedade que garanta concertos de qualidade, como os de Vianna da Motta, Backhaus, Friedman; e comenta que a não concretização da Sociedade de Cultura poderia acarretar um “círculo vicioso”, onde não se realizariam concertos de qualidade por não haver público que os freqüentasse, e o público continuaria a não freqüentá-los devido a sua escassez, impossibilitando sua familiarização com a boa música.

Circular de Sá Pereira - Brailowsky virá a Pelotas?

Apresentamos aqui uma análise da circular produzida por Antônio Leal de Sá Pereira sobre o concerto do pianista Alexandre Brailowsky, publicada no jornal *A Opinião Pública*, acompanhada de uma breve introdução do jornal.

A introdução noticia o desembarque, em Porto Alegre, de Alexandre Brailowsky, pianista russo especializado no compositor polonês Frederic Chopin. O artista daria naquela

cidade diversos recitais que, segundo os jornais, estariam sendo “aguardados com a maior das curiosidades”, visto que o pianista havia recentemente “impressionado” o público carioca. Assim, o jornal comenta que um grupo de “denodados” estaria empenhando-se para que o pianista também fosse realizar concertos na cidade de Pelotas. Metade do valor do concerto seria financiado pelo Conservatório de Música, segundo o relato jornalístico, e a outra metade seria financiada pela venda de ingressos. Uma vez que seria necessária a venda integral das 200 localidades da sala de concertos do Conservatório, a circular tinha o objetivo de conclamar a sociedade para que comprasse os ingressos antecipadamente. De outra forma, o concerto não se realizaria.

Escrita quase dois anos depois do 1º artigo publicado por Sá Pereira (outubro de 1920), essa circular, datada de agosto de 1922, tem o objetivo de sensibilizar a sociedade pelotense para viabilizar financeiramente a vinda do pianista. Recordamos que no extenso artigo intitulado *Atmosfera Musical*, Pereira já havia se manifestado quanto à dificuldade da organização dos concertos, quando deveria ser o público a prestar o seu conhecimento a autênticos artistas. A circular de Sá Pereira é extremamente concisa, e possui uma estrutura baseada fundamentalmente em perguntas, contando ao todo 625 palavras. É o único artigo do gênero encontrado nos jornais da cidade no período. Suas duas primeiras frases apresentam idéias centrais do pensamento de Sá Pereira, que transcrevemos a seguir:

Certamente pensais como nós, que embora longe dos grandes centros, ou justamente por este motivo, não devemos renunciar a este aos estímulos espirituais que só as grandes cidades costumam se dizer.

Ora, ninguém ignora o valor ético da música, a sua importância como fator integrante da cultura geral do indivíduo como complemento harmônico de sua educação.

Sá Pereira convida e, de certa forma, induz o leitor a concordar com suas idéias, que são a descentralização da cultura, música como estímulo espiritual, valor ético da música, e música como complemento da educação e cultura geral do indivíduo. A seguir apresenta seis frases onde, em forma de perguntas, instiga o público à reflexão de que a fruição da arte musical está diretamente relacionada à percepção da arquitetura, da literatura e das artes visuais. Sá Pereira questiona como é possível admirarmos essas artes e não sentirmos a mesma admiração por uma sonata clássica, ou um Minueto de Rameau, ou uma Fuga de Bach.

O autor cita diversos compositores primordialmente da música barroca, clássica e moderna, conclamando o público à apreciação dessas obras dada sua similitude com a organização estrutural das demais artes citadas. Observando então elementos similares entre o êxtase sentido diante de uma catedral gótica, e o êxtase místico experimentado ao

ouvir uma fuga para órgão de Bach; ou o “trágico e humano” drama de Shakespeare comparável ao trágico e humano de Beethoven, Sá Pereira conduz o leitor ao questionamento. A estrutura da carta circular de Sá Pereira convida o público a ampliar seus conhecimentos em música, relacionando-a com todas as artes, ao mesmo tempo em que demonstra a grande cultura geral do próprio autor.

Em um terceiro momento, o autor muda o seu discurso no intuito de chamar a atenção para o plano espiritual, onde compara toda a aura de mistério das catedrais góticas, com ‘suas naves em penumbra’ e com a ‘exaltação religiosa provocada por suas flechas erguidas ao céu’, com o êxtase místico provocado pela audição de uma fuga para órgão de Bach. Logo, o autor passa a abordar compositores contemporâneos para a época. Assim, comentando o impressionismo musical de Claude Debussy, Pereira busca motivar o público a ouvir suas obras, observando que a sociedade é muito capaz de se “apaixonar” por uma tela impressionista de Monet, pintor responsável pelo começo do impressionismo em arte, ou ainda se encantar com uma tela de Jean-Baptiste Camille Corot, pintor realista francês. Ainda evidenciando sua erudição, cita Paul Marie Verlaine, poeta francês, e Maeterlinck, dramaturgo e ensaísta belga, principal expoente do teatro simbolista. Possivelmente a estrutura da circular de Sá Pereira tenha como objetivo a criação de uma cumplicidade com o público, a partir da citação de obras da cultura que, mesmo não sendo do seu entendimento, o fazem partícipe da mesma aura de intelectualidade de quem a escreve.

Dentro do mesmo parágrafo, em que comenta a “arte requintada, sutil e matizada” de Debussy, o autor cita ainda mais três poetas brasileiros: Ronald de Carvalho, poeta modernista; Olegário Mariano Carneiro da Cunha, poeta da fase parnasiano-simbolista de transição para o modernismo e Eduardo Guimarães, poeta simbolista. A inclusão destes poetas modernistas no texto, ao lado de autores já consagrados referenda o posicionamento de Sá Pereira de valorização da música moderna, postura já observada quando analisamos os programas de concerto interpretados pelas alunas do Conservatório de Música de Pelotas, em que se inclui a interpretação de Debussy e Villa-Lobos em 1919. A valorização da música moderna e brasileira é tema recorrente nos artigos e críticas publicados nos periódicos da cidade de Pelotas no período de 1918 a 1923, nos quais é evidente o seu desejo de formar uma platéia consciente, educada e crítica.

Na última de suas perguntas o enfoque é para a música moderna, e citamos:

Como é possível nos integrarmos na vida moderna, sentirmos a nossa hora, tumultuosa e sensacional, e ficarmos insensíveis à linguagem nova, nervosa, alucinada, do Richard Strauss, de Schönberg, de Prokofiev, Stravinsky ou Villa Lobos?

O autor considera, então, que tais fatos explicam-se pela facilidade do público em ter contato com obras primas de outras artes (original ou reprodução), ao passo que a música necessita, para sua compreensão, um intermediário: o artista intérprete.

Nesse momento, então, refere a possibilidade da vinda à cidade de Alexandre Brailowsky, segundo ele, “extraordinário regulador”. Observa que a vinda do pianista dependeria somente da vontade da sociedade e comenta que os resultados obtidos com essa iniciativa seriam um termômetro para a concretização, ou não, de uma Sociedade de Cultura na cidade. Completa essa idéia afirmando o que já havia ficado provado: que as multidões não se interessavam pela fundação de um grande centro de cultura, e que as esperanças estariam agora na formação de uma vida cultural mais íntima, porém, que garantisse a presença de artistas de verdade.

Pela cultura musical de Pelotas

Passados os três dias dados como prazo para a resposta da circular sobre o concerto do pianista Brailowsky, Sá Pereira publica nos jornais um breve artigo no qual declara o seu desagrado com o fato de que, das 200 consultas enviadas aos membros da sociedade, apenas 10 haviam sido respondidas. O artigo em questão, que contém 218 palavras, demonstra a inquietação do autor com a situação, o que fica evidente pela própria estrutura do artigo, visto que começa com um incisivo “decididamente”, demonstrando impaciência e objetividade ao dizer:

Decididamente a lentidão faz parte dos hábitos do nosso povo e é sempre um sacrifício para alguém o querer acelerar o ritmo da nossa vida descansada.

Observa a comodidade para o público do procedimento adotado, uma vez que a carta circular foi enviada pelo correio contendo já o selo para a resposta onde “bastaria dizer sim ou não”.

Segue então seu discurso mostrando sua decepção, ressaltando que o fato de a sociedade não haver respondido à circular poderia acarretar a não audição do pianista, considerado por ele como um “célebre artista”. Continua no mesmo parágrafo alegando que, se até o sábado seguinte, dia 5 do mês corrente, a sociedade não tivesse assumido as duzentas localidades, este desfaria o contrato com o artista e “nunca mais tratará de organizar concertos notáveis”, o que evidencia ainda mais a sua postura e o seu inconformismo.

Finaliza seu breve artigo com uma incisiva exclamação, de que “ficaremos, então, inteiramente à mercê de artistas de segunda classe, que continuarão a explorar-nos e a desorientar

o gosto do público enquanto os grandes como “Brailowsky” passarão ao largo!

No sábado estipulado como o prazo final para a reserva das localidades, o jornal *Diário Popular* publica um breve artigo comentando que quase todas as duzentas localidades já haviam sido assumidas. Assim, o pianista Alexandre Brailowsky realiza dois concertos na cidade de Pelotas, nos dias 12 e 15 de agosto de 1922, o primeiro no salão do Conservatório, e o segundo, no Theatro Sete de Abril.

Considerações finais

Após analisar os artigos de Sá Pereira, encontramos elementos recorrentes em cada uma das temáticas analisadas e elementos comuns a todos os artigos; formando um conjunto que merece especial destaque no conjunto da obra de Sá Pereira pelo ineditismo desta produção e por ser sua primeira produção escrita ao retornar ao Brasil.

Sobre a temática do canto, na qual classificamos a conferência sobre o Lied e a crítica do recital de canto de Andino Abreu, encontramos temas como a valorização da canção de câmara, da canção em português e da música brasileira.

A conferência sobre o Lied pretende esclarecer o público a respeito deste gênero, salientando a importância artística do piano, ressaltando sua dificuldade de execução e valorizando a canção em detrimento da ária de ópera. Na crítica sobre o recital de Andino Abreu, Sá Pereira comenta igualmente aspectos como a valorização da música de câmara e a superioridades desta em relação à ópera. Tais textos apresentam pontos em comum, uma vez que em ambos Sá Pereira defende a importância do repertório camerístico, principalmente do Lied e da canção brasileira, em detrimento da ópera, gênero então em voga nas salas de concerto do centro do país.

Nos três artigos que tratam de concertos de pianista, respectivamente Ignaz Friedmann, Wilhelm Backhaus e Vianna da Motta, encontramos uma estrutura em comum, pois Sá Pereira aproveita os temas para analisar não apenas o repertório interpretado e as qualidades técnico-interpretativas dos artistas. Justamente por considerá-los representativos de suas próprias concepções sobre piano, técnica e interpretação, ele discorre também sobre tais conceitos, explicitando suas idéias a respeito dos temas.

Tendo em vista que os artigos datam de 1921 e 1922, notamos que, ao escrevê-los, Sá Pereira já acumulava, além do período de estudos na Europa, razoável experiência como diretor artístico e professor de piano do Conservatório de Música de Pelotas, uma vez que há três anos vinha desempenhando estas funções.

Os três artigos sobre a temática “concertos de pianistas” englobam os seguintes temas: o piano como instrumento que promove a introspecção e exige do ouvinte concentração e escuta atenta; o verdadeiro artista como aquele que possui forte potencial intelectual, combinando musicalidade com uma vasta erudição e cultura geral.

Nos três artigos que tratam da música em sua perspectiva social e institucional, encontramos que Sá Pereira sublinha a importância de uma sociedade cultural na cidade de Pelotas, bem como do papel desta futura sociedade na seleção de artistas de qualidade para a realização de concertos, conjugando iniciativas governamentais e particulares na promoção dos eventos.

Recorrente nos diversos artigos é a idéia de que o público encontra-se ausente das salas de concerto por ter sido vítima de “artistas de gosto duvidoso”, e é contra esta situação que argumenta que as “culturais” devem atuar para educar o público através de concertos de real valor artístico. Tendo em vista que Sá Pereira esteve durante um longo período vivendo na Europa e que também acumulava uma certa experiência como diretor artístico e professor de piano no Conservatório de Musica da Pelotas, não fica claro a qual situação ele se refere aqui. Como ele não a menciona especificamente, podemos antever uma idealização de um passado, onde o público seria mais assíduo às salas de concerto, sucedido por um tempo onde estes “artistas de gosto duvidoso” o teriam desencorajado à assistência dos mesmos.

Sá Pereira espera promover uma postura crítica por parte do público, contribuindo para qualificar as platéias e despertar o interesse pela arte musical, compreendendo a música como elemento indispensável na formação cultural do indivíduo, por seus valores espirituais, éticos e educativos. Ressalta ainda a importância da descentralização da vida cultural no Brasil, ao exemplo do que já acontecia na Europa e Estados Unidos.

Analisando o conjunto dos artigos, observamos que, em todos eles, Sá Pereira manifesta uma preocupação constante em aproximar o público das idéias por ele expostas, evidenciando a intenção do autor em promover uma cultura musical verdadeira, em contraposição a uma falsa cultura supostamente vigente. Seu papel seria o de esclarecer e aproximar as platéias da música por ele considerada como verdadeira. Observamos ainda que o simples fato de ter permitido publicar suas conferências e críticas em forma de artigos nos periódicos da cidade pode contribuir com a hipótese dessa preocupação.

Tal preocupação já foi referida quando observamos que, além de ter promovido a interpretação de autores modernos e brasileiros contemporâneos pelas alunas do Conservatório, preocupava-se em tornar didáticos os programas de concerto, acrescentando datas de nascimento e morte aos nomes dos compositores e escola estética à qual estavam vinculados.

Referimos, ainda, que, na contracapa do programa da Quinta Audição Final de Alunos, realizada em dezessete de dezembro de 1919, encontramos uma interessante listagem com o título: “Sobre a orientação artística do Conservatório de Música de Pelotas, peças executadas em audições públicas durante o primeiro ano, quase todas ouvidas pela primeira vez em Pelotas”.

Sobre a linguagem utilizada por Sá Pereira nos artigos publicados no período de Pelotas, observamos que existe uma preocupação pedagógica em expor seu pensamento de forma clara e acessível, sem contudo esconder seu vasto conhecimento da cultura de forma ampla. Chama à interlocução autores consagrados e artistas contemporâneos, utilizando-os para construir metáforas, para exemplificar padrões artísticos ou iniciativas no âmbito da gestão cultural.

Ao mesmo tempo, o faz em linguagem direta, desprovida de floreios desnecessários que apenas demonstrassem sua própria erudição, utilizando ainda elementos de linguagem que fazem com que o leitor sintá-se participe das idéias expostas por Sá Pereira.

Considerando os artigos sobre música publicados nos periódicos da cidade de Pelotas no período 1918-1922, pesquisa que se encontra em andamento, podemos observar que a produção de Sá Pereira destaca-se por apresentar uma escrita mais preocupada com a análise técnica do repertório, com os aspectos que caracterizam um verdadeiro artista e com a formação de público. A crítica musical publicada nos periódicos do período apresentava uma linguagem predominantemente romântica, valorizando a palavra rebuscada, a subjetividade, o texto lírico e poético.

Os artigos de Sá Pereira expressavam pensamentos e reflexões de um homem que, apesar de relativamente jovem, havia vivenciado experiências culturais de outros mundos, nas cidades européias onde viveu e das escolas de música onde estudou. Seu ponto de vista é, desta forma, baseado em suas vivências e não apenas em leituras, e são estas experiências que motivam suas reflexões e conformam suas concepções. Podemos inferir também que Sá Pereira almejava contribuir para a construção de uma sociedade mais culta e mais crítica, cosmopolita e que, possivelmente, sua partida para São Paulo pode estar vinculada com a impossibilidade de concretização de seus ideais, conforme mostra o texto-resposta da circular de Brailowsky.

Sá Pereira ressalta a importância da canção como expressão da cultura de um povo, ao mesmo tempo em que lamenta a falta de uma produção musical brasileira, principalmente nesse gênero. Defende o caráter imaterial da música e sua superioridade em relação às demais artes, como ferramenta para tornar o indivíduo um ser humano capaz de abstrair-se do mundo material e elevar seu espírito. Num caráter mais amplo, observa que a música

poderia auxiliar no processo de formação de uma cultura nacional e, para tanto, aponta a importância do papel do educador musical na formação de um público qualificado e capaz, papel no qual ele mesmo se coloca por diversas vezes.

Conforme apontado anteriormente por Lucas (2005), podemos observar que no período em que esteve em Pelotas, Sá Pereira já trazia em seu discurso muitos elementos que estavam sendo discutidos por intelectuais e artistas modernistas, tais como a valorização da música brasileira, a importância de uma postura crítica frente à música em detrimento do puro virtuosismo e do papel das instituições para a construção de uma nova consciência artística. Por essa razão consideramos a extrema relevância de trazer à luz novamente esses escritos e idéias modernistas de Sá Pereira para o conhecimento do leitor atual.

Notas

1 O Diário Popular foi fundado em agosto de 1890, e se constituiu como o jornal oficial do Partido Republicano Rio Grandense em Pelotas durante a Primeira República (Loner, 1998, p. 12).

2 O jornal A Opinião Pública, fundado em 1896, passou durante sua trajetória por diversas orientações políticas. De 1917 até 1924 ele pertencerá a elementos de oposição, vinculados à futura Aliança Libertadora.

3 A Revista Ilustração Pelotense foi uma publicação quinzenal produzida e impressa na cidade de Pelotas no período 1919-1927, tinha como objetivo divulgar a produção da intelectualidade pelotense e registrar o movimento cultural das demais cidades onde circulava.

4 Paul Landormy (1869-1943) crítico francês, autor de ensaios sobre música francesa e de uma história da música publicada em 1927.

⁵ Liev Tolstói (1828-1910) escritor e ensaísta russo.

6 Ruy Coelho (1892-1986) compositor português, formado no Conservatório Nacional de Berlim, empenhou-se em compor peças de raízes nitidamente portuguesas.

7 Não encontramos referências acerca desta biografia de Antonietta Rudge Miller citada por Sá Pereira.

8 Os arrojados aviadores citados por Sá Pereira são provavelmente Gago Coutinho e Sacadura Cabral, que realizaram, em 1922, a primeira viagem aérea entre a Europa e a América do Sul.

Referências

CALDAS, Pedro Henrique. *História do Conservatório de Música de Pelotas*. Pelotas: Semeador, 1992.

CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.

LEAL RODRIGUES, Claudia Maria. *Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

LONER, Beatriz A. Jornais pelotenses diários na República Velha. Pelotas: *Ecos Revista*. Nº 2, p.5-34. 1998.

LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In GONZAGA, Sergius e DACANAL, José Hildebrando, (org.) *RS: Cultura e ideologia*. Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1980.

_____. História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista no sul do Brasil?. In: NOGUEIRA, Isabel (Org.). *História Iconográfica do Conservatório de Música de Pelotas*. Porto Alegre: Pallotti, 2005.

NOGUEIRA, Isabel (Org.). *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Pallotti, 2005.

_____. *El pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968*. Pelotas: Editora Universitária, 2003.

_____, SOUZA, Márcio. Aspectos da música no Rio Grande do Sul durante a Primeira República (1889-1930). In: GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson (Coord. Geral); AXT, Gunter; RECKZIEGEL, Ana Luíza Setti (Org. Volumes) *História Geral do Rio Grande do Sul* Vol.3, Tomo 2. Passo Fundo: Méritos, 2007.

_____. *Antonio Leal de Sá Pereira: um modernista em terras gaúchas*. Trabalho publicado nos Anais do XV Congresso da ANPPOM, realizado na UFRJ, Rio de Janeiro, de 18 a 22 de julho de 2005.

ROCHA, Cândida Isabel Madruga da. *Um século de música erudita em Pelotas- alguns aspectos (1827-1927)*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PUCRS, 1979.